This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2021 г. М. Э. Вильчинская-Бутенко

г. Санкт-Петербург, Россия

ПУБЛИЧНОЕ ИСКУССТВО КАК ФОРМА ВИЗУАЛЬНОЙ СУБЛИМАЦИИ ВЛАСТИ

Аннотация: В качестве объекта исследования было выбрано публичное искусство СССР и Мексики периода 1920 – начала 1950-х гг. Обе державы видели в публичном искусстве, особенно во фресках, наиболее прямой и подходящий способ выражения новой революционной системы ценностей, считая их идеальным средством для создания метаистории. Заданные хронологические рамки объясняются исторически обусловленными изменениями в политической структуре обеих стран, повлекших трансформацию понимания художественного производства. Выявлены взаимосвязи между социально-политической трансформацией образов в мексиканском мурализме и советском соцреализме 1920–1950-х гг. (до периода советского модернизма), между системой образов и их влиянием на зрителя; определены стилистические сходства и различия между обоими художественными течениями. Сходство в отношениях искусства и власти в Мексике и СССР проявилось в переопределении структур власти; переосмыслении концепции нации и истории; создании прошлого и руководстве им для построения будущего; неприятию современных на тот момент направлений в искусстве и повороте к дидактическому искусству, которое использовалось для воспитания людей и передачи идеалов нового государства; художественной легитимации нового политического порядка и создании публичного искусства через обращение к комплексу верований, чувств, универсальных образов и фетишей, которые должны почитаться и превращаться в национальные культы.

Ключевые слова: публичное искусство, социалистический реализм, мексиканский мурализм, фреска, мозаика, монументальное искусство СССР.

Информация об авторе: Марина Эдуардовна Вильчинская-Бутенко — кандидат педагогических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, ул. Большая Морская, д. 18, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8874-4527>. E-mail: marina.gutd@gmail.com

Дата поступления статьи: 13.04.2020

Дата публикации: 28.03.2021

Для цитирования: Вильчинская-Бутенко М. Э. Публичное искусство как форма визуальной сублимации власти // Вестник славянских культур. 2021. Т. 59. С. 330–342. <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-59-330-342>

Существует множество примеров государственного вмешательства в художественную сферу, которая воспринимается как форма политической пропаганды. Каждая трансформация политической системы порождает новый язык в виде образов, так или иначе отражающих ментальность времени. Эти образы воспринимаются как политические послания, направленные на подчеркивание достоинств и ценностей политической иконы. В этом смысле форма и стиль произведения сами по себе могут считаться сложным историческим документом.

В качестве объекта исследования автор выбрал публичное искусство СССР и Мексики (мексиканский мурализм) периода 1920 – начала 1950-х гг. Сложные исторические периоды в обеих странах, определяющие хронологические рамки исследования, детерминируют не только изменения в политической структуре двух стран, но и, как следствие, трансформацию понимания художественного производства. Важно подчеркнуть, что процесс политизации мексиканского общества с помощью искусства постоянно менялся в результате различных политических реформ правительства, в то время как в СССР во времена Сталина он был более непрерывным и однонаправленным. Однако в обеих странах монументальная живопись служила инструментом государства, используемым для передачи идей через символы, а идея состояла в завоевании безусловной веры населения посредством визуальной сублимации власти.

Точки соприкосновения между искусством и властью в Мексике и СССР многочисленны. Во-первых, влияние таких политических деятелей, как Хосе Васконселос Кальдерон и А. В. Луначарский, которые с централизованной позиции воспитывали культуру нации и революции (Х. Васконселос) и государства и страны (А. В. Луначарский); во-вторых, массовая пропаганда, созданная с помощью фотографий, плакатов, брошюр; в-третьих, культурные контакты между художниками обеих стран (имеются в виду, в частности, культурные связи Диего Риверы с художниками и представителями интернациональной советской среды); в-четвертых, связь между искусством и поэзией, выраженная в единстве мурализма и футуризма.

Таким образом, задача данной статьи состоит, во-первых, в выявлении взаимосвязей между социально-политической трансформацией образов в мексиканском мурализме и советском соцреализме 1920 – начале 1950-х гг.; во-вторых, в изучении взаимосвязи между образами и их влиянием на гражданина-зрителя. Символический мир образов, анализируемый в таком ключе, отражает внутреннее состояние общества и позволяет получить представление о предлагаемых и принимаемых ценностях; наконец, сила образов материализуется во взаимодействии творца с господствующими силами (обычно государством) и реципиентом (народом). Именно анализ этого культурного производства и сосредоточение внимания на публичном искусстве послереволюционной Мексики и социалистическом реализме СССР преимущественно сталинской эпохи имеет целью обнаружить семиотически-стилистическую связь между искусством (каналом) и властью, превращенной в эмиссара через художника. Поэтому в данном исследовании автор выявляет стилистические сходства и различия между обоими художественными течениями, имея в виду исторические и политические различия.

Мексиканская революция, начавшаяся в 1910 г. против диктатуры Порфирио Диаса, переросла в жестокую социальную борьбу, которая продолжалась в течение всего следующего десятилетия и унесла жизни почти миллиона мексиканцев. Практически сразу же в 1920 г. политики, интеллектуалы и художники объединили свои усилия не только для того, чтобы оправиться от экономического и социального опустошения войны, но и для пересмотра национальной идентичности Мексики. Через создание но-

вых школ, библиотек и музеев, поддержку популярных фестивалей и традиций, а также покровительство крупномасштабному публичному искусству они пытались объединить представителей различных социальных классов в рамках уникальной мексиканской культуры [3].

В период 1910–1955 гг. в Мексике революция понималась, во-первых, как вооруженное сражение, а во-вторых, как форма правления. Одна из целей, которая была поставлена после 1917 г., когда началась консолидация мексиканского общества, состояла в поиске соответствующих средств распространения идей среди преимущественно неграмотного населения. Фактически отвергалась станковая живопись и превозносились проявления монументального искусства как общественной пользы; любое эстетическое проявление, чуждое или противоречащее народным настроениям, считалось буржуазным и должно было исчезнуть [9, с. 2]. Избранным средством распространения идей революционной борьбы стали фрески на стенах общественных зданий.

Особый вклад в новое художественное направление мексиканского искусства внесли муралисты Хосе Клементе Ороско, Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос. Известные как «большая тройка», эти художники обращались к основным революционным темам, таким, как человеческие страдания (мотив, любимый Ороско), революционные герои (предпочтительная тема Сикейроса) и мексиканские трудящиеся (фокус Риверы). Под влиянием мексиканской революции (1910–1917) и Октябрьской революции в России Ривера и его товарищи считали, что искусство должно играть определенную роль в понимании трудящимися своей собственной истории [4]. Они не хотели, чтобы их искусство было изолировано в музеях и галереях, потому делали его доступным для людей, размещая на стенах общественных зданий.

Используя смелую цветовую палитру и упрощенные формы, вдохновляясь искусством майя и ацтеков, Ривера создавал циклы фресок героического видения прошлого и настоящего Мексики, опираясь при этом на модернистские стили живописи (фрески Двора труда, 1923–1924; Двора празднеств, цикл «Всеобщая песнь» в Министерстве народного просвещения, 1926–1928). Художник создавал свои муралы «как цветные ковры в их древнем значении — рассказа об истории народа. Он просвещает людей, ведет зрителя в идеальный мир, его герои красивы, здоровы, заразительно спокойны» [2, с. 219] (ил. 1).

Иллюстрация 1 – Диего Ривера. «История Мексики».
Лестница Секретариата народного образования в Мехико
Figure 1 – Diego Rivera. “History of Mexico”.
Stairs of the Secretariat of public education in Mexico city

Искусство Ороско превратилось в гневное осуждение угнетения, особенно тех, кого он считал жестоким правящим классом. В отличие от Риверы и Сикейроса, Ороско никогда не прославлял мексиканскую революцию, а, скорее, изображал ужасы этой войны (фрески Препаратории, 1922–1924 и 1926–1927). Его работы мрачны, акцентированы на человеческих страданиях и страхе перед технологиями будущего. «Он не объясняет людям, что хорошо, что плохо, а погружает их в атмосферу страдания, нередко вытаскивая наверх самое темное, до сей поры скрытое внутри» [2, с. 221].

Несмотря на то что все трое были коммунистами, самым преданным делу революции был Сикейрос. «Мощь и страсть этого мастера не знали границ, ему было тесно в рамках интерьеров, искусство его безудержно выливалось на улицы и площади городов, преображало фасады зданий, меняло экстерьер городского пространства, создавало новый симбиоз различных элементов среды» [2, с. 221]. Его работы, посвященные преимущественно пролетариату (фрески здания профсоюза электриков в Мехико, 1939; Музея изящных искусств, 1944–1945; здания Министерства финансов, 1946), также ха-

рактизуются быстрыми, размашистыми, смелыми линиями и использованием новых универсальных красок и аэрографа [8].

Работы Сикейроса, Риверы и Ороско создали новую иконографию, которая синтезировала сложные социальные и национальные темы, религиозные мотивы и доиспанское мировоззрение.

Нечто подобное произошло и в СССР после революции 1917 г. и в последующий период сталинской диктатуры: фрески использовались для передачи и пропаганды советских идеалов населению, которое не вполне поддерживало политический режим того времени. Большевики намеревались создать совершенно новое общество, новый и улучшенный тип советского человека, но для этого в течение одного-двух поколений необходимо было привить в значительной степени аграрному и неграмотному народу марксистско-ленинское видение и совершенно новый набор принципов и понятий, вытеснив устаревшие убеждения прошлого. Идеология и абстрактные идеи были малоинтересны, а зачастую и слишком сложны для новых полуграмотных и быстро урбанизирующихся рабочих, чья борьба за выживание в суровых революционных реалиях потребляла большую часть их времени и энергии. Большевистские принципы и учения должны были быть доступны общественности по крайней мере на том уровне, во всяком случае на начальных этапах, где они могли бы служить мобилизации населения для достижения провозглашенных партией целей (и действительно, чтобы выжить как нация) и рассмотрения себя как гармоничного и единого целого с осмысленной общей идентичностью.

С момента основания Советскому Союзу приходилось воевать не только на поле боя, но и на идеологической арене. Советские лидеры понимали, что искусство и архитектура — решающие элементы в этом конфликте, способные показать силу советской власти своему собственному народу и всему миру. С целью продемонстрировать миру, что Советский Союз могуществен и может добиться всего, создавались колоссальные и захватывающие дух здания, огромные полотна Ленина и «нового советского человека», грандиозные барельефы и монументы. В 1918 г. Владимир Ленин инициировал план «монументальной пропаганды», и в соответствии с этой стратегией многочисленные памятники стали важным средством пропаганды революционных идей (правда, из-за использования недорогих материалов большинство памятников не сохранилось). Правление Иосифа Сталина было временем грандиозных планов, например, в Москве появились небоскребы «Семь сестер», нереализованный Дворец Советов, Театр Красной Армии и многое другое. Сталинский ампи́р в архитектуре был попыткой смело заявить миру, что для молодого советского государства нет ничего невозможного (публичное искусство этого периода также плохо сохранилось: после развенчания культа личности Сталина мозаики и барельефы с его изображением были повсеместно переделаны, а фрески оказались утрачены).

Чтобы общаться с людьми, необходимо говорить на доступном им языке и пользоваться понятиями, с которыми они знакомы. Ранние послереволюционные попытки перестроить язык и ввести новые, специфически большевистские термины наталкивались на широкое непонимание со стороны всех, кроме убежденных членов партии. Здесь прослеживается аналогия с ситуацией, сложившейся в Мексике, но с собственной спецификой: советский строй пытался создать национальный образ, который представлял бы СССР как сильную и единую нацию, используя многоаспектную пропагандистскую кампанию (радио, газеты, фотографию и публичное искусство), но посредством

символического присвоения православных символов. В 1920-е гг. руководство страны применило марксистский и научный подход к образованию и пропаганде, решив использовать язык, как вербальный, так и визуальный, опиравшийся на ранее существовавший словарь православной церкви, национальные мифологии и универсальные архетипы.

Публичное искусство, особенно фреска, стало особенно необходимо в целях агитации крестьян, привычных к настенным росписям в церквях [7, с. 102]. В 1926 г. Б. Арватов писал: «...надо революционизировать все искусство так, чтобы художественное творчество могло бы стать средством организации любой сферы жизни, не в виде украшения, а в виде целесообразного оформления, — в той мере, в какой это необходимо и по способностям возможно для рядового члена общества» [1, с. 111–112]. После Октябрьской революции Казимир Малевич, считавший сущность иконы центральной для своего творчества на всех этапах собственной карьеры, использовал свои произведения для продвижения идей революции и советского строя; можно также заметить многие формальные элементы иконы и в работах художников-плакатистов, таких, как Моор (Д. С. Орлов) и Дени (В. Н. Денисов).

Подобно иконам, фрески советского государства функционировали как дидактические формы искусства, а не арт-объекты, имеющие эстетическую ценность. Как иконы, так и фрески изображали идеализированные сюжеты, не стремясь к миметической правдоподобности. Подобно тому, как искусство иконы не призвано отражать жизненные проблемы, но отвечать на них, советская фреска не отражала проблем смутного революционного и сталинского периодов, а изображала их уже решенными, с помощью лозунгов и наглядной демонстрации давая правильные установки и образец поведения, с помощью которых преодолевались препятствия и достигались положительные результаты.

К сталинскому времени некоторые формы и условности иконописи использовались не только в дидактических целях, но и в изображении вождя — без явного сатирического умысла. Он (вождь) представлял конкретные структуры, такие, как большевистская партия, государство и СССР, а также более абстрактные понятия, такие, как большевистское видение, коммунистические идеалы, международное братство трудящихся, победа социализма, победа над врагами, такими, как кулаки и фашисты, мир во всем мире и рай на земле в форме неизбежной коммунистической утопии. Вождь должен был воплотить в себе священные и архетипические качества отца нации, великого воина и военного стратега, мудрого учителя и спасителя страны.

Тенденция превращения лидера в символ, воплощающий идеологическое видение и тактику идентификации народа как единого целого, характеризовалась использованием в пропагандистских фресках многих приемов русских православных икон. Основные способы, с помощью которых фрески визуально ссылались на православную икону, — это, во-первых, изображения, в которых портрет вождя висит или переносится как икона, например, фреска над главным входом в павильон РСФСР (ВСХВ, 1954, мозаика на станции «Добрынинская» московского метрополитена, 1950, и др. Мозаика на «Добрынинской» изображала парад физкультурников: молодые парни и девушки несли в руках портрет Сталина. Позднее мозаика была переделана: изображение Сталина было заменено на портрет Гагарина; в результате переделки возникло историческое несоответствие: полет в космос был осуществлен в 1961 г., а последний парад физкультурников прошел в 1954 г. (ил. 2).

**Иллюстрация 2 – Мозаика на станции метро «Добрынинская» (Москва):
слева — с портретом Сталина (1950), справа — с портретом Гагарина (1961)**

**Figure 2 – Mosaic at the metro station “Dobryninskaya” (Moscow):
on the left — with a portrait of Stalin (1950), on the right—with a portrait of Gagarin (1961)**

Второй отсылкой к православной иконе можно считать образы, в которых вождь принимает позу, напоминающую позу Христа. Действительно, писатели Андрей Белый, Александр Блок, Сергей Есенин и Николай Клюев связывали Октябрьскую революцию со вторым пришествием Христа, а Ленин наделялся магическими способностями, особенно после его смерти, включая способность возвращаться к жизни и ходить по земле (по В. Маяковскому, «Ленин и теперь живет всех живых»). Сталин не изображался на фресках и мозаиках как «совершающий чудеса» на пути Христа, тем не менее некоторые элементы фресок создавали ощущение, что он способен использовать сверхчеловеческие или сверхъестественные силы. Это особенно характерно для некоторых фресок, где над головой Сталина посреди разорванных облаков изображался просвет или где голова вождя находилась в сиянии лучей, исходящих от пятиконечной звезды.

Есть еще ряд отсылок к православной иконе: образ Родины-матери на мозаике «Мир во всем мире» наполнен спокойствием и материнством (ранее младенец тянулся руками к мозаичному профилю Сталина в медальоне, который после развенчания культа личности заменили на четырех белых голубей и пальмовую ветвь). Доминанта мозаики — аллегория мира — женская фигура с пышной грудью, широкими бедрами и младенцем на руках подобна Богородице на иконе; фон за Родиной состоит исключительно из лучей света от сложного комплекса пятиконечной звезды, серпа и колосьев, а цветовая гамма, насыщенная золотом, напоминает икону (ил. 3) [5].

Иллюстрация 3 – Мозаика «Мир во всем мире» по эскизу П. Д. Корина на станции метро «Новослободская» (Москва)

Figure 3 – Mosaic “World Peace” by P. D. Korin at the metro station “Novoslobodskaya” (Moscow)

На мозаиках «Вручение гвардейского знамени» и «Советские солдаты у Рейхстага» вождь появлялся вместе с советским руководством под знаменем Ленина, которое защищало их наподобие Покрова Богородицы в православной иконографии (ил. 4). «На протяжении 1930–1950-х гг. красные знамена в качестве фона для Сталина, выступающего с трибуны, стали визуальным стереотипом, штампом, к которому обращались, чтобы подчеркнуть эти самые “исторические масштабы” и “символические смыслы” изображаемого события» [6, с. 262].

Иллюстрация 4 – Мозаика «Вручение гвардейского знамени» (слева) и «Советские солдаты у Рейхстага» (справа) по эскизу П. Д. Корина на станции метро «Комсомольская» (Москва)

Figure 4 – Mosaic “Presentation of the guards banner” (left) and “Soviet soldiers at the Reichstag” (right) by P. D. Korin at the metro station “Komsomolskaya” (Moscow)

Вспомним, что на иконе белый цвет традиционно символизирует Бога Отца и вечный свет. На мозаике «Парад Победы» в черед однопартийцев, стоящих на мавзолее, вождь выделяется из темной массы своим белым одеянием (ил. 4–5). После Стахановской конференции 1935 г. Сталина и других лидеров часто видели одетыми во все белое, так же как и стахановцев, и физкультурников на парадах, поскольку жизнь стала «веселее» для всех советских граждан.

Иллюстрация 5 – П. Д. Корин. Эскиз мозаики «Парад Победы»

Figure 5 – P. D. Korin. Sketch of the “Victory Parade” mosaic

Итак, обе державы видели в публичном искусстве, и особенно во фресках, наиболее прямой и подходящий способ донесения идеологии. Они считали муралы идеальным средством выражения общечеловеческих ценностей, связанных с историей страны. Общие черты в отношениях между искусством и властью в Мексике и СССР можно представить следующим образом. Во-первых, переопределение структур власти и художественная легитимация нового политического порядка. В случае с СССР это было достигнуто благодаря сложной аллегории, относящейся к качествам и функциям уникальных лидеров (Владимира Ленина и Иосифа Сталина). В случае с Мексикой это было достигнуто благодаря популярным дидактическим темам, связанным с политическим дискурсом того времени. Во-вторых, создание публичного искусства спонсировалось государством с целью создания комплекса верований, чувств и универсальных образов. И в Мексике, и в СССР наблюдалось неприятие современного искусства и поворот к дидактическому искусству, которое использовалось для воспитания людей и, прежде всего, для передачи идеалов нового государства. Именно это намерение создать метаисторию убирает разрыв между этими двумя движениями и другими формами публичного искусства, например, эпическим искусством фараонов, византийским искусством, итальянским искусством Возрождения или нацистским пропагандистским искусством. Оба государства видят в художественном производстве путь к построению революционного национализма, к созданию фетишей, которые должны почитаться и превращаться в национальные культы. Художественное производство в обеих странах стремится укрепить концепцию нации и истории, создавая прошлое и направляя его в будущее.

Приводя доказательства общих культурных и политических отношений в двух странах, можно утверждать, что в отношениях между искусством и властью были два основных элемента. С одной стороны, мы имеем примеры покровительства политической или экономической власти искусству: в Мексике, поскольку революция уменьшила возможности рынка и меценатов, художники были вынуждены продавать свое искусство государству; в СССР, поскольку диктатура Сталина быстро поняла воспитательную и коммуникативную силу искусства, она блокировала все выразительные пространства, которые могли быть предложены в качестве уникального контекста творчества и культурного продвижения. С другой стороны, связи между искусством и властью в Мексике и СССР заставляли художников создавать элементы новой культурной идентичности, оправдывающий как самих художников, так и доминирующие политические группы, создающие новую национальную и идентичностную символику. В обоих контекстах роль художника менялась, он становился политически ангажированным рабочим-ремесленником.

Мексиканский мурализм делал акцент на содержании, передавая народу ценности художника (или правительства) с социальной приверженностью к освобождению угнетенных. В отличие от этого, в СССР идея состояла в том, чтобы заставить зрителя принять идеалы вождя. В обоих случаях искусство использовалось для создания и укрепления патриотических идей, перестройки государства и передачи новых идей власти имущих. Чтобы прояснить эти отношения, достаточно провести сравнительный анализ содержания публичного искусства (сохранившихся настенных росписей Ороско, Риверы, Сикейроса и мозаик по эскизам художников А. Дейнека, В. Бордиченко, Б. Покровского П. Корина, И. Рабиновича, Г. Рублева, М. Иорданского, Г. Машковцевой, Г. Опрышко, А. Мизина, А. Иванова) с целью выявления общих символов и повторяющихся кодов.

Общие символы — кузнецы, молоты, наковальни, иные клише, используемые для обозначения рабочего класса; солдаты на лошадях, символизирующие войска и вождя; буржуазия, которая в обоих случаях существует за счет народа; справедливость, которая в советском случае эквивалентна государству; органический союз между правительством и народом. Образы сильных, энергичных, агрессивных и атлетически сложенных тел отражают те качества, которыми обладает государство, согласно советской идеологии. Государство воспринимается как человеческая фигура, сформированная коллективностью граждан. Это своего рода совершенно логичная колоссальная автоматизация. Наконец, в этой антропоморфной репрезентации общества заметна общая логика: попытка передать общечеловеческие ценности и продемонстрировать версию «идеального человека» в соответствии с конкретным контекстом каждого политического строя. Этот идеальный человек — сильный человек действия, и обе страны хотят продемонстрировать в рамках утопического проекта, что все граждане имеют отношение к обществу идеальных людей.

Среди других популярных тем и символов можно назвать следующие: история, культура, труд, искусство, страна, флаг, сила, свобода, рабочий, сельский батрак, солдат, традиции, обряды, провидение и судьба. Все эти темы и символы связаны с общественно-политическими идеями, которые представляют собой историю и коллективный проект для нации. Кроме того, для подчеркивания связи между конечным и бесконечным, а также для укрепления патриотизма используются природные элементы: плодородие земли, считающейся женским пространством; земледелие со ссылками на виноградную лозу и колосья; земля; плуг; корзины с фруктами; урожай, представляющий зрелость и рост страны.

Через этот визуальный анализ, подчеркивающий сходство, очевидно, что оба движения пытались создать новую истинную и абсолютную реальность, которая была бы выше истории. Это показывает роль мурализма как средства, с помощью которого мексиканские и советские художники способствовали переосмыслению культурной идентичности в периоды политической неопределенности и перемен.

Присваивая традиционные образы и стили для создания более сильной национальной и культурной идентичности, мексиканские муралисты и советские художники-монументалисты 1920–1950-х гг., даже если они кажутся очень далекими политически и географически, через монументальное публичное искусство пытались заново создать свою национальную культурную идентичность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Арватов Б. Искусство и производство: сб. ст. М.: Пролеткульт, 1926. 132 с.
- 2 Гришин В. А. Мексиканский мурализм. Открытия и драмы Х. К. Ороско // Вестник славянских культур. 2015. № 4 (38). С. 215–223.
- 3 Жадова Л. А. Монументальная живопись Мексики. М.: Искусство, 1956. 236 с.
- 4 Кудрявцева И. В., Галеева Т. А. Диего Ривера в диалоге двух революционных культур // Вестник ТГУ. Культурология и искусствоведение. 2018. № 30. С. 81–94. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diego-rivera-v-dialoge-dvuh-revoljutsionnyh-kultur> (дата обращения: 08.04.2020).
- 5 Метро Павла Корина. Искусство в столичной подземке // Музеи по соседству. URL: http://small_museums_near.tilda.ws/metro_pavla_korina (дата обращения: 10.04.2020).
- 6 Руцинская И. И. Визуализируя симулякры: съезды сталинской эпохи в зеркале советской живописи // Вестник славянских культур. 2020. Т. 55. С. 258–271.

- 7 Шаталова О. Метафизика формы // Альманах штаба № 1. 18.11.2016. С. 100–122. URL: https://sovietmosaicinukraine.org/media/uploads/text/Regain_the_Future_FIN_with_ISBN__100-125.pdf (дата обращения: 10.04.2020).
- 8 Шелешнева Н. А. Искусство, рожденное революцией (монументальная живопись Х. К. Ороско, Д. Риверы, Д. А. Сикейроса) // Культура Мексики: сб. / отв. ред. В. А. Кузьмищев. М.: Наука, 1980. С. 155–184.
- 9 Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (Firmado por David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Carlos Mérida) // Artemex.wordpress.com. URL: <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf> (дата обращения: 10.04.2020).

© 2021. Marina E. Vilchinskaya-Butenko
St. Petersburg, Russia

PUBLIC ART AS A FORM OF VISUAL SUBLIMATION OF POWER

Abstract: Public art of the USSR and Mexico during the 1920s and early 1950s was chosen as the object of research. Both powers saw public art, especially frescoes, as the most direct and appropriate way of expressing a new revolutionary system of values, and considered it an ideal medium for creating metahistory. Established chronological framework is determined by the fact that during this period, similar changes took place in a political structure of both countries, which led to a transformation of the understanding of artistic production. The author highlighted the relationships between socio-political transformation of images in Mexican muralism and Soviet socialist realism of the 1920s and 1950s (prior to the period of Soviet modernism); she also identified the relationships between the system of images and their influence on the viewer and detected stylistic similarities and differences between both artistic trends, bearing in mind historical and political differences. Similarities in the relations of art and power in Mexico and the USSR manifested in redefining the structures of power; rethinking the concept of the nation and history; recreating the past and controlling it to build the future; rejecting contemporary trends in art of that time and turning to didactic art to educate people and transmit the ideals of the new state. They were also displayed in artistic legitimization of the new political order and creation of public art through appealing to a complex of beliefs, feelings, universal images and fetishes be revered and turned into national cults.

Keywords: public art, socialist realism, Mexican muralism, mural, mosaic, monumental art of the USSR.

Information about the author: Marina E. Vilchinskaya-Butenko — PhD in Pedagogy, Associate Professor, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, Bolshaya Morskaya St., 18, 191186 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8874-4527>. E-mail: marina.gutd@gmail.com

Received: April 13, 2020

Date of publication: March 28, 2021

For citation: Vilchinskaya-Butenko M. E. Public art as a form of visual sublimation of power. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2021, vol. 59, pp. 330–342. (In Russian) <https://doi.org/10.37816/2073-9567-2021-59-330-342>

REFERENCES

- 1 Arvatov B. *Iskusstvo i proizvodstvo: sbornik statei* [Art and production: collection of articles]. Moscow, Proletkul't Publ., 1926. 132 p. (In Russian)
- 2 Grishin V. A. Meksikanskii muralizm. Otkrytiia i dramy Kh. K. Orozko [Mexican muralism. Discoveries and dramas by H. K. Orozco]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2015, no 4 (38), pp. 215–223. (In Russian)
- 3 Zhadova L. A. *Monumental'naia zhivopis' Meksiki* [Monumental painting of Mexico]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1956. 236 p. (In Russian)
- 4 Kudriavtseva I. V., Galeeva T. A. Diego Rivera v dialoge dvukh revoliutsionnykh kul'tur [Diego Rivera in the Dialogue of two Revolutionary Cultures]. *Vestnik TGU, Kul'turologiia i iskusstvovedenie* [Cultural studies and art history], 2018, no 30, pp. 81–94. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/diego-rivera-v-dialoge-dvuh-revolutsionnykh-kul'tur> (accessed 08 April 2020). (In Russian)
- 5 Metro Pavla Korina. Iskusstvo v stolichnoi podzemke [Art in the metropolitan subway]. In: *Muzei po sosedstvu* [Museums in the neighborhood]. Available at: http://small_museums_near.tilda.ws/metro_pavla_korina (accessed 10 April 2020). (In Russian)
- 6 Rutsinskaia I. I. Vizualiziruiia simuliakry: s"ezdy stalinskoi epokhi v zerkale sovetsskoi zhivopisi [Visualizing Simulacra: the Congresses of the Stalinist Era in the mirror of Soviet painting]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2020, vol. 55, pp. 258–271. (In Russian)
- 7 Shatalova O. Metafizika formy [Metaphysics of the form]. In: *Al'manakh shtaba № 1*, November 18, 2016, pp. 100–122. Available at: https://sovietmosaicinukraine.org/media/uploads/text/Regain_the_Future_FIN_with_ISBN__100-125.pdf (accessed 10 April 2020). (In Russian)
- 8 Sheleshneva N. A. Iskusstvo, rozhdennoe revoliutsiei (monumental'naia zhivopis' Kh. K. Orozko, D. Rivery, D. A. Siqueirosa) [Art born of the revolution (monumental painting by H. K. Orozco, D. Rivera, D. A. Siqueiros)]. In: *Kul'tura Meksiki: sbornik* [Culture of Mexico: a collection], responsible editor V. A. Kuz'mishchev. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 155–184. (In Russian)
- 9 Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (Firmado por David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Carlos Mérida) [Manifesto of the Union of Workers, Technicians, Painters and Sculptors (Signed by David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Carlos Mérida)]. In: *Artemex.wordpress.com*. Available at: <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-4-manifiesto-del-sindicato-de-pintores-y-escultores.pdf> (accessed 10 April 2020). (In Spanish)