





АЛЕКСАНДР БОРОВСКИЙ

*Полвека современного искусства*



ПАЛ Ы МИ РА  
Т8 ИЗДАТЕЛЬСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ

Москва / Санкт-Петербург

2 0 2 2

УДК 7.072.2  
ББК 85.1  
Б24

**Боровский А.**

**Б24** Полвека современного искусства : [сборник статей] / Александр Боровский. — М. ; СПб. : «Т8 Издательские Технологии» / «Пальмира», 2022. — 238 с. — (Серия «Пальмира — искусство»).

ISBN 978-5-517-07392-1

В сборник «Полвека современного искусства» вошли статьи А. Д. Боровского о русском искусстве новейшего времени. Среди художников, речь о которых идет в этой книге, — А. Арефьев, И. и Э. Кабаковы, Г. Коржев, В. Шинкарев, В. Тихомиров, В. Голубев, Н. Копейкин, Д. Мацулина, И. Глазунов, Т. Новиков, В. Янкилевский, С. Файбисович, А. Урбан, Д. Каминкер и многие другие.

УДК 7.072.2  
ББК 85.1

ISBN 978-5-517-07392-1

© Боровский А. Д., 2022  
© Оформление.

АО «Т8 Издательские Технологии», 2022

## СОВРЕМЕННЫЙ СТИЛЬ

Выставка «В поисках современного стиля. Ленинградский опыт. Вторая половина 1950-х — середина 1960-х годов», организованная Государственным Русским музеем, оказалась последней в ряду главных «оттепельных» выставок 2017 года. Ей предшествовали выставки в Третьяковской галерее, Музее Москвы, ГМИИ им. А. С. Пушкина, ряд региональных музейных экспозиций. Оттепелью, как правило, называют временной отрезок с середины 1950-х по вторую половину 1960-х годов. При всем историзме этого явления, хронологические границы оттепели достаточно подвижны: ее предпосылки можно различить в предыдущем периоде, несмотря на очевидные заморозки во всех областях политической и культурной жизни. Последствия же ее были долговременными, как ни стремились их свести на нет охранители позднесоветской системы. Можно с уверенностью утверждать: именно в эпоху оттепели, впервые со времен авангарда, отечественное искусство было столь демократично, глубоко и органично связано с общественными надеждами на позитивное изменение жизни. Парадоксальным образом эта связь сыграла свою роль в оценке упоминавшихся «оттепельных» выставок: сегодняшняя зрительская аудитория старшего и среднего поколений видела в них прямую репрезентацию суммарного жизненного опыта, требовала некоей полноты охвата коллективной поколенческой памяти, более

того, последовавшие за оттепелью исторические разочарования переносились на оценку искусства, а то и на устроителей выставок.

«В поисках современного стиля...» в какой-то мере учитывает описанную выше стихийную реакцию на предшествующие выставки. Она не содержит оценок эпохи, не ставит своей задачей показ общественных настроений, истории ментальности и прочее. Выставка нацелена на другое — на отражение процессов формирования стилевых общностей, конвенционального визуального языка, изменений в предметном мире. В этом плане она, скорее, формалистична (если вернуться к изначальному, не отягощенному идеологическими наслоениями значению этого термина). Здесь нет прямых социально-общественных коннотаций, на которые обречен, например, термин «суровый стиль». Хотя, разумеется, сама артикуляция понятий «современность» и «стиль» вызвана к жизни вполне определенными общественными переменами. Это интересный и важный момент: понимание искусством современности.

Напомню: позднесталинское искусство работало с термином «исторический» (событие, съезд, высказывание вождя), понятия «будущее» и «вечность» были метонимически связаны и требовали величественных, церемониальных, «государственных» форм визуализации.

Понимание современного как динамичного, прогрессистского, устремленного в будущее, казалось, осталось в прошлом, в 1920-х. Не то чтобы был изжит, но как-то канализировался в специальные жанры и агитационный, мобилизующий фактор, столь важный для культуры в 1930-е и, особенно, в военные годы: строй доказал свою устойчивость, народ — управляемость и жертвенность.

Господствующим тропом стали незыблемость, непоколебимость. В этом — основа репрезентационности позднесталинского искусства, надо признать, весьма цельного и добившего-

ся, особенно в архитектуре и монументальном искусстве, немалых успехов.

В чем основа стилевой целостности этого искусства? Этот вопрос необходимо поставить, чтобы понять причину смены стилевой парадигмы, попытаться объяснить генезис нового стиля.

В сталинском большом стиле подавляюще преобладает почерк государства. Но и авторство этаблированных, признанных режимом мастеров искусств присутствует не менее отчетливо. Между двумя субъектами большого стиля — государством в лице его персонификаторов и исполнителем — сообществом утвержденных официально деятелей советского искусства — существовала некая симфония (нельзя забывать, что многие крупные мастера вполне прагматично видели в русле большого стиля уникальную возможность творческой самореализации). Отсюда — устойчивость тренда *grandioso*.

Конечно, и сама триумфальная, надмирная интонация в своей тотальности не могла не давать сбоев. Так, Морской вокзал в Сочи (архитектор Каро Алабян) можно воспринимать как последний в хронологическом отношении (начатый в 1930-е годы, он был завершен в 1955-м) штрих сталинского стиля. В нижнем ярусе скульптор Владимир Ингал использовал аллегории стихий, в среднем — сторон света, которые символизировали фигуры в национальных одеждах народов СССР. Пластической темой декора верхнего, самого ответственного, у основания шпиля, яруса стали, как ни странно, дельфины. Однако несоответствие господствующему тропу едва ли считывалось аудиторией. Массовое сознание, видимо, вообще не было настроено на рефлексию меседжа большого государственного стиля. Это важный вопрос: взаимодействие стиля и массового сознания.

Представляется, этот стиль не был рассчитан на потребление массовой аудиторией, на ее вкусы, потребности и прочее. Стиль, скорее, сам потреблял массы, выстраивал их орнамент (выражение Зигфрида Кракауэра), подавлял масштабom, во-

влекал в государственные ритуалы glorification. Повседневность выпадала из этих эпических декораций, главным образом архитектурно-средовых.

Нечто подобное происходило и с прикладным искусством, по природе своей ориентированном на потребление. Здесь была важная градация, я бы назвал ее социально-символической. Существовала утилитарная бытовая продукция, удовлетворявшая самые насущные потребности населения. Были предметы обихода, сохранявшие утилитарность, но обремененные и другой, репрезентационной функцией.

Наконец, существовал достаточно узкий, элитарный сегмент ДПИ, поставлявший малотиражные, а иногда уникальные произведения — тематические вазы, кабинетную скульптуру и так далее.

С массовым продуктом все более или менее ясно. В планы производства товаров народного потребления не закладывалось никаких дополнительных обременений: спрос и так никогда не удовлетворялся в полной мере. Однако в условиях вечного вещевого дефицита сколько-нибудь поднимающиеся над обыденным уровнем предметы утилитарные (скромные, но нарядные сервизы, трофейный фарфор и так далее) становились не равными своей прямой функциональности. Их бытование приобретало неосознанно-символический характер: выставленные под стеклом в буфетах, они репрезентировали потенциал лучшей, праздничной жизни. Это была, так сказать, вынужденно-стихийная, наивная, народная символизация. Ни о каких стилевых предпочтениях речь не шла.

Но была символизация и управляемая. Для особой группы уникальной или малотиражной продукции ДПИ (фарфоровых скульптурных групп, ваз, тематических сервизов, малотиражных предметов каслинского литья, штучных изделий народных промыслов и так далее) контекст бытования менее всего сводился к повседневному обиходу. Конечно, в такие вазы можно было

ставить цветы, скульптурой — украшать квартиру. Но обиходность принижала эти объекты. За ними стояло нечто более высокое — матрица символического обмена. Заказные вазы и композиции, выполненные, например, на ЛФЗ, высшая бюрократия от лица государственных институций и трудовых коллективов подносила вождям. Соответственно, и государство в лице своих персонификаторов одаривало свою опору — высшие бюрократические слои.

Часто в этот подарочный оборот входили вещи сложного гибридного характера: самодеятельное творчество трудовых коллективов на профильной технологической основе. Например, в этом сегменте были популярны многодельные, уникальные письменные приборы, репрезентирующие разного рода профильные производства — военно-промышленное, горнодобывающее и прочие. Символический обмен на лояльность носил высокоизбирательный характер — часто именная, адресная табличка значила гораздо более, чем уровень художественности. Тем не менее, если объекты принадлежали ДПИ, этот уровень был очень высок. Большой стиль реализовывался здесь в полной мере.

Разумеется, большой стиль стремился расширить свой плацдарм, проникнуть ниже, на более плотно населенный этаж — оформлением подарочных книг и шоколадных наборов, бытовым фарфором, массовой каслинского литья... Этот этаж — передовой отряд городского профессионального населения: квалифицированный пролетариат, служащие, военные и так далее. Их уровень благосостояния был невысок и полностью зависел от командно-административной системы. Но он был фиксирован государством и достаточен для хотя бы разового приобщения к миру обещанного строем благоденствия, стабильности, красоты.

Большой стиль, окрашивающий эти предметы, помимо прочего, выполнял подобную иллюзорно-компенсаторную функ-

цию. Его визуальность отвечала этим задачам: эмблематичность, оптическая иллюзорность, ретроспективные ассоциации. Передовые слои граждан имели право на свою долю стиля.

Но и здесь, как и в архитектуре, мы видим не столько потребление стиля, сколько потребление стилем. Достаточно эффективно, если учесть очевидные элементы мифологического сознания в тоталитарном обществе.

В этом плане существовала определенная связь между архитектурой «стиля Триумф» и осененными стилем предметами бытового назначения, например, подстаканниками в поезде «Красная стрела». В символический обмен были вовлечены, пусть разного калибра, но правильные, заслуженные люди, — другие и не пользовались «Красной стрелой». Ставка на достойные, стильные предметы для всех была немыслима для столь иерархической системы.

В чем причина того, что столь устойчивая, глубоко фундаментальная стилевая система прекратила свое бытование? Обычно это справедливо связывают с антисталинскими реформами. Действительно, как писал Илья Зеленин, «десталинизация изменила социальное лицо советского общества». Несомненно, они связаны и с изменением стилистического лица, его визуальности.

В деле изменения визуальной среды, а этот вопрос для нас здесь наиболее важен, особую роль сыграли два документа. Первый — последовавшее за выступлением Никиты Хрущева в декабре 1954 года на Всесоюзном совещании строителей постановление и «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» (1955). В нашей культурной истории они проходят под мемом «борьба с украшательством». Вторым документом было постановление Совета министров СССР «Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования» (1962). Эти постановления