

Екатерина Андреева

**СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО НА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ
ВЫСТАВКАХ И В ЭКСПОЗИЦИЯХ РОССИЙСКИХ МУЗЕЕВ И
ГАЛЕРЕЙ 1990–2020-х ГОДОВ¹**

Введение

Задача этой статьи — исследовать, как изменялось представление и восприятие искусства советского периода на знаковых выставках основных российских музеев и выставочных залов. В самом общем виде речь пойдет о типах выставочного ресайклинга советского искусства в постсоветское время на выставках и в экспозициях Государственного Русского музея и Государственной Третьяковской галереи (далее — ГРМ и ГТГ), а также обоих Центральных выставочных залов Москвы и Санкт-Петербурга, или Манежей. Мы наметим хронологию таких выставок и рассмотрим, как меняются экспозиционные подходы, а также обратимся к тому, как культурная политика временных выставок влияет на рээкспозиции ГРМ и ГТГ, то есть на закрепление определенных образцов или сценариев представления искусства советского прошлого.

**Искусство советского времени на выставках конца 1980–1990-
х годов**

Точкой отсчета для нас будет конец 1980-х годов, когда в ГРМ благодаря усилиям Евгения Ковтуна прошли ретроспективы создателей русского авангарда Павла Филонова и Казимира Малевича (1988) и был показан исторический проект «Советское искусство 20–30 годов» (1989), который впервые с максимальной полнотой представил все разнообразие модернистских художественных течений раннесоветского времени. Таким образом, в конце 1980-х происходит возвращение к зрителям и в научный оборот творчества художников, которые начиная со второй половины 1920-х подвергались разным формам остракизма: запретам на профессию,

исключению из союзов художников, уголовным преследованиям. Это, во-первых, касается участников авангардных институтов и группировок 1920-х годов и, во-вторых, художников, которые по существу своего модернистского взгляда на жизнь вынуждены были в 1930-е занять в системе соцреализма маргинальные позиции. Волна возвращения авангарда достигла своего пика на исторической выставке «Великая утопия» (музей Гуггенхайма, Нью-Йорк, 1992), и к началу 1990-х из запасников шедевры К. Малевича. П. Филонова, М. Матюшина, В. Кандинского и других художников переместились в постоянные экспозиции ГРМ и ГТГ. В эти же годы возвращались не только произведения тех, кто не вписался в официальную советскую культуру 1930-х. Одновременно запрет на показ был снят и с массовой продукции советской живописи вместе с хитами соцреализма, которые после XX Съезда КПСС, в 1956 году, были признаны атрибутами культа личности и убраны из постоянных музейных экспозиций. Например, Музей Ленина в Мраморном дворце устроил в те годы выставку картин из своих фондов с изображениями советских вождей в разных канонических эпизодах их агиографий (Ленин и Сталин в Горках, Сталин у одра Горького и т.п.). О том, что времена изменились и этот материал вновь привлекает интерес, свидетельствовали два проекта 1993 года. Это, как и «Великая утопия», были экспортные проекты: «Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи» в залах «Документы» в Касселе и «Выбор Сталина: советский социалистический реализм. 1932–1956» в Институте P.S.1 в Нью-Йорке. «Агитацию за счастье» придумали и осуществили заместитель директора ГРМ Евгения Петрова и Иосиф Киблицкий совместно с Хубертусом Гасснером, известным немецким куратором и историком искусства, автором книги об Александре Родченко. А «Выбор Сталина» курировал Иосиф Бакштейн с помощью Зельфиры Трегуловой, тогда сотрудницы РОСИЗО, откуда и были взяты картины для P.S.1 с главной из них — «Ворошилов на лыжной прогулке» Исаака Бродского (1937)ⁱⁱ. Если «Выбор Сталина» был изначально ориентирован на американскую публику, о чем говорит само его рекламное название,

«Агитация за счастье» в 1994 году была показана в Русском музее и вызвала большую полемику. И здесь нужно сказать, что за чрезвычайно редкими исключениями советское искусство так и не стало материалом для действия экспортно-импортной модели, то есть продолжало в интернациональном выставочном контексте существовать в качестве экзотического экспортного «сталинского выбора», который не был соотнесен ни с традицией ар-деко, если говорить о дизайне и архитектуре, ни с традицией Новеченто. Знаменитый проект Понтюса Хюльтена «Москва — Париж» (1981), объединивший русский и французский авангарды, предтеча авангардных выставок конца 1980-х, получил в 1990-е и в начале XXI века лишь два продолжения на выставках «Москва — Берлин. 1900–1950» (Мартин Гропиус Бау, 1996) и «Поль Сезанн и русский авангард начала XX века» (Эрмитаж, 1998). К нашей теме относится именно немецкая выставка 1996 года, по понятным причинам сосредоточенная в основном на авангардных 1910–1920-х годах, хотя и законченная парадным портретом Гитлера с пробоинами, который впервые за полвека был извлечен из вашингтонских архивных запасников и показательно не подвергнут реставрации. Немецкие посетители выставки признавались в том, что испытывают от этого зрелища потрясение сложной этиологии. Так, газета «Коммерсантъ» цитирует берлинского галериста Йорна Меркерта: «Для посетителей это было шоком потому, что многие картины времен национал-социализма ранее никогда не демонстрировались. Они находились и до сегодняшнего дня находятся в музеях Вашингтона. Шок от немецких картин состоял прежде всего в их ужасающей банальности. Эти картины были как бы иллюстрацией господствовавшей идеологии. И опасения, которые связывали с данными картинами в Германии, совершенно беспочвенны, если выставлять работы в соответствующем критическом контексте. Более глубокий шок — знакомство с действительно великими достижениями авангарда, как с российской, так и с германской стороны. Они были показаны на фоне судеб творцов — преследования, разрушения и даже смерти художников» [14].

Меркерт описывает бинарную модель представления искусства тоталитарного периода, в которой искусство официальное противопоставлено искусству, вытесненному из публичного пространства. По существу, «Агитация...» также базировалась на этой модели, в отличие от мультикультурной модели «Советского искусства 20–30 годов», где соцреализм присутствовал как один элемент из десятка и был представлен в основном портретами или натюрмортами, а не основными для государственного искусства тематическими картинами. К ним относились только шедевры Сергея Герасимова «Клятва сибирских партизан» (1933) и «Ленин на II съезде Советов среди делегатов-крестьян» (1935–1936) (2). Примечательно, что в 1988-м ГРМ не стал выставлять свой мегахит — «Киров принимает парад физкультурников» (1935) Александра Самохвалова. На «Агитации...» гигантские «Знатные люди страны Советов» бригады Василия Ефанова (1939), «Гимн Октябрю» Александра Герасимова (1942) соседствовали с поздними работами Малевича и Филонова. Однако бинарная модель «Агитации...» отличается новой расстановкой акцентов. В 1994-м музей представил доминирующим направлением в искусстве 1930-х именно соцреализм, а в разделе авангарда остались немногие картины, малочисленный нонконформизм (Роберт Фальк) и разные виды дизайна, что совершенно соответствовало распределению ролей в официальной культуре, где ученики Казимира Малевича и Михаила Матюшина — Николай Суетин, Анна Лепорская, Константин Рождественский, Борис Эндер — занимались дизайном выставочных интерьеров и оборудования, фарфора и тому подобными далеко не центровыми задачами. Главным же экспонатом «Агитации...» стало грандиозное, но маргинальное, потому что чрезмерное и «идеологически не выдержанное», полотно Василия Яковлева «Спор об искусстве» (1946). Монументальный — 345 × 412 см — групповой портрет советских художников вокруг обнаженной натуры написан был в абсурдном споре Яковлева не с близким ему А. Герасимовым, а с эрмитажным Рубенсом. «Спор» Яковлева до «Агитации...» десятилетиями хранился в запасниках как

произведение если не одиозное, то во всяком случае очень странное и, по сути, вскрывающее сюрреализм в подоснове соцреализма. Впервые за многие десятилетия с валов были сняты и Ефанов с А. Герасимовым.

«Агитация...» стала экспериментальным проектом и в другом отношении. Она проложила путь современному представлению о том, что музейная выставка — это не показ произведений искусства, а эйзенштейновский «монтаж аттракционов» — инсталляции кураторов. Она должна по праву считаться первой иммерсивной выставкойⁱⁱⁱ и предвосхитившей тенденцию конца 2010-х почти на четверть века. Очевидно, что сделать это на выставке соцреализма, который являлся, как бы теперь сказали, медийным проектом, — отсюда и установка на массовость, характерная для его авторов, — было значительно проще, чем на выставке модернистской живописи и скульптуры. В залах «Агитации...» были построены три инсталляции: «Красный уголок», «Кабинет руководителя» и «Танцплощадка». На танцплощадке — реальном дощатом круге — дежурила смотрительница музея с аккордеоном. Она, иногда для себя одной, иногда для публики, играла знаменитые советские песни 1930–1950-х, под эти мелодии старушки-посетительницы танцевали парами. Внедряя инсталляционный тип экспозиции, кураторы следовали моде на выставки Ильи Кабакова рубежа 1980–1990-х, но не погрестили и против исторической правды, которую сам Кабаков имитировал и пародировал: против свойственного ранней советской культуре типа идеологических музейных экспозиций, когда «инсталляция» с крестьянином-батраком внедрялась в рыцарский зал Эрмитажа.

Тематический сдвиг «Агитации...», предложившей, по контрасту с историческими исследованиями и публикациями периода перестройки, ассоциировать 1930-е годы с чувством счастья, вызвал критические отзывы с разных сторон. Сотрудники музея старшего поколения и авторитетные историки искусства Михаил Герман и Лев Мочалов порицали «Агитацию...» за популизм (попытку шутить с серьезными вещами) и отход от научного экспозиционного представления всей сложной картины художественной

жизни 1930-х, намеченной «Советским искусством 20–30 годов» [10]^{iv}(3). Историк искусства нового поколения Андрей Ковалев, в свою очередь, не стремился противопоставлять тоталитаризм либерализму, но хотел бы видеть соцреализм вписанным в интернациональный контекст и указал на до сих пор не разрешенную дилемму искусства СССР 1920–1930-х, с одной стороны, сугубо идеологического-советского-пролетарского, а с другой, вполне голливудского и буржуазного. Приведем его ироничную статью почти целиком, так как в ней к тому же подробно указаны разделы выставки и прокомментированы коллизии ее восприятия. Итак, «Хочешь быть счастливым, будь им»:

Недавно стал общеизвестен факт, что тоталитарное искусство — это очень плохо. Искусство тоталитаризма — плохое, неправильное искусство, основанное на антигуманных идеях. Его следует изолировать от искусства правильного и навсегда забыть о печальном девиантном эпизоде. Но все неправильное и нехорошее почему-то продолжает привлекать самых благовоспитанных граждан... Обнаружилось также, что коллаборационисты, защитники социализма с человеческим лицом, проявляют рьяный критицизм по отношению к прошлым хозяевам, гадким и нелюбимым. А беспочвенные космополиты, напротив, проявляют удивительную душевную привязанность к изъеденной ими изнутри машине подавления. Сущность правильной, а стало быть, и истинной гройсовской концепции *Gesamtkunstwerk Stalin* проста и общеизвестна: подавив авангард, сталинский стиль стал наследником «Великой утопии». На этом основании Великий авангардист, творец соцреализма инкорпорирован в один ряд со столпами Модернизма, и в самом кратком обзоре история современного искусства выглядит как Малевич — Сталин — Кабаков. Концепция «Агитации за счастье»... противостоит антиисторичному гройсианству и нацелена на воссоздание истинной картины искусства сталинского периода. Из каталога явствует, что цели устроителей выставки... были чисты и возвышенны: вскрыть,

изучить и разоблачить, одновременно не оставив почвы для циничных постмодернистских интерпретаций, преуменьшающих вину «этого затуманивающего сознание, разрушительного искусства». Исходя из указанных целей, наиболее адекватным решением было бы построение социологической экспозиции — иллюстрирование искусства историческими документами преступлений сталинской клики. Но природная склонность искусствоведов в прекрасному и великолепному взяла верх, и результат оказался прямо противоположен исходным предпосылкам. С чисто немецкой дотошностью они классифицировали наличный материал по имплицитно содержащимся в самом искусстве градациям — «тема труда», «образ Вождя», «патриотизм советского народа»... В процессе работы кураторы сами были пленены великолепным зрелищем разумно и прочно организованного космоса, и жалкие либеральные установки на поиск лжи и неправды фасада тоталитаризма рассыпались перед мощным напором совершенно невообразимой силы красоты. Если элиминировать из сталинского стиля гадкого людоеда Сталина, останется то, что либеральное сознание не может найти ни в непримиримом авангарде, ни в циническом постмодернизме: истинные basic values — Семья, Труд, Патриотизм, Активная жизненная позиция и так далее. Колоссальное историческое заблуждение заключается в том, что ценности либерального мира на языке искусства выражает распущенное, аморальное «современное искусство», ибо после небольшой конвертации чистый и возвышенный социалистический реализм мог бы стать идеальным воплощением буржуазной демократии. Для доказательства этой несложной леммы достаточно сравнить мосфильмовскую продукцию тридцатых с эпическим романтизмом Голливуда того же времени. Более того, Сталин, как идеальный деспот из платоновской утопии, окончательно разрешил чисто капиталистический парадокс рынка искусства: художник точно исполняет то, что от него хотят, а не пытается

протолкнуть свои завиральные идеи. В процессе отбора произведений кураторы, видимо, столкнулись и с размытыми стилистическими границами, когда выверенный масштаб стопроцентно конвенциональных соцреалистических полотен мирно соседствует с нежным романтизмом мягкого формализма. Естественно, упор делался на поиски «хорошего», интимного и формалистического искусства, которому и отданы внешние предпочтения кураторов выставки, до сих пор наивно полагавших, что идеологические уступки, то есть производство заказных идеологических полотен, извращает талант художника, способного к лирическим пейзажам и натюрмортам. Вовсе нет, просто на абсолютном советском художественном рынке вполне допускались, как мы видим, рудименты рыночного искусства капиталистического, то есть интимного и внеидеологического типа. Присутствие Великого авангардиста целиком отменяло саму возможность радикального эксперимента, но рыночный формализм парижской манеры продолжал существовать и развиваться в качестве подлинного искусства, противостоящего идеологически ангажированному искусству окончательно воплощенного модернизма. Единственным признаком, по которому производилась социальная градация на допустимое и целиком отреченное искусство была вовсе не мера радикализма, а наличие или отсутствие оптимизма. На выставке такое искусство выделено в специальный раздел под исторически некорректным названием «Андерграунд» (термин этот применим к специфическим типам искусства, появившимся только в шестидесятых). Введя этот раздел в общий тематический реестр, авторы нечаянно подтвердили тот факт, что отверженное искусство пессимистических формалистов вроде Роберта Фалька вовсе не представляет отдельной ценности, а функционально коррелирует с Большим стилем. В России... оказавшийся непривычно массовым зритель не разделил иронических и либеральных интенций организаторов выставки и впал в коллективную

ностальгию по величию утраченной империи. В чем каждый и может убедиться, прочитав наполненную реваншистскими фрустрациями книгу отзывов [9].

Мы так подробно останавливаемся на «Агитации», ныне скрытой в памяти за выставочными блокбастерами 2010-х, потому что исключительно важно акцентировать символический характер этого проекта, о котором пишет Ковалев: «Агитация...» фиксирует момент начала постсоветской ностальгии и ее разнообразной социо-культурной эксплуатации. «Агитация...», благодаря одному только своему названию, стала первым проектом, провоцирующим ностальгию по советскому, она запустила сценарий оживления сталинского мифа в «производство». При этом на выставке проводились социологические исследования, которые выявили весьма любопытную разницу в оценках советского времени и сталинской культуры. Сотрудница отдела социально-психологических исследований ГРМ Людмила Гаав употребила понятие «социальный сценарий восприятия искусства» и показала, что «Агитация...» расколола музейных посетителей, а отнюдь не сплотила их вокруг утраченных коллективистских идеалов:

Анализ структуры зрительской аудитории позволяет выделить три основных типа зрителей, «постоянные посетители зрелого и преклонного возраста», «молодые постоянные посетители», «молодые эпизодические посетители», что обнаруживает возрастные особенности восприятия искусства, и более ярко выраженное приятие или неприятие официального искусства сталинского времени молодежью, выявляемое на основе художественных предпочтений. Последнее оказывается связанным с социально-демографическими и социокультурными характеристиками. «Молодым постоянным посетителям» (художникам, людям творческих профессий, студентам и учащимся гуманитарного или художественного профиля, оба родителя которых имеют высшее образование) свойственно критическое отношение к советскому периоду истории страны, неприятие художественных явлений, вписывающихся в

официальные рамки советского искусства, и интерес к художественным новациям начала века. Художественные предпочтения «молодых эпизодических посетителей» (с более низким уровнем образования, гуманитарного или художественного, и более низким уровнем образования родителей) целиком относятся к сфере официально одобряемого искусства. Проведенный анализ позволил выявить различия между поколениями зрителей и различия внутри молодого поколения. Изучался также и другой «срез» публики выставки «Агитация за счастье», основанный на анализе отношения зрителей к самому факту отсутствия в настоящее время искусства, подобного искусству той эпохи («потеря» — «достижение»)...

Анализ этих данных... позволяет сделать заключение об их соответствии двум типам политических ориентаций, выявленных социологическими исследованиями последних: «консерваторы» и «либералы». Сопоставление различных типов зрителей показывает, что они выбирают противоположно ориентированные «сценарии» оценки эпохи 1930–50-х годов и ее искусства. Они прочитывают в «визуальном тексте» выставки противоположные ее аспекты, отражающие две системы взглядов, разделяющих общество. Художественные предпочтения выступают в данном случае как характеристика социальной идентичности [2, с. 20]. Любопытны и другие выводы Гаав: Наибольший интерес у зрителей, испытывающих ностальгию по искусству 1930–50-х, вызывают такие темы, как Труд и Дружба народов, тяготеющие к периферии иерархии жанров, а Официальные портреты, принадлежащие ее центру, привлекают их меньше. Обе категории зрителей положительно оценивают замысел выставки, находя ее актуальной. Тем не менее в эти ответы вкладывается противоположный смысл, что проявляется в выборе произведений, символизирующих эпоху и тематических разделов экспозиции. Эти контрастные мнения отражают социальную и политическую конфронтацию в обществе,

существовавшую в более или менее явном виде со времен десталинизации 1960-х годов и проявившуюся в открытой форме с конца 1980-х годов. Выявленное противостояние различным образом проявляется у старшего поколения и у молодежи. У любителей искусства старшего поколения можно наблюдать более ярко выраженное разнообразие вкусов и мнений, различные «созвездия» вкусов, которые образуют своего рода переход между двумя крайними точками зрения. У них критическое отношение к этой эпохе не всегда исключает признания некоторых ее позитивных аспектов.

Молодые любители искусства более склонны выбирать один из двух противоположных «сценариев»: приятие новаций в искусстве, искусства авангарда, рассматриваемого как оппозиция культуре тоталитаризма, либо предпочтение, отдаваемое формам традиционного искусства, которое связано с более терпимым взглядом на эпоху 1930–50-х годов, которая «есть часть нашей истории» [3, с. 30].

Очевидно, что бинарная модель выставочного ресайклинга искусства 1930-х — начала 1950-х, избранная в середине 1990-х, отражала и современное состояние российского общества. Она была еще несколько раз использована для показа искусства оттепели, однако акценты в этой модели еще раз изменились. В первом случае речь идет о выставке под названием «Нет! — и конформисты», которая на смену «Агитации...» была развернута в корпусе Бенуа. Ее от музея курировал Михаил Герман, а представляла она собой показ большой советской коллекции Польского фонда современного искусства, которую собрал Петр Новицкий, создатель этого фонда и организатор выставки в Варшаве. В коллекции Новицкого соседствовали официальные художники и нонконформисты, и те и другие большей частью из Москвы. Представлены они были, как правило, не шедеврами, что производило эффект сглаженности, необязательности противостояния, заявленного в названии: какая разница, кто конформист, а кто нонконформист, если в целом есть

ощущение общего упадка. Эту особенность интерпретировала, предвосхищая будущее, Кира Долинина:

В контексте сегодняшней художественной ситуации Санкт-Петербурга, когда имперское искусство — будь то сталинский классицизм «Агитации за счастье» или придворная культура «Николая и Александры» — становится предметом серьезных дискуссий и привлекает наибольшее количество зрителей, эта выставка из Польши также приобретает несколько имперский характер. Советская империя периода упадка, воплощенная в работах как именитых соцреалистов, так и не менее именитых теперь авангардистов, предстает достойной хранительницей традиции. Не в хронологической точности и не в прямых параллелях и аналогиях достоинства этой экспозиции. Для петербургского зрителя оказалась особо ценной искусственно созданная атмосфера единого художественного пространства. Путь от Михаила Аникушина до Дмитрия Врубеля оказался не так далек, а игра в «общее искусство» — увлекательной и чрезвычайно заманчивой [5].

Заголовок статьи в «Коммерсанте» реанимирует брежневское понятие «мирного сосуществования двух систем» СССР и США эпохи разрядки международной напряженности середины 1970-х. Бинарное разделение во второй половине 1990-х начинает искусственно сглаживаться в «мирное сосуществование», которое в исторической реальности пять лет тому назад завершилось исходом холодной войны. Так что тогдашние читатели газет считывали «мирное сосуществование» как эвфемизм, скрывающий вражду.

Выставки 2000–2010-х годов

Следующий этап в развитии нашей темы наступает в середине нулевых. В 2005 году в музее Гуггенхайма открывается выставка «Россия!», а в 2006-м происходит более камерное событие — выставка «Время перемен» в ГРМ, посвященная 1960–1980-м годам. Рассказ об оттепели и сменившем ее застое

— «Время перемен» — это проект-аттракцион, наследующий и стилю, и бинарности «Агитации за счастье». В его экспозиции была выстроена инсталляция «Квартирная выставка», где в шпалерной развеске теснились многие замечательные картины художников ленинградского андеграунда, лишённые поэтому субъектности, среди них «Самолеты» Рихарда Васми (1972), которым бы стоило дать настоящее личное пространство на стенах музея. Социологические исследования этой выставки также выявили важные особенности состояния общества: хотя главный интерес зрителей вызвала именно инсталляция «Квартирная выставка» (что само по себе говорит о предпочтении аттракциона), наибольшее одобрение встретили оптимистические произведения официального искусства, размещённые в других разделах экспозиции. Неприятие публики, в основном молодежной, было обращено на сам образ убогой хрущевки, который вступал в противоречие с плакатным позитивным посылом официального искусства. Через десять лет после «Агитации за счастье» именно в среде молодежи, рожденной в самые последние советские годы и не сохранившей советскую реальность в памяти, отчетливо явлен новый запрос на старую советскую мифологию социального благополучия [8, с. 80–81]. Неудивительно, что период бинарного восприятия советского искусства по модели «официальное и неофициальное» к середине нулевых утрачивает актуальность.

Какие подходы могли его сменить? Прежде всего, это могли быть исследовательские выставки, сконцентрированные на истории отдельных направлений и институтов, истории художников. К их числу относятся выставки «Музей в музее» или «Объединение “Круг художников”» (1998, 2007, ГРМ) или, например, проекты «Галеев Галереи», которая с 2006 года провела много выставок искусства «третьего пути»^v 1920–1930-х годов. Но общее увлечение выставками-аттракционами, которые привлекают зрителя и приносят доход, не способствовало прогрессу исследовательских выставок. Кроме того, как показывают социологические исследования, к середине нулевых всплеск интереса и стремление понять искусство авангарда, и вообще

сложное искусство, были уже не так высоки [8, с. 56]. Лидирующей тенденцией стала коммерциализация художественной жизни. Именно тогда, году в 2003-м, в обзоре ярмарки «Арт-Москва» произведения искусства были приравнены по ценам к потребительским товарам из сегмента роскоши. Возобладал естественно аттракцион, тем более что главный аттракцион был организован основным игроком на этом поле — куратором музея Гуггенхайма в Нью-Йорке Томасом Кренцем, который прославился внедрением в выставочный план своего музея изобразительных искусств экспозиции дорогих мотоциклов. Проект «Россия!» был создан к юбилею ООН, и его кураторы задали новый стандарт демонстрации российского искусства, в который вошли основные разделы отечественной художественной истории, поэтому его действительно можно назвать стандартом мирного сосуществования Всего: от икон до молодого постсоветского искусства, включая ампир, реализм, символизм, авангард, соцреализм, нонконформизм. Этот стандарт также являл собой демонстрацию имперскости: еще один раздел представлял российское коллекционирование и показывал картины знаменитых художников Рубенса, Мурильо, Пикассо, Дерена, акцентируя и «всемирную отзывчивость» русской культуры, обращенную, прежде всего, к Европе, и ее имперский характер, ведь только столицы настоящих империй или государств-гегемонов претендовали на охват мировых культуры и истории.

В историческом времени сосуществуют различные тенденции развития, и, параллельно с нарастанием имперской тенденции представления российского искусства, продолжается музеефикация культуры, вытесненной из публичного пространства в советский период. В середине нулевых приходит время внедрения нонконформизма в постоянные экспозиции ГТГ и ГРМ. Все разделы экспозиции XX века в здании ГТГ на Крымском Валу тогда были решительно обновлены и создана подробная экспозиционная схема развития отечественного искусства, включающая большие фрагменты культуры авангарда 1910-х и 1920-х годов, показ разнообразной

модернистской живописи 1920–1930-х, соцреализм, суровый стиль и сделанный сотрудниками Андрея Ерофеева, в частности Анной Романовой, нонконформизм. Экспозиционное решение истории 1930-х годов было очень удачным, так как зритель, проходя вначале два больших зала живописи и скульптуры 1920–1930-х, видел живую разноликость художественных манер, затем оказывался в угловом поворотном зале, где доминировали два монументальных образца соцреализма: «Сталин и Ворошилов в Кремле» А. Герасимова (1938) и «Незабываемая встреча» В. Ефанова (1936–1937), которые наглядно показывали вмененный советскому искусству конец художественного эксперимента и торжество имперского парадного портрета, транслирующее тему сплочения народа вокруг вождя и властную милитаризацию жизни. За этим поворотным залом начиналась экспозиция картин о Великой Отечественной войне, где на дальней торцовой стене анфилады размещался «Александр Невский» Павла Корина (1942), иконописца-палешанина в юности, который в годы военного сближения церкви и власти сумел вернуть в соцреалистический канон религиозную тему и идею национального, а не классового духа^{vi}.

Тенденции понимания и экспонирования советского искусства, наметившиеся в середине 1990-х, достигают акматической фазы через двадцать лет — в середине 2010-х годов, когда, с одной стороны, мы наблюдаем массовый расцвет выставок-аттракционов, а с другой стороны, усиливается исследовательская тенденция, связанная с развитием частного коллекционирования (и то и другое — следствия экономического процветания 2000-х годов).

Самое громкое событие постсоветского ресайклинга советского искусства в выставочной жизни — это проект «Романтический реализм. Советская живопись 1925–1945 годов», открывшийся 4 ноября 2015 года в цокольной части московского Большого Манежа. От коммерческих выставок-аттракционов он отличался тем, что явился первым событием пропаганды и госзаказа: вход на выставку был бесплатным, причем вход на «Романтический

реализм» (далее — «РР») позволял зрителям осмотреть и второй — мультимедийный — проект «Православная Русь: Россия — моя история. 1914–1945. От великих потрясений к великой Победе», занявший главный объем Манежа [6; 7]. Наследующий «Агитации за счастье», о которой напомнила одна Анна Толстова [17], «РР» отличался такой же двусмысленностью названия: во-первых, из него исчез собственно соцреализм; а во-вторых, словно благодаря спецэффектам, изгладилось историческое противоречие романтизма и реализма, двух непримиримых течений XIX столетия, конфликту которых посвящена была русская литература от «Отцов и детей» до «Бесов». Наведение глянца на шрамы и рубцы идейных разрывов в ткани художественной жизни в высшей степени отличало «РР»: годы борьбы за соцреализм предстали временем сияющего торжества советской культуры, что в политических «соборных» или «хоровых картинах», что в авангардной футуристической утопии воздухоплавания, что в сценах буржуазного отдыха лучших людей страны. Выставка заканчивалась, как и постоянная экспозиция ГТГ, «Александром Невским» Корина, связавшим «Романтический реализм» с «Россией — моей историей». Здесь контекст восприятия внутри общего экспозиционного пространства Манежа стал не менее значительным, чем «текст РР», и искусство советской антирелигиозной эпохи оказалось включено в религиозную ткань Древней Руси, Московского царства и Российской империи так же прочно, как невидимо защиты были и швы между боровшимися друг с другом «актерами» советского искусства 1920–1930-х [15].

«РР» использовал бинарную модель 1990-х, а не мультикультурную модель конца 1980-х, так как здесь доминировали художники авангарда и соцреализма, а мастера «третьего пути» почти не присутствовали. Однако бинарность сама по себе не была экспозиционно выявлена (хотя и могла быть выявлена, допустим, цветом стен), а наоборот всячески сглажена, словно пути Василия Купцова и Александра Герасимова являлись одним целым. На эту цель работало, например, начало выставки с гигантской картиной И.

Бродского «II Конгресс Коминтерна» (1924): как и все произведения старого спеца, эта картина — нечто вроде раскрашенного фотоколлажа — отнюдь не передавала бурю и натиск, являя собой демонстрацию масштаба и нейтральной живописи, пригодных для любой политической декларации, своего рода бюрократической униформы, которую Бродский и носил успешно в 1920–1930-е. Такое экспозиционное решение соответствовало новейшему направлению на объединение некогда оппозиционных пластов российской истории в одну новую гибридную фактуру: в год столетия обеих революций популярными стали гибрид Великой революции 1917 года, соединивший Февраль и Октябрь, и объединение императорской и советской России. Это, в сущности, воскрешало историософскую модель Гройса 1980-х, о которой упоминал в своей статье об «Агитации...» Ковалев.

Мария Силина в обзоре «РР» обобщила претензии историков искусства к этому проекту, рассчитанному на массовую непрофессиональную аудиторию, на которую воздействовал и сам соцреализм, скрытый за «романтическим реализмом»:

Такой «неразличающий» подход как нельзя лучше демонстрирует крайне востребованное сегодня стремление к нормализации истории. Министр культуры РФ Владимир Мединский на своей открытой лекции «Мифы о революции и Гражданской войне» в МГИМО в ноябре 2015 года заявил, что в Гражданской войне участвовали только две силы — белые и красные, но победила, по словам министра, в итоге третья сила — «историческая Россия», и в ней нет ни героев, ни антигероев. Авторы «Романтического реализма» упростили в истории советской живописи то, что еще не обрело сегодня сложность и полноту профессионального осмысления. В каталоге выставки можно обнаружить буквальное обращение к советской риторике времен холодной войны: искусство авангарда было побеждено понятным зрителю искусством реализма, который как нельзя лучше подходил на роль пропагандистского искусства. Впрочем, эта теоретическая рамка осталась на уровне

декларации; из тематических разделов, на которые была поделена выставка, и текстов каталога следует, что авангард и реализм объединили усилия, чтобы в СССР победила та самая историческая Россия, состоящая из набора «очевидных, но дорогих нашим сердцам истин» — воспетого труда, мечтаний о небе, семейного счастья и героической победы в Великой Отечественной войне. Подобная позиция, в основе которой лежит обращение к «вечным ценностям», позволяет авторам игнорировать и замалчивать многие аспекты истории советского искусства: феномен пролетарского искусства в 1928–1932 годы, с его оригинальной трактовкой наглядной агитации; репрессии в художественных кругах в 1936–1939 годы, приведшие к самоцензуре многих авторов; создание сталинской индустрии искусства 1936–1953 годов, в которой массовое производство станковой живописи парадоксальным образом подкреплялось разговорами об особом вдохновении художника, результатом которого является появление шедевров. Под знаменем некоего единого «романтического реализма» авторы выставки попытались представить плохо объединяемые драматичные перипетии истории советского искусства как единый дискурс о художественно интересных вещах [16]^{vii}.

М. Силина указывает на то, что советская агитационная живопись 1928–1932 годов и живопись соцреализма должны рассматриваться в контексте создания политического искусства и его индустрии, который имеет не только советскую, но и интернациональную историю [16].

С другой стороны, на явление этой как бы некоммерческой выставки предлагает смотреть Елена Федотова. Она отмечает, как и многие другие, последовательный подъем интереса к соцреализму именно в качестве экспортного искусства, ведь незадолго до открытия «РР» картина А. Дейнеки «За занавеской» (1933) ушла на аукционе более чем за три миллиона долларов: соцреализм соседствует с авангардом на аукционах. Федотова вспоминает

одну из отправных точек «западной раскрутки» соцреализма — «Выбор Сталина: советский социалистический реализм. 1932–1956», вдохновленный книгой Гройса *Gesamtkunstwerk Stalin*, и как продолжение проект «Коммунизм — фабрика мечты. Визуальная культура сталинского времени», который Гройс курировал вместе с Трегуловой в 2003 году в Ширн-Кунстхалле Франкфурта-на-Майне. В «Коммунизм...» Гройс как раз и добавил соцарт и концептуализм, замкнув цепочку Малевич — Сталин — Кабаков. Во-вторых, Федотова объясняет интенции кураторов «РР» желанием представить отнюдь не историческую картину развития советского искусства, а сам по себе советский миф 1930-х с его пафосом жизнестроительства, проиллюстрированный лучшими произведениями живописи тех лет [18]. Отсюда естественно можно сделать вывод о том, что к «РР» нельзя предъявить претензии историко-культурного плана, но также и неправильно рассматривать его в активистской парадигме политического искусства. Миф о жизнестроении ведет нас не к производственничеству и не в дизайн, а именно к квазирелигиозному истоку советской идеологии [1], и тогда обе выставки в Манеже сближаются как иллюстрации двух фаз российско-советской религиозной и квазирелигиозной культовой идеологии.

23 декабря 2015 года Центром авангарда и галереей на Шаболовке была устроена дискуссия «Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики», в которой приняли участие историки искусства и критики новейшего поколения: Александра Селиванова, Надя Плунгян, Валентин Дьяконов, Александра Новоженова, Глеб Напреенко, Анна Толстова и другие. В целом подходы участников дискуссии можно разделить на две группы. К первой относятся, например, В. Дьяконов и Н. Плунгян, в ближайшем будущем сокураторы проекта «Модернизм без манифеста». Они начинают заново там, где в конце 1980-х остановились кураторы выставки «Советское искусство 20–30 годов», и проводят подробное исследование живописи, скульптуры и архитектуры 1920–1930-х, тогдашней системы образования, художественных

группировок и личных судеб, прежде всего живописцев. Вот как они сами формулируют свои научные принципы и интересы.

Дьяконов: Один из самых болезненных моментов в... этом расцвете выставочной деятельности про соцреализм заключается в том, что производившееся в те же годы так называемое «тихое искусство» (за неимением лучшего термина) оказывается совершенно... задавленным и убитым торжественным парадом социалистической живописи [7].

Плунгян: Чисто терминологически соцреализм был репрессивной конструкцией, а не самоопределением художников, которые были подвешены в бесконечном конфликте между ярлыками «реализма» и «формализма». Мы видим, как эти полярности снова переносятся в наше время. Но что они нам говорят? И нельзя ли как-то, во-первых, деконструировать этот термин, во-вторых, в целом избавиться от полярностей в искусствознании и кураторской работе? Наконец, третье: существует ли вообще соцреализм? Основная задача — так переосмыслить модернистский этап, чтобы охватить все его проявления, начиная от прямого сотрудничества с властью и непосредственно тоталитарного искусства и заканчивая социально ориентированными художниками, которые еще не успели стать марксистами или антимарксистами, а просто из деревни приехали и говорили о своей ситуации художественным языком, который только что освоили. Перед нами отчетливо стоит необходимость избавляться от бинарности и говорить все-таки о множественности центров внутри модернистской парадигмы [13].

Во вторую группу, продолжая рассуждения Силиной, входят Новоженова и Напреенко. В отличие от Дьяконова и Плунгян, их меньше интересуют художники как личности и произведения искусства как сущности, а больше — система функционирования культуры и социальная сторона художественной практики. Очень живой для них опыт второго российского

капитализма 1990–2010-х побуждает от обратного верить в коллективистскую советскую мифологию, но не 1930-х, а именно 1920-х годов: в марксистскую организацию ранней советской культуры. Здесь надо заметить, что неомарксистские интересы становятся заметными в российской общественной мысли середины 2000-х — 2010-х, побуждая вспомнить две предыдущие попытки возвращения к «ленинизму» в 1956-м и в годы горбачевской перестройки, с той только разницей, что в 2010-е эта тенденция связана не с советским госзаказом, а с влиянием в основном западной левой идеологии^{viii}.

Вот что представители второй группы считают для себя важным:

Новоженова: Кураторы выставки «Романтический реализм» постоянно произносят слово «госзаказ», актуализируя спор про разницу между соцзаказом и госзаказом. Но на самом деле, понятно, что сейчас госзаказ, скорее, актуален для самих этих кураторов, когда государство приходит и говорит: «Слушай, [соцреализм] нам тоже пригодится каким-то образом», и куратор с этим соглашается. Но художники 20-х годов не мыслили в терминах госзаказов, потому что они все в основном придерживались марксистской идеологии. Действительно, для них важно было найти собственную позицию в обществе, и они занимались экспериментом: что они, как художники, обладающие навыком миметического живописания, от которого они не собирались отказываться, что они могут дать — но не государству, а обществу? [12].

Напреенко: Соцреализм, если его брать как некую большую медиасистему, можно назвать довольно масштабным проектом именно по дистрибьюции, трансляции, циркуляции искусства в обществе: то, как оно потребляется и производится, — это недостаточно изученный вопрос. Интересно, что наиболее востребованным элементом в выставках типа «Романтического реализма» или «Художники ВДНХ» остается именно эта зрелищная, спектакулярная сторона соцреализма. Обворожение в принципе заложено в таком искусстве, способном пленять образами завершенной, деланной реальности. Но именно

поэтому нам нужно применять критический инструментарий, который введет сюда некую вторую сцену, позволит нам увидеть какие-то разломы — по ту сторону видимого, за его кулисы [11].

Итак, в научно-критической среде наиболее важным представляется именно регистрация разломов советского и их подробное изучение. Вскоре после «РР» стал заметен — от обратного — подъем выставок-исследований и актуализация мультикультурной модели представления советского искусства конца 1980-х — начала 1990-х годов. К числу таких выставок можно отнести цикл «Модернизм без манифеста» в Московском музее современного искусства (2017–2018), выставку к 100-летию Музея живописной культуры в ГТГ (2019), выставку об искусстве Ленинграда 1940–1980-х годов «Эхо экспрессионизма» (ГРМ, 2020), проекты в Музее Москвы «ВХУТЕМАС 100: Школа авангарда» (2020) и «Электрификация. 100 лет плану ГОЭЛРО» (2021). Благодаря этим выставкам происходит очень существенное расширение сферы исследований и представления советского искусства 1920–1950-х годов. Впервые в нее входит подробный показ искусства Ленинграда, и здесь нужно вспомнить «Галеев Галерею», куратор которой историк искусства Ильдар Галеев не только постоянно открывал зрителям забытых художников, но и опубликовал в 2010-е целую библиотеку о ленинградских живописцах и графиках Дмитрие Митрохине, Владимире Гринберге, Алисе Порет, Петре Соколове и многих других.

Между тем в медийном пространстве исследовательские выставки занимают гораздо более скромное место, чем проекты-аттракционы, которые продолжают появляться в конце 2010-х — начале 2020-х годов (прежде всего, это выставки ГТГ «Оттепель» в 2017-м, «Ненавсегда» о брежневском застое в 2020-м и проект «Дейнека/Самохвалов» в петербургском Манеже 2019–2020 годов). Если первые остаются, при всей своей высокой посещаемости, событиями для специалистов, вторые становятся, что называется, «информационными поводами» для государственных телеканалов и в первую

очередь обращают на себя внимание критиков и историков, в том числе и славистов. В результате выставочная практика в области представления советского периода оказывается в такой же историческо-интерпретационной ловушке, — что и само искусство 1930-х: в ней видят по большей части проявление консервативной культурной политики, как в 1930-х наблюдали исключительно замену (или подмену) авангарда соцреализмом. Так, Лена Йонсон (Lena Jonson, 2018) в исторически важной работе «Новая консервативная культурная политика и изобразительное искусство» выстраивает однозначно четкую линию формирования госзаказа на оживление соцреализма в качестве формообразующего искусства российского настоящего и будущего [см.: 19]. Эта линия, по мнению Йонсон, идет от «РР» к другим выставкам 2015–2021 годов: Александра Герасимова в Историческом музее, соцреализма и нового русского реализма в московском Музее современной истории России и — отдельно — в ГРМ, Гелия Коржева и Таира Салахова в ГТГ. С одной стороны, исследовательница собирает факты в прочную систему доказательств, а с другой стороны, комментируя их, указывает на то, что именно в самом типе фигуративного искусства заключен источник притягательности для нового госзаказа, потому что фигуратив обеспечивает понятное и оптимистическое искусство. Очевидно, что повторная стигматизация фигуратива, или «навыка миметического живописания» по Новоженовой, характерная для гринбергианского искусствоведения, может только затормозить реальные исследования искусства 1930–1940-х годов.

Заключение. Советское искусство в постсоветских постоянных экспозициях

Главное, что происходит с выставками-аттракционами и в итоге распространяется на постоянные экспозиции ГРМ и ГТГ, — это отмеченное на «РР» сглаживание бинарной модели: сохранение ее элементов, но представление их не в качестве антагонистических, а в качестве чуть ли не

однородных. Гетерогенная бинарная модель превращается в невозможно-гомогенную. Этот процесс в российской культуре нарастает в течение 20 лет и отражает не только сформулированный к середине 2010-х новый госзаказ, но и, по всей видимости, трансформацию общественного сознания — сам факт ухода советского в далекое мифологическое прошлое. Результаты этого процесса мы наблюдаем в новых реэкспозициях крупных музеев, предпринятых после первой половины 1990-х и середины нулевых. Реэкспозиции, то есть концептуальные изменения постоянных экспозиций, которые обычно не претерпевают радикальных перемен, так как связаны с набором образцовых произведений искусства в коллекции музея, в последнем пятилетии оказались частым явлением, что свидетельствует о динамике обычно не очень подвижных пластов музейного материала. Реэкспозиции подверглись советские залы ГТГ дважды, в 2017 и 2021 годах, и ГРМ в 2021 году. Предыдущие перевески активно осуществлялись в 1990-е годы, когда в экспозиции внедрялось искусство авангарда, и в середине нулевых, когда в экспозиции попал нонконформизм.

К середине нулевых ГТГ и ГРМ сформировали два различных типа постоянных экспозиций искусства советского времени. Подход ГТГ, как уже говорилось, был построен на принципе контраста: рассказ о развитии культуры СССР 1920–1930-х годов начинался представлением советского авангарда, продолжался показом шедевров 1920-х — начала 1930-х годов, созданных мастерами ОСТА и самыми радикальными художниками АХРРА, далее шли залы художников «третьего пути», то есть живописцев-модернистов внеидеологического и поэтому маргинального для советской культуры типа, наконец, в угловом, поворотном зале были выставлены большие тематические картины официального соцреализма, в частности популярная картина «Сталин и Ворошилов в Кремле» А. Герасимова, которая была удалена в запасники из постоянной экспозиции галереи после XX Съезда КПСС. Таким образом, зритель получал вполне наглядное представление о различных пластах культуры советского времени и о господствующей

государственной культуре, которая диктовала политику в искусстве. Подход ГРМ, наоборот, сильно отличался стремлением нивелировать роль соцреализма как «большого стиля»: в постоянную экспозицию были включены «частные случаи» соцреализма (портрет актрисы А. Тарасовой и натюрморт А. Герасимова), а не широкоформатные картины сталинских художников, за исключением шедевра А. Дейнеки «Оборона Севастополя» (1942).

В середине 2010-х в целом присутствие искусства соцреализма в постоянных экспозициях усилилось, но одновременно оно оказалось менее акцентированным — представленным вне своего исторического контекста. Экспозиция ГТГ в эти годы меняется кардинально: с одной стороны, зал больших картин соцреализма переезжает из центральной анфилады в боковой экспозиционный сегмент, где на большей площади добавляются новые экспонаты. С другой стороны, в экспозицию залов центральной анфилады внедряется большое количество «частных случаев» официальной соцреалистической живописи, которые размывают до этого монографический показ авангарда 1920-х и «третьего пути» 1930-х годов, создавая впечатление смешанной палитры художественных языков и их равноправия, а не стратификации. Так, рядом с М. Ларионовым появляется в экспозиции ГТГ А. Герасимов и т.д. ГРМ в 2021 году также добавляет в постоянную экспозицию зал большой сталинской живописи, который, однако, как и в ГТГ, расположен не в основной анфиладе. Кроме того, он размещен и не по хронологии, а является ответвлением в экспозиции брежневского периода, своего рода атемпоральной добавкой для готового свернуть с магистрального пути посетителя. В этом зале выставлены «хоровые картины» соцреализма, которых нет как класса в хронологически развернутой постоянной экспозиции: «Великому Сталину слава!» (1950, Ю. Кугач, В. Нечитайло, В. Цыплаков), «Гимн Октябрю» (1942, А. Герасимов). В комментарии к этим произведениям раскрыта функция соцреализма как мифологизирующей реальность пропаганды. Так, из текста зрители могут узнать, что

торжественного заседания всех лучших людей страны в Большом театре в 1942 году по случаю 25-й годовщины Великой Октябрьской революции на самом деле не было и А. Герасимов изобразил воображаемое событие примерно так же, как С. Эйзенштейн вслед за Н. Евреиновым реконструировал штурм Зимнего дворца.

Рассматривая экспозиционно-выставочную историю прошедшего тридцатилетия (1993–2023), мы можем сделать вывод о том, что на всем ее протяжении соседствуют два способа показа искусства советского периода, которые мы условно назвали выставками-аттракционами и исследовательскими выставками. Задача выставок-аттракционов изначально связана с реконструкцией соцреализма как мифологического культового искусства социального единства и оптимизма: выставки и формируют этот запрос, и усиливают его выражение. Динамика выставок-аттракционов отличается устойчивым нарастанием с кульминациями в каждом десятилетии. Исследовательские выставки появляются с гораздо меньшей регулярностью и в отсутствии связной программы, которая могла бы быть, напри мер, в условиях взаимного планирования работы важнейших музеев. Предметом исследовательских выставок, как правило, является не эталонный соцреализм, а авангард или искусство модернизма 1920–1930-х («третьего пути»).

При этом объективно сам процесс расширения экспозиционной базы выставок-аттракционов приводит к появлению в этих проектах нового материала, позволяющего детализировать наши представления о культуре советского периода. Так, например, выставка «Дейнека / Самохвалов» потребовала большого числа картин обоих художников, задействованных в своего рода товарищеском матче, и в экспозицию включились произведения из российских музеев, до этого редко выставлявшиеся. Совокупный показ Дейнеки и Самохвалова — лучших в изображении молодежи и спортсменов, что объясняется не только идеологическим заказом, но и личными пристрастиями, — произвел незапланированный эффект: картины 1930-х не столько вступили в соревнование, сколько слаженно заполнили кубатуру

Манежа румяной экстатической плотью. Даже не телами, а именно плотью, потому что лица героев Дейнеки и Самохвалова, за редкими исключениями, оказались плавающими пятнами румянца, живописно покрывающими мускулатуру, напоминая выражение Лидии Чуковской «молоко с кровью».

Большой объем нового материала в области истории создания мавзолея и культа В.И. Ленина дала выставка «ДК СССР» (2022–2023, ЦВЗ «Манеж») в Москве, где в разделе, подготовленном А. Селивановой, также была представлена история дискуссий ВХУТЕМАСа. Эта выставка, как и «Дейнека/Самохвалов», стала еще одним произведением мастера аттракционов — архитектора экспозиций Антона Горланова, который соорудил в Петербурге в атриуме Манежа трибуны стадиона, а в конце экспозиции — футбольное поле; центром же московской выставки стало гигантское ухо — макет, позволяющий вообразить размер статуи Ленина, которая должна была венчать непостроенный Дворец Советов в проекте Бориса Иофана. Симптоматично, что архитектор и кураторы выбирают в качестве основного символа исторической экспозиции именно мотив «прослушки», а, например, не мотив указания или какой-то другой из доступного анатомического набора. Ухо Ленина, что также не может не обратить на себя внимание, тут резонирует загадочным звукам «Терпситона», в отличие от популярных советских песен на «Агитации...», которые гораздо больше подходят сущности пролетарских ДК. В целом же «ДК СССР», несмотря на этот важнейший интонационный сдвиг в музыкальной части, сделанной А. Ретинским, предъявил публике экспозицию, по-прежнему мифологизирующую культурную политику Советского Союза, в данном случае — исторические Дворцы культуры. Здесь в разделах скульптуры и живописи были собраны канонические для постсоветского взгляда 2010-х произведения из ГТГ и ГРМ: основные шедевры авангарда (и Малевич, и Самохвалов), соцреализм (в том числе — К. Петров-Водкин, А. Самохвалов, а в суровом стиле — Г. Коржев), детская книжная иллюстрация ленинградских «художников-пачкунов», абстракция нонконформизма 1960-х. Создается

обманчивое впечатление, словно бы всем им нашлось каждому свое место в «кружках по интересам» всесоюзного ДК — кузницы советских талантов. Однако именно архитектура выставки, показ произведений на фоне траурных графитовых стен становится необходимым камертоном восприятия социального оптимизма борцов революции, делегатов, сталеваров, спортсменов и вождей — героев соцреалистической живописи и скульптуры, а также самих художников и скульпторов, которые этих героев породили.

Не стоит удивляться тому, что в постсоветский период история соцреализма в изобразительном искусстве осталась ненаписанной. Причина этому заключается, если можно так сказать, в повторной мифологизации советского, начатой в 1993 году для производства и эксплуатации постсоветской ностальгии. Изобразительный материал в этом плане оказался гораздо более зрелищным, то есть подходящим для ресайклинга советского, чем литература, ставшая основным полем продвижения постсоветских исследований. Тем не менее развитие исследований советского искусства, хоть и медленно, но идет по восходящей и оказывает свое воздействие на формирование сценариев этого ресайклинга.

Список литературы:

[1] *Андреева Е. Ю.* Советское искусство 1930-х — начала 1950-х годов: образы, темы, традиции // Искусство. 1988. № 10. С. 64–67.

[2] *Гаав Л. Э.* — Социальные сценарии восприятия изобразительного искусства в контексте социокультурных изменений российского общества: Автореферат дис. ... кандидата культурологических наук: 24.00.01 / Санкт-Петербургская государственная академия культуры. СПб., 1998. 22 с.

[3] *Гаав Л. Э.* — Советское искусство 30–50-х: эпоха и ее символы в восприятии современного зрителя // Российская массовая культура конца XX века: Материалы круглого стола, 4 декабря 2001 г. Санкт-Петербург / Отв. ред. Б. Г. Соколов. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 30. (Серия Symposium, вып. 15).

[4] *Герман М. Ю.* — Об искусстве и искусствознании. СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2014. 552 с.

[5] *Долинина К.* — «Нет! — и конформисты» как опыт мирного сосуществования // *Коммерсантъ.* 08.07.1994. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/83216> (дата обращения 20.03.2023).

[6] *Дьяконов В.* — Стиль репрессионизм. Выставка советского искусства в Манеже // *Коммерсантъ.* 11.11.2015. URL: <http://kommersant.ru/doc/2850691> (дата обращения 20.03.2023).

[7] *Дьяконов В.* — Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // *Tatlin.ru.* 13.05.2020. URL: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).

[8] *Иевлева Н. В., Потапова М. В.* — Музей и публика. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. 272 с.

[9] *Ковалев А. А.* — Хочешь быть счастливым, будь им // *Сегодня.* 23.04.1994. URL: <https://istina.msu.ru/publications/article/5240636/> (дата обращения 20.03.2023).

[10] *Мочалов Л.* — В поисках третьего пути // *Северная Аврора.* 2010. № 12. URL: <https://reading-hall.ru/publication.php?id=3735> (дата обращения 20.03.2023).

[11] *Напреенко Г.* Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // *Tatlin.ru.* 13.05.2020. URL: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).

[12] *Новоженова А.* — Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // *Tatlin.ru.* 13.05.2020. URL: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).

[13] *Плунгян Н.* — Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // *Tatlin.ru.* 13.05.2020. URL:

https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).

[14] Россия — Германия: 1000 сопоставлений // Коммерсантъ Власть. 12.03.1996. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/12177> (дата обращения 20.03.2023).

[15] *Селиванова А.* — Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // Tatlin.ru. 13.05.2020. URL: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).

[16] *Силина М.* — Соцреализм против романтики реализма. Что такое советское искусство 1925–1945 годов? // АртГид. 10.12.2015. URL: <https://artguide.com/posts/932> (дата обращения 20.03.2023)/

[17]. *Толстова А.* — Соцреализм: исследовательские перспективы и тупики // Tatlin.ru. 13.05.2020. URL: https://tatlin.ru/articles/diskussiya_soczrealizm_issledovatelskie_perspektivy_i_tupiki (дата обращения 20.03.2023).

[18] *Федотова Е.* — Соцреализм с новым акцентом. Большой стиль большой эпохи // The Art Newspaper Russia. 02.11.2015. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/2292/> (дата обращения 20.03.2023).

[19] Russia — Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist / Ed. by Lena Jonson and Andrei Erofeev. Routledge, 2018. 342 p. URL: [https://bookshelf.vitalsource.com/reader/books/9781351738347/epubcfi/6/26\[%3Bvnd.vst.idref%3Dch12\]!/4/2\[book part-004\]/22/1:608\[s%20a%2Cn](https://bookshelf.vitalsource.com/reader/books/9781351738347/epubcfi/6/26[%3Bvnd.vst.idref%3Dch12]!/4/2[book part-004]/22/1:608[s%20a%2Cn) (дата обращения 20.03.2023).

ⁱ Публикуется по: *Андреева Е. Ю.* Советское искусство на художественных выставках и в экспозициях российских музеев и галерей 1990–2020-х годов // Художественная культура. Изобразительное искусство и архитектура. 2023. № 4 (40). С. 390–419. Андреева Екатерина Юрьевна — искусствовед, куратор, арт-критик, кандидат искусствоведения и доктор

философских наук. Специалист по русскому и зарубежному искусству XX—XXI веков. Ведущий научный сотрудник отдела новейших течений ГРМ. Примеч. автора.

ⁱⁱ Напомню, что советский маршал был покровителем изобразительного искусства: АХРРа и студии М. Б. Грекова, тогда как Сталин курировал кино и литературу, что очевидно свидетельствует о почетном третьем месте пластических искусств в системе советской пропаганды. Об этом в 1995 году писал М. Ю. Герман. [4, с. 441–449, 483].

ⁱⁱⁱ С. Герасимов на рубеже 1940–1950-х и сам был в немилости у советского художественного начальства, о чем в 1980-е еще многие помнили благодаря едкой шутке о двух соперничавших художниках-однофамильцах: «С. Герасимов — живописец, А. Герасимов — орденоседец»; хотя, справедливости ради, орденосецем в 1946-м стал и Сергей Васильевич.

^{iv} Мочалов здесь высказался в основном против выставки «Время перемен», о которой речь впереди, досказав за одно и то, что считал нужным сказать об «Агитации...» в середине 1990-х.

^v Наряду с выражением Мочалова «третий путь», использовалось и выражение Германа «третья струя», а также «негромкое» или «тихое» искусство для обозначения творчества художников скорее модернистских, заинтересованных живописью, а не пропагандой, совпавших с соцреализмом по времени, которое не выбирают, а не по творческому настрою. Вот как характеризует это искусство Герман (и обратим внимание на то, что он употребляет понятие «нонконформизм» применительно к искусству Ленинграда 1930–1940-х): «Свою независимость, нравственную и эстетическую стабильность подтвердила „третья струя“ (молчаливый, неагрессивный нонконформизм, синтез достижений авангарда и традиции, высокая живописная культура), что особенно остро сказалось в Ленинграде» [4, с. 467].

^{vi} Образ Александра Невского, например в одноименном фильме 1938 года, представляет не только исторического героя, но и знаковую тенденцию «русификации» соцреализма, возникающую в конце 1930-х и означающую окончание формирования культуры соцреализма и ее канона, в котором пролетарский интернационализм начинает окрашиваться российско-советской имперскостью. Основные произведения этой тенденции в живописи появляются в первой половине 1940-х, как, например, полотно ленинградского художника Михаила Авилова «Поединок Пересвета с Челубеем на Куликовом поле (1943).

^{vii} Мне довелось в 1987 году написать о борьбе всех против всех на раннем этапе соцреализма, в том числе о преследовании реалистов и пейзажистов [1]. О такой же борьбе в годы сталинского салона 1946–1953 годов в 1995 году писал в упомянутой здесь работе М. Ю. Герман [4].

^{viii} В проекте Екатерины Деготь «Борьба за знамя» (2008, Новый Манеж, Москва) была сделана не очень состоятельная попытка перешифровать советскую культуру 1926–1936 годов в троцкистскую. Несостоятельность противопоставления связана с тем, что сам Троцкий по праву должен считаться отцом соцреализма благодаря книге «Литература и революция». Попытка оживить советский марксистский дискурс, придав ему другую упаковку, отсылающую к сюрреализму и большой западной истории искусства, симптоматична для второй половины 2000-х и 2010-х.