

Оксана ШАТАЛОВА

МЕТАФИЗИКА ФОРМЫ*Монументальное искусство, авангард, мозаика, советское, 1960-1980, индустриальное жилищное строительство*

Этот текст – аналитическое эссе о самой амбициозной и вместе с тем привычной, «соседской», и вместе с тем малоисследованной ветви советского искусства. Историографическая иллюстративность сведена здесь к минимуму в пользу основной задачи – демонстрации сложности и неоднозначности советского проекта. Вопреки мифам, как правым, так и левым, «советское» крайне сложно определить, поскольку оно представляет собой клубок противоречивых мотивов. В этом тексте я пытаюсь сделать видимыми отдельные, спутанные и перекрученные, линии – в частности, связь позднего советского искусства с авангардом. На мой взгляд, монументальное искусство – неразрывно связанное с проектом строительства массового жилья – реализовало, хотя и странным образом, эгалитарные декларации искусства 20-30-х. Впрочем, точнее, чем «странно», прозвучало бы другое слово – «практически», – выражающее как будто объективное воплощение и вместе с тем несущее знак неуверенности и незавершенности. Авангардный проект был «практически» продолжен в хрущевский-брежневский периоды, но «теоретически» эта связь не очевидна, что иллюстрируется современной рецепцией. Вряд ли сегодняшнее будничное восприятие читает советские мозаики как развитие курса 20-30-х, тем более, как реализацию анти-институционального авангардного манифеста. В этом тексте я пытаюсь если не устранить, то обозначить этот зазор.

1.

Споры о фреске. Монументальность

С первых лет революции и до начала 30-х гг.¹ в большевистском государстве длилась дискуссия о формах нового искусства, – синонимичного для большинства участников искусству пролетарскому. Монументальной живописи (под таковой обычно понимали фреску) место в этих спорах находилось неизменно – в силу ее очевидных демократичных

1 Постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. были распущены все творческие группировки и созданы централизованные творческие союзы, в частности, Союз художников. Это постановление принято расценивать как маркер завершения проекта революционного искусства.



*Настенная роспись
в колхозном клубе.
Тонский район
Киргизской ССР.
1964.
Материалы
ЦГА КФФД КР*

свойств: коллективности исполнения, адресации массам, панорамности темы, наконец, заветной синтетичности (слово «синтез» на протяжении всей советской истории звучало как заклинание, отмыкающее любые замки). Причем это полемическое место было не горячим, не острым (самые болезненные копы ломались вокруг станковизма), но, так сказать, умеренным, «центристским». Перечисленные свойства делали монументалку неплохим претендентом на роль пролетарского флагмана, но бросались в глаза и консервативные черты – пассивная ориентация на византизм и претензия на вечность. Настенную живопись упрекали в негибкости и косности. Маяковский как-то заявил, что лучшее монументальное искусство – это кино, а критик Н. Лухманов осудил фреску как препятствие на пути распространения мобильных стен-трансформеров, к тому же «фреска исключает возможность частых ремонтов»². В. Полонский считал настенную роспись недостаточно массовой, предпочитая ей многотиражный плакат. Конструктивизм же по определению отрицал живопись-в-архитектуре, – как и развивавший конструктивистские идеи Леф, беспощадный к старомедийной репрезентации. Вместе с тем монументальную репрезентацию радикальные лефы критиковали без страсти, с оговорками, подспудно удостоверяя ее синхронность пролетарскому

² Цит. по: Антонов А. Новая победа пролетарского искусства // Искусство в массы. 1930. № 10-11. С. 8.

идеалу. В 1920 году Б. Арватов прокламирует агитационную важность фрески в период классовой борьбы: «...громадное поприще разворачивается в особенности перед искусством монументальной фрески, в широких линиях и красках декоративно обогащающей строительные замыслы архитектора и в то же время наглядно формулирующей идейные принципы пролетарского движения»³. Но в будущее Арватов фреску не берет: в 1928 году он признает, что «коллективизированная эпоха, ... казалось бы, приспособлена к так называемым монументальным произведениям»⁴, однако тут же разоблачает эту кажимость, – уверяя, что возрождение фрески невозможно, ибо технические достижения эпохи монументальны сами по себе. Итого, как констатирует И. Маца, «стенная роспись имеет и свои преимущества, и свои недостатки»⁵. Такая амбивалентность позволила некоторым теоретикам определить фреску как «переходную форму» – особенно необходимую в целях агитации крестьян, привычных к настенным росписям в церквях⁶.

Как бы то ни было, грезы об общедоступном монументальном искусстве пронизывали революционную атмосферу. Это были именно грезы, – работы на данном фронте велись большей частью «теоретические». Затратное, ресурсоемкое, архитектурозависимое искусство в послереволюционные годы не имело базы, поэтому основное действие разворачивалось на уровне желания. Волны желания исходили одновременно из разных источников: ленинский план монументальной пропаганды (проект фактически концептуальный, т.к. его материализация оказалась эфемерной⁷); оформление праздничных улиц, агиттрамваев и агитпоездов (где участвовали все – от мирискусников до авангардистов); собственно фресковые инициативы различных художественных групп. Непосредственной продукции было немного – расписанные студентами стены

3 Арватов Б. Пути пролетариата в изобразительном искусстве (1920) // Художественная жизнь Советской России. 1917-1932. М.: Галарт, 2010. С. 129.

4 Арватов Б. Современный художественный рынок и станковая картина // Новый Леф. 1928. № 2. С. 9.

5 Маца И. Итоги и перспективы художественной практики (1929) // Художественная жизнь Советской России. 1917-1932. С. 286.

6 См.: Михайлов А. Почему нам нужна фреска? // Вечерняя Москва. 1929. 30 мая.

7 12 апреля 1918 г. по предложению Ленина был принят декрет Совнаркома «О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской социалистической революции». В Москве и Петербурге планировалось установить более шестидесяти монументов в честь революционеров и других деятелей. Реализована была небольшая часть задуманного, до наших дней сохранились лишь отдельные объекты, т.к. скульптуры возводились в качестве «временных», из непрочных материалов. Временность объяснялась не только тяжелым экономическим положением государства в 1918-1920 гг., но и тем, что перед переводом в долговременный материал памятники должны были получить «народное одобрение». См.: Михайлов А. Программа монументальной пропаганды // Искусство. 1968. № 5. С. 39-42.

Вхутеина, несколько рабочих клубов и других общественных заведений. Но «монументальное» развивалось и за пределами фрески. Утопическое притяжение искусства-в-архитектуре действовало столь мощно, что даже убежденные станковисты пытались наметить здесь собственные маршруты (категория «монументальности», например, постоянно звучит в приложении к деятельности группы ОСТ).

Основоположник киргизского изо Семен Чуйков в 1930 году (когда он еще не носил титул основоположника) в программной статье «О путях станковой живописи»⁸ пытается защитить опальный станковизм, призвав на помощь авторитет модной монументальности. Чуйков выдвигает манифест: «Станковая картина должна стать монументальной», подразумевая в целом «широкий социальный охват..., синтетичность, полноту и выразительность образа», а в частности – «серийную форму». Создание серий картин, – по выражению Чуйкова, «прорыв рамы», – позволяет «дать станковой живописи возможность диалектического развития темы». Но эталоном для Чуйкова является все же искусство-в-архитектуре: практика, связанная с коллективностью, а также строгой рациональностью компетенций (например, математических), должна окончательно преодолеть буржуазно-романтические инерции художника. Как большинство текстов тех лет, статья Чуйкова содержит утопические прорицания, – причем через четверть века они «практически» исполнятся: «Строительство социалистических городов есть одна из могущественных социальных предпосылок для перерождения и дальнейшего развития станковой картины по пути монументальности... Советская архитектура единым фронтом с живописью, скульптурой и другими изобразительными искусстваами заложит первые камни монументального пролетарского искусства, и станковая живопись (тогда уже монументальная) займет в архитектурном организме то место, которое в ранних культурах занимала фреска».

Модернизм. Индустриальное строительство. Синтез и украшение

Пророчества воплотила оттепель. Закат сталинского ампира и рассвет хрущевского неомодернизма знаменовало постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве» от 4 ноября 1955 года. Еще до публичного разоблачения культа личности Сталина⁹ осуждение получила сталинская культурная политика репре-

⁸ Опубликована в настоящем издании. С. 94.

⁹ XX съезд КПСС, на котором Хрущев прочел доклад «О культе личности и его последствиях», состоялся в феврале 1956 года.



«Южные ворота»
г. Фрунзе.
1979.

Авторы мозаики:
А. Каменский,
А. Бекджанян.
Материалы
ЦГА КФФД КР

зентации державного величия. «Ничем не оправданные башенные надстройки, многочисленные декоративные колоннады и портики» клеймились как напрасная трата народных средств, «на которые можно было бы построить не один миллион квадратных метров жилой площади для трудящихся». Приоритетом становились «простота, строгость форм и экономичность решений» во имя «улучшения жилищных и культурно-бытовых условий трудящихся»¹⁰. Дорогостоящие индивидуальные проекты уступали место типовому проектированию.

Быстрые в сборке панельные дома – соты из семейных ячеек – начали массированно атаковать коммунально-барачный быт¹¹. Синхронно строительному буму – постепенно нарастая, и да-

¹⁰ Постановление Центрального Комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года № 1871 «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». <http://www.sovarch.ru/postanovlenie55/>

¹¹ «В прошлом году 115000 квартир было построено в Москве для того, чтобы заменить ветхие кирпичные и бревенчатые дома, которые сейчас сносятся в центре старого города. Но проблема еще остра, и архитекторы считают, что только к 1980 году будет построено нужное количество жилищ. До этого времени Москва продолжит тратить, как это было в прошлом году, 65% от общего бюджета на строительство квартир». – *Moscow Landscape 1963: Instant Housing! // LIFE*. 1963. September 13. P. 37. А вот информация о городе Фрунзе: «К началу 1971 года показатель жилищного фонда города в 7 раз превзошел показатель довоенного 1940 г. ...ежегодный прирост общей площади жилых зданий, порою до 40%, превышает весь жилищный фонд, имевшийся в городе в 1926 г. Говоря образно и сравнивая с прошлым, можно сказать, что каждый год во Фрунзе вырастает еще один город». – Курбатов В.В., Писарской Е.Г. *Архитектура города Фрунзе*. Фрунзе: Кыргызстан, 1978. С. 58.

лее в лавинообразных масштабах – стало развиваться и монументальное искусство. Примечательно, что постановление «Об устранении излишеств...» нисколько не обещало такой поворот, оставаясь в парадигме аскетичного функционализма¹². Если исходить из принципа практической необходимости, то огромные смальтовые ковры логичнее приписать к «излишества», чем к их устранению. Но необходимость была побеждена двумя комплексами мотивов – возвышенным под именем «синтез» и вынужденным под тэгом «украшение».

Синтез, венец диалектической триады, считался в советской системе ценностей высшей похвалой и целью всего. После сталинского тупика оттепель воспринималась как триумфальное возвращение на магистраль коммунизма (ожидаемого к 1980 году), и искусству надлежало свидетельствовать этот бросок каким-нибудь синтетическим успехом. Монументалка, связующая пространственные искусства, изо и архитектуру, идеально подходила на эту роль и получила эвфемистический титул «синтез искусств» (эта мантра желания стала канцеляризмом из терминологического арсенала Союза художников). В обществе зрел заказ: «Раньше чем появились первые сколько-нибудь крупные монументальные произведения нового типа, со страниц журналов и с творческих трибун отчетливо прозвучала мысль о том, что наступающий период должен принести расцвет этому виду искусства... монументальных произведений ждали с нетерпением...»¹³. Ожидание подкреплялось объективными условиями: у монументалки наконец появилась материальная база – плюс беспрецедентная свобода в отношениях с архитектурой, которую критик-современник назвал «органическим содружеством»¹⁴. После воздержания конструктивизма и интерьерной густоты сталинских дворцов (где росписи могли быть втиснуты только в специально отведенные ниши, на плафоны и пр.) модернистские поверхности могли принять монументальные экзерсисы в самых разных конфигурациях, что обещало равноправный и увлекательный синтетический брак.

Впрочем, что такое этот вожделенный синтез, никто доподлинно не знал. О нем рассуждали много и охотно, но это являлось, скорее, нормой идеологического этикета, своего рода

12 «Привлекательный вид здания и сооружения должен создаваться не путем применения надуманных, дорогостоящих декоративных украшений, а за счет органической связи архитектурных форм с назначением зданий и сооружений, хороших их пропорций, также правильного использования материалов, конструкций и деталей и высокого качества работ». – «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве».

13 Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. М.: Наука, 1973. С. 32.

14 Толстой В. Художественная форма и синтез искусств // Искусство. 1968. № 3. С. 47.

отправлением культа, чем научными студиями, – исследовательница 80-х, озирая многолетние споры о синтезе, констатировала «теоретическую невыясненность этого понятия»¹⁵.

Отмечу лишь одну из сфер его притяжения. Большинство критиков сходились в том, что синтез это взаимодействие, распространяющееся за границы одного архитектурного сооружения. Мозаика синтезируется не с одним зданием, а с широким архитектурным контекстом, являясь, как писал монументалист Ю. Королев, «неотъемлемым звеном композиции района или целого города, идейным и художественным центром окружающего пространства»¹⁶. Искусствовед В. Толстой понимал синтез не только как союз искусств, но и как «связь искусства с предметно-пространственной средой» и даже «с общественной жизнью своего времени»¹⁷. «Порой декоративная живопись покрывает целиком огромные плоскости стен... – иллюстрирует Толстой свой тезис. – Некоторые архитекторы критически оценивают этот принцип, считая его попранием прав зодчества. Но при этом они, видимо, не учитывают, что речь идет не об отдельных зданиях, а о больших пространственных ансамблях, где данное сооружение играет роль архитектурно-художественной доминанты»¹⁸. Можно сказать, что монументальные панно играли роль пунктуации в тексте – пауз, цезур, разметки, – тогда как собственно синтетическим художественным произведением являлись массивы новостроек.

Такую перспективу парадоксальным образом поддерживает непрерывная критика в адрес типовых строений. Новостройки стали своего рода «искусством поневоле», – как сказал бы Шкловский, «остраненным»¹⁹, но не авангардно «растворенным в жизни» (хотя, казалось бы, что более связано с жизнью, чем жилье?). Растворение подразумевает ликвидацию границ восприятия. Типовые же строения как исторический феномен, как понятие и как образ вызывали у советских граждан устойчивое психологическое отчуждение, аналог остранения (что, впрочем, могло совмещаться с безмятежным проживанием в типовой квартире). Заметим, что далеко не любое жилье вызывает столь однозначные ассоциации. Например, для деревянных бараков или для современной стихийной застройки вокруг Бишкека ясного образа нет. Тог-

15 Костина О. *Творческие концепции монументалистов Москвы – отношение к пространству. Поиски синтеза // Советское монументальное искусство. № 5. М.: Советский художник, 1984. С. 61.*

16 Королев Ю. *Задачи художников-монументалистов // Искусство. 1968. № 8. С. 5.*

17 Толстой В. *Художественная форма и синтез искусств. С. 41.*

18 Там же. С. 48.

19 «Остранение», согласно В. Шкловскому, есть определяющий эффект искусства, – когда какой-либо привычный объект видится необычным, чужим.

да как районы типовых многоэтажек неизменно и с готовностью опознаются как «унылые», «монотонные», «безликие»²⁰, – всё это эстетические по сути характеристики («эстетическая убогость»²¹, «эстетическая индифферентность»²²). Отрицание, зияние есть самый сильный след, и вызывание к «утраченной эстетике» конституирует объект как эстетический.



Шагающие дома в
«Иронии судьбы...»

Что это за эстетика, и как она была утрачена, наглядно демонстрируется в мультипликационной заставке к главному фильму о типовых новостройках, – гимну брежневского мещанства «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975, реж. Э. Рязанов). В этом мультфильме архитектор – под благостную клавирную музыку, отсылающую к высокой культуре – создает завитушчатый проект жилого дома. Проходя бюрократические круги, проект лишается всех архитектурных элементов, раздеваясь до куба (иллюстрация «устранения излишеств»). Элементы изгоняются под звуки тревожных фанфар, последним падает фронтон с колоннами. Все здания становятся «одинаковыми» и, маршируя жутким строем, захватывают планету. Так советское общественное сознание осудило модернизм за «нечеловеческое измерение», «обезличку» и «уравниловку», отымающую душу²³. Пассаж о бездушности стандартного жилья стал общим местом еще в советское время и жив до сих пор – в качестве патетической иллюстрации можно привести формулу современной исследовательницы, которая, характеризуя капиталистический город, выносит приговор типовым постройкам вообще – «принципиальная нечеловекообразность»²⁴.

Нашествие кубов на планету – не случайный мотив. Нечеловеческое (эстетическое) измерение новостроек – измерение именно массива. «Нечеловекообразным» масштабом отли-

20 Примерам использования этих эпитетов несть числа, они встречаются во всех контекстах, от бытового до академического. Например: «...должны быть преодолены монотонность и безликость жилой застройки, сухость и механистичность композиционных решений, сложившихся на начальных этапах развития заводского домостроения». – Курбатов В.В., Писарской Е.Г. Архитектура города Фрунзе. С. 102.

21 Совенкова Е. Город: история отчуждения // Вестник Самарской гуманитарной академии. 2007. № 1. С. 88. <http://cyberleninka.ru/article/n/gorod-istoriya-otchuzhdeniya>

22 Стругач А. Краткая история советской архитектуры. <http://www.sovarch.ru/hist>

23 «Бездушный «строительный объект» – определение из статьи Толстого (Художественная форма и синтез искусств. С. 48). Интересно было бы рассмотреть природу этой фобии, исследуя советскую гофманиаду двойников (страх, что тебя перепутают с кем-то другим, очевидно выражен в «Иронии судьбы»), переплетающуюся с мотивом неуютного дома. В частности, приложить к этому сюжету самую известную эстетическую категорию Фрейда «жуткое» (unheimlich), в буквальном переводе означающую «недомашнее», «неуютное».

24 Совенкова Е. Город: история отчуждения. С. 88.



9-ый микрорайон
в г. Фрунзе.
1978.
Материалы
ЦГА КФД КР

чалось не каждое здание, а весь объем строительства, а также его образ в общественном сознании, – в частности, фотографическая репрезентация. Визуально отобразить успехи серийного домостроения возможно с трех точек зрения: «человекообразный» интерьер; взгляд прохожего; панорамный обзор. На фотографиях 60-80 гг. чаще других встречается третий вариант – эстетизированный образ коллективного бытия. Фотографии сделаны сверху и издали, будто гигантами, которым доступен динамический рисунок образуемых домами линий, игра объемов, координаты монументальных пятен. Функциональные жилища репрезентируются вне их жилищной функции, как серии минималистских объектов. Точно так же, сверху вниз, зритель смотрел на кубы Дональда Джадда или Карла Андре (минимализм, или серийное искусство, является тем же эффектом индустриализированной культуры, что и хрущевский функционализм).

О том, что отчуждение связано с урбанистическим натиском, писал в 80-х гг. исследователь А. Иконников: спальные районы росли слишком быстро и стерильно, вступая в противоречие со сложившейся оптикой восприятия города как хаотическо-

го наложения культурных эпох, как неторопливого конгломерата, – оттого однородные черемушки, редуцированные к жилой функции и не смешанные с «историей»²⁵, воспринимались как нечто чужеродное, нечеловеческое. Парадокс в том, что новые города стремились как раз таки создать «человеческие», достойные условия для широких масс, чем старые «душевные» города обычно не затруднялись (что имплицитно свидетельствует о донине сохранившемся классовом значении слова «человек»). Это заметил Ги Дебор в «Обществе спектакля»: «Впервые новации в архитектурном стиле, которым ранее отводилась единственная роль – удовлетворять запросы господствующих классов, оказались предназначены непосредственно для бедных»²⁶. Дебор говорил о капиталистическом урбанизме, но критически оценивал индустриализацию жилья как таковую, – диагностируя биополитический контроль и всё то же «обезличивание». Но его критика была критикой слева, противоположной позднесоветской традиционалистской доксе. Дебор именовал типовые квартиры «семейной тюрьмой», укрепляющей семейные связи, тогда как, напротив, архитектура должна способствовать дефамилитаризации²⁷, – но вряд ли обитатели панельных «тюрем» разделяли этот взгляд.

Понятно, что монументальное искусство не могло избавить индустриальную архитектуру от таких страшных стигм. Однако стремление компенсировать ее монотонность, несомненно, умножило число мозаик на торцах жилищ, – ведь особенной «одинаковостью» отличалось именно жилье (общественные здания, клубы и ДК, пусть и созданные по типовым проектам, выглядели менее аскетично). Такое «искусство микрорайонов», глядящее во внутренние дворы, а не на титульные проспекты, стало абсолютно новой практикой 60-80-х, породив словечко «торцизм». Критики о таком украшательстве писали²⁸, но без энтузиазма – не из опасения подмочить эстетическую репутацию хрущевок (она уже была безнадежно подмочена), но из опасения повредить высокой идее синтеза. Если

25 См.: Иконников А. Проблема формирования среды в условиях современной художественной культуры // Советское монументальное искусство. № 5. С. 39.

26 Дебор Г. Э. *Общество спектакля* (1967) / Пер. Б. Немана. http://avtonom.org/old/lib/theory/debord/society_of_spectacle.html

27 «...архитектура должна... критиковать все переходные ценности, связанные с устаревшими формами общественных взаимоотношений (на первом месте из которых находится семья)». – Ги Дебор. *Ситуационистские тезисы о трафике* (1959). <http://ru.theanarchistlibrary.org/library/gi-debor-situacionistskie-tezisy-o-trafike>

28 «...Другая причина объединения искусств вокруг современной архитектуры – это стремление преодолеть нивелировку и однообразие жилых, промышленных и общественных построек». – Толстой В. *Художественная форма и синтез искусств*. С. 45.

Панно из керамической
плитки на торце
жилого дома в г. Фрунзе
на пересечении
ул. Фрунзе-Карпинского.
1977.

Материалы
ЦГА КФД КР



мозаики это внешний декор, встречавшийся и в прошлом, то в чем тогда различие между разобщенными буржуазными искусствами и триумфальным социалистическим синтезом, снимающим отчуждение между ними²⁹? Сложно улавливаемую разницу между «украшением» и «синтезом» Ю. Королев выразил изящной формулой: художник «как бы достраивает архитектуру, а не наводит внешний лоск»³⁰. Впрочем, далее Королев деликатно проговаривается: да, здания типовые, но зато мозаики на них эксклюзивные, каждая создается по уникальному эскизу, и иначе невозможно: «искусство не предмет серийного производства» (с чем поспорили бы авангардисты 20-х), а «духовные запросы людей нашего общества... неизмеримо растут»³¹.

Таким образом, монументальное искусство балансировало между режимом белого (вернее, серого) куба, глухую нейтральность которого оно оживляло персонализированной меткой, и сайт-специфическим (site-specific) режимом «синтеза». Такая шизофрения сопровождала монументалку всегда: в советской классификации она проходила по ведомству декоративного искусства, но вместе с тем никогда не оставлялись попытки возвести ее в самостоятельную степень³².

29 «Тяготение к синтезу в современную эпоху имеет ряд причин: для нее характерно настойчивое преодоление той разобщенности искусств, на которую обрек их капитализм». – Там же. С. 45.

30 Королев Ю. Задачи художников-монументалистов. С. 4.

31 Там же. С. 5.

32 Обзор дискуссии о различении монументального и декоративного см., например, здесь: Пекаровский М. К вопросу о синтезе искусств // Искусство. 1968. № 5. С. 49-52.



Сграффито в
г. Костанай, Казахстан.
Композиция
житийной иконы

Что и как изображалось. Производство. Апроприация приема и легальный модернизм

Высокий расцвет наступил в 1967 году, когда, в связи с грядущим 50-летием ленинского плана монументальной пропаганды, Союз художников СССР бросил клич во все республиканские подразделения об «активизации монументальной пропаганды и развитии синтеза монументально-декоративных искусств в градостроительстве»³³.

Настенные панно тотально размножились, – при проектировке общественного или производственного сооружения два процента от бюджета отводилось на художественное оформление. Монументальное искусство стало визитной карточкой общесоюзного стиля³⁴. То, что некогда примерялось как «пролетарское искусство», воплотилось как искусство советское, унаследовав те «преимущества и недостатки», которыми была отмечена фреска. Как и в 20-30-е, в монументалке ценился прежде всего размер, т.е. адресованность коллективному зрителю, – как тогда говорили, «массовость»,

33 Выписка из Протокола № 14 заседания секретариата Правления Союза художников СССР от 23 июня 1967 года.

34 «О размахе и характере работ свидетельствует хотя бы пример московских монументалистов. Только за один 1967 год они выполнили около двухсот монументальных работ в самых различных уголках страны и даже за рубежом». – Толстой В. Художественная форма и синтез искусств. С. 45-46.

«народность». Отсюда – предсказуемое идеологическое содержание, отображение «этапных событий», «движущих сил истории и общества в весомых, величественных, «вечных» образах»³⁵. Иконография была достаточно ограничена, круг тем – исчерпаем: характерное для региона промышленное производство, революция и война, дружба народов, беззаботное детство, спортивное юношество, песни и пляски, успехи народного хозяйства и науки, этника, фольклор, картины природы. Смысл сводился к простым аффирмациям посредством аллегорических изображений людей, – подчиненных симметрии, ритму и прочим канонам декорирования. Один из примеров компоновки: крупная статичная фигура в середине, жанровые сценки в обрамлении. Этот композиционный принцип был заимствован у житийной иконы, в центре которой главенствует святой – духовный победитель, а по краям рассказываются истории духовных побед (роль совокупного святого исполнял обычно аллегоризированный «советский народ»).

На церковные росписи советские художники ориентировались эксплицитно и порой декларативно, но формальные рифмы не должны отвлекать от главного – коллективистской программы. Фигуры были обобщены (Рабочий, Красноармеец, Ученый, Мать и т.д.), картины не могли рассказывать о конкретном святом или конкретном фараоне, сокрушающем конкретного царя. Персонажи представляли одновременно всех и каждого – «новую историческую общность людей различных национальностей, имеющих общие характерные черты, – советский народ»³⁶. Персонализированные черты имели разве что лики Ленина и Маркса, то есть образы абсолютно обобществленные, – деятели меньшей категории попадали на фасады редко. Кроме изображений людей, была распространена предметная символика (орудие труда, книга, ракета, голубь, солнце и т.д.), мотивированная не столько сюжетно, сколько композиционно-декоративно. Эти значки стали штампами и кочевали с одного панно на другое, приобретая характер пиктограмм или даже идеограмм, – например, науку обозначал атомный знак, искусство – арфа или театральная маска. Таким образом, на наших глазах как бы вновь из иконического знака рождалась письменность – новый язык новой исторической общности людей.

Коллективистски-ориентированные форма и содержание дополнялись коллективным исполнением. Принцип производства монументальных работ, как и в 20-30-е, считался антибуржуазным достоинством: «монументальное искусство всегда

35 Пекаровский М. К вопросу о синтезе искусств. С. 52.

36 Материалы XXII съезда КПСС. М.: Госполитиздат, 1961. С. 126.



5-й микрорайон в г. Фрунзе. 1975.
Материалы ЦГА КФД КР.
Подпись на архивной карточке:
«Экспериментальная группа по новой технике стендового цеха Фрунзенского домостроительного комбината разработала художественную облицовку для наружных стендовых плит»

было коллективным, это не искусство одной личности»³⁷. В эти коллективы входили автор(ы) эскиза и исполнители. Все они обычно оставались безвестны: если в редких случаях мозаику и сопровождала табличка с кредитами, авторов никто не запоминал (за исключением звезд вроде Дейнеки). Таким образом, настенные картины составляли не выставку индивидуальных талантов, но выставку как бы талантливой советской реальности.

Впрочем, такое описание в полной мере относится лишь к панно на торцах жилых домов. Эти работы обычно выполняли штатные художники ДСК (домостроительных комбинатов, изготавливающих железобетонные плиты), организаций не художественных, а строительных. Оформление значимых общественных сооружений поручалось легитимированным монументалистам, членам секции монументального искусства Союза художников. Но почти невидимая работа в микрорайонах престижной не считалась и осуществлялась фактически строителями, анонимными в буквальном смысле (ситуация здесь приближается к чаемому большевиками творчеству масс). В своем распоряжении рабочие художники имели самые дешевые материалы, – в основном, облицовочную плитку. Монументалистам же предлагались почти неограниченные возможности для удовлетворения их утонченных фантазий – например, в поисках интересного или редкого материала они могли отправиться в другую союзную республику (смальта в Киргизию поставлялась из Украины). Фактически монументалисты СХ представляли собой привилегированную касту. Коллективность их труда ориентировалась не столько на пролетарскую бригаду, сколько на артель с автором эскиза во главе. В 20–30-е гг. художники, волевым усилием

37 Об особенностях художественного образа в современном советском монументальном искусстве. По материалам VI пленума СХ СССР // Советское монументальное искусство. № 5. С. 77.

пытаясь перекодировать ремесленный уклад в пролетарский порядок, открывали «Изофабрики», где трудились, как заводские рабочие, по 8 часов и получали заработную плату. В 60-е слово «пролетарский» вышло из моды (диктатуру пролетариата отменила еще сталинская конституция 1936 года). Каста процветала. Художественные фонды распределяли заказы предприятий на изобразительные услуги между членами СХ и исчисляли щедрые гонорары, иногда в несколько тысяч рублей (при рядовой зарплате 120 рублей). Да и артельная коллективность цементной прочностью не отличалась, бригады распадались³⁸, имела место конкуренция за хорошие заказы.

Теперь о новшествах. Монументальное искусство 60-х, по сравнению с 20-ми, приобрело новые, и довольно существенные, особенности. Во-первых или, вернее, в-нулевых, это невиданный технический энтузиазм. Воскресло или вновь возникло бесчисленное количество техник (смальтовая, керамическая, каменная мозаика с разными вариантами кладки, сграффито, рельефы, кованые решетки, витражи и мн. др.). В отличие от хрупкого оформления революционных праздников, ренессанс 60-х выбрал в качестве рутинного медиа долговечную мозаику, не менее основательное сграффито и другие солидные техники. В связи с этим первое и главное новшество – это собственно выход монументальной живописи на улицу. В 20-30-е девиз «улицы – наши кисти, площади – наши палитры» иллюстрировался праздничными инсталляциями-однодневками, но не фреской, запертой в интерьере. Прочность новых материалов (стекло, камень, бетон) позволила искусству 60-х совершить наконец тот массовый исход из музея, о котором мечтали авангардисты с их анти-институциональным пафосом³⁹. Этот исход мало кто заметил и оценил, хотя он был достаточно радикален. Рутинизация мозаики стала эгалитарной апроприацией приема, прежде принадлежащего правящим классам. Смальта, традиционный церковный материал, на протяжении веков хранивший реноме дорогого, редкого и элитного, распространился по всему СССР, включая малые города и дальние поселки. Анонимные колхозницы, шахтеры и ученые стали изображаться в той же технике, в какой прежде в «библиях для неграмотных» запечатлевались Богородица, Спаситель и византийские царственные особы. Бывшие «неграмотные» буквально заняли свято место.

38 О бригадном методе, например, см.: Алексей Каменский: «Монументальное искусство в советские годы превратилось в массовую агитацию». <http://www.art-initiatives.org/?p=7159>

39 «Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой Свободное Слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан». – В. Маяковский, В. Каменский, Д. Бурлюк. Декрет о демократизации искусства (1918). Цит. по: Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М.: НЛО, 2006. С. 171.



Неопримитивистский
фасад университета
в г. Фрунзе.

Мозаика
«Путь просвещения»
(Сатар Айтмиев, 1978)

Разнообразие отмечалось не только в технике, но и в стиле. Несмотря на известного рода типичность, проистекающую из характера монументального языка, сложно свести настенное изобилие к одному-двум приемам и формам. Стилистика порой разнилась кардинально: от византизма до футуризма. Монументалке многое позволялось в силу приписанности к боковой нише декоративного искусства. Это был своего рода легальный модернизм: условные формы, порицаемые в станковизме, под защитой архитектурно-декоративного иммунитета чувствовали себя комфортно. Иммунитет действовал безотказно, позволяя даже покидать архитектуру и существовать самостоятельно. Например, абстрактные скульптуры из стекла и даже кинетические инсталляции могли свободно выставляться под вывеской экспериментального витража⁴⁰.

2.

«Неофициальное/официальное искусство».

Эстетическое бессознательное

Вернемся к современной рецепции. Связь монументального проекта и авангарда не опознается, прежде всего, в силу разделения скальпелем дихотомии «неофициальное/официальное искусство». Авангард, как принято считать, есть искусство неофициальное, т.е. авторское и потому подлинное. Напротив, советское искусство инспирировано не индивидуальной волей и вдохновением, а извне навязанным заказом. Авторская воля подмята идеологией, и этот акт насилия не может породить настоящее искусство, но лишь пустую про-

⁴⁰ «...композиционные судьбы витража можно увидеть на примере работы А. Стошкус для всемирной выставки в Лондоне (1968)... Это «кинетический» витраж. На восьмиметровые оси каркаса крепились огромные глыбы цветного стекла. Композиция медленно вращалась под звуки музыки, специально написанной композитором Ф. Баерасом». – Лебедева В. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. С. 65.

паганду. Иногда дихотомия «неофициальное/официальное» принимает психологизированный облик «искреннее/неискреннее» (возможны повороты: «нонконформистское/конформистское», «свободное/несвободное», «живое/мертвое»). Данный бинар очевидно идеологичен, но обыденное сознание его интернализировало и поставило в основание суждения об искусстве. Коренится он в мифе об одиноком гении, противостоящем как власти, так и толпе, – мифе, конечно, романтическом. (Орто)доксальное наследие романтизма – отнюдь не демократизм, как сказал бы Рансьер, «эстетического бессознательного» (языка, перед которым все равны), но клише элитарной избранности Автора, коему предначертано из этого бессознательного грааля черпать.

Миф о мистике-поэте, свободно перекраивающем мир, есть, конечно, миф о предпринимателе, «атланте». Этот гордый одиночка, как упомянул однажды Ф. Шлегель, принадлежит к высшей касте не по крови, а по собственной воле, т.е. это не аристократ, а нувориш духа. От романтизма происходит и культ «искренности», мистического чувства сопричастности миру, близости ему (этимология слова «искренний» – древнерусское «близкий»), как и мотивы «вдохновения» и «самовыражения». Что же касается собственно оппозиции «неофициальное/официальное», то она выявляет наиболее реакционную (в смысле реакции на власть), ресентиментную ипостась романтизма. Власть в этой формуле конституируется как инициатор и безусловный центр. Художник на нее реагирует, разбредаясь по разные стороны дихотомии: хороший противостоит власти (романтик), плохой соглашается (филистер).

Предприимчивый индивид, оплодотворяющий косную материю, и доныне предстает моделью художника. Причем эта модель актуальна не только для «неподготовленного зрителя», но зачастую и для вполне подготовленного (рынком) современного художника (авангард случился потому, что Маяковский, Родченко и другие обитатели красивых каталогов решили устроить авангард). В этой точке, как и во многих других, современность оказывается консервативнее авангарда, деятели которого жестко критиковали культ звезд, – как они сами говорили, генералов от искусства. «Нет поэтов и литераторов, – писал О. Брик, – есть поэзия и литература»⁴¹. Связанные с Лефом теоретики русской формальной школы исследовали собственно *эстетическое бессознательное*, имперсональную логику развития художественных средств. Существуют некие закономерности – например, письма – которые направляют перо помимо воли скриптора. По мнению

41 Брик О.М. Т. н. «формальный метод» // Леф. 1923. № 1. С. 213.

формалистов, «Не будь Пушкина, «Евгений Онегин» все равно был бы написан. Америка была бы открыта и без Колумба»⁴². Эта теория – одна из теорий бессознательного, призванных в XX веке пошатнуть самонадеянность субъекта, – другие теории, более известные, тоже не способствуют волюнтаристскому оптимизму. И, если мы решимся эти теории учитывать – в противном случае замыкаем себя в первой половине XIX века, – то увидим, что в этой оптике оппозиция «искреннее/неискреннее» исчезает, а оппозиция «неофициальное/официальное» теряет твердую почву (впрочем, можно уверять, что на неофициозного писателя, в отличие от официозного, действуют более продвинутые законы письма).

Я бы хотела уточнить контуры «эстетического бессознательного», не ограничиваясь формалистской автономией художественного медиума, – но и имея в виду не (только) фазу признания искусством своих бессознательных источников, описанную Рансьером⁴³. Под эстетическим бессознательным я предлагаю понимать «культурную» ипостась исторического бессознательного, осложненную, помимо надстроечных связей, автономными мотивами (метафора «бессознательное» в приложении к материалистическому пониманию истории представляется возможной не только благодаря усилиям фрейд-марксистов, – Роза Люксембург, например, употребляла собственно термин «das Unbewußte» (нем. бессознательное), говоря о «логике объективно-исторического процесса», «предшествующей субъективной логике его носителей»⁴⁴).

Эта концепция удобно и наглядно иллюстрируется, в частности, монументальным проектом 60-80-х. На самом деле – кто его инициаторы и носители? Политбюро ЦК КПСС? Коммунисты? Весь советский народ? Власть, распределяющая ресурсы, несомненно, принимала участие в процессе – искусство-в-архитектуре, как и собственно архитектура, подразумевает большие масштабы и большие деньги. Но является ли власть началом цепочки, подобным аристотелевскому перво двигателю (риторический вопрос)? Художники тоже не были сплошь пассивными исполнителями постановлений, – протестируйте на творческую, даже утопическую, мысль прессу 60-х. Среди них были авторы с ярким почерком, такие как Б. Чернышов, чей творческий энтузиазм никто не ставит под сомнение. Но нельзя сказать, что Чернышов, Андронов или Васнецов были героями монументального проекта – тут работала целая ар-

⁴² Там же.

⁴³ См.: Рансьер Ж. *Эстетическое бессознательное*. СПб.: Machina, 2004.

⁴⁴ Rosa Luxemburg. *Organisationsfragen der russischen Sozialdemokratie* (1904). <http://www.marxists.org/deutsch/archiv/luxemburg/1904/orgfrage/text.htm>

мия художников. Нельзя не учесть и общие места. А. Монастырский в тексте об И. Макаревиче отождествляет работу монументалиста с «зарабатыванием денег»⁴⁵. Сам Макаревич в мемуарном интервью⁴⁶ взирает на монументальный проект, где он подвизался несколько лет, как на странноватого монстра. Многие художники были действительно отчуждены от собственного труда, включены в процесс помимо воли, будто захваченные природным катаклизмом. Но, вопреки досужему мнению, подобная захваченность характерна не только для «тоталитарных» обществ. Одним из примеров может послужить история нарративных фигуративистов (французский поп-арт), коммерчески ориентированных художников, в 1968 году неожиданно обнаруживших себя в революционном эпицентре создающими агитационные плакаты. Они не были ангажированными активистами, но оказались захвачены водоворотом событий. После того, как восстание схлынуло, фигуративисты вернулись в галереи, – возможно даже, с облегчением. Далее можно развивать диалектику свободы/необходимости (монументалистов к зарабатыванию никто под дулом пистолета не принуждал, как и сегодня не принуждают художников предлагать себя на рынке).

Итого: если акторы авангарда якобы очевидны (что на самом деле затемняет картину), то в случае монументального искусства картина размывается (на самом деле проясняясь). Оттого наиболее экономичной представляется тактика указания на некую результирующую силу («эстетическое бессознательное»). Говоря по-фрейдовски – ситуация сверхдетерминирована.

История искусства как история неудачи. Пластичность и прочность

При расфокусировке оппозиции «неофициальное/официальное» исчезает граница как диахроническая, так и синхроническая: не только между русским авангардом и советским искусством, но и между «мировым искусством» и якобы в течение семидесяти лет исключенным из него советским (трюизм, приправленный европоцентризмом). Советское и «западное», разумеется, не тождественны. Но нельзя ли взглянуть на их отношения как на не-тождественные в пла-

45 «Макаревич более 10 лет работает художником-монументалистом, т.е. зарабатывает деньги, выполняя заказы по оформлению институтов, пансионатов и самых важных государственных учреждений». – Монастырский А. Монументальный Макаревич. <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=741>

46 Монументалист: художник в системе. <http://os.colta.ru/art/projects/30795/details/34231/>

не означающего, но сближающиеся на уровне означаемого? Знаменатель означаемого в данном случае – крах, неудача. Неудача советского проекта равна реставрации капитализма. Однако «западное искусство» представляет собой ряд таких же неудач. Магистральным стремлением искусства было ускользание от рыночной апроприации, но всякий раз это не удавалось, учебники по истории искусства обогащались новой главой с новым гэгем, а рынок обогащался новой формой товара («усвоение рынком любой его критики» – выкладка, заученная совриском наизусть). В такой перспективе различие советского и западного теряет субстанциальный дуалистический статус и становится различием означающих, – можно здесь предложить пары «пластичность/прочность» или «временное/пространственное», или «проживание будущего/строительство будущего».

Как авангард, так и советское искусство к будущему апеллировали прямо. Но советское искусство строило «лучший вариант будущего», авангард же стремился проявить все его возможности: будущее понималось здесь как бесконечное становление, которое действует и проигрывается уже сейчас. Примером может служить праздничное оформление улиц в 20-е гг. – порой кардинально менявшее облик города, дезорганизирующее пространство и дезориентирующее зрителя. Задолго до Христо художники скрывали историческую застройку за временными сооружениями, пряча от глаз наросты старого мира, меняя размерность улиц и площадей, навязывая среде агрессивные формы и цвета⁴⁷. Круговорот, становление, трансформация были ориентиром и моделью. Недаром – вспоминая начало этой статьи – фреску критиковали за статичность: она не подходит для рабочего клуба, который нуждается в «живых стенах» (в том же контексте фигурировали «поднимающиеся и плавающие в воздухе партеры»⁴⁸).

Такой же ориентир взяли на вооружение «западные» неоавангардисты 60-х – например, ситуационисты, чей образ революции был основан на идее становления: «Пролетарская революция – это *критика человеческой географии*... Пожалуй, это будет похоже на игру, чье пространство и правила будут постоянно меняться, составляя бесчисленное множество комбинаций ...восстановится реальность перемещения в пространстве и жизни, понимаемой как странствие. А ведь странствие по жизни и заключает в себе весь ее смысл!»⁴⁹.

47 См. об этом, например: Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. С. 166-185.

48 См.: Антонов А. Новая победа пролетарского искусства. С. 8.

49 Дебор Г. Э. Общество спектакля.

Активно работавшие с урбанистической проблематикой, ситуационисты мечтали о городе, гибком, как галлюцинация: «На звезды и дождь можно было бы смотреть через стеклянный потолок, мобильный дом-трансформер будет поворачиваться нужной стороной к солнцу, стены дома будут раздвижные и позволят наблюдать за природой вокруг. Собранный на рельсах, утром он будет спускаться к морю, а к вечеру возвращаться обратно в лес», «Изменение городского пейзажа ежечасно будет приводить к дезориентации в пространстве...». Это цитаты из «Свода правил о новом урбанизме» И. Щеглова⁵⁰. Сравните это прорицание с другим манифестом – из статьи уже неоднократно цитированного монументалиста Ю. Королева: «Одной из самых важных и насущных тем нашей архитектуры становится перспективное проектирование городов будущего. Монументальное искусство в самых различных формах и проявлениях войдет в эти города, которые из смелых, порой полуфантастических проектов воплотятся в явь камня, металла, стекла. Искусство станет поистине неотъемлемой частью жизни каждого человека»⁵¹. Или с прогнозом архитекторов В. Курбатова и Е. Писарского, рисующим будущее города Фрунзе: «Здесь могут быть и жилые дома-башни, возводимые, на, казалось бы, недоступных участках; и бесконечные по длине многоэтажные здания, петляющие в горах подобно автомобильным дорогам; и жилой комплекс на много тысяч жителей, расположенный в огромной пространственной решетке, перекинутой через ущелья и ледники...»⁵². Тексты представляют равно утопические, но разные модели. Первая – пластичная (Щеглов так и именует рисуемое им общество – «более гибким»), построенная на идее становления материи. Это будет город стекла, металла, солнца и леса, но постоянно перестраивающийся, перемещающийся. Вторая, «прочная», модель, основана на идее многообразия материи. Это будет город стекла, металла, гор и монументального искусства, – но по нему будут двигаться люди, а не здания.

Впрочем, мечтая о пластичности, неоавангард производил, скорее, эфемерные, преходящие, нематериальные формы (перформанс, хеппенинг, «ситуации»). Мелькнув, эти радикально новые связи таяли в воздухе, не будучи подкрепленными общественным устройством. Советское искусство, напротив, пыталось создавать новую инфраструктуру при сохранении старых, основанных на иерархиях и вечных ценностях, форм отношений. Оттого на свет появлялись странные неповоротливые глыбы, обращенные сразу во все стороны. Выше было замечено, что рутинизация элитной «патриаршей»

50 Щеглов И. О новом урбанизме (1963). http://psychogeo.spb.ru/page_44.html

51 Королев Ю. Задачи художников-монументалистов. С. 5.

52 Курбатов В.В., Писарской Е.Г. Архитектура города Фрунзе. С. 107.

смазкой стала радикально эгалитарным жестом. Однако тот же феномен легко интерпретируется и обратным образом – как консервативный. «Центристская» позиция монументального искусства, очевидная со времен дискуссий о фреске, допускала радикальные ходы, но каждый шаг сопровождался топтанием и возвратами, – только такое искусство мог породить амбивалентный советский проект. И в случае мозаики – консерватизм транслировался через ее декларативную «вечность». После войны СССР стал мыслиться необратимым, как царство христово, и для утверждения его иконографии была выбрана «вечная» церковная техника – солнце- и морозоустойчивая мозаика. Ее эстетические свойства – яркость, блеск – тоже шли на пользу грядущей славе. Это опять же сакральная традиция (драгоценные стены Нового Иерусалима), как и традиция использовать архитектуру в качестве идеологического рупора (суры на стенах мечетей).

Авангардисты надеялись, что метаморфозы их городов будут бесконечны, советское же искусство мечтало о бесконечно прочном городе, прорезающем времена⁵³.

Вместе с тем в СССР тоже понимали, что «революция это борьба с географией», понимали, что стагнация и неподвижность не приличествуют социалистическому идеалу. В. Толстой пытался разрешить это противоречие, уверяя, что советские скульптуры и росписи динамичны-в-себе, пребывают как бы в виртуальном движении: характерные для них «принцип асимметрии, изменчивость свободной компоновки, разомкнутость композиции» вызывают ощущение легкости⁵⁴. А подводящий итоги сборник «Советское монументальное искусство» открывался большим текстом о такой неуловимой субстанции, как «городская среда», которая «интегрирует стабильные материальные структуры и подвижные, изменчивые структуры поведения и деятельности»⁵⁵ – т.е. и «прочные», и «пластичные» элементы. Автор с печалью констатировал: «Осознавая необходимость превратить городскую среду в объект художественного творчества, мы пока не можем опереться на конкретный опыт современной практики. Такой опыт пока невелик...»⁵⁶. И определял перспективу: развивать

53 «В противовес теориям нестабильной, постоянно меняющейся, зыбкой предметно-пространственной среды, развиваемых модными западными теоретиками, вроде Тоффлера, мы отстаиваем идею ее постоянства и стабильности в таких ее основных элементах, как города и монументальные сооружения, несущие эстафету поколений от прошлого – к будущему». – Толстой В. Исторические судьбы монументального искусства // Советское монументальное искусство. № 5. С. 217.

54 Толстой В. Художественная форма и синтез искусств. С. 44.

55 Иконников А. Проблема формирования среды в условиях современной художественной культуры. С. 43.

56 Там же. С. 49.



5-й микрорайон
г. Фрунзе.
1982.

Материалы ЦГА
КФД КР

«средовой подход» с целью «гуманизации среды человеческого обитания», чтобы «через эстетическое подготовить этическое»⁵⁷. Что такое средовой подход, нам не суждено было узнать: сборник издан в 1984 году, на последнем вздохе как монументального, так и всего советского проекта.

Советское искусство так и застряло на «переходной форме», а советская действительность – на уровне наречия «практически». Постсталинский СССР – особенно если сравнивать с сегодняшним бытованием его бывших граждан – был практически пригодным для жизни местом, но местом с некой фатальной нехваткой. Слово «практически», очевидно, констатирует нехватку «теоретического», равнозначную в данном случае психологическому отчуждению. Если и использовать в отношении СССР слово «тоталитарный», то здесь речь идет, скорее, не о тотальности власти, а о тотальности отчуждения. Советское общество было массово отчуждено от собственных благ, художники от своего творчества, власть от всего. Это было странное место, покинутое желанием, – место, существующее силой эстетического бессознательного, силой материи, движущей самое себя.

Удачная неудача

Монументальные произведения живут сегодня, как обломки такой материи-в-себе. Мозаики либо вообще не опознаются, сливаясь со стенами, либо опознаются как «халтура»

57 Там же. С. 59.



Мозаика «Тебе, Родина, наш труд» на фасаде швейной фабрики в г. Фрунзе (Т. Герцен, 1984)

(не-ценность)⁵⁸. Похожим образом к ним могли относиться и в советское время. Однако изменились условия, и в капиталистической реальности такая заброшенность меняет знак: сегодня она равнозначна отбраковке рынком некондиционного товара. Советские артефакты большей частью успешно коммодифицированы, приписаны к галереям и сувенирным лавкам. Современник и родственник монументальной живописи – «суровый стиль», – который, по мнению исследователей, свои черты у нее и заимствовал⁵⁹, стал одним из самых популярных брендов. Но монументалка в силу неотторжимости от архитектуры остается неувоенной. Вроде бы искусство, и всё при нем: и «историческая ценность», и дороговизна материала (смальта), и символический капитал художников (таких как Т. Герцен), – но продать нельзя. Нельзя отделить от стены, однако помыслить отдельно можно: это не кусок архитектуры, а фактически самостоятельный объект, – монументальные вещи имеют отдельных авторов, каталогизируются и описываются зачастую независимо от архитектурного носителя. Такая двойственность не вписывается в схему доминирующих отношений собственности, что вызывает странные правовые коллизии: здание может иметь статус частной собственности,

58 Не так легко привести ссылку на «здоровый смысл», т.к. он растворен в повседневности и часто реализует себя в фигурах умолчания. Вот цитаты из лент обсуждений советских мозаик на моей странице и странице ШТАБА в фейсбуке: «обычная халтура», «отсутствие заинтересованности в работе, приводящее к низкому ее качеству и к смысловой невнятице», «считаю, что к искусству сии образцы не имеют никакого отношения, а к халтуре – самое что ни на есть прямое. Потому что слишком хорошо знаю, и лично, художников, работавших в советские времена. И знаю их отношение к заказам, за которые они порой брались».

59 См.: Ильина Т. История искусств. Отечественное искусство (2000). http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ilina2/05.php.

а мозаика на его стене – статус собственности государственной (причем собственник здания об этом не подозревает).

Надо сказать, что «экспертное сообщество» не игнорирует эти объекты, отдавая им должное в своих профессиональных сочинениях. Монументальные панно включаются в респектабельные каталоги, награждаются званиями «недвижимых памятников истории и культуры». Однако при этом кажется, что эксперты – в основном, получившие советское образование – переносят в современный контекст паттерны советского этикета. Поколение совриска монументалку обычно просто не замечает. В любом случае мозаики ветшают и разрушаются, закрашиваются и уничтожаются собственниками зданий, – включая те панно, которые имеют охранный иммунитет памятника⁶⁰. Рынок – более сильный легитиматор, чем государство.

Таким образом, эгалитарные свойства монументального искусства, в свое время вдохновлявшие Чуйкова, сегодня через заброшенность и не-апроприированность, через апофатику предъявляют свою действенность. Та самая *синтетичность*, опознаваемая советскими критиками как противостояние «буржуазной разобщенности искусств», действительно противостоит ей и «практически», и «теоретически» – не вписываясь в прокрустову логику ни на уровне прозябающей материи, ни на уровне здравого смысла. Итого, грузная сопротивляемость монументалки рыночной доксе оказалась сильнее бунтарских вспышек совриска. В этом смысле неудача монументального искусства удачнее, чем неудача неоавангарда. На самом деле, что осталось от неоавангардного «сопротивления коммодификации»? Психоделическое потребительское меню плюс пошлая народная мудрость о том, что молодым бунт простителен. Не является ли, таким образом, вытеснение советского искусства («официозного», «скучного», «халтурного») из валоризованного сонма – в частности, не-опознание очевидного эгалитарного прорыва монументального искусства – вытеснением модели, которая полностью исключает рынок, не предполагая его даже в качестве антагониста?

Не исключено, что рыночная логика сможет переломить ситуацию, мозаики начнут цениться, выцарапываться из стен или служить объектами организованных туристических паломничеств. Либо продолжат превращаться в руины, привлекая любителей экстремального «urban exploration». В любом случае эта история демонстрирует возможности ускользаний,

60 Подробности можно найти на сайте ШТАБА, где в течение 2012-2013 гг. публиковались материалы о бишкекских мозаиках. <http://www.art-initiatives.org/?cat=117>

«невлипаний», ответвлений – пусть неловких и не таких глянце-
вых, каким представляется медиа-образ протеста. Поэтому
монументальное искусство, неуместное, *не имеющее места*,
представляется не только осколками прошлого, но и пробле-
ском будущего. Хотя искусство будущего видится иначе, чем
фигуры в национальных костюмах (или даже с красными фла-
гами) на стенах, – но принципы «ценность без цены», «цен-
ность без собственника» и даже «упразднение ценностей»
кажутся достойными воссоздания на новом витке.