

С.Д. ПЕТРЕНКО

*Преподаватель. Новосибирское государственное художественное училище (колледж). Член Союза художников России.
e-mail: petrenkosergey.nghu@gmail.com*

S.D. PETRENKO

*Teacher. Novosibirsk State Art College. Member of the Union of Artists of Russia.
e-mail: petrenkosergey.nghu@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_2_1_207_213

ПОЗДНЕСОВЕТСКОЕ МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО СИБИРИ: ОТ ЭПОХИ ВЕЛИКИХ МИФОВ К МИФОЛОГИИ ЗАКАТА

LATE SOVIET MONUMENTAL ART OF SIBERIA: FROM THE ERA OF GREAT MYTHS TO THE MYTHOLOGY OF THE SUNSET

Материал статьи посвящен произведениям монументального искусства, созданным в последние два десятилетия существования Советского Союза, на территории ряда западносибирских городов. Анализируя отдельно стоящие скульптурные группы, скульптурный рельеф, мозаичные панно на фасадах зданий и в пространстве интерьера, автор работы делает попытку проследить характер изменений, произошедших в позднесоветской монументалистике, вызванных кризисом идеологии власти, ставшего, в свою очередь, причиной распада всех художественных доктрин соцреализма.

The material of the article is devoted to works of monumental art created in the last two decades of the existence of the Soviet Union on the territory of a number of West Siberian cities. Analyzing free-standing sculptural groups, sculptural relief, mosaic panels on the facades of buildings and in the interior space, the author of the work makes an attempt to trace the nature of the changes that occurred in late Soviet monumentalism, caused by the crisis of the ideology of power, which caused the collapse of all the artistic doctrines of socialist realism.

Ключевые слова: монументальное искусство советской Сибири, социалистический реализм, кризис идеологии, советская эклектика.

Keywords: monumental art of Soviet Siberia, socialist realism, ideology crisis, eclecticism.

В 1970-е гг. в позднесоветской монументалистике стали вызревать элементы откровенного маньеризма и разнообразных стилизаций, появились микроскопические темы и некоторая творческая свобода, идущая, опять же, от кризиса идеологии. Неверие в коммунистический миф привело к разрушению сложившейся в советском искусстве картины мира, расшатывая и без того становящиеся все более зыбкими каноны социалистического реализма.

В некоторой степени схожие процессы, шедшие в станковой живописи 70-х гг., обнаруживают себя в искусстве монументальном; советское же искусство в целом с его устойчивым делением на официальный и неофициальный круг мастеров в 70-е гг. вступает в эпоху постмодерна.

Каким-то странным и парадоксальным образом и для первых, и для вторых одновременно «мировая история искусства» превратилась в «словарь пластически и семантически самодостаточных “формул”, готовый к той игре со смыслами, которую ведет творческая воля художника» [3, с. 86]. И первые, и вторые «так или иначе использовали “цитату”, игру со смыслами, обыгрывание стереотипов массовой культуры и наследия мирового искусства» [3, с. 86]. В дальнейшем, как покажут разворачивавшиеся события, «диапазон историцизмов в искусстве 1970-х был почти безграничным» [3, с. 87].

В монументальном искусстве, более консервативном в силу своей ответственности перед архитектурой и задавленном бесконечными поисками синтеза с ней, этот диапазон оказался, быть может, не столь ярко выраженным, как в станковой картине, но также достаточно широким, причем к поиску новых формальных приемов монументалистов подталкивала не только зарождавшаяся постмодернистская всеядность, но и сама советская модернистская архитектура.

По мнению известного российского искусствоведа А.К. Якимовича, «лицензия на модернизм была дана не всем искусствам, а только архитектуре. Следы модернизма истреблялись везде, но только не в архитектуре. Словно сама история, дама вечно насмешливая, решила посмеяться над советской империей» [4, с. 408].

Хотелось бы добавить, что лицензия на модернизм была дана не только одной архитектуре, но и монументальной живописи, позволявшей ее авторам уже в 70-х гг. оперировать любыми формальными приемами и вносить в рисунок любую степень условности. В монументальной скульптуре игра со стилями оказалась более сдержанной, не столь ярко выраженной, но при тщательном рассмотрении все же прочитываемой.

Интересно, что прямолинейная политическая пропаганда и история компартии в изобразительном искусстве встречаются не так уж и часто (речь, конечно, не идет о монументальной скульптуре). Если же таковые и появлялись, то были выполнены вполне профессионально.

К 250-летию Барнаула на проспекте Ленина перед главным корпусом АлтГТУ появится ростовой памятник первому изобретателю парового двигателя И.И. Ползунову. Достаточно спорным со стороны местных авторов выглядит утверждение о выразительности формы спроектированного постамента и удачно найденном скульптором И.Д. Бродским образе великого изобретателя, вызвавшем еще в советское время большое количество негативных оценок. Оставим в стороне полемику (развернувшуюся среди жителей Барнаула) о том, что И.И. Ползунов более похож на дворянчика-недоросля «в камзоле и буклях с косичкой, с нежными девичьими кокетливо разведенными ручками» [2, с. 151]. Но нельзя не отметить, что слабое или полное отсутствие учета значимости архитектурного стиля скульптором И.Д. Бродским и станут причиной того, что созданный им образ превратится в декоративную статуэтку с поверхностно-театральным, манерным и несколько рокайльным характером, который почувствовали и отметили в свое время горожане.

Элементы маньеризма и утрата сибирской скульптурой монументальных качеств были явлением пока еще достаточно редким. Наиболее актуальной проблемой этого десятилетия оказывается другое — для монументалистов, испытавших силу общего духовного поиска советской творческой интеллигенцией национальной идентичности, «проблема национального в искусстве 1970-х выдвинулась на первый план» [5, с. 443].

Отсутствие опыта и понимания специфики пластического языка народного искусства советскими ваятелями, попытки заговорить на не характерном для них языке архаики, на практике зачастую приводили к курьезным результатам. Сложно не согласиться с А.К. Якимовичем, утверждавшем, что «художники не стремились проводить строгие теоретические границы и не отделяли собственно сакральное искусство Средне-

вековья от традиций народного искусства или наива, или от эзотерических устремлений символистского характера» [5, с. 443].

Хаос не систематизированных и не до конца понятых визуальных образов, заполнивших воображение советских монументалистов, перешел на стены жилых и общественных зданий в виде скульптурных рельефов, мозаик и сграффито. То, что в станковой живописи становилось частной проблемой творчества какого-либо художника (имевшего возможность на бесконечные поиски и ошибки), в искусстве монументальном приводило к печальным последствиям. Пожалуй, именно эта, не до конца отрефлексируемая и осознанная художественная линия превратилась в самый унылый и безрадостный раздел советской монументалистики.

Уровень некоторых работ продемонстрировал определенное бессилие со стороны ряда мастеров распутать сложный стилевой клубок, завязавшийся в «тугой узел» советской эклектики. Грубый и крайне неуклюжий предметный мир выступает синонимом неумелых художественных стилизаций, поставивших монументальное искусство советской Сибири на стадию новой первобытной культуры. Позднесоветский примитив (наиболее подходящая дефиниция для настоящего явления), с его стремлением обращаться к различным культурным традициям, приобрел одну устойчивую родовую черту — абсолютно поверхностное восприятие художественной формы. Попытка реконструкции и возвращения к жизни умерших культур либо ушедших в далекое прошлое эпох не смогла подняться даже до уровня этнографического любопытства, наметившегося, по мнению Д.В. Сараянова, в русском изобразительном искусстве XIX века.

Советские скульпторы в духе зарождающегося постмодерна приступают к программной рекомбинации существующих эстетических кодов, при этом следуя наветам десятилетиями проповедуемого атеизма, делают его бескачественным и профанным. Парадоксальная готовность позднесоветских мастеров к конструированию новых визуальных мифов и при этом отрицающих сакральное и метафизическое как таковое окончательно терпит крах, превращая персонажей многочисленных рельефов и мозаичных панно в карикатуры своих отдаленных предшественников (рельеф на здании Института по проектированию водохозяйственного и мелиоративного строительства, г. Абакан).

В крупном сибирском нефтедобывающем городе Тюмени в середине семидесятых возводят ДК «Нефтяник», брутальные боковые объемы которого неожиданно покрываются фигурами древних идолов. Взятый за

основу архаический художественный язык демонстрирует неспособность советским скульптором не только профессионально организовать изобразительную плоскость, но и почувствовать художественную логику и выразительность того языка, к которому он обращается. В результате подобной апроприации лаконизм форм оборачивается их примитивизацией, статичность — отсутствием эмоций и живых чувств, свидетельствуя о полном забвении наследия, место которого начинает занимать новый эрзац-продукт, затвердевший, как и архитектура, «в железобетоне коммунистического минимализма» [1, с. 209].

Еще один пример позднесоветского стилизаторства можно увидеть в интерьере новосибирского кафе по ул. Станиславского, 11 (г. Новосибирск). Жирная контурная обводка силуэтов (единственное, что может различить зритель в этом максимально сближенном по тону панно) уподобляет мозаику детской раскраске, в которой фигуры-призраки, выполненные из битой облицовочной плитки, сливаются с фоном и ждут своего цветового наполнения. Не думаем, что имеет смысл рассуждать о влиянии картин по номерам Э. Уорхолла или о какой-то утонченной постмодернистской иронии, плавно переходящей в китч. Скорее, можно вести речь о неквалифицированном художественном оформлении. Правда, в обоих случаях художники настроены на диалог с сознанием массовой культуры.

Отдельная страница позднесоветской монументалистики — покрывающая торцы панельных хрущевок и многоэтажек художественная самодеятельность, изящно окрещенная Е.Ю. Андреевой «стиль ЖЭКа» (например, изображение на торце жилого дома по ул. Гоголя 182 в Новосибирске и множество других). В большинстве своем — это безымянные ремесленники грандиозной мега-машины, именуемой «Художественный фонд СССР (РСФСР)», гарантирующей хотя бы минимальный заказ рядовому члену Союза. Нет смысла выносить на суд художественной критики качество этой продукции, возникшей как результат творческого союза строительного прораба и художника-исполнителя. Мотивы крайне экономических изображений как нельзя лучше отражают массовый вкус главных потребителей городской среды.

Наступившие восьмидесятые годы окажутся для отечественного искусствознания одним из самых сложных десятилетий, прежде всего, в выборе терминологии, которая была бы способна наиболее полно охарактеризовать состояние наступающего, а затем и наступившего перестроечного времени, «когда мир, казавшийся непоколебимым и жестко

структурированным», стал рассыпаться «на бесчисленные фрагменты», когда «помимо глобальных “внешних” перемен, достигших характера геополитических сдвигов, происходит грандиозная семиотическая катастрофа — вещи теряют свои названия, уходят идеология, текст, нарратив» [4, с. 9]. Официальная идеология полностью себя исчерпала, что продемонстрировало и советское монументальное искусство, — застой социально-экономической модели получил непосредственное продолжение в искусстве. Подобная «хаотизация последних лет режима... привела к тому, что общие, объединяющие многих стилевые тенденции уже практически не просматривались» [5, с. 410].

К восьмидесятым годам монументальная скульптура зачастую перестает учитывать характер стоящей поблизости архитектуры — исчезает не только пластическое, но и их функциональное взаимодействие. Новые скульптурные композиции превращаются в самостоятельные и независимые объекты, своим содержанием запутывающие функциональное назначение находящихся рядом зданий. Так, выразительно решенные кемеровские «Журавли» (устойчивый для каждого советского человека символ, связанный с событиями Отечественной войны), сделавшие бы честь любому мемориальному комплексу, неизвестно почему оказываются установленными перед цирковым зданием, внося в раскрывающееся перед цирком пространство пронзительную ноту меланхолии и тоски.

Последние десять-пятнадцать лет существования СССР у монументалистов все более востребованным становится язык символизма — сюжет делается малопонятным, форма — декоративной, на место реальных исторических лиц все чаще претендуют всевозможные аллегии и персонализации: «Дружба народов», «Земля Кузнецкая» (г. Кемерово), «Музыканты», «Труд» (г. Новосибирск), мозаика на Дворце водного транспорта (г. Красноярск). В ряде случаев намечаются элементы психоделии, театрализации и уход в нефигуративность (мозаика на здании Дворца пионеров, г. Красноярск).

Монументальное искусство Сибири этих лет звучит настоящим реквиемом по уходящей в прошлое культуре, создавая ощущение заката и ностальгии по эпохе великих мифов. Красивые сказки с парящими женскими фигурами, с отточенными декоративными формами оказываются одновременно сколь совершенными, столь и пустыми. Прежние рабочие неожиданно как будто бы стали неинтересны, уже никто не верит, что они могут что-то построить или что-то изменить. И искусство совершает по-

следнюю серьезную и целенаправленную попытку создать новый миф. Но так же, как и сама власть, уставшая и одряхлевшая (сменившая за несколько лет трех вождей), искусство, лишенное прежней энергии и силы, смогло предложить только симулякр мифа, точнее, симулякры символов, за которыми ничего не стоит и которые ничего в себе не содержат, кроме сомнений и рефлексии самих художников. Решенные более символично в формальном плане произведения на деле утратили свой символический смысл, достигнув последнего предела в процессе ремифологизации проекта, некогда наименованного «социалистический реализм». Советские монументалисты, не решаясь что-либо критиковать или отрицать, его просто перестали замечать, создавая новую реальность, в абстрактных и энигматичных формах которой начинала постепенно проявлять себя новая эпоха.

Список литературы:

1. *Андреева Е.Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. — 488 с.
2. *Комарова О.С.* Памятник И.И. Ползунову в культурном пространстве Барнаула // Ползуновский альманах. — 2004. — № 2. — С. 150–154.
3. *Флорковская А.К.* Официальная и неофициальная версии московской живописи позднесоветского времени. 1970–1980-е гг. // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. — Москва: БуксМАрт, 2018. — С. 66–101.
4. *Хлобыстин А.Л.* Очерки петербургской культуры второй половины XX века. — Санкт-Петербург: Борей Арт, 2017. — 504 с.
5. *Якимович А.К.* Позднесоветское искусство России. 1960–1991 // Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества. — Москва: БуксМАрт, 2018. — С. 401–470.