

ТРИ ВЕКТОРА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КРИТИКИ В СССР. 1970-Е

Надежда М. Юрасовская

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
nyurasovskaya@gmail.com

Аннотация

1970-е годы в Советском Союзе считаются временем стагнации и застоя. Тем не менее это десятилетие оказалось наполнено креативными, противоречивыми культурными событиями и работами их талантливых участников. В периодической печати, специализированных журналах, рукописных изданиях обзорные и критические статьи отличались различными оценками художественных событий. Марксистско-ленинская критика, с 1930-х годов отрегулированная властями под единый шаблон, теряла свою однородность. В результате в 1970-х обозначилось три основных вектора критической мысли в СССР: директивный, коммуникативный, неформалистский. Статья посвящена анализу каждого из направлений художественной критики того периода.

Ключевые слова: критика, выставки, периодика, творческий метод, конъюнктура, официоз, неформалы

Для цитирования: Юрасовская Н.М. Три вектора художественной критики в СССР. 1970-е // *Academia*. 2023. № 3. С. 279–286. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-279-286

THREE VECTORS OF ART CRITICISM IN THE USSR. 1970S

Nadezhda M. Yurasovskaya

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
nyurasovskaya@gmail.com

Abstract

1970s in the Soviet Union are considered as a time of stagnation and stasis. Nevertheless, this decade was full of creative, controversial cultural events and excellent works of their talented participants. The review and critical articles from the periodicals, specialized magazines and hand-written materials differed in various assessments of artistic events. The Marxist-Leninist critique, adjusted into a single mould since 1930s, was losing its uniformity. As a result, in 1970s the three major vectors of the critical thought emerged in the USSR: prescriptive, communicative and informal. The article is devoted to the analysis of each direction of art criticism of that period.

Keywords: criticism, exhibitions, periodicals, creative method, officialdom, informals

For citation: Yurasovskaya, N.M. (2023), “Three vectors of art criticism in the USSR. 1970s”, *Academia*, 2023, no 3, pp. 279–286. DOI: 10.37953-2079-0341-2023-3-1-279-286

Введение

1970-е годы в Советском Союзе принято считать временем стагнации и застоя. После окончания шестидесятнической «оттепели» отношения между властями и творческой интеллигенцией крайне обострились. Тем не менее это десятилетие оказалось периодом высокой популярности изобразительного искусства, подтвержденное большим количеством художественных выставок — от парадных всесоюзных, региональных, республиканских до молодежных, нонконформистских, квартирников, наконец, знаменитых неформальных «бульдозерной выставки» в Москве 1974 года, «газоневской культуры» 1975-го в Ленинграде.

Десятилетие оказалось насыщенным талантливыми, креативными, бурлящими культурными событиями. Даже малая доза творческой свободы ушедшего шестидесятничества настроила художественную среду на размышления о современных процессах в искусстве. Обнаружилось, что под идеологическим панцирем шла живая активная жизнь. На незыблемой, казалось, почве соцреализма возникло ошеломляющее чувство прорастания новых смыслов, побегов «другого искусства», современного стиля, элементов нового художественного языка. Отрегулированная властями с 1930-х годов под единый шаблон марксистско-ленинская критика со всей очевидностью теряла свою однородность. Монолит официального единомыслия разрушался. В результате в 1970-х годах обозначилось три основных вектора критической мысли: директивный, коммуникативный, неформальный. Рассмотрим их.

Первый вектор — директивный, официальный

После отступнических настроений «левого МОСХа» от генеральной линии соцреализма власти серьезно обеспокоились сохранением идеологической чистоты в творческой среде. Необходимо было срочно найти способ возвращения искусства в соцреалистическое русло «партийности и народности». В 1972 году вышло специальное постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», в котором звучал призыв в привычной демагогической манере «глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса». На художественную критику возлагались большие надежды и предъявлялись определенного рода требования.

Продвижение и расшифровка идеологических установок поручалась в первую очередь Научно-исследовательскому институту Академии художеств СССР в лице Виктора Ванслова, заместителя директора по науке НИИ АХ СССР. Нет сомнений, что в России без деятельности Академии художеств с середины XVIII века невозможно было представить развитие изобразительного искусства. Но наряду с позитивной ролью известно, что академики не раз превращались в оплот консерватизма. Ванслов, являясь одним из представителей государственной советской идеологии, как критик работал в русле партийной политики. В своей книге «О станковом искусстве и его судьбах», появившейся в том же 1972 году, он стремился доказать важность реалистических основ в борьбе с критическими теориями, отрицающими их значение. В духе 1930–1950-х годов автор писал: «Наш путь — реализм, развивающийся и обогащающийся на основе проверенных временем традиций мирового искусства, в том числе славных традиций, сложившихся уже в истории социалистического искусства» [Ванслов 1972, с. 293]. Реализм при этом понимался исключительно как жизнеподобие, отвергающее право на художественную условность.

Возникновение у шестидесятников нового взгляда на творчество рассматривалось как инакомыслие, поскольку «в модных новациях есть немало ложного и поверхностного, лишаящего искусство „плодотворных возможностей и ценных результатов“» [Ванслов 1972, с. 292]. Отказ от реалистических основ вице-президентом Академии художеств СССР Владимиром Кеменовым также признавался пагубным и считался ревизионизмом. Главным условием для прогрессивного развития искусства значилось сохранение и развитие «центристской направленности» соцреализма. Подавлению этого «центра» «периферийным искусством» необходимо было противостоять во избежание



Крамской И. Н. «Собрание Артели художников». Бумага на картоне, акварель, белила, графитный карандаш. 1860-е годы.

разрушения сложившейся структуры. Любые отклонения от неких «центральных значений» творчества в русле соцреализма должны были подвергаться серьезному осуждению как выражению чуждых идеологических явлений [Ванслов 1972, с. 294].

Поскольку все искусствоведы в СССР того периода обязаны были становиться марксистами-ленинцами (так их учили со студенческой скамьи), казалось, русская критическая традиция исчерпала себя. За образец экспертной мысли принимались рассуждения о правильности идейных оценок, глубине социального анализа, эстетической взыскательности реалистического толка, поддерживаемые цитатами из отчетного доклада ЦК КПСС XXIV съезда партии.

Справедливости ради стоит отметить, что в 1970-х эталонными героями официальной советской критики являлись отнюдь не ортодоксы от соцреализма, но плеяда ярких мастеров советского изобразительного искусства с узнаваемым художественным почерком — Гелий Коржев, Евсей Моисеенко, Андрей Мильников, Виктор Иванов, Борис Угаров, а также ряд республиканских живописцев: Иззат Клычев, Михаил Савицкий, Индулис Зариньш и др. Это были талантливые представители академической школы, в основном военного поколения, отнюдь не по принуждению, а совершенно искренне связавшие свою творческую судьбу с советской системой ценностей.

В реалистическом ключе они создавали крупные исторические и тематические полотна об успехах страны и победах народа, при этом не отказываясь от обновлений художественного языка, от желания обозначить свою творческую индивидуальность. Именно их произведения занимали доминирующее положение на всесоюзных выставках и страницах главных художественных журналов страны — «Искусство», «Творчество», «Художник».

Второй вектор — коммуникативный

Коммуникативное направление предполагало условие открытых критических взаимодействий. Оно возникло — возможно, так совпало — как отклик на вышедшее в 1974 году постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», повлиявшее на программу подготовки молодежных выставок по всей стране. Ответственность за такого рода деятельность брал на себя Союз художников СССР, в первую очередь официальные органы МОСХ и ЛОСХ как ведущие творческие корпорации.

Об участниках молодежных выставок 1970-х годов как о целостном поколении с форматворческими поисками и новыми смыслами начал говорить и писать Александр Каменский. Десятилетием ранее именно им был предложен образец критического анализа современного искусства на примерах художественных открытий шестидесятников. Романтизм трудовой повседневности в картинах этих художников Каменский, как

известно, определил укоренившейся в творческой среде характеристикой — «суровый стиль».

Творчество молодых художников — своих современников, находящихся в определенной оппозиции к официальному искусству, поддерживал профессиональной критикой Александр Морозов, в тот период занимавшийся научной и педагогической деятельностью в Государственном институте театрального искусства. Он так объяснял свой выбор: «В основе лежала личная заинтересованность в том, что искусствовед моего поколения мог найти у молодых художников, своих сверстников — семидесятников, к кругу которых мы непосредственно, физически принадлежали... Я, например, и, думаю, многие из моих коллег хорошо ощущали, что это искусство про нас, наше, с нашими ощущениями, переживаниями. Воспринималось оно как аутентичное. Это своеобразная гротесково-экспрессивная трансформация рисования академического, отход от красочной колористической живописи, насыщение какими-то драматичными и острыми, интеллектуальными моментами самой ткани визуальной, все это воспринималось как автопортрет» [Морозов 2011, с. 126]. Фактор причастности к своему поколению для критики, как показали дальнейшие события, действительно играл существенную, если не главную, роль.

Морозов, выступая на молодежных выставках в качестве добровольного экскурсовода, открывал зрителю достоинства произведений малоизвестных авторов, начинающих свой путь в искусстве. В многочисленных полемических статьях и выступлениях со всей страстью исследователя и ученого он защищал творчество молодых московских живописцев Виктора Калинина, Татьяны Назаренко, Натальи Нестеровой, Ольги Булгаковой, Александра Ситникова, раскрывая перед зрителем их ироничное, «карнавальное», с «закодированным» пластическим языком искусство. В результате именно Морозову принадлежит первоочередная заслуга в укоренении на культурной арене поколения московских семидесятников — ныне знаменитых признанных российских мастеров. Силой своих знаний и талантом убеждать он отважно сражался с советской конъюнктурой, официозом в искусстве, консерватизмом чиновников, получив от них звание «неуправляемого искусствоведа».

Являясь посредником между произведениями молодых авторов и публикой, Морозов понимал, что творчество художника может оказаться невостребованным современностью, если критика не подготовит аудиторию к восприятию и пониманию новых тенденций в искусстве. Не без его настойчивого влияния бюро секции критики МОСХа приняло необычное решение — создать практикум по «переделке искусствоведа в художественного критика». Семинар был разделен на две группы, порознь проводившие занятия на выставках. Одну группу вела Мюда Яблонская, другую — Александр Морозов. Шла направленная подготовка молодого критика для практической работы в журнале и газете. Среди лекторов приглашались известные неортодоксальные искусствоведы — Василий Ракитин, Юрий Герчук. Ряд участников семинара, среди которых были Леонид Бажанов, Владимир Юматов, Вильям Мейланд и др., стали известными ведущими критиками последующих десятилетий.

Посвятив свое исследование «феномену искусства молодых», Морозов в дальнейшем объединил ряд обзорно-аналитических статей в книгу «Поколения молодых. Живопись советских художников 1960-х–1980-х годов». В ней раскрывалась динамика развития советского искусства и его обновления во второй половине XX века.

В Ленинграде подобного рода подвижническую роль взял на себя Лев Мочалов наряду с Михаилом Германом, Евгением Ковтуном, Эрнестом Кузнецовым и др. Талантливые критики писали о ленинградских художниках — своих современниках, отстаивавших ценность собственных творческих исканий. В 1970-е годы Мочалов являлся куратором и идеологом группы художников «Одиннадцать» (по типу МОСХа — левый ЛОСХ), в которую входили Герман Егошин, Завен Аршакуни, Валерий Ватенин, Виталий Тюленев, Валентина Рахина, Борис Шаманов и др. Название выставки «Одиннадцать» определилось количеством ее участников. Ранее в ее состав входило девять авторов, позднее их было 26, что каждый раз находило отражение в названии вернисажей.

Никто из них полностью не отказывался от реалистического искусства, но каждый стремился противопоставить традиционалистской линии индивидуальное видение



Рене Магритт. *La Chaîne sans Fin*. 1939.

окружающего мира. Сами художники считали, что они предлагают новые для своего времени пути понимания станковой живописи. Их общий творческий принцип «не отказ от предметности, но интерпретация предмета» [Мочалов 2002, № 9] был сформулирован Мочаловым и декларировался им в выступлениях, в статьях, полемике с официальными идеологами, порой более суровыми, чем в Москве.

Выставку живописцев на Охте «Одиннадцать» авторитетно прокомментировал в журнале «Творчество» профессор ЛГУ марксистский философ Моисей Каган: «Неправомерно ограничивать социалистический реализм как творческий метод, выбрасывая за пределы этого метода „романтическую стилистику“, „тематическую“ картину, единственно значимую в искусстве социалистического реализма» [Каган 1973, с. 12–14]. Ряд критиков включились в дискуссию. На страницах журнала «Творчество» началась полемика, благодаря которой за пределы ЛОСХа на широкую аудиторию вышла информация о группе взбунтовавшихся ленинградских живописцев, привлекая интерес зрителя к новым веяниям в искусстве.

Помимо Москвы и Ленинграда, в ряде крупных городов, а также в республиканских центрах в 1970-е возникали группы художественных критиков, занимавшихся насущными проблемами современных авторов своего региона. В Свердловске рецензентов Урала и Сибири объединяла кафедра теории и искусства Уральского университета. В прибалтийских республиках поддержка исходила непосредственно из отделений союзов художников. Каждую осень на берегу Балтийского моря в литовской Паланге на всесоюзный семинар из разных регионов страны стали собираться нестандартно мыслящие искусствоведы для обмена опытом и информацией. В результате в 1970-х сформировалось «всесоюзное профессиональное братство критиков», по выражению Анатолия Кантора, способное вступать в открытый диалог с оппонентами, взламывая монолит официальных установок.

Третий вектор — нонконформистский

Неформальный вектор создавал в стране новую матрицу творческого поведения, в которой все старые положения искусства отторгались, заменяясь новой практикой. 15 сентября 1974 года устроенная в Москве под открытым небом альтернативная «бульдозерная выставка» в Беляево была жестко разогнана милицией. В вернисаже принимали участие неофициальные художники, т. е. не члены СХ СССР — Оскар Рабин, Борис Свешников, Василий Ситников, Дмитрий Плавинский и др. Большинство из них не имело

традиционного художественного образования, были безработными или перебивались случайными заработками.

Событие получило огласку в западной прессе, но у себя на родине открытая информация отсутствовала. Двумя неделями позже властями была разрешена однодневная выставка абстракционистов, сюрреалистов, концептуалистов в Измайлово как бы в знак «примирения», чтобы снять порицаемую Европой тему политического запрета в СССР. К московским художникам присоединились ленинградцы — Евгений Рухин, Юрий Жарких, Владимир Овчинников. Пришло время выхода андеграунда на поверхность.

Ленинградские художники-неформалы продолжили московское начинание, устроив разрешенные властями выставки андеграунда в 1974 году во Дворце культуры им. И.И. Газа и Дворце культуры «Невский» в 1975 году. Авторы в количестве около 80 человек разного уровня таланта и способностей получили статус представителей «газоневской культуры» по названию места, где они экспонировали свои работы. Это событие расценивалось как процесс объединения представителей андеграунда и демонстративный жест их отделения от официального искусства. Впервые выставка неформалов была воспринята всерьез! Осмысление новой эпохи в искусстве шло, как всегда, в первую очередь через отрицание. Страстное желание свободы, стремление оставить свой след в отечественной культуре было связано с целью выразить в картине свое независимое, собственное ощущение жизни.

На вернисаже присутствовали представители официальных газет и журналов, профессура художественных вузов, а также председатель ЛОСХа Борис Угаров. Профессор репинского института Авраам Каганович обратился к Угарову с идеей возрождения Горкома ИЗО, который объединял до войны в Ленинграде неофициальных художников. Евгений Ковтун, исследователь русского авангарда и творчества Павла Филонова с позиций критики объяснял присутствующим: «В чем истинное новаторство? В ЛОСХе новаторство сводят к сюжету, к теме, что само по себе никакого новаторства не дает. Подлинное новаторство прежде всего в новой концепции миропонимания. ЛОСХ же ориентирован на творчество 100-летней давности. Выставки, подобные этой, способствуют оздоровлению советского искусства» [Цит. по «Из книги воспоминаний» Болмат 1970, с. 18].

Официальным опубликованным в печати откликом на вернисаж стала статья известного ленинградского графика, члена правления СХ СССР Василия Звонцова. Выставленные работы, как и ожидалось, осуждались им за бессодержательность, несостоятельность и подражательность формалистическому западному искусству [Звонцов 1975]. Однако существовала и иная точка зрения, правда, в подпольном рукописном издании. Литератор Эдуард Шнейдерман писал тогда: «Стоп! Но ведь такого вообще не было, сорок, наверное, лет не было того, чтобы выставка состоялась без выставкомов, без худсовета...». Художник Алек Рапопорт отрефлексировал: «Не похоже на москвичей, не похоже на Запад, очень человечно. Это своя, ленинградская школа» [Рапопорт 1979].

На этом противоборствующая полемика была свернута. О запрещенных художниках андеграунда, об их выставках, в основном квартирниках, можно было отныне узнавать лишь по вербальным каналам — слухам, намекам, посредством «сарафанного радио», а для посвященных — в рукописных подпольных журналах. О качестве работ нонконформистов в художественных кругах ходила шутка: «Это уже будущее или все еще необразованность». Фрондирующая художественная среда вынужденного аутсайдерства явно нуждалась в профессиональном критическом анализе.

Официальная критика в СССР обходила их творчество стороной, опасаясь политического окраса работ неформальных художников. Однако интерес к «экзотическому, провинциальному» материалу советского андеграунда обнаружился у представителей дипломатического корпуса, аккредитованных в Москве и Ленинграде. Хорошо знавшая среду советского андеграунда акварелистка Галина Махрова — жена атташе французского посольства — писала: «Наши друзья-художники работали в закрытом пространстве и остановленном времени, лишены связи с внешним миром. <...> Они были отрезаны от информации о путях развития западного искусства, равно как и русского авангарда. Им пришлось самим заново выдумывать живописный язык, стертый политическими комиссарами» [Махрова 1998, с. 253].

Очерки о культуре нонконформизма в СССР, интервью с художниками и критические заметки с 1975 года начали публиковать за границей Дмитрий Пригов, Борис Гройс, другие запрещенные в советской официальной культуре поэты и писатели в русскоязычном журнале «Грани», в газете «Русская мысль». В Ленинграде в 1976-м вышли самиздатские журналы «37» (редакторы Виктор Кривулин, Татьяна Горичева), «Часы» (редакторы Борис Иванов, Борис Останин). В Париже Михаилом Шемякиным был издан литературно-художественный альманах «Аполлон-77» с текстами о творчестве советских неформалов. Опираясь в своих оценках на общепринятые западноевропейские истины, критики стремились в творчестве нонконформистов выявлять неординарные смыслы. Это породило ощущение самобытности и неповторимости неофициального искусства в СССР.

В конце 1970-х в СССР сформировалась группа молодых специалистов — знатоков современных художественных процессов — Дмитрий Пригов, Борис Гройс, Леонид Бажанов, Виктор Мизиано, Андрей Ерофеев, профессионально исследовавших творчество художников российского андеграунда. Бажанов в соавторстве с Турчиным [Бажанов, Турчин 1978] опубликовали в 1978 году полемическую статью «К суждению об авангардизме и неоавангардизме», маркировавшую новый этап современности в изобразительном искусстве, вызвавшую большой интерес в художественной среде.

Их интеллектуальный критический анализ выводил отечественный contemporary art, возникший позже, чем в западных странах, из культурной изоляции провинциального модернизма. Наиболее яркими направлениями той современности являлись соцарт и московский концептуализм, представленные творчеством Виталия Комара и Александра Меламида, Ильи Кабакова, Эрика Булатова. В скором времени, оказавшись на Западе, они вошли в число ведущих современных художников мира.

Заключение

Для отечественной художественной критики мозаичное и эклектичное десятилетие 1970-х оказалось временем осмысления многообразия собственных культурных задач и возможностей. Сложившийся некий баланс сформулированных идей послужил предпосылкой к возникновению в стране дискурса о предстоящей смене ценностных критериев окружающего социокультурного пространства, ожидающего освобождения общества и искусства от принуждений идеологического порядка.

Литература

1. Бажанов, Турчин 1978 — Бажанов Л. А., Турчин В. С. К суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание '77. М.: Советский художник, 1978. Вып. 1.
2. Болмат 1999 — Болмат Л. Из книги воспоминаний // Ленинград. 70-е: в лицах и личностях / авт.-сост., ред. Л. Скобкина. СПб., 1999. С. 18.
3. Ванслов 1972 — Ванслов В. В. О станковом искусстве и его судьбах. Сер.: Проблемы социалистического реализма. М., 1972. С. 292–294.
4. Звонцов 1975 — Звонцов В. М. «Если тебе художник имя...» // «Ленинградская правда». 16 октября 1975.
5. Каган 1973 — Каган М. С. О романтическом // Творчество. 1973. № 11. С. 12–14.
6. Махрова 1998 — Махрова Г. Запретные краски эпохи. СПб., 1998. С. 253.
7. Морозов 2011 — Морозов А. И. Моя современность. М., 2011. С. 126.
8. Мочалов — Мочалов Л. В. Группа «Одиннадцати» // Художник Петербурга. 2000, ноябрь — декабрь (№ 5) — 2002, июль — август (№ 9).
9. Рапопорт 1979 — Рапопорт А. Ленинградский андеграунд в Москве // Новое русское слово, 1979.

References

1. Bazhanov, L. A., Turchin, V. S. (1978), "K suzhdeniyu ob avangardizme i neoavangardizme" [To the judgment of avantgardism and neoavantgardism], *Sovetskoe iskusstvoznanie'77*, Sovetsky khudozhnik, Moscow, Issue 1.
2. Bolmat, L. (1999), "Iz knigi vospominani" [From the book of memories], *Leningrad. 70s. V litsakh i lichnostyakh*, Compiled and edited by Skobkina L., St Petersburg, Russia.
3. Vanslov, V. V. (1972), O stankovom iskusstve i ego sudbakh, Ser.: Problemy sotsialisticheskogo realizma [On easel art and its fate. Problems of socialist realism], Moscow, 1972, pp. 292–294.
4. Zvontsov, V. M. (1975), "Esli tebe khudozhnik imya..." [If your name is an artist...], *Leningradskaya pravda*, 16 oktiabrya.
5. Kagan, M. S. (1973), "O romanticheskom" [About romantic], *Tvorchestvo*, no 11, pp. 12–14.
6. Makhrova, G. (1998), *Zapretnye kraski epokhi* [Forbidden colors of the era], St Petersburg.
7. Morozov, A. I. (2011), *Moya sovremennost* [My modernity], Moscow, p. 126.
8. Mochalov, L. V. (2000, 2002), "Gruppa Odinnadtsati" [Group "Eleven"], *Khudozhnik Peterburga*, November – December (no 5); July – August (no 9).
9. Rapoport, A. (1979), "Leningradsky andegraund v Moskve" [Leningrad underground in Moscow], *Novoe russkoe slovo*.

Информация об авторе

Надежда М. Юрасовская, кандидат искусствоведения, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской Академии художеств; Москва, Россия; 119034, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; nyurasovskaya@gmail.com

Author Info

Nadezhda M. Yurasovskaya, Cand. of Sci. (Art history), Research Institute of Theory and History of Fine Arts Russian Academy of Arts; 21 Prechistenka St, 119034, Moscow, Russia; nyurasovskaya@gmail.com