

Аналитический паралич

Эта статья основывается на предварительных интуициях и выводах, которые сформировались в рамках серии исследовательско-художественных семинаров, организованных Метод Фондом в сотрудничестве с Хмельницким областным художественным музеем (2014–2016), и совместного с Национальным художественным музеем Украины (НХМУ) проекта 2017 года «Социалистический реализм. Казаться другим».¹ Семинары ставят перед собой двойную задачу: исследовать существующие сегодня способы интерпретации и презентации художественными музеями социалистического реализма как эстетического и культурного явления советской эпохи, а также прояснить (и найти) логики отношений между музеями, историей искусства и современными художественными практиками. В 2017 году платформой, которая объединила опыт музейных работников из региональных музеев Украины, художников и историков, стал практический семинар «Художественный музей, история искусства и социалистический реализм» (28–31.03.2017, НХМУ).



Исходным фокусом семинара был тезис, что линии интерпретации социалистического

реализма музейными кураторами и историками искусства в экспозициях и современных историографиях, как правило, выстраиваются благодаря противопоставлению: соцреализм служит негативным мерилom для других художественных явлений (авангарда, нонконформизма или неофициальных художников, культурно-консервативной традиции), которые на его фоне легитимируются и становятся более значимыми. Так, соцреализм выпадает из генеалогии собственной интерпретации, становится неспособным к внутреннему вопрошанию, недоступными становятся те проблемы и задачи, которые ставились и рассматривались практиками и теоретиками искусства, музеологами в разный советский период. Это не просто *невнимательный* взгляд на соцреализм со стороны музейщиков. Кроме того что постсоветский музей переживает кризис инфраструктурный и кризис концептуального переопределения своих функций как социального института, существуют несколько объективных и сходных причин для художественных музеев, которые позволяют прояснить «аналитический паралич» в отношении к соцреализму.

Вопрос исторической репрезентации в широком смысле касается логики построения истории искусства и искусствоведческой методологии, которая обосновывала бы экспозиционный ряд, который, в свою очередь, учитывал бы как историческую специфику искусства в советский период, так и его внутренние особенности как художественного явления. С другой стороны, в большинстве музеев сложности исторической репрезентации во многом связаны с объективными обстоятельствами формирования коллекций, а также *пробелами* в них.² Определяющим пробелом в большинстве музеев стали потери довоенных коллекций во время Второй мировой войны: частичная конфискация или уничтожение оперативным штабом Розенберга, не всегда удачная эвакуация, которая распространялась лишь на крупные музеи.

Этот пробел затенил другой, связанный с начавшейся в 1930-х организацией единой системы регуляции сферы культуры и образования (плановое развитие единой сети музеев с функцией политико-просветительского учреждения), с борьбой с «формализмом» и «национализмом». На протяжении 1937–1939 годов из музеев Харькова, Одессы, Киева, Полтавы, с фондов Украинской художественной выставки были изъяты произведения искусства «врагов народа», «формалистов» и свезены в центральный музей республики – Государственный музей украинского искусства (сейчас НХМУ, Киев). Этот т.н. Специальный секретный фонд, подлежащий уничтожению, сохранился благодаря начавшейся войне. Исследование и перевод работ из Спецфонда в основной начались только с 1987 года. По всей видимости, активное комплектование основной коллекции в послевоенные годы, а также сохранившийся Спецфонд, в котором среди 1747 позиций оказались дореволюционные произведения и произведения советского авангарда, определяет то, что НХМУ – единственный художественный музей в Украине, «цельная» коллекция которого дает возможность более широкого исторического исследования, осмысления и поиска репрезентаций украинского искусства. Последние несколько лет НХМУ проводит выставки, сфокусированные на интерпретации советской коллекции: «Герои. Попытка инвентаризации» (17.12.2014–17.05.2015, кураторы: Михаэль Фер (Германия), кураторская группа НХМУ) – украинско-немецкий проект, который исследует «героический пантеон»



Основная собирательная активность музеями украинского советского искусства приходится на послевоенное время благодаря закупкам дирекции художественных выставок Министерства культуры УССР. К 1960-м годам в результате нескольких государственных постановлений закрепляется централизованная система управления музеями и принятие единого историко-хронологического принципа построения экспозиций для всех художественных музеев Советского Союза (благодаря этой политике существующие дореволюционные и ранние советские «оригинальные» коллекции отдельных музеев в Украине были разобраны еще в 1930-х). Этот двойной момент лакуны – конкретный разрыв исторической последовательности и утаивание этого разрыва за фоном масштабных утрат во Второй мировой войне – позволил советской историографии переизобрести цельность художественной традиции.

Таким образом, невозможность опоры на коллекцию с ее объективно существующими пробелами, непересмотренная унифицированная история искусства определенно затрудняет выстраивание альтернативных историй – которые бы учитывали локальную художественную

специфику соцреализма. С другой стороны, постсоветский музей продолжает принадлежность к официальной институциональной системе и государство не спешит отказываться от претензии на монополизацию в организации жизни культурного поля. Постсоветскому музею приходится примирять открывшуюся возможность самостоятельно ставить и отвечать на вопросы в отношении недавнего прошлого и требования патриотического просвещения и представления национального искусства.



Интерпретации. Сегодня советские коллекции музеев практически отстранены из сферы видимого. Их нельзя списать из хранилищ; музеи вынуждены сохранять эти образы, которые стали не востребованными и сложно встраиваются в распространенные сегодня обновленные логики построения экспозиций.

С одной стороны, это логика, в которой искусство соцреализма воспринимается как идеологически нагруженный монолит и взгляд на соцреализм ограничивается пределами выбранной точки зрения в соответствии с относительно недавним поворотом в официальной публичной риторике (активация процесса декоммунизации с 2015 года).

С другой – во многих музеях присутствие произведений советского периода в постоянных экспозициях или временных выставках оправдывается их высокими художественными

качествами или «общечеловеческими идеалами». Показывая и описывая произведения соцреализма, музейные кураторы как будто отводят взгляд от самого предмета разговора: в определенной экспозиции или в ее текстовом сопровождении говорят об искусстве соцреализма, но, поспешно исчерпав властный и идеологический контексты, соскальзывают в пейзажи и натюрморты, априори рассматривающиеся как неидеологические, как поле свободного выражения. Эти вопросы подменяются попыткой «модернизировать» искусство соцреализма, вписать его в рамки модернистской автономной художественной формы, которая, как известно, несет в себе историю постепенной ее автономизации от гетерономных элементов. Однако в этом кроется опасность некритического соотнесения соцреализма с критериями оценки модернистского искусства, для которого соцреализм приравнивается к «плохому» как ангажированное искусство.

С другой стороны, анализ и легитимация произведений соцреализма происходит благодаря фигуре художника и категории «шедевра». По сути, тут просматривается модернистский концепт автономного художника-одиночки, противостоящего традиции, власти и общественному мнению, носителя обещания эмансипированного человека. Но это расходится с концептом нового общественного советского человека и специфического типа художника, корни которого – в мифологеме, свойственной мессианскому стремлению русского интеллигента XIX ст., несущего в себе истину целого общества (как это показала К. Кларк). Эти определяющие признаки вовлеченности/захваченности соцреалистической образностью советского художника становятся все более неприметными, так как предпочтительнее оказывается акцентирование на *вынужденной* «двуличности» художника: разделение внешних обстоятельств (заказ, гонорары, социальные возможности) и внутренних оригинальных поисков, находящейся в неведении к реальной политике индивидуальности.

В отношении понятия «шедевр» также можно выделить важный момент, что традиция соцреализма с 1930-х годов и особенно в послевоенное время сформировалась на основе нескольких официально признанных «образцов», а значительный массив соцреалистических произведений пребывал и продолжает пребывать в их тени. Каталоги и путеводители по экспозициям главных музеев Советского Союза стали наглядными перечнями нескольких произведений, образцовых для истории советского искусства (историй «братских» народов), а также для экспозиций всех других музеев. Ирония в том, что сегодня, выделяя из коллекции произведения по уровню мастерства, осознанно или неосознанно музейные кураторы оставляют в экспозициях именно эти каноничные для соцреализма произведения – написанные в первые послевоенные годы молодыми выпускниками советских художественных институтов, едва отягощенными традициями западного искусства (благодаря нескольким преподавателям, которые начали свою деятельность в дореволюционное время).

Примеривание к соцреализму не соответствующих ему форм художественной и философской рефлексии (как попытка «модернизировать» и легитимировать произведения советского периода через модернистскую парадигму) вряд ли позволит выявить ясные линии в спутанности его природы.

Сложность анализа искусства соцреализма – это взаимообусловленность претензии на высокое мастерство (развитие художественной традиции) и зависимости от идеологического заказа. Определяющим для музейщиков в практике описания соцреализма является, как отмечалось выше, именно развитие художественной традиции.

При этом происходит запутывание различных концептов искусства: модернистского идеала автономного художника и произведения искусства и линии, которая продолжает развитие «традиционного» искусства (классицизм, реализм, академизм, неоакадемизм и т.д.), отвергнутого модернистскими течениями. Также поддержание формальной цельности и исторической преемственности в музейных экспозициях и их описаниях – это необходимость, в большей мере связанная с невозможностью концептуально выйти за рамки фактического материала собственных коллекций и структурно определенного советского типа музея. Такие репрезентированные нормы позволяют непроблематично разместить каждое произведение в пространстве и времени. Выстроенные в один бесконфликтный ряд произведения скрывают, что за ними существуют интересы определенного властного характера. Для зрителя это означает беспрепятственное и безболезненное прохождение вдоль экспонированной истории украинского искусства, убереженной от собственного «исторического зла» где-то в мифической универсальности «шедевра».

*Текст впервые был опубликован в журнале Revista ARTA # 28-29 (375-376) / 2017, Anul VII (50).
– Pages 76-81.*

Фото: Перемещение скульптуры В.И. Ленина в фонды музея после выставки «Герои. Попытка инвентаризации» (17.12.2014–17.05.2015, НХМУ).

Петр Мовчун «В.И. Ленин» (1957–1960), мрамор, 180х96х157 см. (постамент 16х86х151 см.)

1. «Казаться иным» («Здаватися іншим», укр.) – в названии присутствует смысловая игра на двусмысленности этого слова в украинском языке, которое означает «отдаваться, сдаться, уступить» и собственно, «казаться, мнить, мерещиться».

2. Момент потери как центральная «лабораторная интуиция» описан в материале Дениса Панкратова (Панкратов Д. Конспект семинару // Соціалістичний реалізм. Здаватися іншим. К., 2017, с. 8–11).

3. [Выставка «Герои. Попытка инвентаризации» на сайте НХМУ](#)
[Проект-реставрация «Спецфонд, 1937–1939» на сайте НХМУ](#)