



20 век

Авторы: М. Н. Соколов

20 век

Октябрьская революция 1917 и искусство

Новая власть, с усилиями утверждавшаяся в годы [Гражданской войны 1917–22](#), на первых порах физически не способна была разработать целостную систему культурной политики, которая привела бы и к столь же радикальным стилистическим сдвигам. Дело пока ограничивалось лишь отдельными акциями (типа закрытия в 1918 [Академии художеств](#) как «царистского» учреждения), в основном же сохранялась инерция прежнего эстетического процесса. Но поскольку государство теперь оказалось как главным собственником, так и главным заказчиком искусства, какие-то решения по нему необходимо было принимать. И первым крупным шагом в этом направлении явился [монументальной пропаганды план](#).

Призванный наглядно закрепить триумф новой власти с помощью памятников и мемориальных досок, план этот был в той же мере созидателен, сколь и разрушителен, поскольку параллельно предписывалось повсеместно убирать памятники «царей и их слуг», заменяя их (чаще всего с использованием прежних постаментов) фигурами или бюстами революционеров, а также тех деятелей истории и культуры, которые считались прогрессивными. Попутно и иные виды искусства сделались пропагандистски-массовыми, сосредоточенными на оформлении революционных праздников и новых средств визуальной политической рекламы, таких, как агитпоезда или агитпароходы (позднее появились и агитсамолёты). Плакат же как таковой нередко (в условиях экономической разрухи) принимал вид рисованных от руки композиций, размножавшихся трафаретным способом и расклеивавшихся в виде специальных [«Окон РОСТА»](#) (Российского телеграфного

агентства); яркими символами времени стали композиции типа политических комиксов, нарисованные для этих «Окон» В. В. [Маяковским](#) и М. М. Черемных. Возникла даже особая разновидность агитационного фарфора (по эскизам С. В. [Чехонина](#) и др.), отмеченного тонким декоративным изяществом и предназначенного для дарений и экспорта в качестве «сувениров революции».

Что же касается собственно плана монументальной пропаганды, то уже при воплощении его в жизнь наметились первые признаки антагонизма советской официальной и неофициальной культур. План вызвал к жизни массу скороспелых поделок, к тому же и сработанных из нестойких материалов типа низкокачественного бетона, но иногда создавались действительно образно-значительные и нестандартные монументы; однако именно эти, лучшие работы (П. И. [Бромирского](#), С. Т. [Конёнкова](#) или Б. Д. [Королёва](#)), провоцируя недовольство партийной элиты своими пластическими и смысловыми «вольностями», либо вообще не устанавливались, либо, будучи установленными, затем уничтожались или, по крайней мере, убирались с глаз подальше. Знаменателен пример «Памятника III Интернационала» В. Е. [Татлина](#) (1919–20): модель эту явно невозможно было осуществить не только в силу технической разрухи, но и по причине её таинственного двусмыслия (эта гордо нацеленная в космос спираль в то же время явно напоминает заваливающуюся набок Вавилонскую башню).

Даже переходя на службу революции и искренне признавая её «своей», многие мастера (в т. ч. привыкшие к анархо-поэтической вольнице авангардисты) отнюдь не склонны были отказываться от своей духовной независимости. Хотя авангард ([авангардизм](#)) и пользовался в период [«военного коммунизма»](#) покровительством отдела ИЗО Наркомпроса, получив статус «левого» (т. е. солидарного с большевиками) искусства, фактически он оставался неприрученным. Его эксперименты (прежде всего в творчестве А. М. [Родченко](#)) развивались в сторону минималистской геометрической беспредметности, из которой зримо нарождался мир трёхмерных пространственных структур, намечающих переход от футуристической анархии к стилю конструктивно-созидательному, т. е. [конструктивизму](#). Если в прежнем футуризме культ природной стихийности плотно сплетался с культом техники, то теперь выявилось и особое органическое или биоморфное направление

авангарда, вдохновляющееся ритмикой чистой природы (М. В. [Матюшин](#), П. В. [Митурич](#), Б. В. Эндер).

Новые худож. общества и кружки возникали по всей стране, разделённой на враждующие лагеря, – от Витебска до Владивостока. М. Л. [Бойчук](#) в Киеве, объединив вокруг себя в 1919 молодых художников (И. И. [Падалку](#), В. Ф. Седяра и др.), обновил искусство фрески в композициях, сочетающих средневековые и модернистские приёмы. Важный очаг экспериментального, как бы уже «трансфутуристического» творчества сложился в Витебске, где работали в 1917–22 М. З. [Шагал](#), К. С. [Малевич](#), а также В. М. [Ермолаева](#), Л. М. [Лисицкий](#) и др. [Символизм](#) в купе с [модерном](#) по-прежнему демонстрировал свойственную ему тягу к нац. романтике и видовой всеохватности, воплощаясь в новой политической эмблематике, дизайне денежных знаков и почтовых марок, фиксирующем реальную независимость (как в прибалтийских государствах, Финляндии и Польше) либо лишь поэтическую мечту о ней (как в искусстве Украины).

В целом изобразительный символизм (имея в виду и стиль, и образное содержание в целом) наполнился новым остродраматическим смыслом: аллегорически-сказочные полотна В. М. [Васнецова](#), картины и графика К. С. [Петрова-Водкина](#), огромный живописный и графический цикл «Расея» (1910-е гг.), созданный Б. Д. [Григорьевым](#), по-разному выражали общую тему исторической трагедии. Закрепилось влечение к композициям, ностальгически воспроизводящим мирные природные мотивы, а также старинные пейзажи Сергиева Посада (К. Ф. [Юон](#)), Петрограда (А. П. [Остроумова-Лебедева](#)) и др. памятных мест.

Период НЭПа

С переходом от «военного коммунизма» к [Новой экономической политике](#) (НЭП) установка на пропаганду мировой революции сменилась приоритетным вниманием к вопросам внутренней политики и соответственно вопросам культуры, которая лишь теперь начала систематически перестраиваться по указам сверху. Правда, при этом программно допускалось, как было специально подчёркнуто в резолюции ЦК ВКП(б) в 1925, «свободное соревнование различных группировок и течений».

Власть и искусство, инициативы сверху и снизу особенно плодотворно взаимодействовали в сфере нового зодчества, зримо обозначившего пути выхода из военной разрухи. Возобновилось капитальное строительство, прежде всего крупных промышленных объектов, а также электростанций (в Кашире, Шатуре и на Волхове), которые воздвигались по [ГОЭЛРО плану](#) (по проектам арх. Л. А. Веснина и др.). В зодчестве ярко заявили о себе историко-ретроспективные тенденции («пролетарская классика» И. А. [Фомина](#), неоренессанс И. В. [Жолтовского](#)), но подлинным стилем времени предстал тесно связанный с футуризмом архитектурный авангард, перешедший теперь к конкретной строительной практике. В работах его ведущих представителей (таких, как братья Л. А., В. А. и А. А. [Веснины](#), М. Я. [Гинзбург](#), И. А. Голосов (см. [Голосовы](#)), К. С. [Мельников](#)) функционально-продуманные, свободные от историко-романтического декора структуры как бы воплощали зримые черты технически и социально совершенного будущего. Их геометричный, ритмически-чёткий композиционный строй, генетически сопряжённый с индустриальным зодчеством и его передовыми технологиями, призван был деятельно формировать образ жизни «нового человека». Возникли особые, подчинённые этой цели типы зданий – такие «очаги нового быта», как рабочие клубы, дома-коммуны и фабрики-кухни. Новаторские проекты нередко опережали своё время, превращаясь в футурологический дизайн (И. И. [Леонидов](#)) или комбинаторно-графические архитектурные фантазии (Я. Г. [Черников](#)); новаторские поиски преобразили и сценографию, где, наряду с модернистским «живописным театром» (А. Я. [Головин](#), М. В. [Добужинский](#) и др.), в творчестве А. А. Веснина, В. А. и Г. А. [Стенбергов](#), Г. Б. [Якулова](#) и др. мастеров авангарда утвердились принципы семантически-насыщенной, ритмичной предметной конструкции (или инсталляции).

Этапную роль в футуро-конструктивистском авангарде сыграл ЛЕФ («[Левый фронт искусств](#)»), члены которого отрицали привычное станковое творчество («производство картин») как неадекватное современной эпохе, требующей динамичного монтажа реальности, активного «жизнестроительного» внедрения в неё. Эти идеи послужили мощным стимулом для развития архитектуры и сценографии, а также массмедиальных, многотиражных видов творчества: книжно-журнального (синтетически-типографского по своему характеру) оформления и выставочного

дизайна, рекламы, фотомонтажного политического плаката (Г. Г. [Клуцис](#)) и киноафиши (братья Стенберги). Лефовец А. М. Родченко, а также М. В. Альперт и А. С. Шайхет стали зачинателями искусства фоторепортажа, противопоставив свои остроракурсные снимки пассивной созерцательности пикториализма. Принцип образного [остранения](#) способствовал появлению внешне идеологически безупречных, но внутренне независимых, проникнутых дадаистским алогизмом произведений (такими были, в частности, лучшие выставочные инсталляции Л. М. Лисицкого). Следуя дизайнерскому импульсу, «левые» мастера создавали рисунки для тканей (эскизы Л. С. [Поповой](#) и В. Ф. [Степановой](#)), модели одежды, мебели, бытовых предметов, фарфора (Н. М. [Суетин](#)).

Представители другой группировки, ОСТа ([Общества художников-станковистов](#)), равно как и родственного ей [«Круга художников»](#), напротив, отстаивали (в полемике с лефовцами) принципы изобразительной картинности, однако значительно обновляли эти принципы, внося в свои образы элементы острого, иногда почти сюрреального гротеска, сочетая лирику с фарсом, а порой и откровенным трагизмом. Именно в этом диапазоне развивалось в те годы творчество Д. П. [Штеренберга](#), Ю. И. [Пименова](#), А. А. [Лабаса](#), С. А. [Лучишкина](#), А. Н. [Самохвалова](#), А. Г. [Тышлера](#) и др. мастеров ОСТа и «Круга», а также близкого им по духу К. Н. [Редько](#). В живописи и графике остовцев (а также в живописи А. Д. [Древина](#)) сложился рос. вариант [экспрессионизма](#). Символизм доказывал свою жизнеспособность в работах членов общества [«Маковец»](#) (В. Н. [Чекрыгин](#), Л. Ф. [Жегин](#), С. М. [Романович](#), Р. А. Флоренская и др.), склонных к мистической лирике. Своеобразным заповедником изысканного модернистского творчества стало искусство книги (В. А. [Фаворский](#), А. И. [Кравченко](#)), в т. ч. детской (В. В. [Лебедев](#)). В монументальной скульптуре с годами возобладал умеренный, как бы «академизированный» модерн, характерными представителями которого были М. Г. [Манизер](#) и С. Д. [Меркуров](#); в пластике же С. Д. [Лебедевой](#), А. Т. [Матвеева](#), В. И. [Мухиной](#), И. Д. [Шадра](#) элементы модернизма разнообразно сочетались с неоклассическими или неоромантическими чертами.

Однако самой многочисленной оказалась [Ассоциация художников революционной России](#) (АХРР). Ядро её составили художники-традиционалисты (И. И. [Бродский](#), А. М. [Герасимов](#), Б. В. [Иогансон](#) и др.), ориентировавшиеся в осн. на творчество

передвижников. Сделав узловыми точками своих выставок натуралистичные, «понятные трудящимся» историко-революционные композиции и портреты партийных лидеров, ахрровцы тем самым создали максимально конформистскую и удобную для управления организационную структуру. Впрочем, откровенный официоз, рассчитанный на массовое тиражирование для «красных уголков» по всей стране, соседствовал здесь с остротой историко-бытовых наблюдений (характерной, в частности, для картин А. Е. [Архипова](#), Ф. С. [Богородского](#) и М. Б. [Грекова](#)).

Напряжённая конкуренция традиции и авангарда развёртывалась и в советских республиках, тем более что в некоторых из них образовывались родственные АХРРу объединения или его непосредственные филиалы. Значительная часть украинских «левых» вошла в состав АРМУ (Ассоциация революционного искусства Украины, основана в 1925), где ведущую роль играли Бойчук и его последователи. В скульптуре И. П. [Кавалеридзе](#) ярко проявились черты кубофутуризма, а в близких по духу к ЛЕФу инсталляциях и проектах В. Д. Ермилова – элементы дадаистски-концептуальной поэтики. Лишь в советский период начал складываться среднеазиатский модернизм, представленный в 1920-х гг. в первую очередь творчеством живописцев А. Н. [Волкова](#) и А. В. [Николаева](#) (Уста Мумина) в Узбекистане. Поиски особой региональной стилистики активно велись целыми обществами («[Новая Сибирь](#)» в Новосибирске; «Мастера нового Востока» в Ташкенте, с 1927, и др.) и отдельными мастерами, такими, как П. С. Субботин-Пермяк у коми или Ц. С. [Сампилов](#) у бурят. Местный фольклор зачастую эффективно преображался, воспроизводя не только свои ритуальные истоки, но и окружающий мир (как в картинах Е. В. Честнякова, уединившегося в родном костромском селе Шаблово).

Пёстрое многообразие культуры НЭПа накладывалось на весьма мрачный исторический фон: вандализм и систематические изъятия ритуальных ценностей нанесли огромный ущерб религиозному искусству всех конфессий. Целые пласты живой многоукладной культуры подвергались насильственному отторжению.

Внедрение советской тематики в декоративное творчество, равно как и в массовую культуру в целом, проходило не всегда гладко: часто в результате нарождался почти пародийный китч (с тракторами и комбайнами в виде узоров на платьях), в ряде же

случаев возникали достаточно самобытные новые жанры (типа «советского лубка») или причудливо-живописные сочетания старого с новым (таковы, в частности, иконописные по стилистике современные сюжеты на многих образцах [Палехской миниатюры](#) – работы И. И. Голикова и др. мастеров).

1930-е годы

Культ личности И. В. [Сталина](#), преломившись в культуре 1930-х гг., обрёл воистину имперское величие. К тому же искусству в целом, прежде, в ленинский период, находившемуся где-то на окраинах большой политики, теперь было придано общегосударственное значение: прославляя историко-революционные свершения прошлого и трудовой энтузиазм настоящего, оно должно было деятельно поддерживать этот энтузиазм, обеспечивая «лучшее самочувствие» населения (из речи Л. М. [Кагановича](#) на заседании, посвящённом открытию Моск. метрополитена, 1935). Его следовало наполнить триумфальным содержанием, последовательно изгнав всё двусмысленное, пессимистическое, «декадентское», поэтому прежний идейный плюрализм и пёстрое разностилье представляли отныне совершенно недопустимыми.

В 1932, согласно специальному постановлению ЦК ВКП(б), все худож. группировки были упразднены, и началось формирование единых всероссийских творческих союзов с отделениями на местах (в 1932 создан Союз архитекторов, в 1957 завершилась организация Союза художников; см. в статье [Творческие союзы](#)). В 1934 нашла итоговое выражение формула [социалистического реализма](#), который, отражая «жизнь в её революционном развитии», призван был стать всеобщим творческим кредо. По сути это был не стиль и даже не метод, а чёткая партийная программа, способная извлечь политическую выгоду из любого стиля, хотя реализм передвижнически-ахрровского толка казался (в силу своей «демократической» доходчивости) наиболее приемлемым. В целом же, если говорить об исторических прототипах, соцреализм оказался ближе всего классицизму 18 в. с его стремлением к монументальному гос. единообразию. Недаром в 1933 начался и процесс возрождения классицистской в истоках своих Академии художеств (сперва в качестве худож. вуза, а затем, с 1947, как идейно-методического центра). В 1934 была

основана также и Академия архитектуры.

Что касается архитектуры, то здесь решительный поворот к классике наглядно обозначился в знаменитом проекте Б. М. [Иофана](#) (1932–33), который получил первую премию на конкурсе, предварившем строительство Дворца Советов (в итоге так и не осуществлённого). В иофановском проекте, как и во многих других постройках переходного периода (в т. ч. в работах А. В. [Щусева](#), В. А. [Шуко](#), В. Г. [Гельфрейха](#) и др. зодчих), ещё ощущались некоторые черты архитектурного авангарда (что сближает их с компромиссным, авангардно-неоклассическим стилем [ар деко](#) на Западе). Вскоре же окончательно возобладал дух парадной торжественности, воплощённой в подчеркнута традиционалистских, классически-ордерных формах, оснащённых богатым скульптурным, а в интерьерах и живописным убранством (заимствованная из символизма идея тотального синтеза искусств обрела теперь новую популярность).

Здания в духе «сталинского классицизма» среди старой городской застройки неизменно выделяются своей декорационной фасадностью, маскирующей урбанистическую реальность. Наиболее совершенные архитектурные ансамбли были созданы при строительстве первых очередей Моск. метрополитена (1935–38, арх. А. Н. [Душкин](#) и др.), Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ; 1939–41, архитекторы В. К. [Олтаржевский](#) и др.; см. в ст. [Всероссийский выставочный центр](#)), а также комплекса [канала имени Москвы](#) (с 1932, А. М. Рухлядев и др.). Величавые «здания-монументы» (преимущественно административно-общественного назначения) украсили городские центры, радикально обновив их облик; среди наиболее впечатляющих градостроительных примеров следует назвать центры Еревана (с 1926, А. И. [Таманян](#) и др.) и Минска (с 1930, И. Г. [Лангбард](#)). Важный компонент тогдашнего синтеза искусств составили региональные материалы, формы и орнаменты (типа розоватого армянского туфа, узорной резьбы азербайджанских и среднеазиатских построек и т. д.); в настоящий парад национальных декоративных стилистик превратился ансамбль ВСХВ. Однако параллельно новому строительству продолжал развёртываться процесс официального вандализма, приведшего (под предлогом «упорядочения городской застройки») к утрате огромного количества памятников старины, в т. ч. и ряда важнейших доминант исторических городских пейзажей (таких,

в частности, как тверской Спасо-Преображенский собор, с 13 в.; почти все храмы Нижегородского кремля; [Сухарева башня](#) в Москве, и др.).

Важнейшие видовые точки акцентировались скульптурными памятниками в духе плана монументальной пропаганды, рассчитанными на то, чтобы стоять века. Самые значительные из них (напр., исполненные по эскизам С. Д. Меркурова фигуры И. В. Сталина) излучали грозную силу, живо напоминающую о сверхчеловечески-грандиозном искусстве древневосточных деспотий. В их образном строе доминировал романтически-приподнятый символизм, нашедший наиболее пафосное и динамичное воплощение в группе «Рабочий и колхозница», первоначально украшавшей советский павильон на Всемирной выставке 1937 в Париже (скульптор В. И. Мухина).

В качестве главного типа официальной живописи утвердилась тематическая картина, демонстрирующая героические свершения недавнего революционного прошлого или индустриально-колхозной современности. Особую важность обрели спортивные и военные сюжеты, свидетельствующие о возрастающей силе и боеготовности государства. Иногда (в частности, у бывшего остовца А. А. [Дейнеки](#) или в живописи А. Н. Самохвалова) эти образы достигали впечатляющей поэтической цельности, но всё же ещё чаще в них проступали острые контрасты между тем, что требовалось свыше, и тем, что создавалось реально. Так, М. В. [Нестеров](#) и П. Д. [Корин](#) прославляли в своих «героических портретах» прежде всего соотечественников, сумевших выстоять и сохранить свой творческий потенциал буквально вопреки всему. Пейзаж, лишь только предоставлялась возможность, охотно сбрасывал с себя колхозно-индустриальные приметы, переходя к тихому созерцанию первозданно-природных или архаически-провинциальных ландшафтов (таковы, в частности, тарусские пейзажи Н. П. [Крымова](#)). Чем строже оказывался цензурно-выставочный отбор, тем чётче вырисовывались расхождения официального и неофициального сознаний. Специфической зоной этого разграничения предстало «тихое искусство», изображавшее не всякого рода «триумфы», а сценки семейной жизни, близких автору людей, уголки природы либо романтические фантазии. Именно в этом русле были созданы многие лучшие произведения того периода (в т. ч. картины М. К. [Соколова](#), А. Ф. Софроновой, акварели и графика Л. А. [Бруни](#), П. В. Митурича, Н. А. [Тырсы](#) и др.). Критические разносы нанесли большой урон искусству книги,

однако и ему удавалось сохранять свой высокий артистизм, особенно в оформлении детских изданий (Е. И. Чарушин и др.).

Параллельно нарастал слой работ, которые вообще лишались всякого шанса быть показанными публике. В круг этих вещей порой входили и совсем неавангардные по своему духу, но «несозвучные эпохе» произведения (напр., остродраматические портреты священников, прихожан, монахов и монахинь, составившие цикл «Русь уходящая», или «Реквием», написанный П. Д. Кориным в 1929–35). Однако авангардные поиски (в частности, творчество П. Н. [Филонова](#) и его школы) наткнулись на подобные запреты, в силу официальной нетерпимости к «формализму» с его смысловыми туманностями и парадоксами, гораздо чаще. Хотя отдельные авангардистские импульсы и вырывались на поверхность, к публике (напр., в оформлении парадов и демонстраций), теперь, во всецело служебном статусе, они неизбежно утрачивали прежнее качество. В искусстве фотомонтажа и фоторепортажа аналогичным образом угасала воля к эксперименту, к остранированной иронии, уступая место откровенно лакировочным тенденциям.

Худож. развитие областей и республик в свою очередь было отмечено резкими противоречиями. С одной стороны, расширяющаяся сеть местных отделений творческих союзов, новых училищ, практика постоянных творческих командировок и невиданно плотные выставочные графики (благодаря которым художники из центра познавали Кавказ, Среднюю Азию, Урал и Сибирь, а мастера из республик и областей получали возможность обрести весомый авторитет в центре) – всё это призвано было обеспечить повсеместный эстетический расцвет. Но, с другой стороны, «национальная форма», которая обязана была во что бы то ни стало выражать «социалистическое содержание», т. е. ту же программу соцреализма, выхолащивалась в чисто внешнюю декорацию, отъединённую от своих собственных реально-исторических корней («реакционных» в силу их «религиозных пережитков» или «местного национализма»).

В этих условиях повсюду получал огромное значение авторитет крупных мастеров, начинавших работать ещё до революции; именно благодаря им процесс нац. возрождений всё же продолжался. Знаковыми в этом смысле стали картины

М. С. [Сарьяна](#) в Армении, Е. Д. [Ахвледиани](#), Л. Д. [Гудиашвили](#) и Д. Н. [Какабадзе](#) в Грузии. Яркий вклад в новую живопись Узбекистана внесли Н. Г. Карахан и У. [Тансыкбаев](#). Порой колорит среднеазиатского искусства действительно обогащался: в нём сочетались европейские и местные, средневековые и фольклорные элементы (как в живописи и графике А. [Кастеева](#) в Казахстане или Б. Ю. [Нурали](#) в Туркменистане; последний внёс большой вклад также в ковроделие). В этих регионах возникал свой неофициальный слой искусства, шла ли речь о мастерах вполне благополучных (в произведениях которых, однако, возрастало иносказательное, скрыто-символическое начало) либо о тех, кто (подобно А. А. [Бажбеуку-Меликяну](#) в Грузии) вынужден был писать картины по сути лишь для себя и близких или (как С. И. [Калмыков](#) в Казахстане) влачить жизнь «художника-дервиша».

В декоративно-прикладных искусствах, как и в станковом творчестве, насаждался пресловутый тематизм (с колхозницей и пограничником как главными героями мелкой фаянсовой пластики и самолётно-парашютными мотивами в орнаментах), однако и тут создавалась масса поэтичных авторских вещей (таковы, в частности, ироничные керамические фигурки и сценки И. Г. [Фрих-Хара](#), романтико-исторические по духу образцы великоустюжской черни, исполненные Е. П. Шильниковским, эпико-повествовательные изделия Вуквола и Онно, мастеров чукотской резьбы по кости). Целая волна «наивно»-сказочного фольклора народилась в искусстве Украины, где Т. А. Пата, М. А. Примаченко, А. Ф. Собачко-Шостак и др. художницы писали красочные станковые композиции на базе давнего навыка росписей крестьянских хат. Е. В. [Белокур](#) на Украине (а на Севере – ненец К. Л. Панков) успешно переносили фольклорные навыки в станковую живопись. Выдающееся место в искусстве почти всех советских республик занимала сценография, где вновь возобладал принцип живописного оформления, иногда включавшего в себя опосредованные черты конструктивизма (Н. П. [Акимов](#), П. В. [Вильямс](#), В. В. [Дмитриев](#), И. М. Рабинович, В. Ф. [Рындин](#) и др.). Что же касается дизайна в узком смысле, дизайна технической продукции, то экспериментальная фаза сменилась здесь в 1930-х гг. более строгим индустриальным практицизмом; в его рамках возник целый ряд новаторских разработок, осваивавших принцип «обтекаемой формы».

Массовые репрессии этого десятилетия затронули и худож. мир. Жертвами

«большого террора» стали многие выдающиеся мастера (в т. ч. Г. И. [Гуркин](#), А. Д. Древин, Г. Г. Клуцис, М. Л. Бойчук и ряд его учеников). Возникла даже особая область «гулаг-арта», как его называли впоследствии (искусство, создававшееся в лагерях или местах ссылки), равно как и «гулаг-архитектуры» (проекты и постройки репрессированных зодчих, оставившие заметный след в тогдашнем промышленном и жилом строительстве, в особенности на Севере, в Казахстане и Сибири). Монументальный мир «сталинского классицизма» был полон непримиримых и жестоких контрастов.

Художники эмиграции

Культура рус. зарубежья сложилась в постреволюционный период в качестве особой историко-худож. сферы, что было вызвано в первую очередь не столько эстетическими, сколько социальными причинами. Если раньше пребывание художников за рубежом диктовалось прежде всего педагогически-познавательными соображениями (в эпоху романтизма главным центром притяжения служила Италия, а позднее Париж), то после 1917 многие мастера оставались за границей (выехав из России ещё до войны) либо оказывались там в качестве беженцев или невозвращенцев по политическим причинам. При этом общественные симпатии и антипатии эмигрантов были весьма разнородны: одни из них заняли непримиримые позиции по отношению к советской власти, другие же, напротив, охотно сотрудничали с её официальными органами и посылали свои работы на рос. выставки.

Чрезвычайным разнообразием отличался и творческий спектр этих художников. Наряду с мастерами более традиционного, романтико-реалистического или позднеимпрессионистического толка (такими, как К. А. [Коровин](#), Ф. А. [Малявин](#) или Н. И. [Фешин](#)) особо видное место тут заняли представители модерна, бывшие миriskусники (Л. С. [Бакст](#), А. Н. [Бенуа](#), М. В. Добужинский, Н. К. [Рерих](#) и др.), благодаря [Русским сезонам](#) С. П. [Дягилева](#) и других антрепризам внёвшие выдающийся вклад в мировую сценографию. Их театральные и станковые работы (а также произведения К. А. [Сомова](#), Б. И. [Анисфельда](#), Ю. П. [Анненкова](#), Б. Д. Григорьева, Д. С. Стеллецкого, С. Ю. [Судейкина](#)) действительно обогащали поэтику символизма, часто принимая вид полуфантастических гротесков и грёз. Утвердилось

и зародившееся ещё в предреволюционной России неоклассическое направление (З. Е. [Серебрякова](#), В. И. [Шухаев](#), А. Е. [Яковлев](#)). За рубежом активно работали многие российские и украинские авангардисты (в т. ч. Д. Д. [Бурлюк](#), Н. С. [Гончарова](#), М. Ф. [Ларионов](#), А. А. [Экстер](#) и др.), некоторые из них (в первую очередь В. В. [Кандинский](#) и М. З. Шагал) достигли в эмигрантский период вершин своего международного авторитета.

Особый, чрезвычайно существенный социально-худож. пласт составили те выходцы из разных регионов Российской империи, которые лишь начинали там свой творческий путь либо целиком творчески сформировались за рубежом. Скульптура А. [Архипенко](#), Ж. [Липшица](#), братьев Певзнер (Н. [Габо](#) и А. [Певзнера](#)) и О. [Цадкина](#) сыграла эпохальную роль в эволюции авангардной пластики 20 в. А. Г. [Явленский](#) и Х. [Сутин](#) внесли новые импульсы в живопись экспрессионизма, И. М. Зданевич (Ильезд; см. в статье [Зданевич](#)) и С. И. Шаршун – в стилистику [дадаизма](#), а франц. неоромантизм 1930-х гг. вообще был создан в осн. уроженцами России: живописцами братьями Берман (Э. [Берманом](#) и [Леонидом](#) – псевдоним Л. Г. Бермана) и П. Ф. [Челищевым](#). Позднее, уже в 1940-х гг., Н. де [Сталь](#) стал одним из основоположников [ташизма](#). Порой создавались новые виды творчества (как в случае с В. Д. Барановым-Россине, продолжившим во Франции свои цветомузыкальные опыты, С. [Делоне-Терк](#), перенёсшей здесь принципы ритмически-цветовой абстракции в дизайн, или Б. В. фон [Анрепом](#), развивавшим в Великобритании искусство мозаики), закладывались основы местных школ нового искусства (во многом именно такую роль сыграла живопись Л. [Сегала](#) в Бразилии и Д. И. [Васильева](#) в Австралии).

Значительный след выходцы из России (Н. В. Васильев, А. [Клейн](#), С. Чермаев и др.) оставили и в зодчестве Западной Европы и США, способствуя воплощению в нём функционально-рационалистических идей. Параллельно этому бытовали ностальгические неорусские стилизации (Н. И. Исцеленов и др.), особо характерные для церковных зданий и мемориальной пластики. Сложился ряд центров традиционной иконописи (общество «Икона» в Париже, старообрядческая мастерская Г. Е. Фролова в Латвии и др.). Иногда художники-эмигранты возвращались на родину, подобно И. Я. [Билибину](#), С. Т. Конёнкову и С. Д. [Эрьзя](#) (приобщившему к модернистской традиции искусство Мордовии). Но это было скорее исключением: в

целом проводимая в СССР политика «железного занавеса» (из-за которой информация о современной зарубежной культуре замалчивалась или идеологически искажалась) препятствовала развитию полноценных международных творческих связей, в т. ч. и с соотечественниками.

Великая Отечественная война и первые послевоенные годы

Война наложила отпечаток на все искусства: в большинстве своём они ушли в тень, закономерно уступив место наглядной агитации. Первостепенное значение обрёл плакат, возродилась и традиция «Окон РОСТА» (в Москве это были «Окна ТАСС», в Ленинграде – листы «Боевого карандаша»). Особую известность получили остроэкспрессивные графические плакаты Кукрыниксов (творческий коллектив М. В. Куприянова, П. Н. Крылова и Н. А. Соколова) и И. М. Тоидзе. В целом в тиражной графике, равно как и на выставках военных лет, ещё очевиднее обозначилась национально-романтическая линия, проявившаяся уже в кон. 1930-х гг.: всё более заметное место в потоке образов занимали историко-патриотические мотивы, в равной мере характерные для тематической картины, портрета, пейзажа и сценографии. Правда, цензурный прессинг по-прежнему постоянно давал о себе знать, приводя к последовательному затушёвыванию реальных ужасов войны, которую надлежало изображать лишь как непрерывный цикл героических подвигов.

Несмотря на это, лучшим мастерам (таким, как А. А. Дейнека, А. А. Пластов или Л. Д. Гудиашили с его огромной серией графических гротесков в духе Ф. Гойи) удавалось передавать в своих работах общечеловеческий трагизм военных лет. Большой вклад в эту образную хронику внесли художники Ленинграда блокады 1941–44 (в т. ч. С. Б. Юдовин, Л. С. Хижинский, А. П. Остроумова-Лебедева и П. А. Шиллинговский). Благодаря эвакуации многих мастеров в Среднюю Азию укрепились творческие контакты с местным искусством, активно развивавшимся и в условиях военного времени.

С окончанием войны на первый план выдвинулись задачи восстановления городов и сёл. По ходу этих работ, осуществлявшихся с огромным размахом (под руководством К. С. Алабяна, А. В. Власова, Г. П. Гольца, А. В. Щусева и др. зодчих), сложился «стиль триумф», проникнутый победным патриотизмом. Классицистические, ренессансные и

барочные формы обрели здесь особую, порой многоэтажно-приподнятую пышность, эффектно видоизменяя не только отдельные кварталы, но и силуэты городов в целом. Самыми масштабными урбанистическими комплексами этого времени предстали столичные высотные дома, в т. ч. наиболее грандиозный из них – центральный корпус Московского гос. университета (1949–53, арх. Л. В. [Руднев](#) и др.). Деятельность П. Д. [Барановского](#) и многих др. реставраторов обеспечила новую жизнь памятников старины, которым был нанесён тяжёлый урон во время военных действий (в ходе боёв разрушены были и многие памятники мирового значения, в т. ч. новгородская [Спаса на Нередице церковь](#) и дворцово-парковые ансамбли под Ленинградом).

Однако триумфальность стиля была плотно сопряжена не только с радостью победы, но и всё с тем же культом личности. Именно теперь окончательно определился в качестве главного жанра тип картины-панегирика, где народные массы или индустриально преображённая природа обрамляли вождя в виде волнующегося живого ореола, причём создавались подобные композиции обычно бригадным методом, сводящим на нет личностное начало. Усреднённо-безличный вид фатально обретали самые выигрышные в идейном плане произведения. Своеобразными же внеидеологическими отдушинами служили работы, привлекавшие своей непритязательной сюжетной простотой, в т. ч. лиричные пейзажи (Г. Г. [Нисский](#), Н. М. [Ромадин](#), С. В. [Герасимов](#)) и простодушные бытовые сценки (А. И. [Лактионов](#), Ф. П. [Решетников](#)).

Вовлекаясь в орбиту «стиля триумф», монументально преобразалось и прикладное искусство: главная ставка делалась на производство больших, сугубо музейных вещей типа огромных керамических и стеклянных ваз, многометровых ковров, тяжёлых кружевных скатертей, роскошного по отделке именного оружия (вещей, многие из которых – реально, но ещё чаще в идеале – создавались как подарки вождю). Пышная живописность всего этого декора, активно использующего нац. орнаменты (и проникшего даже в технический дизайн, разбавив его прежнюю строгость), пребывала, однако, в элитарной изоляции от массового быта. Несколько тяжеловесный, «подарочный» характер обрело и тогдашнее искусство книги; впрочем, перейдя «от типографики к графике», т. е. делая главный акцент на больших иллюстративных по сути станково-графических циклах, оно достигло в этой сфере

заметных успехов. На фоне работ, хотя и мастеровитых, но подчёркнуто-традиционалистских (иллюстрации Е. А. [Кибрика](#), Д. А. [Шмаринова](#) и др.), по-прежнему выделялось модернистское в своих истоках книжное искусство В. А. Фаворского.

К кон. 1940-х гг. идеологический нажим на искусство усилился, борьба с «формализмом» (как именовались тогда любые склонные к вольному эксперименту течения) обрела ещё более яростный оттенок. Многие мастера старшего поколения (такие, как С. М. Романович, В. Е. Татлин, А. Г. Тышлер, Р. Р. [Фальк](#), Д. П. Штеренберг) вынуждены были создавать свои лучшие произведения тех лет приватно, не для выставок, однако их работы служили живым примером для молодёжи, способствуя образованию частных, почти семейных по своему характеру творческих кружков.

В те же годы принципы соцреализма с его всеобщей стилистической унификацией ударными темпами внедрялись в культуры Зап. Украины и прибалтийских стран. Но и в данном случае реальный ход культуры определяли не кампании и указы, а наиболее авторитетные художники старшего поколения (такие, как график Е. Л. Кульчицкая на Западной Украине, скульптор П. С. Римша в Литве, скульптор А. Г. Старкопф и график Г. Г. Рейндорф в Эстонии), т. е. те мастера, которые обеспечивали преемственность эстетических поисков, берущих своё начало ещё в дореволюционном модерне.

Период «оттепели»

Проявившиеся после смерти И. В. Сталина приметы политической либерализации (или [«оттепели»](#)) внесли в культуру массу свежих импульсов, хотя и имели крайне непоследовательный, зигзагообразный характер. Архитектура стала самым крупным зеркалом этих противоречий. Кампания «борьбы с украшательством», с показным декоративизмом, развернувшаяся в советском зодчестве с кон. 1954 (по личной инициативе Н. С. [Хрущёва](#)), была воспринята обществом как наглядный симптом демократизации, вскоре ставшей действительно общенародной. Перевод строительства на промышленную базу, интенсивное внедрение принципов блочного и

панельного домостроения позволили действительно обновить жилой фонд, резко улучшив быт миллионов людей. Ударные темпы и грандиозные масштабы подобного архитектурно-индустриального решения наболевших социальных вопросов не имели аналогов в мировой истории. По всей стране возводились многоквартирные «черёмушки» (как было принято называть новые жилмассивы по аналогии с Новыми Черёмушками в Москве). Однако при этом практически полностью игнорировалось образное начало архитектуры, повсюду насаждался унылый стандарт, лишённый местного колорита.

Впрочем, уже к кон. 1950-х гг. дали о себе знать и тенденции противоположного свойства. В изящной планировке некоторых микрорайонов, а также в лишённом прежней помпезности, порой даже элегантно оформлении отдельных общественных зданий, гостиниц, кафе проступили зримые черты «современного стиля», главным провозвестником которого выступила Прибалтика с её прочными традициями предметно-бытового дизайна, сочетающего зап. [функционализм](#) с элементами местного фольклора. Диапазон подобных творческих инициатив простирался от оформления прибалтийских кафе и искусства литовских витражей до планировки жилого комплекса Лаздинай в Вильнюсе (1967–73, арх. В. А. Чеканаускас) и построек эстонского зодчего Т. Э. Рейна, создававшихся в русле неоконструктивизма. Однако и в др. регионах архитектура действительно модернизировалась, причём уже не только чисто технически, как в начале «оттепели», но и стилистически. Благодаря зданиям, возведённым по проектам В. С. Кубасова, А. Д. [Меерсона](#), И. А. [Покровского](#), М. В. [Посохина](#) и др., архитектурные направления 20 в. укоренялись и на рос. почве, причём в той же последовательности, что и на Западе: умеренный [рационализм](#) сменялся бруталистскими структурами (с их нарочито-грубоватой пластикой объёмов; см. [Брутализм](#)), а затем элементами неоклассики и [постмодернизма](#). Передовые архитектурные поиски затронули и среднеазиатские республики, в т. ч. Туркмению (где в те годы работал зодчий А. Р. [Ахмедов](#)). Но застройка в целом оставалась безлично-однообразной или, напротив (в случае с крупными общественными зданиями), вновь удручающей своей расточительной помпезностью, пусть даже и несколько осовремененной; к тому же она зачастую грубо искажала или напрямую разрушала исторически ценную локальную среду. Правда, многое удалось

отстоять в процессе интенсивных реставрационных работ; иногда даже воссоздавались целые историко-пейзажные комплексы (Суздаль, Псковский кремль или старые кварталы Тбилиси). В 1980-х гг. постмодернистские тенденции иронично отразились в чисто концептуальной «бумажной архитектуре» (А. С. Бродский и И. В. Уткин, М. А. Филиппов и др.).

В монументальной скульптуре на фоне «штучных» историко-революционных памятников (прежде всего бесчисленных фигур В. И. Ленина), которые, выигрывая несметным количеством, крайне деградировали в качественном отношении, выделялись большие, порой гигантские мемориальные комплексы, воздвигнутые на месте боёв и массовых захоронений периода Вел. Отеч. войны. Известнейшим произведением такого рода стал ансамбль на Мамаевом кургане в Волгограде, созданный под руководством Е. В. [Вучетича](#) (1963– 1967). Широкую известность в этот период получили также памятники работы М. К. [Аникушина](#) и Л. Е. [Кербеля](#).

Поиски новой искренности в искусстве предопределили образный строй «деревенской живописи» (которую называют так по аналогии с «деревенской прозой» в литературе), в осн. жанрово-бытовой и пейзажной. Признанным лидером этого направления был А. А. Пластов, его тематическую линию продолжили, в частности, Ю. П. Кугач, В. Ф. [Стожаров](#) и братья С. П. и А. П. Ткачёвы.

2-я половина 20 века

На фоне созерцательного лиризма подобных провинциально-сельских образов (родственных искусству Союза русских художников) гораздо более энергичную позицию заняли мастера [сурового стиля](#), заявившие о себе на рубеже 1950–60-х гг. (Н. И. [Андронов](#), Д. Д. [Жилинский](#), В. И. [Иванов](#), Г. М. [Коржев](#), П. Ф. [Никонов](#), П. П. [Оссовский](#), В. Е. [Попков](#), Т. Т. [Салахов](#) и др.). Хотя в сюжетном отношении некоторые из этих художников примыкали к «деревенской живописи», в целом они тяготели к остросовременной, подчёркнуто проблемной и драматичной образности, стремясь преодолеть стереотипы тематической картины и обращаясь для этого к модернистским приёмам (в первую очередь к экспрессионизму ОСТовского толка). Народилась особого рода «тихая графика» (И. В. Голицын, см. в ст. [Голицыны](#); Г. Ф. Захаров, А. А. Ушин), оппозиционная по отношению к пресловутому «тематизму».

Черты умеренно модернистского сурового стиля с годами проникли и в скульптуру, в т. ч. и монументальную (О. К. [Комов](#), Д. Ю. Митлянский и др.). В полемическом противостоянии канонам соцреализма – но также и принципам авангарда – сложилось неорусское направление в живописи и графике, основоположником которого стал И. С. [Глазунов](#).

Во многом благодаря суровому стилю Союз художников СССР начал разъединяться на внутренние кланы «консерваторов» и «новаторов»; последние обозначились в крупнейших городах в виде «левого МОСХа» (Моск. отделения Союза художников СССР), «левого ЛОСХа» в Ленинграде и т. д. Унифицированная, цензурно-отлаженная система соцреализма обнаруживала явную нежизнеспособность, причём в нестанковых видах творчества процесс отторжения от догм шёл гораздо быстрее. Стилистически реформировался книжный дизайн, в первую очередь дизайн детской книги («современные лубки» Т. А. [Мавриной](#), неосюрреализм В. В. [Пивоварова](#)). В сценографии плодотворная эволюция принципов модернистского «живописного театра» (С. Б. [Вирсаладзе](#), С. М. Юнович, А. П. Васильев, В. Я. [Левенталь](#)) сочеталась с позднеавангардистскими поисками (Д. Л. [Боровский](#), Б. А. [Мессерер](#)). Расширению зоны плюрализма активно способствовало и монументально-декоративное творчество (витражи, мозаики, гобелены).

Параллельно выходило к зрителю неофициальное (или, как его ещё называли, «другое») искусство; его малые кружки сменялись творческими группировками и целыми домашними училищами, действующими под началом крупных авангардистов (большая школа-студия Э. М. [Белютина](#) близ Москвы и маленькая, но сплочённая ленинградская школа, известная как «группа В. В. [Стерлигова](#)»). С открытием (1976) специального выставочного зала при Моск. горкоме графиков и появлением региональных культурных центров, поддерживающих альтернативное творчество (таких, как Дом культуры новосибирского Академгородка, студия цветомузыки при конструкторском бюро «Прометей» в Казани и др.), худож. [андерграунд](#) частично преодолел свой подпольный статус, зримо демонстрируя не только чуткие отклики на зарубежные течения, но в ряде случаев и яркую самобытность.

Рос. скульптура вернула себе право на формотворческий эксперимент в

экспрессивных образах Э. И. [Неизвестного](#) и В. А. [Сидура](#), проникнутых трагическими воспоминаниями о войне. В работах художников [Лианозовской группы](#) (О. Я. [Рабин](#) и др.), а также картинах О. Н. [Целкова](#) возобладал сюрреалистический гротеск, в живописи же и графике Б. П. Свешникова и М. М. [Шемякина](#) (с его серией «Карнавалов Санкт-Петербурга») – своеобразно переосмысленные традиции символизма Серебряного века. Сложился особый жанр «метафизического натюрморта» (В. Г. [Вейсберг](#), Д. М. [Краснопевцев](#), И. Л. Табенкин), бытовавшего как в неофициальной, так и «левомосховской» среде. Свой, модернистский вариант неорусского стиля разработали В. Я. Ситников и А. В. Харитонов. Ряд мастеров свободно варьировал предметные и беспредметные мотивы, переходя к мистико-символистской (М. М. [Шварцман](#)), геометричной (Э. А. [Штейнберг](#)) либо более импульсивной, «ташистской» (А. Т. [Зверев](#), В. Н. [Немухин](#)) живописи и графике, абстрактной или полуабстрактной. Члены группы «Движение» (сформировавшейся в 1962 под руководством Л. В. Нусберга) вдохновлялись идеями конструктивизма и [кинетического искусства](#). Двигаясь этим курсом, рос. авангард сомкнулся с популярным в те годы экспериментальным дизайном, сохранив всё же (в работах В. Ф. [Колейчука](#) и Ф. [Инфантэ-Арана](#)) статус зрелищно-концептуального, а не прикладного творчества. В картинах, посвящённых миру обыденных, даже подчёркнуто вульгарных вещей (у М. А. [Рогинского](#) и Е. Л. Рухина), наметились первые рубежи рос. [поп-арта](#) (наиболее раннего из постмодернистских течений), закреплённые [соц-артом](#), который был создан (в осн. [Комаром и Меламидом](#), также Э. В. [Булатовым](#)) в виде пародии на соцреализм и современную массовую культуру в целом. Работы И. И. [Кабакова](#) органично вписались в круг [концептуального искусства](#), являющего зрителю не итоговые произведения, а знаковые приметы незавершённого, демонстративно «открытого» творческого процесса. В легальных и полуполюгальных, в т. ч. квартирных, выставках «другое» искусство преодолевало свой чисто станковый статус, активно обращаясь к методике пространственных установок-инсталляций, а также [хеппенингов](#) и [перформансов](#) (которые первоначально, как в случае с группой «Коллективные действия» под началом А. В. Монастырского, чаще всего проводились на лоне природы). Впрочем, цензурные и социальные преграды постоянно давали о себе знать, и поэтому многие художники эмигрировали.

В 1970-х гг. суровый стиль в значительной мере переродился в т. н. карнавализм, направление иронически-игровое, открыто трансформирующее бывшие официозные стереотипы в авангардном духе. В число лидеров нового течения вошёл целый ряд художниц, обеспечивших специфически-феминистский его раздел (скульптура А. Г. [Пологовой](#), живопись Т. Г. [Назаренко](#), Н. И. [Нестеровой](#)). Охватив практически все виды изобразительного и декоративного творчества, в т. ч. скульптуру (Л. М. Баранов, Л. Л. Берлин, А. Н. Бурганов, А. И. [Рукавишников](#)), «карнавальное направление» ознаменовало быстрое размывание границ между официально-выставочной культурой и андерграундом, тем самым представив как бы худож. [перестройкой](#), которая началась ещё до перестройки политической. Попутно вошёл в моду и [гиперреализм](#) (фотореализм), синтетически соединяющий приёмы живописи (или графики) и фотографии. В [фотоискусстве](#) же как таковом мощно развивался свой собственный андерграунд, где доминировало напоминающее соц-арт, резко оппозиционное по отношению к советским массмедийным мифам направление.

Аналогичные контрасты предопределяли и культуру др. республик. Провозвестниками стилистических новшеств здесь, как и в России, нередко выступали мастера старшего поколения, в т. ч. живописцы Т. Н. [Яблонская](#) на Украине, М. Г. [Греку](#) в Молдавии, А. М. Гудайтис в Литве, С. Б. Бахлулзаде в Азербайджане, М. С. Сарьян (а также живописец и скульптор Е. С. [Кочар](#)) в Армении, С. А. [Чуйков](#) в Киргизии. Классик эстонского авангарда Ю. И. [Соостер](#) был тесно связан с моск. концептуализмом. Произведения новой волны в искусстве республик, напр. картины Д. О. Скулме (Латвия), графика С. А. Красаускаса (Литва), картины М. К. [Аветисяна](#) (Армения) или Т. Ф. [Нариманбекова](#) (Азербайджан), вызывали значительный резонанс в центре, воспринимаясь в качестве вполне «своих». В русле «карнавального стиля» сформировалось искусство живописца и монументалиста З. К. [Церетели](#). Рос. регионы действительно преодолевали свой культурный провинциализм: в них заявили о себе, в частности, такие крупные творческие личности, как скульптор Л. Ф. Ланкинен (Карелия), живописцы И. К. [Зарипов](#) (Татарстан) и А. Ф. [Лутфуллин](#) (Башкирия). Причём теперь активное взаимодействие нац. школ уже не скрадывало реальных культурно-политических противоречий (как в период «сталинского классицизма»), но образно воплощало, порой даже заостряло их, складываясь в живописную, но

достаточно драматичную панораму.

Стилистическое брожение охватило и мир декоративно-прикладного искусства: его тоже пронизывала воля к свободному формотворчеству, выразившаяся в появлении массы арт-объектов нового типа (керамопластики, стеклопластики, текстильной пластики или рельефных гобеленов). В техническом же дизайне воцарился (несмотря на лозунг «Искусство в быт!») прочный застой: его самые передовые, экспериментальные наработки, как правило, не находили выхода на конвейер, в производство же запускались модели исключительно старомодные или, в лучшем случае, полностью повторяющие зарубежные образцы. Постоянным источником вдохновения для всех пластических искусств по-прежнему оставались промыслы и производства, тесно связанные с фольклорной традицией ([дымковская игрушка](#), грузинская чеканка по металлу или разнообразные нац. вышивки и ковры и др.).

Перестройка и постперестройка

Резкие изменения и сдвиги, которые политическая перестройка внесла в искусство, коснулись в первую очередь его функционирования в обществе, а не его стилистики и тематики. Так, всеобщий интерес к развитию местных традиций, свободных от идеологических стереотипов, многонациональная воля к «поэтическому краеведению» – воля в равной мере профессиональная и массовая, охватившая и художников, и их публику, – во многом предопределяли историю искусств ещё до 1985, затем претворившись в волны новых нац. возрождений, прокатившихся с распадом СССР по всей его бывшей территории. Аналогичным образом и запретные в цензурном отношении темы, и новейшие постмодернистские течения активно осваивались рос. искусством (подпольно, полуподпольно либо даже официально, но как бы «иносказательно»), позднее лишь став закономерным фактором гласности и плюрализма.

Если советская культурная политика была неизменно направлена на установление придирчивого идейного контроля за творчеством (что в периоды ужесточения этого контроля неизбежно влекло за собой строгую унификацию даже внешнего, формального строя произведений), то теперь государство полностью отказалось от такого рода претензий. Наметились тенденции разукрупнения прежних организаций

(в т. ч. и самой многочисленной из них – Союза художников): в ряде случаев из больших союзов выделились их региональные отделения, возникла масса отдельных групп авангардного либо, напротив, традиционалистского толка. Однако с годами процесс этот затормозился, оправдав себя (что касается региональных отделений) лишь в самых больших городах (в Москве и С.-Петербурге) либо в тех случаях, когда самоорганизовывались те профессиональные слои, которые прежде (подобно дизайнерам или фотографам) не имели полноценного общественного представительства. Подавляющая же часть малых групп с годами распалась, не сумев приспособиться к новой культурной ситуации. Организационная и научно-методическая централизация предстала в ряде случаев фактором весьма актуальным: адаптируясь к процессу политико-экономических реформ, укрепили свои позиции Рос. академия художеств и (существующий на базе прежнего Союза художников РСФСР) Союз художников России, возродилась упразднённая в 1964 Академия архитектуры (1992).

Рыночная экономика, реальный спрос предстали отныне главным (и достаточно жёстким) регулятором отношений между заказчиком и художником. Важнейшими компонентами худож. процесса явились уже не объединения или кружки, а частные галереи (как авангардные, так и традиционалистские), с большим или меньшим успехом сочетающие искусство с бизнесом. Важную роль получил и фактор региональной, в т. ч. муниципальной, поддержки искусства, позволяющей тактично выравнять перекосы рынка, не отдавая искусство целиком на откуп меняющихся мод и частных вкусов.

Рос. архитектура быстрее всего приспособилась к условиям рынка благодаря возникновению значительного числа частных проектных фирм и мастерских, способных (в отличие от группировок в изоискусствах) работать в статусе достаточно эффективных производственных «команд». Совпавшее с ранней фазой перестройки широкое распространение компьютерной графики, позволяющей с максимальной свободой комбинировать исторические стили вкупе с постмодернистскими приёмами (с их изначальной вариативностью), а чуть позднее вал зарубежных дизайнерских технологий и новых строительного-отделочных материалов – всё это, стимулируя творчество, с другой стороны, составило немалую угрозу для региональной

специфики, неизбежно подстраивая её под общемировую, но в то же время эстетически усреднённый уровень. Действительно, в своём расхожем варианте новейшее рос. зодчество лишь варьирует старину, модерн и постмодерн, создавая не самоценные образные структуры, но лишь эффектные, порой популистски-китчевые рекламные «имиджи» для индивидуальных или корпоративных клиентов. Однако наметились и качественные сдвиги (в произведениях новой нижегородской школы, основателями которой явились А. Е. [Харитонов](#) и Е. Н. [Пестов](#), а также работах ряда др. зодчих – Ю. П. Гнедовского, А. В. Кузьмина, М. М. Посохина, А. А. Скокана и др.), свидетельствующие о кристаллизации действительно новаторских, а не только лишь рутинно-новомодных манер архитектурно-строительного мышления.

Несмотря на множество примеров грубого, непродуманно-волюнтаристского «новодела» (искажающего старинные здания нетактичным применением современных технологий), в целом историческая архитектурная среда пострадала за годы перестройки несравнимо меньше, чем за любой иной постреволюционный период. Иногда исторически упорядочивались даже целые городские ландшафты, напр. в Сергиевом Посаде, где новое строительство в 90-х гг. планомерно велось в духе краснокирпичного «стиля Александра III» (господствовавшего здесь на рубеже 19–20 вв.). Важнейшим же стимулом для подобного рода воссозданий стал решительный отказ государства от программно-антирелигиозной политики. Обретение реальной свободы совести и наделение религиозных конфессий действенными правовыми полномочиями повлекли за собой возрождение храмов. По всей России характерными приметам городского и сельского пейзажа всё чаще становятся церкви, иной раз полностью, практически с фундамента, воссозданные на прежнем месте (известнейшим примером стал московский [Христа Спасителя храм](#), взорванный в 1931 и восстановленный в 1994–2000). Возводятся и новые, как каменные, так и деревянные, православные храмы, следующие старинным образцам (средневековым или историко-романтическим) и в то же время действительно соучаствующие в развитии современной архитектурно-пейзажной среды. Аналогичным образом «традиционно-современными» предстают и новые мечети: они либо (как в Поволжье) ориентируются на знаменитые средневековые, чаще всего среднеазиатские, примеры, порой стремясь сравняться с их декоративной пышностью, либо (как на Северном Кавказе)

воспроизводят местные, более скромные прототипы. Но активную жизнь современного религиозного искусства всех главных конфессий России было бы ошибочно называть «бурно развивающейся» (в смысле сменяющих друг друга новшеств). Эстетика православия, ислама и буддизма, при всех различиях этих вероисповеданий, в равной мере остаётся строго консервативной и не склонной к модернистским поискам.

Если же говорить о традиционализме в светском искусстве, то в нём (с разрушением стандартов соцреалистической по своим установкам тематической картины и превращением основной массы портретов в чисто коммерческую, хотя порой и весьма высокую по своему уровню продукцию) по-прежнему весьма значительным остаётся духовный авторитет пейзажного жанра, полного поэтически-медитативных настроений или исторических ретроспекций (живопись В. В. Дементьева, В. М. Сидорова, графика Б. Ф. [Французова](#) и др.). Подчёркнуто антиавангардный неорусский стиль получил большую популярность, отразившись в различных видах творчества, в т. ч. и в монументальной скульптуре (памятники работы В. М. [Клыкова](#)). С другой стороны, нередко объединялись древнерусские и модернистские мотивы (напр., в живописи Н. А. [Мухина](#)), родился специфически «евразийский» модернизм, обыгрывающий древние магические символы (живопись Г. С. Райшева и др.).

Новейшие же течения, как правило, обходят исторические стилизации стороной, стремясь противопоставить им концептуальные проекты на темы города, власти, секса, природы и т. д. (эти темы чаще всего развёртываются в виде больших галерейно-выставочных серий, инсталляций или худож. акций). Подобные опыты зачастую приобретают подчёркнуто агрессивный, провокационно-игровой (хеппенинги О. Б. Кулика) либо более добродушный, пародийно-иронический (как в творчестве петерб. группы [«Митьки»](#)) характер; в живописи распространяются нарочито-эклектичные «трансавангардные» тенденции, использующие систему стилей как «клавиатуру» условных знаков (Т. П. Новиков с его игровой «неоклассикой», В. Н. Кошляков и др.). При этом, однако, самым мощным конкурентом подобного «пост-постмодернизма» служит отнюдь не искусство традиционного типа, а массмедиаальный и урбанистический дизайн, который всё чаще опережает чисто

«галерейный» авангард, активно используя его приёмы и нередко (в наиболее «концептуальных» видеоклипах и уличной рекламе) полностью с ним сливаясь. Границы арт-эксперимента и массовой культуры предстают всё более прозрачными и условными.

Та же закономерность предопределяет и жизнь декоративных искусств. Керамические, стеклянные и др. рода вещи эстетского стиля, характерные для 1960–80-х гг., исчезают под натиском чисто коммерческих изделий либо подстраиваются к ним (находя свою нишу в различного рода «ретростилях», воспроизводящих декоративный язык той или иной эпохи). Некоторые же художники-прикладники успешно переходят к модернистски-авангардным фантазиям, т. о. успешно возвращаясь в музейно-выставочную сферу, но уже отбросив претензии на какую-либо «бытовую пользу». Наиболее эффективным выражением последней чаще всего служит стиль хай-тек, воспроизводящий (но зачастую и пародирующий) передовые технологии; однако хай-тек в России пока осваивается чисто подражательно, что, впрочем, является фактором скорее промышленно-экономического, чем эстетического свойства.

В традиционных худож. промыслах с началом перестройки активно проявляются пародийно-китчевые тенденции, своего рода декоративный соц-арт (матрёшки с лицами популярных политических фигур, богородские деревянные игрушки с медведем за компьютером, см. Богородская резьба, и т. д.). С годами же наиболее творчески эффективными (в т. ч. и коммерчески) оказываются именно традиционные модели и орнаменты, которые служат своего рода эстетическим паспортом того или иного региона.

Многовековая традиция рос. искусства утвердилась в качестве мощного пласта худож. культуры, сохраняющего внутреннюю целостность и неповторимое своеобразие во все эпохи, несмотря на изменения исторических границ государства. Огромный духовный опыт, накопленный во всех сферах архитектурного, изобразительного и прикладного творчества, продолжает оставаться актуальным: и в классике, и в наследии арт-авангарда (также уже ставшего классическим) открываются новые смысловые грани, что позволяет им успешно соревноваться с

сегодняшними произведениями. Последние, впрочем, выдвигают свои собственные ответы на вызовы времени, создавая реальную основу будущей классики. Худож. панорама становится всё более многоплановой, отражая конкретное многообразие совр. истории России.

Литература

Лит.: Москва–Париж. 1900–1930: [Каталог выставки]. М., 1981. Т. 1–2; Современная советская архитектура. 1955–80 гг. М., 1985; *Морозов А. И.* Поколения молодых: Живопись советских художников 1960-х – 1980-х гг. М., 1989; «Другое искусство». Москва, 1956–76: К хронике художественной жизни. М., 1991. Т. 1–2; Великая утопия, 1915–1932: Русский и советский авангард: [Каталог выставки]. Берн; М., 1993; Агитация за счастье: Советское искусство сталинской эпохи: (Каталог). Дюссельдорф; Бремен, 1994; Москва–Берлин, 1900–1950: Каталог выставки. М. и др., 1996; Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн. М., 1996–2001; Лейкинд О. Л., Махров К. В., Северюхин Д. Я. Художники русского зарубежья. 1917–1939: Биографический словарь. СПб., 1999; Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. М., 2000; *Костина Е. М.* Художники сцены русского театра XX в. М., 2002; *Турчин В. С.* Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. М., 2003; *Морозов А. И.* Соцреализм и реализм. М., 2007; Русское искусство: XX век. Исследования и публикации. Т.1–3. М., 2007–2009; *Манин В. С.* Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов. СПб., 2008; *Андреева Е. Ю.* Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва – Ленинград. 1946–1991. М., 2012; *Бобринская Е. А.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М., 2013; Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура: В 3 т. М., 2013–2014; Российская архитектура: Новейшая эра. М., 2019.

Общие труды. Бенуа А. Н. Русская школа живописи. М., 1904–1906. Вып. 1–10 (переизд. в 1-м томе – М., 1996); Грабарь И. Э. История русского искусства. М., [1909–1917]. Т. 1–6; История русского искусства. М., 1953–1969. Т. 1–13; Русское декоративное искусство: В 3 т. М., 1962–1965; Всеобщая история архитектуры: В 12 т. 2-е изд. Л.; М., 1966–1972. Т. 1–3, 6, 10; Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967. Т. 1–2; Художники народов СССР: Библиографический

словарь. М.; СПб., 1970–2002. Т. 1–5; История искусства народов СССР: В 9 т. М., 1971–1984; Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика (РСФСР)//Искусство стран и народов мира: Краткая художественная энциклопедия. М., 1971. Т. 3; Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978; Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры: Развитие традиций. М., 1990; Иллюстрированный словарь русского искусства. М., 2001; Русская живопись: Энциклопедия. М., 2002; Судьба культурного наследия России. XX век. Архитектура и ландшафты России: В 3 кн. М., 2003.