

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный университет

Кан Анна Александровна

ТЕМА МАГИСТЕРСКОЙ ДИССЕРТАЦИИ

Трансформация эстетической программы официального советского
искусства после 1953 года под влиянием
западного импорта (вещей, идей и реальностей)

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки
50.04.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Магистерская программа «Арт-критика (искусствоведение)»

Научный руководитель:

Ершов Глеб Юрьевич,
кандидат искусствоведения, доцент

Санкт-Петербург
2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	С. 3-11
I Идеология модернизма в логике развития советского искусства	С.13-33
Модернистская интерпретация истории.....	С.14-16
Социалистический реализм: форма и функция	С. 16-21
Качественный скачок от реализма к реальности	С. 21-25
«Может ли машина быть произведением искусства?»	С. 25-33
Выводы к первой части	С. 34
II Импорт реальности.....	С.35-71
Научный коммунистический дизайн: техническая эстетика	С. 44-61
Иллюстрация научно-популярной книги: научная абстракция в формулах истории искусств.....	С. 52-61
Кинетический спектакль будущего в настоящем	С. 62-71
Выводы ко второй части.....	С. 72
Заключение	С.73-76
Список литературы	С.77-84

ВВЕДЕНИЕ

Данное исследование посвящено выявлению форм влияния западной реальности на официальное советское искусство и анализу самого противопоставления двух реальностей – *западного капитализма* и *социалистической*. Для полного раскрытия этой темы потребуется не столько знания об искусстве после 1953 года, сколько об информационной среде в которой это искусство существовало. Трактовка искусства в контексте сторонних влияний не может быть осуществлена без определения границ осведомленности советского художественного сообщества о международном культурном процессе. Взгляд на западное общество изнутри Советского Союза глазами прессы, партии, и простых граждан, сформированный политической пропагандой, вызывает интерес у историков и культурологов, и вопрос о нем ставится предметно, в то время как для искусствоведа этот момент кажется уязвимым местом отечественной истории искусства.

В качестве предмета исследования я выбрала сразу три явления советской культуры, которые помогут как можно полнее раскрыть заявленную тему – художник-график Юрий Соболев, группа художников-кинетистов и Всесоюзный исследовательский институт технической эстетики.

Актуальность исследования

Актуальность данного исследования для искусствоведческой практики заключается в представлении иного способа описания отношений западной и советской культур. В существующей практике степень *информированности* художника является маркером, с помощью которого мы можем поместить его в мировой контекст, или, если она недостаточна, не проводить такую операцию. При изучении советского искусства контакты с западом принято оценивать положительно, как свидетельство прогрессивности того или иного направления. В

противном случае поощряется самобытность и независимость художников, нашедших параллельный западному творческий путь в условиях строгой цензуры. В обоих случаях речь может идти как об официальном, так и о нонконформистском искусстве.

Исследование может положить начало новому витку критического осмысления официального советского искусства, опирающемуся на разветвленную картину идеологического контекста СССР. В связи с этим появится возможность разнообразить выставочную политику музеев отечественного искусства, представляя зрителю более зрелый и комплексный обзор культурных событий советской истории. В российских музеях превалирует формальное отношение к трактовке исторического контекста советского искусства, что в значительной степени понижает их статус как общественных институтов, призванных развивать в посетителе активного критика.

Цель исследования

Выявить характер влияния концепций западной культуры на официальное советское искусство.

Объект исследования

Официальное советское искусство в период хрущевской оттепели.

Предмет исследования

Влияние западной культуры на официальное советское искусство.

Задачи исследования

1. сформулировать положение официального искусства в идеологической парадигме СССР;
2. рассмотреть политику советского руководства в отношении культурных связей с западными странами;

3. проверить концептуальное содержание Третьей программы КПСС на предпосылки к формированию установок на заимствование элементов западной художественной парадигмы;
4. выявить направления официального искусства, ассимилирующие западные художественные практики;
5. определить характер трансформации западных культурных концепций в деятельности официальных советских художников.

Гипотеза исследования

Расширение международного культурного взаимодействия СССР стало причиной проникновения западных форм искусства, которые были трансформированы в соответствии с советскими идеологическими реалиями.

Состояние разработки научной проблемы

В исследованиях официального советского искусства существует проблема интерпретации советской идеологической повестки. С одной стороны, когда художник придерживается прогрессивных модернистских позиций, исследователь признает доминирующую роль мирового художественного процесса над индивидуальной деятельностью автора. С другой стороны, когда художник придерживается повестки, работает реалистически, критерий актуальности вытесняется из его деятельности. В обоих случаях «железный занавес» фигурирует в роли «смягчающего» условия при оценке художественных явлений. Я полагаю, что одной из причин такой амбивалентности является непроработанная позиция насчет закрытости советского общества от внешних влияний.

Другая причина – настойчивое противопоставление идеологий и культур в официальной пропаганде переросло на закате советской эпохи в открытое сожаление об исключенности из мирового процесса на протяжении предыдущих десятилетий. Литература конца 80-х – начала 90-х о западном искусстве начинает заполнять открывшиеся информационные лакуны. Впрочем, вместо очевидной

публикации переводов, в основном это делается при помощи авторских текстов на русском языке, отстаивающих право на авторитетное высказывание на общие темы. Освоение отечественного искусства мы начали не с современников, а с русского авангарда, направления наиболее зависимого в своем истоке от европейского модернизма и вовлеченного в мировую практику. В искусстве конца 50-х и 60-х годов исследователи видят в первую очередь расцвет, который позволил стать полноправными участниками культурного развития, забывая о том, что сталинские годы правления оставили тяжелый отпечаток на сознании культурных деятелей и на их способности творить и мыслить свободно, не опасаясь за свою жизнь. Необходимо помнить, что так называемые шестидесятники представляют следующее поколение, заставшее этот страх в глазах своих родителей, преподавателей и начальников. Советский художник после 1953 года представляется мне именно такой неоднозначной фигурой, а не вышедшим из гонимости авангардистом 20-х годов.

Методы

Исследование проводится на основании сравнительного метода. Однако, ввиду того, что формальные черты по умолчанию помещаются в логику заимствования, сравнению будут подлежать концептуальные свойства. Сравнение будет происходить на нескольких уровнях:

- искусство русского авангарда и периода оттепели;
- искусство сталинской эпохи и периода оттепели;
- искусство запада и периода оттепели;

Распространенное мнение о том, что искусство оттепели стало преемником авангарда 20-х годов, на первый взгляд корректно, но все же с некоторыми оговорками. Справедливо будет провести сравнение уровня и характера политизированности советского общества в разные периоды: в революционной

обстановке, в которой находилась страна с 1917 года до окончания гражданской войны в 1922 году, большевики заполучили не только власть, но и добились небывалого уровня политизированности среди населения. Вместе с программой по ликвидации безграмотности и культурным просвещением развернулась большая пропагандистская кампания – большевистское руководство стремилось пробудить у населения сознательное отношение к происходящей в стране борьбе. В то же время теоретики искусства искали подходящую форму существования своей науки, удовлетворяющую марксистской идеологии, а художники предлагали новую эстетическую норму (конструктивизм, производственное искусство, супрематизм). Советский авангард занимался этими поисками наравне с европейским до 1932 года, когда стандарт – социалистический реализм – был спущен сверху в формате, не предполагавшем альтернатив.

После «большого террора» низовая политизированность гражданского населения была сведена на нет. То же касается деятелей культуры и искусства – историк архитектуры Селим Омарович Хан-Магомедов вспоминает о своем визите в 1972 году к Лазарю Хидекелю, ученику Малевича: «Хидекель показывал мне материалы своего творческого архива и спрашивал, а своевременно ли все это публиковать, не повредит ли ему введение в научный и творческий обиход его “формалистических” работ. [...] Он просил меня больше не подвергать его угрозе такой критики, а публиковать его супрематические работы вместе с его неоклассикой»¹. Те, кто участвовал в авангардистских движениях либо эмигрировали на запад, либо совершили «внутреннюю эмиграцию», либо аффилировались с властью. Поколение, пережившее сталинские репрессии в сознательном возрасте вряд ли было в силах взрастить новое, свободное,

¹ Хан-Магомедов С.О Супрематизм и архитектура. - М.: Архитектура, 2007. - С. 453

поколение. Поэтому приобретенная космополитичность взглядов «оттепельных» художников была воспитана каждым в отдельности у себя внутри.

Сравнение с западными странами необходимо проводить по тем параметрам, которые побуждали советское руководство «догнать и перегнать» с еще большей прытью – модернизация, научные открытия, благосостояние населения, количество потребляемой продукции на душу населения и т.д. Все это с настойчивостью внедрялось в жизнь советского человека, а художники это ощущали с особой остротой. Литература об актуальных явлениях в искусстве по-прежнему попадала им в руки случайно, и картина западного искусства складывалась неполно, поэтому рассуждать о полноценном участии в мировом художественном процессе представляется неуместным.

Источники исследования

Главная, но не всегда озвучиваемая, проблема для любого исследователя официального советского искусства касается идеологии, а именно неизбежности политического аргумента в трактовке творчества художника. В искусстве оттепели она стоит особенно остро, потому что расширилось поле художественно-критического дискурса, возродилась практика публичных дискуссий в журналах, внутри объединенных творческих союзов начали образовываться кружки. Среди существующих источников мне не удалось найти таких, которые бы точно совпадали с моей постановкой вопроса. Отчасти этот момент затронул Александр Раппапорт в небольшой заметке «Оппозиции и гибриды», опубликованной в каталоге выставки «Советский неореализм 1953-1968», которая проходила в Академии художеств в 2012 году. Автор соглашается, что двоичная схема противопоставления западного и советского, капиталистического и социалистического эффективна для понимания. Но он замечает также, что для анализа искусства «оттепели», даже в таком академическом учебном заведении, нужны более сложные инструменты, и предлагает называть эти формы искусства

«гибридными». Интуиция исследователя подсказывает ему верное направление, однако, механизм создания «гибрида» он не описал. Другим важным источником стала вышедшая в период моих исследований книга Юрия Герчука (1926-2014) «Эффект присутствия», изданная посмертно в 2016 году. Она представляет собой сборник неопубликованных трудов, в числе которых итоговое произведение жизни и деятельности советского публициста и шестидесятника – «Искусство “оттепели”». Автор анализирует события с полувековой дистанции, разоблачая собственные заблуждения в отношении происходящих событий в искусстве.

Так как моей целью является переосмысление концептуальных отношений советского официального искусства с западом, моими основными источниками для исследования послужили издания 1960-1970-х годов. В эти годы произошел издательский бум, сопровождаемый ярким расцветом книжной графики, появились новые издания, возродились те, что в сталинские годы были закрыты, и те, в которых помолодел редакторский состав («Иностранная литература» (1955), «Творчество» (1957), «Декоративное искусство СССР» (1957) и пр.). Возобновились практика публичных дискуссий без страха впасть в немилость. По словам социолога Дмитрия Воронкова, который сам относится к поколению 60-х годов, «формировалась “приватно-публичная сфера”, которая функционировала как промежуточное пространство между официальной публичной и приватной, обеспечивая возможность развития политических взглядов, не совпадающих с предписанными сверху»². Для диссидентов эта сфера была основным фронтом популяризации своих взглядов и поиска единомышленников. Такие деятели культуры, как Александр Твардовский и Алексей Аджубей, посчитали возможным распространить эту сферу на официальные издания «Новый мир» и «Известия».

² Воронков М.В. Аналитическое обозрение / Л. М. Алексеева // Поколение оттепели - М.: Захаров, 2006. С. 387

Основывая свое предположение на том, что главной западной ценностью, перенесенной в идеологически измененном состоянии в Советский Союз, была модернизация, я уделила особое внимание междисциплинарным исследованиям на стыке гуманитарных и технических наук. Со стороны «физиков» в основном издавались переводы западных классиков Абрахама Молля, Вильгельма Фукса и Майкла Касслера, а со стороны «лириков» выступали советские мыслители В. И. Тасалов «Прометей или Орфей» (1967), Л. Б. Переверзев «Искусство и кибернетика» (1966) и другие.

Наиболее убедительными историческими источниками оказываются издания, появившиеся в период распада Советского союза. Журнал «Вопросы истории КПСС» был последним, кто держался советской идеологии до конца, и стал первым, кто целиком вскрыл каждый изъян в истории СССР.

Хронологический период

Хрущевский период предоставляет возможность для исследователей рассмотреть положительные явления и события в советской истории: расцвет культуры и искусства, либерализация общественной жизни, реформы в политической сфере, подъем науки и многое другое. Описания этого исторического отрезка редко обходятся без термина «оттепель», который подразумевает выдох облегчения после ужасов сталинизма и образ Советского Союза как мирно существующего государства. В это время СССР будто солидаризировалось с западными странами ради движения к мирной и благополучной жизни на земле, и единственное противоречие оставалось в идеологии. Социализм в лице КПСС не хотел сдавать свои позиции и продолжал соревнование за экономическое лидерство. Цель этой гонки состояла в том, чтобы доказать всему миру, что советская идеология превосходит капитализм.

ИДЕОЛОГИЯ МОДЕРНИЗМА В ЛОГИКЕ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

В отношении послевоенного искусства Европы и США закрепилось обозначение «второй модернизм», или «вторая волна модернизма», которая дошла до Советского союза во второй половине 50-х годов. Не всегда понятно, что скрывается за этими обозначениями в применении к советскому искусству: идет ли речь об аутентичном советском модернизме или отрезке времени, в котором художникам удалось догнать международные тенденции. Поэтому стоит определиться, имеет ли Советский союз свой модернизм или он всегда «общий». Чаще всего модернизм формулируется в отношении искусства и посредством произведений искусства. В результате, вместо отчетливой теоретической основы закладываются различные формальные признаки, по которым мы могли бы при случае идентифицировать подобное искусство. Тем не менее, существуют исследования, где эстетические события – только пример, иллюстрирующий тотальность модернизма.

Здесь я хотела бы провести краткий анализ советской системы через идеологию модернизма, ориентируясь главным образом на статьи русского философа Дмитрия Ольшанского³ и американского культурного критика и теоретика марксизма Фредрика Джеймисона⁴. Еще одной причиной, подтолкнувшей меня развернуть тему именно таким образом стало высказывание историка Александра Голубева о том, что «сама логика модернизации [...] вела к принятию, пусть неосознанному, многих основополагающих западных

³ Ольшанский Д.А. Основы идеологии модернизма // Anthropology [электронный ресурс] URL: <http://anthropology.ru/ru/text/olshanskiy-da/osnovy-ideologii-modernizma> (20.02.2017)

⁴ Джеймисон Ф. Модернизм как идеология // Неприкосновенный запас. - М.: Новолитературное обозрение, 2014, №98.

ценностей, определявших экономический и социальный прогресс»⁵. Стоит уточнить, что под «неосознанностью» в данном случае имеется в виду не несоответствие слов и действий, а сокрытость модернистского сценария под плотной сетью событий этого времени. Я произвожу эту операцию не из-за собственной убежденности в том, что Советский Союз появился благодаря невидимой руке прогресса, а из-за убежденности в этом самих авторов социалистического проекта.

На фоне классической философии, где мир воспринимается как неизменный познаваемый механизм, модернизм пытается зафиксировать сменяющие один за другим состояния этого мира в попытках сформулировать единый принцип этого движения. Он основывает свои законы не на форме вещей, открытых для наших рецептивных органов, а на принципе их взаимодействия. Вера в то, что существует некий скрытый, но умопостигаемый, и при этом последовательно и непротиворечиво обоснованный агент событий, наводит на мысль о корнях модернизма в мистическом сознании. Ольшанский называет идеологию модернизма порождением разума именно в кантовском смысле, где разум продуцирует концепты мира, души и Бога, которые невозможно постичь рассудком. Так как отныне на карту поставлена не полнота пассивной картины жизни, а ее эволюционное развитие, обновление, личное и общественное благополучие, в философии разворачивается гонка, где каждый участник выдвигает свою модификацию тотального концепта: экономический разум К. Маркса, психоаналитический разум З. Фрейда, религиозный разум С. Франка, интуитивный разум У. Джеймса, волевой разум Ф. Ницше, половой разум Р. Розанова и т. п.

⁵ Голубев А. В. «Добро пожаловать или посторонним вход воспрещен»: к вопросу о закрытости межвоенного советского общества // Отечественная история / Рос. акад. наук, Ин-т Рос. истории. – М.: Наука, №4, 2004. - С. 35

При такой смене оптики становится понятно, что СССР, появление которого вдохновлено учением Карла Маркса, есть ни что иное, как реализация модернистского проекта. Более того, после окончательного идеологического самоопределения под термином «марксизм-ленинизм», он оказался одним из предполагаемого множества воплощений этого концепта среди ряда других форм модернизма. Для архитекторов советского проекта было не столь важно, в какой степени Россия была готова и имела ли потенциал для проведения удачной социалистической революции по Марксу. Этот фронт прикрыло ретроспективное обозначение историками точки начала нового эволюционного этапа. По мнению Джеймисона, предполагаемый исходный пункт есть всего лишь нарративный эффект, который является частным историческим случаем проявления модерности.

Революционный нарратив нуждается в поддержке посредством переосмысления истории, предшествующей разрыву с устаревшим миром. Говоря словами Ф. Ницше, «избыток истории вредит жизни», поэтому в нарратив попадают только те моменты в которых заключаются глубинные основания, приведшие к текущему положению дел. Так для К. Маркса двигателем истории является процесс взаимодействия классов, реализуемый в классовой борьбе. В теории она должна привести к социалистической революции, которая состоялась с участием Большевиков в 1917 году. В руках у победителей оказалась монополия на создание исторического нарратива, ведь в действительности в России, на тот момент аграрной стране, предпосылок к революции не было. Однако, «история принадлежит прежде всего деятельному и мощному, тому, кто ведет великую борьбу, кто нуждается в образцах, учителях,

утешителях и не может найти таковых между своими современниками и в настоящем»⁶.

Модернистская интерпретация истории

С учетом этого краткого описания теоретических обстоятельств зарождения советского государства, вернемся к историческим реалиям. В период с 1917 г. до середины 1920-х гг. Коммунистическая партия Советского Союза окончательно сконцентрировала в своих руках власть и право формировать идеологию. Идеологическое учение в том виде, в котором его формулировала партия, никогда не совпадало с реальностью. Модернистская онтология, в которой мир понимается как материал для преобразований в целях благополучия человечества, то и дело обнаруживает сопротивление со стороны сил, неучтенных при построении концепции. Насилие, с которым контуры идеологии оттискивались на исторической плоскости, заложено в модернизме как необходимость для сопротивления традиции. В пределах этой логики «красный террор» и затем «большой террор», приобретали качества императивов, без которых достижение последующих этапов было бы невозможно. «Чистки» происходили не только физически, но и на виртуальном уровне концепций и воззрений, то есть жертвы в реальности только подтверждали превосходство идеологического замысла над жизнью.

Возвращаясь к тезису Александра Голубева о том, что сталинизм выбрал «западный» путь развития через модернизацию, хотелось бы подчеркнуть, что она не всегда была похожа на то, как она происходила и происходит в Европе и

⁶ Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни / Ф. Ницше // Сочинения: в 2 т. - М.: Мысль, 1996. Т. 1. - С. 168-169.

Америке. Несмотря на то, что модернизм как философская доктрина появился именно в Европе, географические границы не в силах сдержать его интеллектуальной соблазнительности, поэтому исторические нарративы разрыва между традиционным и современным никогда не повторяют друг друга. Невозможность предсказать, когда и в каких обстоятельствах произойдет «вызревание современности в категорически несовременном окружении»⁷, накладывает на идеологию в каждом конкретном случае региональные и национальные особенности.

Иными словами, если суть нарратива состоит в формировании целостной картины движения из пункта А (социалистическая революция) в пункт В (коммунизм), то обстоятельство, что категория «Запада» оказалась за его пределами, можно считать исторической случайностью. Пройдя через органы идеологической трансформации реальности, случайность превращается в закономерность, и в итоге Запад представляет из себя мощнейшую реакционную силу от которой необходимо отгородиться. По своей структуре эта операция напоминает радикальную переоценку состояния знаний вследствие большого научного открытия и последующее низведение прежних положений до уровня предрассудков. Уже к середине 30-х годов средства массовой информации рисуют в сознании населения абсолютное превосходство Советского союза перед Западом; будучи носителем более прогрессивной идеологии, страна и ее жители становятся в этой схеме центром притяжения международной политики. В некоторой степени признавалась материальная и экономическая отсталость, делая при этом акцент на прогресс в политической культуре и духовной сфере. Советский Союз по версии пропаганды –

«это рай будущего, наступившего навсегда и у которого
поэтому больше нет никаких контактов с прошлым.

⁷ Джеймисон Ф. указ. соч.

Пересечь западную границу нельзя было не потому, что там стоят пограничники, а потому, что западным капитализм – это прошлое. А перейти из будущего в прошлое невозможно: это означало бы просто разорваться, лопнуть по дороге».⁸

Автор этих слов Илья Кабаков родился в 1933 году и ребенком застал период установления модернистского порядка с применением насилия. Границы к тому времени «на замке», информация о внешнем мире преподносилась гражданам в переработанном виде в советской прессе и радио⁹, а к первоисточникам допускался ограниченный круг сотрудников газеты «Правда» со специальным разрешением. Существовали даже книги, издаваемые ограниченным тиражом, для распространения «по списку».¹⁰ Переписка граждан с родственниками, оказавшимися волею судеб за границей, во время «большого террора» становились поводом для преследования. Сталинский режим был подобием климата, на который бесполезно роптать, но к которому нужно было приспособиться в целях самосохранения.

Социалистический реализм: форма и функция

Государство, устроенное по принципам модернизма, принимает охраняющее установленный порядок законодательство. Единственная идеология – марксистско-ленинская теория, а способ постижения исторического развития (того, что привело к революции) – диалектический материализм. Для того, чтобы бесповоротно закрепить диктатуру пролетариата, в конституцию вводятся соответствующие пункты:

1918 – Г.2 пункт е – в целях уничтожения паразитических слоев общества и организации хозяйства вводится всеобщая трудовая повинность.

⁸ Кабаков И. И., Гройс Б. Е. Диалоги. - Вологда: 2010. - С. 42

⁹ Голубев А. В. Указ. соч. С. 36

¹⁰ Там же. С. 37

- 1925 – Г.1 ст.9 – Российская Социалистическая Федеративная Советская Республика признает труд обязанностью всех граждан Республики.
- 1937 – Г. 1 ст. 12 – труд в СССР является обязанностью и делом чести каждого способного к труду гражданина по принципу: «кто не работает, тот не ест». В РСФСР осуществляется принцип социализма: «от каждого по его способностям, каждому — по его труду».
- 1978 – Г.6 ст. 58 – Обязанность и дело чести каждого способного к труду гражданина РСФСР - добросовестный труд в избранной им области общественно полезной деятельности, соблюдение трудовой дисциплины. Уклонение от общественно полезного труда несовместимо с принципами социалистического общества.

Труд, ставший после революции свободным, чистым и незаинтересованным, для контроля над порядком записан как повинность, обязанность и дело чести. В государстве отрицался какой-либо другой класс, кроме пролетарского, что породило требование в возведении другой надстройки, соответствующей вновь установленным общественным отношениям. Это обстоятельство толкнуло гуманитарные науки, в том числе искусствоведение и искусство на поиски нужных форм дискурса и идеологически корректных объектов.

Здесь напрашивается отсылка к производственному искусству, но об этом будет сказано ниже. Авангардистские течения продвигали абстрактные формы искусства, солидаризируясь с западными коллегами в вопросах адекватного изображения действительности. Абстракционизм как модернизм в искусстве бежал от фигуративной репрезентации, отрицал ее как традиционалистский пережиток, но в СССР, по замечаниям Екатерины Деготь, «беспредметное искусство, не будучи формально запрещено цензурой, не имело экономических

условий для существования»¹¹. Поэтому речь пойдет о «новых реализмах», которые удовлетворяли «требование дня». Несмотря на то, что подобные требования являлись, по сути, проявлением личных вкусов идеологов страны, они легко легитимизировались за счет финансирования. Отсюда следует вывод, что модернистское искусство совсем не обязательно должно существовать в модернистской стране. Советский авангард и идеологическая концепция СССР зародились и существовали независимо друг от друга, и в какой-то мере составляли друг другу конкуренцию. Здесь уместно вспомнить рассуждения Бориса Гройса о том, что конструктивисты «хотя и сотрудничали с большевиками политически, в сущности, не сомневались в своем интеллектуальном превосходстве над ними»¹², использовали их как инструмент разрушения старого мира, чтобы затем взяться за построение нового мира самим. Очевидно, что их рассуждения не имели отношения к реальности, и материализация подобных фантазий зависит не только от усилия воли, но и требует значительных экономических ресурсов.

Художники-фигуративисты, как и авангардисты, не представляли единого движения: наследники товарищества передвижных выставок (Ассоциация художников революционной России, 1922-1932), выпускники из ВХУТЕМАСа (Общество художников-станковистов, 1925-1931), бывшие участники авангардистского движения «Бубновый валет» (Общество московских художников, 1928-1931), последователи «Мир искусства» и «Голубой розы» (Четыре искусства, 1924-1931) и другие. Такое разнообразие свидетельствует о развитой дореволюционной художественной культуре, чьи представители организовывали и участвовали в этих объединениях, выражая свой взгляд на происходящие в стране изменения. Существование художественных групп

¹¹ Деготь Е. Русское искусство XX века. - М.: Трилистник, 2002. - С. 120

¹² Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. - С. 43

прекратилось незадолго до принятия закона об их роспуске от 23 апреля 1932 года, а группа АХРР в полном составе вошла в новый единый творческий Союз Художников СССР.

По мнению исследователя сталинской культуры Евгения Дорбенко, «в революционной культуре социализм был прежде всего *политическим и экономическим* проектом, тогда как в сталинской культуре он стал сугубо *репрезентационным*»¹³. В стране, где каждый является трудящимся, занимается производством общественных благ, художник тоже превращается в носителя определенных производственных функций. Пока к социализму был сделан только один шаг (революция), идеологи предпринимали попытки наладить производство реальности, воспользовавшись «ленинской теорией отражения». Ориентируясь на скрытую сущность происходящего, художники были обязаны изображать по словам Сталина

«не то, что является в данный момент как устойчивое [Голод, нищета, террор], но уже начинает отживать, но то, что возникает и развивается, даже если оно в данный момент еще не кажется устойчивым»¹⁴.

Идея в общем-то не нова, и такой механизм производства реальности через образы искусства исследован на примере ряда тоталитарных государств¹⁵. Отличительной особенностью советского идеологического обоснования было вовлечение художника в производственные отношения, наряду с текстильщиком, слесарем, строителем.

Проблема состояла не в том, что авангард с его абстрактным искусством имели корни буржуазно-капиталистические, а в том, что его форма не

¹³ Добренко Е. Полиэкономика соцреализма. - М.: Новое литературное обозрение, 2007. - С. 5

¹⁴ Цит. по Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. - С. 78

¹⁵ Евгений Добренко приводит в пример Симонетту Фаласко-Зампони, исследующей итальянский фашизм, и Райнера Сталлманна «Фашистская политика, как тотальное произведение искусства», к этому ряду можно добавить упоминаемого Бориса Гройса и его книгу «*Gesamtkunstwerk* Сталин»

удовлетворяла функции социалистического искусства. Сменив форму репрезентации, Эль Лисицкий, Александр Родченко, Варвара Степанова и другие представители авангарда 20-х годов продолжали работу в коллажной технике в таких изданиях, как «СССР на стройке».

Если в изобразительном искусстве и литературе определились с тем, как изображать социалистическое строительство, то для архитекторов найти такую форму зданий было не просто. Вадим Басс описывает эту ситуацию так: «запрос на свою собственную *советскую* (курсив мой – А.К.) архитектурную теорию так и остается неудовлетворенным. Отсутствие теории и необходимость ее построения – рефрен журнальных статей, докладов, постановлений, архитектурных съездов и пленумов Союза архитекторов»¹⁶. За время существования сталинского режима здания проектировались и строились по принципу «освоения классического наследия», а идеологическое наполнение было делегировано монументальному искусству, вступившему в устойчивый синтез с архитектурой. Буквально до последних нескольких лет¹⁷, на фоне всей сталинской культуры, архитектура вызывала больший интерес у исследователей, чем живопись. Искусствоведы избегают изучения последней, поскольку ее исключительная идеологизированность делает сам жест рассматривания ее художественных качеств проблематичным. На вопрос, почему сталинская архитектура выглядит именно так, у теоретиков архитектуры того периода так и не нашлось ответа, хотя у населения, глядя на такие красивые здания, не возникало сомнения, что жизнь стала благополучнее и счастливее. В таком свете,

¹⁶ Басс В.Г. Формальный дискурс как последнее прибежище советского архитектора // Новое Литературное Обозрение. 2016. № 137.

¹⁷ «Русский Реализм XXI века» (ЦМСИР, 11.10.15-4.11.16), «Романтический реализм» (Московский Манеж 4.11-4.12), «Россия. Реализм. XXI век» (ГРМ, 11.11.15-11.01.16), «Картина после живописи» (ГЦСИ, 27.11.15-17.01.16)

и если вопрос художественных достоинств сталинской архитектуры отодвинуть на второй план, она выполняла ту же функцию, что и живопись.

Качественный скачок от реализма к реальности

Что же происходило в Советском Союзе, пока социалистический реализм производил социализм в сознании населения? Строительство социалистической экономики продолжалось, накапливались ресурсы для того, чтобы произвести скачок, согласно закону перехода качественных изменений, в количественные. Страна наращивала индустриальную мощь, развивала тяжелое машиностроение, станкостроение, энергетический сектор в количественном эквиваленте. В этом руководству помогала плановая экономическая стратегия, которая в Советском Союзе приняла форму пятилетних планов. Между осуществлениями планов проходили съезды КПСС, на которых не только принимались необходимые стратегические решения, но и выполнялась важная символическая функция – ставилась точка в предыдущем этапе развития. Эти процессы все еще находятся в рамках модернистской логики: без съездов партии, без точных временных границ планов, было бы невозможно указать на поступательный прогресс, который может считываться только по крайним точкам временных отрезков. В конце первого пятилетнего плана страна, будучи преимущественно аграрной, встала на индустриальные рельсы; по результату третьей – сформирован военно-промышленный комплекс; четвертой – восстановили страну после Второй мировой войны до уровня 1942 года; достижением пятой пятилетки стала электрификация всей страны и практически завершение строительства социализма.

Вопрос о том, совпадают ли заявленные достижения с реальными, необходимо адресовать историкам, меня же интересует темпоральный паттерн пятилетнего планирования. Здесь мы снова находим этот модернистский мотив

насилия над реальностью. План не будет иметь идеологического смысла, если о достижении поставленных целей не будет объявлено на всю страну по радио и прописано в справочниках партийного работника на следующие пять лет. Этот дискурсивный жест указания новой точки истока стоит в доминирующей позиции по отношению к действительности. В этом смысле особенно любопытен период «оттепели», поскольку в эти годы планировочная сетка со сдвигом легла на череду исторических событий.

Для ясности обозначим ключевые даты:

1951-1955 – даты реализации V пятилетнего плана;

5 марта 1953 – смерть Сталина;

26 июня 1953 – арест Лаврентия Берию, начало процесса по реабилитации политзаключенных;

1956-1960 – даты реализации VI пятилетнего плана;

14-25 февраля 1956 – XX съезд КПСС, доклад о культе личности и его последствиях;

1959-1965 – даты реализации семилетнего плана;

27 января – 5 февраля 1959 – внеочередной XXI съезд КПСС, на котором констатирована «полная и окончательная победа социализма в СССР».

Исследователи не склонны сводить процессы в искусстве к конкретным причинам, вместо этого абстрагируя ряд политических и экономических изменений в «нечто, витавшее в воздухе», чему способствует метафоричность именованная «оттепель». Это затруднение исходит из того, что событий, менявших внутривнутриполитическую повестку, было чрезвычайно много по сравнению с предыдущим периодом. Сами шестидесятники, заставшие сталинские годы, определяют свое поколение через развенчание культа личности: для них это было эволюцией мировосприятия, открылась возможность

свободно разговаривать, думать и читать то, что хочешь¹⁸. Мое собственное предположение исходит из представленного выше развернутого рассуждения о диалогической природе советского искусства, где одним элементом пары является функция, а вторым – форма.

Представители сталинского поколения художников, производившие в прошлом социализм в своих картинах, вошли в номенклатуру и со временем заняли высокие посты на руководящих должностях, получив рычаги влияния на Хрущева. Непосредственный свидетель всех внутрипартийных перипетий, сын Никиты Хрущева, Сергей Хрущев описывает их методы работы – «весь 1962 год идеологи из ЦК и творческих Союзов методично бомбардировали отца записками, разъяснявшими, что «модернизм» - совсем не так безобиден, как представляется на первый взгляд»¹⁹. Исторический разгром выставки, посвященной 30-летию МОСХа, подготовили члены ЦК и заинтересованные в сохранении фигуративно-реалистического направления в живописи, а, следовательно, и своих административных позиций в советской культурной политике – Владимир Александрович Серов²⁰, Дмитрий Алексеевич Поликарпов²¹, Павел Алексеевич Сатюков²². Организаторы посещения

¹⁸ Из разговора советских диссидентов общественного деятеля Людмилы Алексеевой, биофизика по образованию Сергея Ковалева и ученого-китаиста Якова Бергера (Л. М. Алексеева // Поколение оттепели М.: Захаров, 2006). В основной массе диссидентское движение составляли люди с высшим (51,3%) и неполным высшим (20,4%) образованием, причем последние, по всей вероятности, были исключены из ВУЗов в связи с участием в протестном движении. Очевидно, что гуманитарная интеллигенция была представлена шире других, наряду с ними диссидентов представляли технические профессии, студенты, квалифицированные рабочие и служащие.

¹⁹ Хрущев С. Н., Никита Хрущев, Реформатор / С. Хрущев. // Трилогия об отце. - Москва : Время, 2010. - С. 854

²⁰ Советский живописец, график и педагог, ученик Исаака Бродского, лауреат двух Сталинских премий, первый секретарь правления СХ РСФСР (1960-1968), президент АХ СССР (1962-1968)

²¹ Заведующий отделом культуры (1955-1962), получил известность, как организатор публичной травли на Бориса Пастернака.

²² Главный редактор газеты «Правда» (1956-1964)

намеренно не предупредили заранее Екатерину Алексеевну Фурцеву²³, входившую, по их мнению, во враждебный лагерь²⁴.

Современники и представители культуры неоднократно замечали, что председатель партии слабо разбирается в искусстве, поэтому он поручал эту область компетентным партийным комитетам²⁵. Представители этих комитетов занимались междоусобными разборками и боролись не столько за идею, сколько за административные посты. Лагерь «традиционалистов» инициировал заседания, где собирали «провинившихся» деятелей культуры, и провоцировал Хрущева на критику в адрес «модернистов», которая была неконструктивна, комична и трагична одновременно.

Ситуация с изобразительными искусствами, живописью и скульптурой может проясниться, если обратить внимание на вступительные слова к резолюции внеочередного XXI съезда КПСС, прошедшего в 1959 году:

Советская страна в результате глубочайших преобразований во всех областях общественной жизни, на основе победы социализма вступила в новый переходный период своего развития – период развернутого строительства коммунистического общества.

Съезд постановил «увеличить валовую продукцию легкой промышленности примерно в полтора раза; [...] пищевой промышленности в 1,7 раза», а также «обратить особое внимание на расширение ассортимента и улучшение качества промышленных и продовольственных товаров, увеличение производства предметов домашнего обихода»²⁶. Строительство коммунизма также предполагало строительство доступного жилья и мест проведения досуга,

²³ Министр культуры СССР (1960-1974)

²⁴ Хрущев С. Н. Указ. соч. С. 860

²⁵ Пыжиков А. В. Хрущевская "оттепель": 1953-1964 - М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 212

²⁶ Внеочередной XXI съезд КПСС: Стенографический отчет: в 2 т. - М.: Госнолитиздат, 1959, т. 2. С. 435-

высокотехнологичных производств, где роботы смогут взять на себя обязанности людей. Логично было бы предположить, что, если социализм построен, у художников больше нет необходимости его изображать с такой точностью и «реалистичностью». Ведь социализм больше не является скрытой сущностью времени, а есть реальность вокруг. Уже в 1954 году работники отдела науки и культуры ЦК КПСС направляют записку секретарю ЦК КПСС, в которой цитируют отзывы о выставках индийского и финского искусства, организованных в Москве в 1953 году: «как хорошо, что в картинах и скульптуре нет политики...», «как будто задышали свежим воздухом, нужно, чтобы и у нас показывали народу работы художников различных направлений», «искусство финских художников современно – это главное»²⁷. Однако, авторы записки выражают крайнюю обеспокоенность тем, что граждане ощущают неактуальность изображения социализма на полотнах и наслаждаются безыдейным искусством.

«Может ли машина быть произведением искусства?»

С 1958 года начал регулярно издаваться журнал «Декоративное искусство СССР», посвященный вопросам прикладного искусства и вещам, наполняющим пространства общественного и частного быта. В его создании участвовали авторы, способные видеть и анализировать форму вещей, а не их идеологическое содержание. В майском номере 1959 года редакция журнала отметила важность решений внеочередного XXI съезда КПСС, и приняла на свой адрес задачи по сопровождению сферы легкой промышленности и производства предметов быта. Был оценен масштабный фронт работ, как для журнала, так и для непосредственных создателей, проектировщиков «художественной

²⁷ Записка Отдела науки и культуры ЦК КПСС о «нездоровых» настроениях среди художественной интеллигенции. 07.02.1954 Архив Александра Н. Яковлева Ф. 5. Оп. 17. Д. 454. Л. 33–36.

продукции». За семь лет им предстояло вдохнуть жизнь в 15 миллионов новых квартир и 7 миллионов домов в сельской местности, а журнал в свою очередь должен был стать органом теоретического осмысления стихийно развивающегося предметного окружения советского человека. Ред. коллегия ДИ передавала слова министра культуры Н. А. Михайлова, произнесённые на пленуме Правления Союза художников, где рассматривались задачи, поставленные XXI съездом – он указывал на продуктивное взаимодействие художников с предприятиями легкой промышленности, на воспитание вкуса²⁸. А главное, изделия должны были вдохновлять народ на борьбу за победу коммунизма, чтобы вызывать восторг даже у будущих поколений. Функция прикладного искусства была определена, когда под него предстояло отдать целый экономический сектор, а профильному журналу «Декоративное искусство СССР» предстояло разобраться с формой. В нем предусмотрительно велась рубрика «Против безвкусицы», обличающая буржуазное мещанство, воплощенное в форме вещей.

В начале 1961 года на страницах журнала развернулась большая дискуссия под названием «Может ли машина быть произведением искусства?» которая продолжалась более двух с половиной лет и включила в себя 14 докладов как опытных искусствоведов, так и молодых специалистов и деятелей производственной сферы. Для каждого из них удивительна была сама эта форма публичного разговора; непривычно было иметь несколько точек зрения, особенно по отношению к искусству, поэтому высказаться хотел каждый, кто чувствовал в себе необходимость разъяснить, что в перспективе уготовано прикладному искусству. Журнал ДИ «ощущал себя центром активной борьбы за новый «современный» стиль, пропагандистом определенных социальных,

²⁸ XXI съезд КПСС и задачи художников // Декоративное искусство СССР. 1959. №5. С. 1-2

культурных, творческих тенденций, соучастником преобразований окружающей человека бытовой, а вслед за ней и производственной среды по законам разума и красоты»²⁹.

Есть еще одна причина, по которой дискуссия растянулась так надолго: на этом этапе мало кто из руководителей был в состоянии определить, в каких формах должна проявиться суть строящегося коммунизма. С одной стороны, авторы чувствовали себя компетентными в вопросах искусства вообще, но опасались «не угадать» неопределенных желаний партии. Прикладное искусство ранее обсуждалось только с исторической перспективы, и на этом фронте работы было достаточно, начиная с первобытных культур. Сам формат дискуссий в предшествующие годы часто применялся для публичной травли того, чьи взгляды противоречили официальной позиции, кто осмелился высказаться против существующего порядка. Но почти сразу после смерти Сталина в декабре 1953 года журнал «Новый мир» опубликовал статью писателя Владимира Померанцева «Об искренности в литературе». С одной стороны, последовало вполне ожидаемое официальное неодобрение, но с другой, в редакцию журнала и изданий «Правда» и «Литературная газета», стали поступать письма от сочувствующих граждан Советского Союза. Публикацию обсуждали в МГУ, в литературном институте им. Горького, университетах Новосибирска и Казани³⁰.

Статья Померанцева приобрела значение обряда инициации, после которого открылось пространство публичных обсуждений, что созвучно тому эффекту, который оказал на общество доклад Хрущева на XX съезде. Дискуссия в ДИ также символична и не предназначена для холодного анализа уровня

²⁹ Герчук Ю. А. Искусство «оттепели» / Ю. А. Герчук // Эффект присутствия. М.: Арт Волхонка, 2016. С. 237.

³⁰ Плужников С. В. Статья В. М. Померанцева "об искренности в литературе" и общественные настроения в 50-е годы XX века в СССР // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2013. № 2 (28): в 2-х ч. Ч. II. С. 127-129

теоретической разработанности вопросов эстетики. Более вероятно, что она отражает реакцию на резко сменившуюся повестку, поскольку фактическое развитие прикладного и индустриального искусства, которое было включено в семилетний план, произошло бы в любом случае. Издание только курирует непрекращающееся интеллектуальное возбуждение насчет прикладного и производственного искусства, но не создает и не провоцирует его развитие. Тем не менее, от ДИ исходили дискурсивные установки, которые считывали современники, деятели искусства. Одним из косвенных результатов дискуссии стало то, что сравнения с капиталистическим западом перестали выглядеть вымученным обязательством, и переросли в утверждения возросшей уверенности в достоинствах социалистического строя.

«Может ли машина быть произведением искусства? (о границах видов художественных предметов)» - задает вопрос своим коллегам Иван Людвигович Маца в мартовском номере от 1961 года³¹. Интеллектуальный путь инициатора беседы также любопытен, как и проблема которую он пытается решить: Маца был одним из теоретиков «левого» крыла советского революционного искусства, вместе с такими радикальными деятелями, как архитекторы братья Веснины, М. Гинзбург, Г. Клуцис, А. Ган, и состоял в организации «Октябрь»³². Члены «Октября» были большой политической силой наравне с АХРР; в частности,

³¹ Маца И. Может ли машина быть произведением искусства, 1961, № 3; Горпенко А. Искусство и техника, 1961, № 4; Шрагин Б. Против привычных представлений, 1961, № 5; Кантор К. Где же граница прикладного искусства? 1961, № 6; Темерин С. Художник и промышленность, 1961, № 7; Рессин Гр. О художественном освоении орудий труда, 1961, № 11; Кливар Мирослав О красоте и художественности в технике, 1961, № 12; Герчук Ю. Машина как произведение промышленного, 1962, № 2; Лазарев Е. Формы и формулы, 1962, № 3; Горпенко А. Стоит ли об этом спорить, 1962, № 6; Тасалов В. К новому художественному единству, 1962, № 10; Хегнер Р. Техническая эстетика - вклад в социалистическую, 1963, №2; Йон Э. Формообразование в технике, 1963, № 2; Вальдман Эд. Красота техники, 1963, № 4; К итогам дискуссии, 1963, №12.

³² Всероссийское объединение работников новых видов художественного труда «Октябрь» была образована в октябре 1928 года.

именно они стоят за организацией проникновения авангардистов в серийные производства («Мосдревстрой», «Огнестрой», Первая ситценабивная фабрика). Членам объединения пришлось «найти возможности для организации влияния — протолкнуть ряд работников»³³. В те годы у Маца была однозначная позиция насчет искусства – идеологическое должно содержаться в форме организации предметов без посредства духовной составляющей идеологии. В самом начале становления советской идентичности он был среди тех, кто утверждал место искусства в базисе (аргумент производственного искусства), а не в надстройке (фигуративно-реалистическое искусство АХРР). Тем не менее, авторы Литературной энциклопедии выражают доверие И. Л. Маца, коренная ревизия методологических позиций которого совершилась после известного исторического постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года³⁴. В революционное время он принял тотальность модернизма в виде авангардистского искусства (если точнее, искусство стало местом приложения богдановской модерности, с которой он себя ассоциировал³⁵), а после 1932 года он был вынужден приобщиться к тотальности модернизма сталинского толка.

Машина в сознании художников и искусствоведов появляется в качестве сублимации всех домыслов о коммунистическом будущем. Под общим именем «машина» выступают все технические объекты, которые позволят шагнуть советским гражданам в эпоху новой общественной формации. Объектом процесса развития технологий является рабочий, а повышение производительности труда не за счет человека, а за счет совершенствования машины только подчеркивает гуманность новаторских стремлений. Такой

³³ Петрова Л. М. Художественное объединение «Октябрь» и его политические амбиции: по материалам архивных изысканий / Л.М. Петрова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014, №172. С. 121-126

³⁴ Маца // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: 1934. / Ком. Акад.; НИИ лит. и искусства; редкол.: А. В. Луначарский (гл. ред.) [и др.]. Т. 7: От Марлинский до Немецкая литература.

³⁵ Там же.

идеологический поворот делает из инженера спасителя, а художники превращаются в тех, кто превратит оплот закрепощения человека в искусство. Все это можно увидеть в дискуссии, которая выглядит как внутрисистемная борьба традиционализма с модернизмом. В ней отражено несколько мотивов: спор о классификации, источником и основой для которого являются средства производства и классовая принадлежность предметов; следом – вопрос о социальной и общественной роли машины; вопрос о ее «художественном образе»; переосмысление проблемного наследия советского авангарда 1920-х годов; растворение художественного в техническом; и главное – какую стратегию должно принять сообщество специалистов при определении изменяющейся роли прикладного искусства и машины в будущем. Статьи наполнены примерами от расписной скамьи до металлорежущего станка, однако, хотя эти предметы конкретны для сегодняшнего разговора, они были абстрактны для того завтра, которое рисовал Госплан СССР в воображении граждан, объявляя, что коммунизм будет достигнут к 1980 году.

В начале дискуссии И. Л. Маца призывает коллег разработать новую классификацию художественных предметов, которое породило общественное бытие социализма, предупреждая о том, что существует путаница в ключевых понятиях – «эстетическое» и «художественное», «жизненное назначение» и «практическая польза». Предмет дискуссии актуален и своевременен для ее участников: к концу осуществления семилетнего плана в 1965 году объемы станкостроительного производства увеличились в 3 раза по сравнению в предвоенным периодом, количество линий производства станков в период 1950-1970 увеличилось с 10 до 579³⁶. Однако, теоретическая база, лежащая в ее основе, явно устарела – «о границах видов художественных предметов». Например, Маца

³⁶ Станкостроение // БСЭ [электронный ресурс] URL: <http://bse.sci-lib.com/article105791.html> (13.03.2017)

предлагает следующее разделение: «предметы для производства – одна категория, для быта – другая, для украшения – третья». Следом А. Горпенко проводит разделение между предметами прикладного искусства и предметами широкого потребления, хотя ранее их не сравнивали – в 20-х «производственники» отметили первое и безоговорочно заменяли его на второе. Карл Кантор переформулирует постановку вопроса: «всякая ли машина может быть произведением искусства?», а Григорий Рессин: «нужно ли, чтобы машина была произведением искусства?» – он считает, что художнику гораздо почетнее стать автором вещей, которые будут использовать миллионы. В связи с этим Б. Шрагин предлагает избавиться от предрассудков, которые накладываются на вещь, как только на нее навесили ярлык «искусство», а Сергей Темерин напоминает о том, что зачастую предметы декоративно-прикладного искусства создаются безадресно, из расчета попасть в витрину музея для «почетного бездействия». Евгений Лазарев напрямую обвиняет Маца в том, что он надеется найти ответ путем традиционного упрощения сложных проблем.

Большинство авторов были не против расширить границы искусства ради машины, аргументируя это тем, что советское понимание искусства позволяет так сделать. И.Л. Маца придерживался позиции, что машины не нуждаются в художественной обработке ввиду того, что утилитарная составляющая делает их самоценными и любое украшение есть вопрос факультативный. Однако новые модернисты, такие как Юрий Герчук, напомнили о том, что нейтралитет утилитарности при капиталистическом способе труда не помешал машинам стать в глазах рабочих безобразными и чудовищными. Такое убедительное с точки зрения социалистической идеологии возражение дало повод обсудить два смежных вопроса: каков художественный образ машины и как его сопоставить с «изобразительной» практикой искусства предыдущего периода.

«Тогда возникает парадоксальная ситуация, – говорит Шрагин, – люди как просто люди, как современники признают нечто за полноценно прекрасное, а как теоретики они вынуждены отрицать то, что чувствуют». Такое возмущение вызвал А. Горпенко, который вступил в дискуссию вторым, сказав, что художественность предметов определяется образностью, то есть способностью рождать целостные и определенные ассоциации. Неудачны были сами примеры: ковш-ладья, ткань «весна», настроение прозрачных сумерек, сервиз «Березка». Последующие ораторы, явно ненастроенные обсуждать миметически-изобразительную художественность, обрушились с критикой на прежние принципы искусства. Для них было немислимым переносить в прикладное искусство принципы станкового, представляющие из себя «только мнимую реальность, видимость, отражение, тень». Карл Кантор считает, что нельзя наделять художественным смыслом устоявшиеся категории «принято» или «не принято». Он призывает преодолеть «живописно-изобразительное понимание сущности прикладного искусства, называя его декоративным притворством.

Несмотря на то, что эта дискуссия отражает определенную смену вех, ее участники придерживаются официального языка и идеологической терминологии. Причем это не мешает им делать выводы, остающиеся в рамках модернистского дискурса:

«художественный образ машины – это образ труда; именно особенности современного труда, основанного не на физическом напряжении, не на механически повторяющихся движениях, а на разуме, на умении управлять сложной техникой, освобождают человека от рабской зависимости от машины, эмоционально поднимают его над ней, дают возможность воспринимать ее как прекрасную»,

– провозглашает Юрий Герчук. Не так важно, как именно будут выглядеть станки, главное – что именно они и есть образ труда для человека 60-х. Большинство участников дискуссии согласились с тем, что машина может стать произведением искусства. Но что они имеют в виду? Способна ли она буквально, семантически заменить соцреалистическую картину? Для советского искусствоведа это праздные вопросы (между 1959 и 1980 годом могут вестись и другие дискуссии, но по закону «исторической необходимости» будущее не заставит себя ждать), поэтому он смотрит далеко вперед: «Будет другая дифференциация – на универсальной эстетической основе художественного труда коммунизма» – заключает И. Л. Маца.

ВЫВОДЫ К ПЕРВОЙ ЧАСТИ

По мнению историка Олега Лейбовича, Октябрьская революция 1917 года является вторым витком модернизации России. Первый произошел во время правления Александра II, вошедшего в историю как царь-реформатор, когда поражение в крымском походе (1853-1856) заставило признать отсталость традиционного крепостного уклада. Такой же «догоняющий» характер присущ модернизационной политике и И. В. Сталина и Н. С. Хрущева. Так как отстающими являются все сферы жизни государства, а времени на равномерное и плавное развитие нет, выявляются первоочередные задачи и второстепенные. Ускоренная индустриализация проводилась за счет сельского хозяйства и развития новых общественных отношений, в результате неразвитые сферы тормозили общее развитие или встраивались в них.

Развитие Советского Союза и западного общества ярко представимо через апорию об Ахиллесе и черепахе – в промышленности воспроизводятся и поддерживаются патриархальные отношения между начальником и подчиненным; отбор чиновников проводится по клановым, а не профессиональным признакам; а в случае искусствоведения западное искусство подвергается анализу устаревшими теоретическими инструментами. Во всех этих случаях появляются *средства-заместители*, и дальше путь развития складывается аутентичным образом до тех пор, пока случай не укажет на отсталость и не запустит новый виток реформ и заимствований.

ИМПОРТ РЕАЛЬНОСТИ

Назовем «западной реальностью» то, о чем советская пропаганда молчала, говоря о западе. Эта информация редка, потому что становится доступна только в исключительных случаях, не предусмотренных системой. Сколько бы действительность не подвергали идеологической формовке, сколько бы сил и человеческих жертв не было положено, говорить о полной информационной блокаде в межвоенный период в СССР невозможно. Оставались зоны, которые не успевали попасть в поле зрения заградительных органов, потому что меры предпринимались только когда обнаруживалась брешь.

Идея всемирной пролетарской революции не позволяла закрыться от мира полностью: существовали международные «красные» организации – Коминтерн, Коммунистический интернационал молодежи, Красный интернационал профсоюзов, Международный крестьянский совет, Красный спортивный интернационал, Интернационал инвалидов и т.п. Однако, они напоминали скорее органы пропаганды, чем общественные организации.³⁷ Сведения об истории и культуре других стран были доступны с некоторыми исключениями и идеологическими искажениями. Фрагментарная открытость классического западного искусства и литературы была частью политики по созданию иллюзии интегрированности в историю.

Во время гражданской войны было трудно контролировать поток эмигрантской прессы, ее выписывали организации и частные лица. Когда власть полностью перешла под контроль Советов, среди руководства возникли сомнения насчет *полезности* такой информации для граждан. В середине 20-х они задерживали до 5 тыс. экз. эмигрантских газет, а также контрреволюционные

³⁷ Голубев А. В. Указ. соч. С. 33

агитационные-материалы с различными воззваниями. В январе 1927 подписка на эмигрантскую прессу была запрещена.³⁸ Из средств массовой информации правдивые новости получить было невозможно, развороты с событиями из-за рубежа составлялись по «Бюллетеню заграничной печати», с которой мог ознакомиться лишь небольшой круг людей, в основном руководители печатных органов. Владение иностранными языками позволяло слушать радио, а чтение иностранной прессы было доступно единицам, среди которых были такие ученые, как В. И. Вернадский, Вс. Вишневский, А. Г. Соловьев.

Другой источник информации были личные связи граждан СССР с лицами, проживающими за границей – родственники, коллеги, друзья. Ежедневно за рубеж отправлялись 1,5 тыс. телеграмм, и 33 тыс. писем, а возвращалось незначительно меньше. Связь с заграницей была настолько масштабной, что преследования и задержания лиц, состоящих в переписке, вызывали среди населения недовольство. Нередко в их числе тех, у кого были «хвосты», оказывались партийные работники и политагитаторы.

Немногочисленные туристы, посещавшие Советский Союз, тоже были частью того заигрывания с западной реальностью, что и обзоры иностранной прессы в «Правде». Однако, обеспечение туристического потока имело более прагматичные цели, чем создание благотворного имиджа на мировой арене – привлечение иностранной валюты для закупки средств индустриализации. Если не искать исключительные, или случайные, прецеденты открытого взаимодействия иностранца с советским гражданином, то туристы не соприкасались с советской жизнью вообще – они ходили в специальные рестораны, по специальным маршрутам, жили в гостиницах, где работал специально-обученный (благонадежный) персонал. Среди выезжающих за

³⁸Голубев А. В. Указ. соч. С. 37

границу СССР граждан в основном были ученые и представители экспортной формы советской культуры (театры оперы, балета, оркестры); но партийные работники имели меньше шансов, поскольку такая поездка могла лечь черным пятном на их личное дело.

«Западная реальность» - это также сама материальность, окружающая западного человека: оборудование на заводах, в офисах, бытовые предметы в доме или квартире, транспорт на улице. О ней знало еще меньшее количество людей, чем даже те, кто имел возможность получать достоверную информацию. Письма, идущие из-за рубежа, подвергались перлюстрации, и те, что содержали хвалебные описания капиталистического быта изымались. Письма с подобным содержанием, дошедшие до адресата, подвергали его соблазну распространить редкое знание о «загранице», и, как следствие, опасности быть наказанным обществом за попытку дискредитации советской власти. Носителем такой информации могли стать только люди, соприкасавшиеся с этой реальностью, но она не могла свободно циркулировать в государственной системе, противопоставленной любому капиталистическому явлению.

Контакт с западной культурой на фоне военных действий Второй Мировой войны стал началом продолжительного процесса потери контроля над созданным идеологическим порядком. Речь идет даже не о порядке административном, а о порядке мыслей в каждой отдельно взятой голове. Первый раз массовое соприкосновение советского народа с заграничной жизнью произошло, когда солдаты РККА оказались в Польше во время военного похода в 1939 году³⁹. В официальной пропаганде поход на землю «дружественных народов» был назван «освободительным», и его участники пользовались этой формулировкой, чтобы

³⁹ «освободительный поход РККА» в советской историографии, а в современной «советское вторжение в Польшу»

насладиться товарным изобилием, царившем на территориях Польши, Западной Украины и Западной Белоруссии.⁴⁰ Территория Финляндии также была зоной интересов СССР в рамках пакта Молотова-Риббентропа, и во время военных действий на вражеской территории оказались около 6000 военнопленных советских солдат. В январе 1940 года в Хельсинки вышел на русском языке первый номер газеты «Друг пленных», где в первая статья первого номера была озаглавлена «Правда дороже всего на свете». Слухи об экономическом благополучии также подтверждались, когда войска Красной армии заняли территорию стран Балтии.

Решающие изменения в сознание солдат внесли последние месяцы войны, проходившие на территории Германии. «С марта-апреля 1945 года, по мере ослабления сопротивления германской армии, все чаще начинают появляться сообщения об увиденном»⁴¹ - немецкий историк Эльке Шерстяной изучил около 300 писем солдат РККА на родину, чтобы проанализировать их отношение к Германии и немцам во время последних месяцев Второй Мировой Войны. Официальные довоенные данные о жизни за границей появлялись только в качестве противопоставления увиденному: система канализации в селе, хорошая оснащенность хозяйств. Советская пропаганда незамедлительно отреагировала и поясняла – столь богатое существование есть результат политики ограбления со стороны гитлеровской Германии. На каждом предмете в немецком доме стояло клеймо страны производителя, поэтому поверить в такие разъяснения было не трудно. Тем не менее в письмах на родину попадались рассказы, освещающие жизнь в Германии в розовых красках. Еще до окончания военных действий, командование регламентировало отправку посылок военнослужащими на

⁴⁰ Западная Белоруссия и Западная Украина в 1939-1941 гг.: люди, события, документы. СПб.: Алтея, 2011. С. 287

⁴¹ Шерстяной Э. Германия и немцы в письмах красноармейцев весной 1945 г. // Новая и новейшая история 2002 №2. С. 137-151

родину, чтобы солдаты не отвлекались на сбор трофеев – один раз в месяц до пяти килограмм. В посылках к родным они отправляли простые бытовые предметы, одежду, даже еду, потому что жизнь в тылу под конец войны стала бедственной.

Солдаты страдали от мучившего их диссонанса – немцы так хорошо жили, государство их было богатым и процветающим, зачем же они «полезли» на их нищую родину? Для советского человека бытовое благополучие было верхом мечтаний и целью программы развития СССР. Марксистский подход к государственному строительству настраивал население на откладывание личного комфорта до момента достижения определенного экономического формата, в соответствии с которым выстроятся социальные отношения. На основании писем с фронта Шерстяной не решается однозначно оценить реакцию солдат на немецкий быт, но тоска о неизвестной им комфортной жизни заронила сомнение в справедливости социализма.

Стремление к личному комфорту двигало европейское общество к наращиванию материального благосостояния. То, что стало предметом для насмешек над буржуазными вкусами, – салфеточки, вазочки, чашечки, – всего лишь знак комфортной жизни. Буржуазная жизнь комфортна прежде всего из-за фактуры вещей и тех их качеств, которые проявляются в собраниях вещей. В накопительстве рождалось элементарное разнообразие горизонтальных поверхностей: столов, буфетов, комодов, каминов. Возможно, военнослужащие РККА привезли домой в своем подсознании, не столько желание занять какие-то определенные вещи, а эстетическое свойство, проявившееся в их количестве.

В СССР существовал культ труда и производства, заменяющий западный культ потребления. Но сколько бы пропаганда не пыталась воспитать нового человека, в экономическом плане советское общество функционировало также, как и западное – зарплату получали в деньгах, которую тратили в магазинах,

возвращаясь после работы в свои жилища. На глубинном уровне главенствовали экономические стимулы, а не пропагандистские тезисы о светлом коммунистическом будущем.

В послевоенные годы общество принимало все более жесткие иерархические формы. В основании пирамиды были колхозники, заключенные, спецпоселенцы – этот самый бесправный и хаотичный слой населения составлял около половины от населения всей страны. Выше находилось городское население: рабочие, интеллигенция, а представителями высшего сословия были представители партийного аппарата. Завершающим звеном был Сталин, и МГБ материализующая его силу. Каждому слою полагались свои обязанности, права и привилегии. В послевоенном сталинском обществе «социалистическая собственность» распределялась между ее участниками сообразно их сословному рангу. После масштабной чистки аппарата во времена Большого террора, места интеллектуально образованных большевиков заняли кадры, слепо подчиняющиеся системе и не предпринимающие попыток ее критического осмысления. Людмила Алексеева описывает студенческий состав исторического факультета МГУ, открывшегося сразу после войны:

«Доля фронтовиков в университете возрастала: демобилизованных принимали даже в середине учебного года. [...] На исторический факультет шли [...] те, кто в армии стали комсомольскими и партийными функционерами. Война привила им вкус к власти. [...] Они стремились к одной и той же карьерной лестнице: университетский диплом ради должности в партаппарате.»⁴²

«Фронтовики» возбуждали личные дела в отношении лиц, подозреваемых в нелояльности. Среди них могли оказаться даже профессора, в лекциях которых

⁴²Алексеева Л. М. Поколение оттепели / Л. М. Алексеева, П.Голберг. - М.: Захаров, 2006. С. 36.

присутствовали «космополитские» высказывания. За «фронтовиками» всегда оставалось последнее слово. По происхождению новая партийная элита была несравнимо ниже, чем уничтоженные во время Большого террора 1936-1938 гг. большевики. Они приобрели новые знания и удвоили свои потребности, не изменив их содержания, переступали все допустимые общественные нормы поведения, ругались нецензурной бранью, пользовались своими властными полномочиями для «самоснабжения» и т.д. Люди власти пользовались благами, недоступными основной массе населения, проживали в просторных квартирах, ездили на казённых автомобилях, продукты получали из закрытых распределителей.⁴³ «Они удерживали власть до смерти Черненко в 1985 году.»⁴⁴

Если западе работал экономический капитал, то в СССР - властный. Смерть Сталина на символическом уровне разрушила иерархию, лишив пирамиду вершины, а на административном уровне члены Секретариата ЦК приняли решение переименовать должность Генерального секретаря в Первого секретаря, находившегося в одном ряду со Вторым и другими секретарями. Н.С. Хрущев, избранный на эту должность в сентябре 1953 года, изначально придерживался принципов коллегиального управления страной, сохраняя образовавшееся плато вместо вершины в иерархической пирамиде. Он немало предпринял для того, чтобы распределить власть между структурными отделами партии в субъектах СССР, и чтобы уменьшить дистанцию между партийными служащими на местах и гражданами. Пленумы ЦК, собирающие секретарей областного звена, напоминали съезды политического «клуба», открытого для дискуссий и предложений.⁴⁵ «Демократизация» аппарата перераспределила и общественные роли, которые стали более дифференцированы, открылся вертикальный

⁴³ Лейбович О.Л. Реформа и модернизация в 1953-1964 гг. - Пермь: ЗУУНЦ, 1993. С. 70

⁴⁴ Алексеева Л. М. Поколение оттепели / Л. М. Алексеева, П.Голберг. - М.: Захаров, 2006. С.38

⁴⁵ Лейбович О.Л. Реформа и модернизация в 1953-1964 гг. - Пермь: ЗУУНЦ, 1993. С. 106

социальный лифт. Партия, управляющая страной, наконец приняла решение демократизировать доступ к социалистическому имуществу, которое стало основанием для объявления «окончательной победы социализма» в 1959 году.

27 января 1959 года на первом дне заседаний XXI съезда КПСС Н. С. Хрущев объявил, что «в мире нет сейчас таких сил, которые смогли бы восстановить капитализм в нашей стране, сокрушить социалистический лагерь» и что «опасность реставрации капитализма в Советском Союзе исключена»⁴⁶.

В тот период руководству страны показалось абсолютно безопасным расширять международные связи, открыть границу для туристических поездок, как за границу, так и в Советский Союз. Одна за другой проходили международные выставки искусства, техники, архитектуры. В июле 1959 года открылась Американская национальная выставка в Сокольниках, в 1961 году Французская национальная выставка в том же павильоне, выстроенном два года назад Бакминстером Фуллером. Сторонница либеральных преобразований Елена Фурцева, министр культуры в период 1960-1974, содействовала решению вопроса о выезде деятелей культуры за границу без посредства КГБ. В 1957 году под ее контролем состоялся VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, по ее инициативе был возобновлен Московский международный кинофестиваль (учрежден в 1935 году, затем не проводился). С поддержкой Фурцевой были проведены выставки шедевров Дрезденской галереи (1955), Фернана Леже (1964), недели французского, итальянского кино (1960-е), гастроли зарубежных театров и оркестров.

Руководство страны не боялось впускать в страну западное искусство, поскольку у него был четкий экономический план на ближайшие семь лет и принята Третья программа КПСС, которые позволят «догнать и перегнать» запад

⁴⁶ Внеочередной XXI съезд КПСС: Стенографический отчет: в 2 т. М.: Госнолитиздат, 1959, т. 1. С. 107

по всем показателям и построить коммунизм. «Трудно понять, что это было: коммунистическая эйфория? Научная слепота? А может просто дисциплинированное исполнение установок партийного руководства?», – ведь в подготовке программы приняло участие большое количество специалистов, известных ученых, научных учреждений, государственных ведомств⁴⁷. Из целого комплекса причин, не позволившим прийти в конечном итоге к коммунизму, я бы хотела особенно отметить то, что из пятилетки в пятилетку закладывались цифры, основанные на планомерном росте производительности труда советских людей⁴⁸. «Творческий потенциал народа» дал о себе знать во время публичных обсуждений плана: в местные партийные органы, в редакции газет и журналов, на радио и телевидение поступило свыше 300 тысяч писем, статей, заметок с предложениями, дополнениями и замечаниями.⁴⁹ В первую очередь они затрагивали проблему заинтересованности рабочих, а точнее ее отсутствие и вносили реакционные, капиталистические предложения. Население, знающее только плохое о капитализме, тем не менее считало механизм рыночной конкуренции действительно мотивирующим: преобразовать предприятия в акционерные общества, где держатели акций – рабочие; децентрализовать функции снабжения сырьем, топливом, материалами; вплоть до того, чтобы ликвидировать государственную торговлю вообще. Конечно, ни одно из подобных предложений не было внесено в программу, но проблема мотивации к труду осталась нерешенной экономическим способом.

⁴⁷ Барсуков Н. А. Коммунистические иллюзии Хрущева // Диалог. 1991. № 5. С. 75-83.

⁴⁸ Аксюнов Ю. С. Путь к коммунизму: утопии и реалии // Вопросы истории КПСС. 1990. №7. С. 109-121

⁴⁹ Барсуков Н. А. Указ.соч.

Научный коммунистический дизайн: техническая эстетика

Международный контекст бесспорно важен для возникновения и развития советского дизайна, но для его полноценного понимания теория западного дизайна не подходит. Я бы хотела обратиться к высказыванию Ильи Кабакова о трансформациях зарубежного искусства на почве русской культуры: «Мне русские картины всегда казались смешным подражанием настоящим картинам, которые делались на Западе. [...] Я всегда испытывал большие трудности, когда разглядывал картины в Третьяковской галерее. Они казались мне имитацией чего-то другого. Мы как-то не так научились писать картины и не для того».⁵⁰ В отношении советского дизайна у меня появлялись схожие ощущения, и ниже я попытаюсь сформулировать причины такого бурного развития в этой области именно в формах, порожденных недружественным капиталистическим строем. Ведь в изобразительном искусстве было невозможно представить такой же объем заимствований – за абстракционизм и экспрессионизм по-прежнему наказывали. Так как же сами художники-конструкторы объясняли себе полное подражательство европейскому и американскому дизайну?

Во-первых, в ряде республик (Литовская, Латвийская, Эстонская), присоединенных в результате Второй Мировой Войны, а также в ГДР и Чехословакии, развитие дизайна не прерывалось, как это произошло на территории России в 20-е годы, и русские художники имели возможность «легально» перенять у них опыт. Во-вторых, у советских дизайнеров присутствовала убежденность, что современная вещь выглядит именно так, и это интуитивное ощущение современности возвращает нас к вопросу о модернизме и перманентной модернизации в СССР. На протяжении 60-х годов филиалы Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики

⁵⁰ Кабаков И. И., Гройс Б. Е. Диалоги. - Вологда: 2010. - С. 53

(ВНИИТЭ) открывались по всему Советскому Союзу: в Ленинграде, Минске, Вильнюсе, Киеве, Харькове, Свердловске, Хабаровске, Тбилиси, Ереване. Институт стал неким подобием министерства дизайна, которое анализировало мировые тенденции дизайна и было делегировано от СССР для участия в конгрессах ICSID. Одной из его функций была централизованная имитация «эволюционного» развития форм дизайна, и выдача производствам рекомендаций, выработанных на основе своих исследований.

Хороший дизайн вещи встал на один уровень с ее функционалом в том смысле, в котором он позволял сделать жизнь советского человека приближенной к условиям коммунизма. Художественное конструирование повышало уровень качества вещей безотносительно и объективно, хотя в капиталистической экономике его роль в одновременном увеличении цены и спроса на товар. Можно сказать, что функции дизайна в СССР и на Западе настолько несхожи по происхождению, что одинаковость форм отходит на второй план.

Прежде всего, советский дизайн вышел не из декоративно прикладного искусства: его корни находятся в Архитектурно-художественном бюро при Наркомате среднего машиностроения. Его создатель Юрий Соловьев занимался художественным обликом машин – от троллейбуса до атомного ледокола. В начале 60-х он по одной добывал подписи министров под проектом Всесоюзного НИИ технической эстетики. В результате институт был создан в 1962 году в соответствии с постановлением Совета Министров СССР № 349 "Об улучшении качества продукции машиностроения и товаров культурно-бытового назначения путем внедрения методов художественного конструирования". Этот проект курировал Государственный комитет СССР по науке и технике, а не Министерство культуры. Подобное распределение сфер ответственности

напоминает ситуацию, когда в 1921 году Институт художественной культуры перешел из комиссариата просвещения в высший совет народного хозяйства.

Аналогия с искусством 1920-х годов здесь правомерна, но с уточнением основания, на котором она будет проводиться. Для сотрудников ВНИИТЭ дизайн был предметом научного интереса, поддающимся строгому функциональному анализу, которому подлежало и любое другое искусство в СССР. Производственное искусство является в данном случае наиболее близким к характеру деятельности ВНИИТЭ – художники исследовали формы с позиции их соответствия новой общественной формации, появившейся в результате революционных событий. Характерный для каждого модернизма мотив очищения от традиционного привел к тому, что производственники редуцировали художественную деятельность до состояния учебно-методической программы, которая была внедрена на базе ВХУТЕМАС. Несмотря на старания быть объективными, художники все-таки подразумевали, что у искусства и процесса творчества есть некая суть, которая доступна в процессе наблюдения и которую затем можно расщепить на учебные дисциплины. Это желание соответствовать духу научной объективности находило выражение в неприязни к субъективистским, произвольным художественным методам, в поле которых попадало и классическое формообразование. Современный ученый-гуманитарий знает, что никакой сути искусства нет, однако, производственниками она была подана как законы из области точных наук, которые имеют неизбежный, обязательный характер. Среди теоретиков производственничества рассуждения о роли художника и его навыках становятся наукообразными.

Аналогичный подход к изучению дизайна практикуют исследователи Института технической эстетики. Они более чем уверены, что существует некий объективный принцип, руководствуясь которым можно создавать всегда «хороший» дизайн вещи. Первый выпуск сборника трудов ВНИИТЭ, вышедший

в 1971 году был посвящен методическим проблемам художественного конструирования, то есть за почти десять лет существования института главный вопрос, - как создавать дизайн-проекты вещей, – остался нерешенным. Во вступительном слове редакторы сетовали, что «опыт методической работы отдельных фирм и ведущих дизайнеров в капиталистических странах остается зачастую лишь их собственным достоянием, так как в условиях конкуренции раскрытие секретов дизайнерской работы может нанести ущерб деятельности фирмы». «Это затрудняет их применение в нашей практике»⁵¹ – формулировка этой претензии демонстрирует представление о дизайне как науке, которая является всеобщим благом и не должна быть подчинена капиталистическим интересам. Однако, как неспособность доказать математическую теорему не препятствует ее использованию, так и западный дизайн проникает в практическую деятельность советских дизайнеров.

Представление о скрытой коммерческой тайной методологической базе западного дизайна толкает советских исследователей на создание собственной теории, для чего применяется диалектический инструмент – официально признанный и строго научный. Он работает так же, как и в других видах искусства: через вскрытие предмета исследования и обнаружение бинарных оппозиций: форма и функция; вещь и форма; проблема субъекта и объекта дизайна разворачивается в выяснение двух онтологических оснований дизайна – «деятельного» и «естественного», на которых базируется два способа осуществления дизайнерской деятельности – «методическая» и «формообразовательная»⁵² и т.д. Все научные построения производятся ради

⁵¹Методологические проблемы художественного проектирования // Труды ВНИИТЭ.1971. №1 С. 3

⁵²Козлов А. С. О постановке задачи исследования в постановке проектирования и формообразования. // Труды ВНИИТЭ. № 1 С. 26-49

того, чтобы «выявить внутреннюю картину художественно-конструкторского творчества, *смоделировать механизм мышления* [курсив мой – А. К.]», «выработать нормирующие и оценивающие процедуры»⁵³. Здесь рассеиваются иллюзии насчет раскрепощения и свободы в области искусства от идеологического бремени в 60-е годы. Ведь не обязательно упоминать о задачах, поставленных программой КПСС, чтобы оставаться в зависимости от ее идеологической логики. Сотрудники ВНИИТЭ не могли позволить себе признаться в том, что никакой закономерности развития форм не существует, западный дизайн изменяется под влиянием свободной творческой мысли художника-индивидуалиста.

В социалистическом обществе невозможно представить себе, что целая индустрия может быть подчинена фантазии одного человека, и для защиты от этой мысли необходим целый научно исследовательский институт. Одним из направлений изучения дизайна стало прогнозирование тенденций формообразования, которое противопоставлялось «непредсказуемому и стихийному» процессу на западе. Прогнозирование дизайна дублирует процесс планового построения социалистической экономики, которое, опять же, понимается в противопоставлении с ситуативной динамикой капитализма. Промышленность должна была знать точно, что выпускать в следующие пять лет, чтобы запланированный рост благосостояния населения был достигнут. Социалистическая система организации общества в том доктринальном виде, в котором она воплотилась в Советском союзе, была ограничена в инструментах, используемых для трансформации мира. Она неизбежно сталкивалась со сложностями в тех случаях, когда поставленная задача оказывалась нерешаема имеющимися методологическими приемами. Поэтому в официальном дискурсе

⁵³Григорьев Э. П. Организационно-методические предпосылки совершенствования практики художественного конструирования // Труды ВНИИТЭ. 1973. №4. С.32-40.

наравне с позитивной оценкой достижений встречается жесткая самокритика. Привнесенная извне проблема дизайна вещей, не поддавалась диалектическому анализу, закономерность не выявлялась и прогнозирование не осуществлялось. Второй сборник трудов ВНИИТЭ был полностью посвящен этой проблеме, но теоретические работы не дают алгоритм прогнозирования, а в мельчайших подробностях описывают причины такой острой нужды в нем и гипотетические последствия от его использования.

Прогнозирование в любой области нужно для того, сделать обозримым будущее из настоящего, а планирование – чтобы стать мостом между ними. ВНИИТЭ как часть государственного исполнительного аппарата участвовал в осуществлении программы партии. Эстетике труда, значению художественного конструирования в производстве был посвящен не один выпуск сборника трудов. В узком смысле, официальное «партийное задание» института состояло в изучении условий труда на производстве и поиске способов его эстетической модернизации. Машинная модернизация была первым фактором увеличения производительности, вторым – осознание каждым гражданином ответственности за историческую миссию СССР. Размышляя над своим выступлением перед XXI съездом, Хрущев особое внимание уделил марксистскому тезису о добровольном труде – «это старая формула. Может быть, это нужно было говорить, когда классики создавая теорию, делали это для того, чтобы привлечь больше внимания, и говорили хочешь – работай, хочешь- не работай, а кушай столько сколько хочешь. Это неправильно»⁵⁴. Видимо, осознавая, что история советской экономики сама развенчала большой миф о социалистическом свободном труде, он сразу оговорил свою позицию. Техническая эстетика обновляла облик станка, заботясь об удобстве рукояток, о форме стрелок и читаемости цифр на приборной

⁵⁴ Барсуков Н. А. Указ. соч.

доске, о цвете. Эти видимые, качественные изменения инструмента гипотетически были способны пробудить в рабочем энтузиазм и просто поднять настроение. Здесь присутствовала вера в чудесную целесообразную и одновременно красивую форму, способную воодушевить самого ленивого.

Открывая ВНИИТЭ у государства были свои мотивы содержать «министерство дизайна»: сотрудники были ограничены рамками «государственного заказа» взамен на возможность заниматься своими исследованиями официально. За наукообразным фасадом на протяжении долгих лет могло существовать приватно-публичное пространство, где волнующие проблемы обсуждались не так доктринально, как того от них требовала форма официального дискурса. В аналогичных схемах существовали многие области гуманитарных наук и искусства. В хрущевские годы, благодаря расширению международных связей в науке и искусстве, интеллигенция почувствовала себя причастной к мировой культуре. В то же время она осознавала свою идентичность на идеологическом уровне, и не спешила сдавать марксистско-ленинские позиции. Гуманитарная интеллигенция составляла половину от числа участников политического диссидентского движения⁵⁵, и они болели за социалистические ценности, убежденные в том, что проблема в конкретных удерживающих власть людях, которые променяли убеждения на ритуалы.⁵⁶

В этом смысле очень показательна деятельность Вячеслава Глазычева, искусствоведа, критика, переводчика, публициста, исследователя городского проектирования, и его книга «Дизайн, как он есть» (2006), которая является переизданием работы, написанной еще в 1970 году, и авторефлексией одновременно. «Книга должна была именоваться «Социальные функции дизайна», но издательство немилосердно зарубило это название: у слова

⁵⁵Воронков М.В. Аналитическое обозрение / Л. М. Алексеева // Поколение оттепели - М.: Захаров, 2006. С. 376

⁵⁶Боровский А. Оттепель/ С.И. Михайловский // Советский неореализм 1953-1968. СПб.: 2012. С. 16-32

«социальный» был некий неуловимый диссидентский оттенок» - признается Глазычев во вступлении от автора к современному зданию. Первоначальное название отражает интенцию автора развенчать для отечественных читателей дизайн, воспринимаемый сугубо как придаток капиталистической системы, и постараться найти пригодную позицию для Советского Союза среди теоретиков западного дизайна. В соответствии с модернистскими принципами, они нашли внутри западного дизайна прогрессивную и реакционную ветви, истинный дизайн и стайлинг соответственно. В те годы у Глазычева и его коллег было желание влиться в международный контекст, не принося в жертву своих социалистических позиций, которых они искренне придерживались.

Выводы

Гибрид, появившийся в стенах ВНИИТЭ, представляет собой плод мыслительных упражнений по добыванию метода, закономерности, алгоритма на материале западного дизайна. Формообразовательная суть позволила бы поставить на поток создание эстетически привлекательного и функционального дизайна, а тем временем на фабрики шли подражательные проекты. Советский дизайн остался в подшивках бюллетеней и трудов ВНИИТЭ, а типичным примером уникального, разработанного на практике продукта, стало «Перспективное такси», так и не запущенное в массовое производство.

Иллюстрация научно-популярной книги: научная абстракция в формулах истории искусств

Два канала связи с западом, которые оставались даже в самых тяжелых для свободной мысли условиях – искусство и наука. Первый был открыт в качестве культурного фасада на международной сцене, а второй из необходимости поддерживать «тепличные условия» ради удержания кадров. Психология осажденной крепости до второй мировой войны и ее продолжение в «холодном» варианте стимулировала развитие науки только в области вооружения. В хрущевские годы в СССР в значительной степени удалось преодолеть изоляционизм, инициативной стороной которого в сталинское время была сама правящая верхушка. На этот раз было принято решение соревноваться по общим правилам конкуренции западного мира – «догнать и перегнать». В первую очередь пришлось отказаться от фантазий о существовании альтернативных течений в естественных науках, соответствующих советской идеологии: так называемые «лысенковцы» утверждали, что дарвинистская теория внутривидовой борьбы выгодна капиталистам для оправдания эксплуатации людей друг другом. «Буржуазными и лженаучными» признавали генетику в биологии, специальную и общую теорию относительности в физике, теорию резонанса в химии. Отказавшись от подобных лженаучных позиций, Советский союз уступил часть своей идеологической автономии. Однако, руководство страны не захотело до конца разделить ценность объективной научной истины с западом и направило силы на идеализацию «института науки».

Здесь я позволю себе задать риторический вопрос: что в большей степени способствовало развитию науки в СССР – ученые или пропаганда науки? Ученые удерживались Сталиным в стране для создания иллюзии существования свободной науки, и как выяснилось позднее, ее достижения пропагандировались редкими энтузиастами. Политехнический музей на Лубянке, созданный еще в

1872 году, выполнял роль популяризатора науки, организовывал выставки изобретений, а в 1947 году группа ученых и общественных деятелей получила санкцию от руководства на создание Общества распространения политических и научных знаний. В 1951 году Обществом было принято решение организовать издательство «Знание», чтобы лекции, проводимые в стенах музея, стенографировались, а затем распространялись во все уголки Советского Союза.

В 1955 году был подведен итог семилетнему существованию Общества: было установлено, что «Знание» делает недостаточного для «политехнического воспитания учащихся и молодежи», выпускает недостаточно изданий «о новейших достижениях в области науки и техники», издается мало брошюр «по вопросам мирного использования атомной энергии»⁵⁷. Пропаганда научных знаний продвигалась наравне с атеистической и идеологической. Все эти требования созвучны масштабным государственным планам и призывам влиться в мировую Научно-техническую революцию. Смена риторики периода Холодной войны сменилась на «мирную», гражданскую популяризацию ценности технических наук в строительстве социалистического общества. Разумеется, это ставилось в противоположность тому, как американские ученые становились исполнителями корпоративных заказов на изобретения, прибыль от которых доставалась капиталистам⁵⁸. Развитие науки было ценно само по себе, как незаинтересованное и свободное творчество, что составляло противоположность прагматическому использованию научных достижений на западе.

К началу 60-х годов действия руководства заметно усложнились политически. Горизонтально распределенная власть старалась выработать

⁵⁷ Об улучшении издательской деятельности общества и о тематическом плане издательства "Знание" на 1956 год. М.: 1955. С. 6.

⁵⁸ Иванов И. Под опекой военщины // Рационализатор и изобретатель. 1962. №1. С. 34-35

комплексные решения: так, например, дело обстоит с популярной научно-технической литературой. Усложнение производства с помощью станков требовало более серьезной технической подготовки сотрудников. Каждый шаг в распределении ресурсов государством был продиктован тщательно выработанной программой партии и экономическим планом, поэтому задача издательства подобной литературы состоит исключительно в воспитании заинтересованного и модернистски мыслящего рабочего.

Издательству «Знание» поручили распространять знания «живо, доходчиво убедительно, на высоком идейном и научном уровне и хорошо внешне оформленными»⁵⁹. Если выше мы обсуждали вопрос «может ли машина быть произведением искусства?», то здесь мы можем спросить «может ли наука быть произведением искусства?». Возможно, этот вопрос звучит не так точно, как тот, что задал И. Л. Маца., но очередной этап модернизации в СССР породил еще один уровень рефлексии искусства – научный. В нем рождается фольклорная дихотомия «физики и лирики», без которого не обходится ни одно научно-популярное издание, в чьи задачи входит убедить читателя, что синтез возможен в этот «удивительный век». Научно-популярная книга осуществляла заветы Ленина «максимум марксизма и максимум популярности».

Книжная иллюстрация в «оттепельные» годы стала отдушиной для тех художников, кто еще на стадии обучения не мог смириться с тем, что ему придется совершить сделку с совестью и писать идеологическую соцреалистическую картину. Одна из самых независимых художественных областей предоставляла практически полную свободу творчества при масштабном государственном заказе и финансировании. В 1960 году Юрий

⁵⁹ Отчет о работе издательства "Знание". - М:1966. – С. 1

Соболев становится главным художником издательства «Знание». Десять лет спустя отраслевой журнал «Искусство книги» выпускает его статью «Участие художника в научно-популярной книге»⁶⁰, где он описывает свой метод работы. Трудно сказать, был ли этот метод индивидуальным его изобретением, или же Соболев открыл его как математический закон, только в механике человеческого мышления. Быть художником в издательстве научно-популярных книг – совсем нетривиальная задача. Ты должен перевести язык абстракции на образительный язык, в отличие от тех книг, где миметические изображения передают нарратив, а эмоциональная пластика – фигуративность. Дихотомическая механика официального дискурса, как и структура романа или детской сказки не способна описать новейшие открытия современного физика, химика или математика. Их идеи воплощены в формулах, а самый первый уровень конкретности для читателей научно-популярной литературы – это пространственное изображение функции или конструкции химических соединений. Элементарные физические компоненты материи возможно изобразить только в виде «шариков», тогда как в абстрактном виде это будут только формулы, описывающие бесформенные энергетические заряды. Юрий Соболев предлагает художнику заняться таким переводом – «овеществлением» абстрактных научных записей в совокупности образов, которые знакомы нам или легко поддаются расшифровке. Таким образом, открытия Эйнштейна стали популярны в широких кругах, потому что обрели вполне понятный на бытовом уровне символ обнуления всех привычных представлений. Человеку сложно представить, насколько огромно значение теории относительности для науки, субъект которой претендует на описание законов вселенной, зато он может

⁶⁰ Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге // Искусство книги “65/66. 1970 .№ 6 С. 19-30

вообразить, будто все, что есть в его жизни – искусство, дом, работа, семья, – перестало существовать, или приобрело другие значения.

В статье Соболев говорит о том, как раскрыть внутреннюю структуру необычного, и представить его через набор читаемых образов. Здесь необходимо вспомнить исследователей из ВНИИТЭ, которые действовали в обратном направлении – из конкретных форм изделий западного дизайна они пытались вывести абстрактную сущность, алгоритм, метод. Так называемый «художественный образ» рождается из хаотичной совокупности психофизиологических процессов, и воспроизвести эту неповторимую последовательность даже в наши дни никому не под силу. Неудивительно, что диалектический инструмент не смог сработать.

Однако, объяснение неизвестного через известное не всегда может полно выразить, например, сложную научно-философскую проблему и всегда остается риск чрезмерного опрощения. Соболев использует свою богатую библиотеку художественных образов, подбирает их так, чтобы их связь не обладала стабильностью, а мерцала, могла быть удержана лишь на мгновение. В мире науки это эквивалентно поиску способа получения химического вещества с параметрами, прагматично заданными заранее. Рекомендации Соболева приобретают вид инструкций для его последователей – в таком способе работы работе должна присутствовать «отстраненность»; выход за границу «здорового смысла»; художник должен использовать «сложно ассоциативную связь». Визуальная метафора должна ввести в преддверие того мира, который описывается в тексте, и совсем не обязана быть исчерпывающей:

«Для комментирования того обстоятельства, что могут существовать три пиона – отрицательный, нейтральный и положительный, которые являются, как бы тремя формам существования некой абстрактной частицы пиона вообще – художник использует метонимическую аналогию с тремя состояниями

воды. При этом пользуется синекдохой, изображая закипающий чайник (пар), рыбу (вода), коньки (лед).»

Соболев даже полагает возможным изобразить подобным образом юмор ученых, который трансформируется в сознании художника в его собственный юмор представленный в иллюстрациях. Таким образом, он устанавливает нетривиальные требования к художнику для успешной работы над иллюстрированием научно-популярной книги – эрудированность, фантазия и широта мышления.

В 2014 году в Музее современного искусства в Москве прошла выставка «Острова Юрия Соболева» – результат глубокой рефлексии на творчество этого художника. Вводная статья к каталогу выставки⁶¹ описывает практику Соболева и его постоянного друга и соавтора Юло Соостера как жизнь начинающих «модернистов» с оглядкой на художественные течения начала XX века (в первую очередь сюрреализм). Автор статьи и куратор выставки, Анна Романова, находит их метод схожим с сюрреалистическим или дадаистским, но что-то не дает довести сравнение до конца. Сбивает настойчивость художников «пройти» пропущенную за время изоляционистского сталинского режима историю западного современного искусства. С моей точки зрения, эти заимствования производятся не для того, чтобы им подражать, а для того, чтобы апроприировать в свою «библиотеку» понятное значение и в нужный момент использовать.

Вообще, характер понимания западного искусства советскими художниками – вопрос полемический и зависит от позиции исследователя. Обнаружить признаки одного искусства в другом есть суть сравнительного формального метода, но, к сожалению, он не всегда дает результат, а в случае с Юрием Соболевым он обманчиво привлекателен. Самую точную характеристику

⁶¹ Романова А. Острова Юрия Соболева: от мифологизма до мультимедиа /А. Романова, Г. Метличенко // Острова Юрия Соболева. - М.: Московский музей современного искусства, 2014. - С. 10-19.

его тщательного извлечения культурных сюжетов дал Илья Кабаков: он «обладал мертвым, энциклопедическим капиталом и мог сравнить, разнести по полочкам явления, включить их в “таблицу Менделеева”, записать в нужный реестр»⁶². В культурном сообществе того времени Соболев выполнял роль медиатора, по которому проверяли оригинальность и актуальность своих работ другие художники. По словам Кабакова, он был «идеальным зрителем».

2 мая 1955 года в Государственном музее изобразительных искусств открылась выставка "Шедевры Дрезденской галереи", которая сменила "Выставку подарков товарищу Сталину" на его 70-летие, простоявшая к тому времени 6 лет. Часть картин, оказавшаяся во время Второй мировой войны в Москве, было решено вернуть в Дрезден, но прежде показать советским людям образцы классического Западно-европейского искусства. Юрий Герчук, работавший дежурным консультантом на выставке, был обязан записывать все вопросы, поступающие ему от посетителей. Глядя на них, с одной стороны можно сделать вывод о вопиющей невежественности населения по вопросам западного искусства, но, с другой стороны, в вопросах прочитывается всеобщая неосведомленность о той культуре, которая была от них скрыта. Сикстинская Мадонна» Рафаэля, «Спящая Венера» Джорджоне, «Портрет мальчика» Пинтуриккио, «Девушка, читающая письмо» Яна Вермера Делфтского, «Святая Инесса» Хусепе де Риберы – это плоды христианского мира, представляющие для советского человека параллельную вселенную реакционного запада, которая для них ушла в прошлое.

Узкая прослойка культурной общественности, к которой принадлежал и Герчук, контрастно выделялась на фоне людей, задающих вопросы: «Что у

⁶² Кабаков И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. Фрагменты / А. Романова, Г. Метличенко // Острова Юрия Соболева. - М.: Московский музей современного искусства, 2014. - С. 23-36.

Мадонны с глазами?», «Почему такой мерзкий Рембрандт в автопортрете с женой?», «Ганимед - это историческое событие?»⁶³ и т.д. «Способности» Соболева тем более делали его в глазах современников уникальным явлением, и, действительно, среди них больше не было художника, который вместо традиционных средств создавал произведения искусства информацией. Он действовал, как ученый от всех гуманитарных наук: искусствоведения, философии, культурологии. Рискну сказать, что он действовал, как машина, в память которой загружен каталог истории искусств на протяжении всего человечества, которая способна обучаться и обогащать свой информационный архив. Гипотетически об этом фантазировали советские кибернетики и пионеры в области ЭВМ⁶⁴, но и Соболев предпочитает описывать свое взаимодействие с художественной средой как постоянное взаимообогащение идеями, сведениями, мыслями, дополняя их специфическими и тонкими, недоступными для машины, «чувствами, интуициями, инсайтами».⁶⁵

Искусство Соболева рассказывает об одиночестве советского человека 1960-х годов, который разоблачил большой обман в масштабах государства и не понимает, как поступить с этим знанием. Такие люди объединялись в сообщества, заменяющие институт художественной критики, для коллективного анализа работ, и одновременно для психологической консультации по поводу выхода из иллюзорной социалистической общности. В рамке идеологии Советского Союза наука в научно-популярных книгах имела значение пропагандистского материала наравне с атеизмом и марксизмом-ленинизмом. Но сама по себе научная информация не изменяется, где бы ее не издавали, поэтому

⁶³Герчук Ю. А. Шедевры Дрезденской галереи / Ю. А. Герчук // Эффект присутствия. - М.: Арт Волхонка, 2016. - С. 279-294

⁶⁴В 1971 году состоялся симпозиум Точные методы в исследованиях культуры и искусства.

⁶⁵Соболев Ю. «В каком художественном сообществе мне хотелось бы жить?» // Художественный журнал. 2002. №41. С.15

работа в издательстве «Знание» для Соболева была местом абсолютной абстракции. Научный «идеализм», каким его клеймили в сталинское время, был действенной терапией, в которой точность и абстрактность научных утверждений позволяла измерить градус искривления советской реальности.

Практика соцреалистического искусства сталинского времени представляется сегодня настолько отталкивающей и несправедливой к действительности, именно потому, что была проникнута ложью, подстегнутой страхом. Обладая профессиональной интуицией, искусствоведы отмежевали от огромного массива «кадров» художественного социалистического производства ряд художников (Александр Дейнека, Александр Самохвалов, Сергей Герасимов и др.), о которых мы с гордостью проводим научные исследования и делаем выставки. Но исходя из теории соцреализма, мы должны были получить в наследство картины каторжного труда, и массы лиц с опустошенными глазами и вывернутым наизнанку сознанием, как в работах Александра Арэфьева.

Анна Романова пишет, что личность Соболева определяет то «внутреннее» соотношение времени эпохи с самыми актуальными и инновационными тенденциями искусства и науки⁶⁶, хотя сам он не считал, что смог зайти на территорию современного искусства⁶⁷. Соостер увлек его идеей информации, они «встречались с кибернетиками по поводу того, как можно дать ценностную оценку информации, которую представляет произведение искусства»⁶⁸

В 1966 году вышла книга Леонида Переверзева «Кибернетика и искусство», первое советское исследование в таком роде. Автор проводит анализ искусства палеолита в контексте теории информации и приходит к выводу, что искусство и

⁶⁶ Романова А. Указ. соч.

⁶⁷ Ерофеев А. Интервью с Юрием Соболевым/ А. Романова, Г. Метличенко // Острова Юрия Соболева. М.: Московский музей современного искусства, 2014. - С. 23-36.

⁶⁸ Там же.

эстетическое чувства – явления прагматичные и необходимы для обработки волнующей первобытного человека информации об окружающем мире⁶⁹. «Эстетический момент играет решающую роль во всех случаях, когда у человека нет другого основания для того, чтобы определить свое отношение к какому-нибудь предмету или явлению»⁷⁰. Иными словами, эстетическое чувство – это альтернатива чувству страха.

Соболев отказывается называть себя современным художником только ради чувства причастности к чему-то большому, как мировое искусство. Внутреннюю безопасность и свободу ему придает дружественное окружение. Он также избегает отождествления с советской культурой, но через современную науку он объясняет себе и миллионам читателей научно-популярной литературы явления через готовые пучки информации, содержащиеся в образах мирового искусства.

Вывод

Юрий Соболев открыл для себя две параллельные интеллектуальные традиции познания мира – наука и искусство. Как иллюстратор он нуждался в библиотеке тонких оттенков смыслов, заложенных в произведениях мирового искусства, для того, чтобы раскрыть важность самых сложных научных идей. Естественные науки представлены в виде абстрактных сущностей – чисел, образующих формулы – а научные открытия есть обнаружение новых траекторий их поведения. Эти открытия порождают интеллектуальную драму в мире абстрактных сущностей, которую в силах передать только изобразительное искусство.

⁶⁹ Переверзев Л. Б Искусство и кибернетика. - М.: Искусство, 1966. - С. 63

⁷⁰ Там же. С. 52

Кинетический спектакль будущего в настоящем

В этой работе было не раз отмечено, что Советский союз, вступив на новый этап модернизации, актуализировал одни формы искусства и исключил другие. Несмотря на то, что социалистический реализм по-прежнему оставался официальным, Хрущев слабо подключался к разработке культурной политики и контролю над ней. На скандальную выставку в Манеже он поехал не ради собственной прихоти, а следуя тоталитаристской инерции его окружения, оставшейся со сталинских времен. Поэт Андрей Вознесенский вспоминает о своем выступлении на встрече Хрущева с представителями интеллигенции в 1963 году: "И тут в перекошенном лице Главы я увидел некую пробивающуюся догадку, будто его задело что-то, пробудило сознание, что-то стало раздражать [...] будто он увидел в ревущей, торжествующей толпе свою будущую гибель, почуял стихийную силу неподконтрольной номенклатуры. Через год она свернет ему шею."⁷¹ Тогда Вознесенского освистали и требовали освободить трибуну с позором, хотя его ожидания от этой встречи были самые сокровенные: что руководитель поймет нуждающихся в свободе художников. Но Хрущева больше волновало производство, химизация сельского хозяйства, постройка квартир. Борьба между художественными группами (традиционалистами и модернистами) шла по привычке еще со сталинской эпохи. Потеряв попечителя традиционализма в лице Сталина, реалисты прошлого поколения не могли смириться с клеймом отжившего и несовременного и продолжали контролировать с административных постов молодых художников. Однако смелых художников уже не так сильно наказывали, а все больше угрожали. Те же, кто все-таки добился крайних мер в виде исключения из Союза Художников, очевидно, не жаждали там оставаться.

⁷¹ Из воспоминаний поэта А. А. Вознесенского о встрече Н. С. Хрущева с художественной интеллигенцией в марте 1963 г. // Советская культура. 1988. 26 апреля

Живопись, закрывшись в мирке двух конфликтующих лагерей, смогла осуществиться в любых возможных формах, о чем свидетельствуют упомянутая выставка МОСХа, Белютинская студия, Лианозовская группа, Орден Нищенствующих живописцев. И фигуративная и абстрактная живопись существовали в монументальном искусстве (фрески, мозаики), украшая фасады и холлы исследовательских центров. Она по-прежнему оставалась единственно возможным вариантом социалистического искусства, потому что руководство не задумывалось о том, как его можно модернизировать.

В предыдущих частях мы рассмотрели два направления в советском искусстве, которые на первый взгляд идентичны западным, но оказались лишь импортированной реальностью, помещенной в концептуальные формы советской культуры. Но ближе всего к европейскому и американскому искусству своего времени оказались советские кинетисты. На первый взгляд это художественное направление вписывается в международный художественный процесс, но это исследование предпринимает попытку найти отличие в мотивах и целях использования совпадающих форм произведений искусства.

С понятием «кинетическое искусство» на западе связаны конкретные события, выставки, художники и критики. В связи с этим кинетизм прочно укоренился в истории искусства XX века, несмотря на то, что этому «-изму» было отведено всего 10 лет существования. Ни одно масштабное по хронологическому охвату издание, посвященное истории западного современного искусства, не обходится без его упоминания. Ив-Ален Буа дает свою оценку этому направлению в книге «Искусство с 1900 года»⁷² и делает шаг к тому, чтобы развенчать миф «кинетизма», как удачного, влиятельного и устойчивого явления. Сначала он описывает волну популярности кинетизма после первой групповой выставки

⁷² Буа Ив-Ален 1955b: Кинетическое искусство // Искусство с 1900 года. - М.: Ад Маргинем, 2015. - С. 417-422.

«Движение» 1955 года в Париже, куратором и идеологом которой стала хозяйка галереи Дениз Рене. В ней приняли участие такие художники, как Хесус-Рафаэль Сото, Яков Агам, Поль Бюри, Жан Тэнгли, Виктор Вазарелли. Рене предложила последнему написать текст в буклете по случаю открытия выставки, и создалось впечатление, будто он говорил от лица некоего единства. Это обстоятельство вызвало недовольство у других участников, потому что в действительности они не представляли собой концептуальной общности, которую можно было бы назвать «кинетизмом». Художники искали поддержку галерей, потому как масштабы европейского художественного движения середины 50-х годов были не так уж велики. Еще не вполне определившиеся художники оказались втянуты в игру Рене, которая пыталась установить монополию на любую движущуюся абстракцию под маркой "кинетизм". Я осмелюсь утверждать, что европейский кинетизм был событием художественного рынка больше, чем событием искусства. Дениз Рене познакомилась с Вазарели еще до Второй мировой войны, когда венгерский дизайнер хотел развернуть в Париже движение прикладного искусства в стиле Баухаус. Работы Вазарели конца 40-х Буа иронически характеризует как "элегантные упражнения с большими немодулируемыми геометрическими плоскостями, неустойчиво балансирующими на нейтральном фоне". Его искусство представляло собой товар на рынке авторского элитарного дизайна и аттракционного искусства с оптическими иллюзиями. В этом контексте ясна реакция остальных участников выставки, потому что они не считали себя прикладниками и декораторами, несмотря на звучное именование.

Если реальный западный «кинетизм» – пустышка, то на что ориентировались советские кинетисты? Вячеслав Колейчук участник, летописец и исследователь этого направления видит кинетизм, как совокупность явлений европейского и американского искусства, которая берет свое начало в советском

конструктивизме 1920-х годов, именуя его «протокинетизм»⁷³. Наум Габо, Антуан Певзнер, Константин Мельников, Владимир Татлин становятся предшественниками большой эстетической системы, которая, по представлениям Колейчука, образует кинетизм. Такая позиция позволяет соединить советские реалии 60-х годов, во-первых, с революционным искусством, а, во-вторых, с европейским искусством, которое продолжило в годы сталинской изоляции развивать конструктивизм. Кинетисты представляли себе, что подхватили это течение буквально на лету.

Если предположить, что вазарелевский оп-арт есть лишь одна из ветвей кинетизма, корни которого находятся в конструктивизме, то следует рассмотреть и другие. Революционные художники братья Наум Габо и Антуан Певзнер, иммигрировавшие в 1922 и 1923 годах соответственно в Берлин, интегрировались в европейскую модернистскую сцену. Они пронесли через года конструктивистскую концепцию, которая к середине 1930-х подверглась редукции к абстрактному дизайну⁷⁴. В Лондоне в 1937 году Наум Габо, Бен Николсон и Лесли Мартин издают книгу «Круг», которую «можно прочесть двумя противоположными способами: как последний вздох утопизма, характерных для исторических авангардов двадцатых годов, или как первый шаг в направлении их, скажем так, ассимиляции и институционализации.»⁷⁵

После войны конструктивизм Габо и Певзнера, равно как и оп-арт Вазарели, коммерциализировался, но в особой форме паблик-арта. Развитие науки, форсируемое холодной войной, происходило в декорациях послевоенного модернизма. В архитектуре это были новые корпуса исследовательских центров и университетов (Технологический институт Иллинойса, Чикаго, Мис Ван Дер Роэ,

⁷³Колейчук В.Ф. Кинетизм. - М.: Галарт, 1994. – С. 13

⁷⁴Фостер Х.1934b Британская скульптура // Искусство с 1900 года. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 290-294

⁷⁵Буа Ив-Ален 1937b Европейская абстракция между двумя мировыми войнами // Искусство с 1900 года. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 310-313

1950-1956), а конструктивистский паблик-арт был востребован в качестве смыслообразующего завершения архитектурной композиции подобных комплексов (Антуан Певзнер «Динамическая конструкция под углом в 30 градусов» в ансамбле университета в Каракасе, 1951).

Колейчук также называет главным двигателем кинетического искусства научно-технический прогресс⁷⁶, а практику этого направления составляют не произведения, а «экспериментальные исследования». По этой же причине, он полагает, развились «компьютер-арт, биодизайн, хай-тек и технологический дизайн, концептуализм и средовой дизайн, поп-арт, хеппининг и др.», то есть индустриальный прогресс спровоцировал появление всех перечисленных направлений. С этим поспорить трудно, однако, необходимо уточнить как именно они развивались с посылки НТР. В капиталистических странах индустриализация находится за фасадом рекламы. Именно она репрезентирует товарное изобилие и материальное благополучие в своих образах, готова продавать и пополнять полки магазинов продукцией. В США прямым следствием индустриального развития становится поп-арт с его банками супа Кэмпбелл. После того, как напряжение холодной войны спало, западные общества продолжили наслаждаться своим благополучием. Кинетические скульптуры начала 60-х гг. потеряли милитаризированный мобилизационный облик, его стали размещать в публичном пространстве, апеллируя к их эффектности, динамичности, кинетическим аттракционным свойствам. В итоге, наука в западной культуре фигурировала лишь на уровне научно-фантастической иллюстрации и литературы. Машины, механизмы, станки появляются в западном искусстве включенными в художественный концепт, но никогда не самостоятельными, будь то «Мето-

⁷⁶Колейчук В.Ф. Кинетизм. - М.: Галарт, 1994. – С,17

матик» или «Саморазрушающаяся машина» Жана Тенгли, или «специфические объекты» Дональда Джадда, созданные на производственном оборудовании.

В Советском Союзе концептуальная конструкция выглядела иначе – означающее совпадало с означаемым. Советскому человеку преподносили индустриализацию, как нечто самоценное, что приведет страну к коммунизму. Демонстрация станков, заводов, тяжелых машин не имела прагматичных целей, а только идеологические – указать жителям, что их место в труде, у станка на заводе. Науку же в основном репрезентировало фигуративное, нарративное искусство – социалистический реализм с изображениями ученых-ядерщиков и инженеров и монументальные мозаичные панно с метафорическими изображениями покорения атома или космоса.

Советский кинетизм безусловно является частью западного искусства, потому что в стране НТР осуществлялась с позиции догоняющих, и не было других способов «перегнать» кроме, как перенять опыт в науке и конструировании. В таком случае, вероятно, что Габо и Певзнер, трактовавшие конструктивные формы и материалы как самостоятельные ценности научно-технического характера⁷⁷, были несвоевременны и неуместны в революционной России, где материально-техническая база находилась в разрушенном состоянии. Их конструктивизм нашел признание на западе именно благодаря «сочетанию эстетического идеализма и технологического фетишизма».⁷⁸

Подобная форма официального искусства была невозможна в СССР, хотя бы потому что искусство должно быть идейным, но не идеалистическим. Однако, для советских художников Габо и Певзнер были едва ли не родоначальниками кинетизма. В 1967 году «Искусство» издает теоретический искусствоведческий труд Владимира Ильича Тасалова «Прометей или Орфей:

⁷⁷ Фостер Х. 1962с Андре Флавин и Левитт // Искусство с 1900 года. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 508-512.

⁷⁸ Там же.

искусство “технического века”». Автор настоятельно предупреждает читателя об опасности техницизма, которая, по-видимому, к тому времени уже казалась ему реальной. Тасалов описывает техногенный кошмар в жанре «восстания машин», происходящий в 60-е гг. Стоит вспомнить, что в социалистической идеологии, машина обладает двойственной природой: она способна воплощать, как жестокость жадного капиталиста, эксплуатирующего труд пролетариев, так и символ освобождения трудящегося. Поэтому Тасалов убедительным образом доказывает, насколько неприемлем техницизм буржуазной культуры, которая приняла искусство Габо и Певзнера. Техника наделяется смыслом и значением, далеко выходящим за пределы ее действительного места в обществе.⁷⁹ Она становится чем-то большим, чем инструмент для производства, прекращая быть «другом» рабочего в процессе труда. Общество наделяет технический объект культурными полномочия за счет «расчеловечивания» традиционного, чувственного мироощущения.

Философия техницизма – это то, что в западной культуре появилось одновременно с индустриальной техникой, об этом рассуждали и Уильям Моррис, и Готфрид Земпер еще в XIX веке. Тасалов преподносит самые живописные фрагменты философии техницизма, такие как работы Освальда Шпенглера: «Техника является тактикой всего живого. Она является внутренней формой метода той борьбы, которая совпадает с самой жизнью»⁸⁰ – то есть техника становится оружием в борьбе за выживание, и от степени ее совершенства зависит выиграешь ли ты в этой борьбе или останешься на обочине истории. В капиталистической системе определенно существует риск попасть в число тех, кто не уследил за развитием техники, чьи оружия устарели и утратили

⁷⁹Тасалов В. И, Прометей или Орфей: искусство «технического века». М.: Искусство, 1967. С.129.

⁸⁰ Цит по Тасалову В.И. указ. соч. С. 131

конкурентоспособность. Этот тезис можно распространить и на глобальные отношения между странами. Год, когда были высказаны эти идеи⁸¹, предшествовал трагическим событиям в истории Германии. Они оказались созвучны политике Национал-социалистической партии в отношении отстающих стран, отдельных групп населения и национальностей, которые «препятствовали» развитию немецкой нации. Шпенглер отождествляет все значение человеческого труда и общественных практик с техникой, тем самым отрицает их самостоятельное и смыслообразующее значение, лежащее в основе советской идеологии. Фридрих Дессауэр совершенно отстраняет человека от процесса созидания техники, обесценивает его созидательную силу: «Техника есть реальное бытие из идеи, овеществленной в конечной структуре посредством переработки природного состояния».⁸² Ганс Лилье буквально отождествляет технику с Христом, а Аксель Вигго Блом – буржуазное стремление к порядку с привлекательностью кибернетической теории. Политика, проводимая советскими идеологами, заключается в последовательном очищении процессов модернизации и развития техники от всякой самостоятельной агентности.

Тасалов обвиняет Габо и Певзнера в том, что их идеалы идут не от природы, а от техникоподобной абстрактной конструкции. Нельзя утверждать, что он был противником советского кинетизма, потому что широкое распространение он получил немного позднее, но можно предположить, что деятельность кинетистов могла быть одобрена им. В отличие от конструктивистов, эти художники использовали плоды научнотехнической революции как материал для креативной деятельности, преобразуя его в яркие художественные образы. Созданные кинетистами произведения искусства являются самостоятельным высказыванием на тему новых изобретений и достижений науки, но не миметическим

⁸¹ Spengler O. Der Mensch und die Technik. München: 1932.

⁸² Цит. по Тасалову В.И. указ. соч. С. 137

подражанием техническим объектам и архитектурным конструкциям. Их творчество сопутствовало процессам индустриализации в СССР и, через участие на выставках выступало адвокатом этих перемен на международной арене.

Официальный статус кинетистов автоматически придал им общественную значимость. Они разделяли радость освоения «новых медиа» с широким кругом зрителей, использовали пародийные и игровые моменты для упрощения контакта и снятия психологических барьеров, стремились объединиться со зрителями в «творческом» процессе. Представления происходили по всему Советскому союзу: в Харькове существовал зал для цветомузыкальных представлений, в котором выставлялись работы группы СКБ «Прометей»; в Таллине работал В. Иыгев; велась деятельность в Ужгородском светомузыкальном театре.

Их творчество превращалось в *рекламу* технологической модернизации страны. Кроме институционализированных форм кинетического искусства, проходили временные выставки-демонстрации, схожие с экспозициями на Всемирных выставках – в Брюсселе (1959) году фирма «Филлипс» экспонировала «Электронную поэму» по проекту Ле Корбюзье; в Монреале (1967) павильон «Всемирная связь»; в Осаке (1970) павильон фирмы Мицубиси.

Сложно предоставить их восторг, когда они открыли для себя, что кроме кистей, красок, холста, бронзы и гипса они могли использовать зеркала, цветные лампы, проволоку, сетки, тысячи лезвий для безопасной бритвы. Кинетическое искусство представляло из себя целое море направлений, в разнообразии форм которых разобраться сложно, хотя бы из-за чувства эйфории. Возможности воздействовать на публику оценивались как бесконечные: «движение формы трактуется не только в механическом, иллюзорном или формально-композиционном смысле, но даже как воплощение на образном уровне ряда категорий: банального, оригинального, драматического, созидательного и разрушительного, изящного и тяжеловесного, однообразного и разнообразного,

программного и случайного и т.п.»⁸³. Эффектность презентации новых художественных проектов была частью концепции советского кинетизма, и у кинетистов на западе была выражена гораздо слабее. Выступления, похожие на магические практики, производились не для исследования некоего абстрактного механизма восприятия, а скорее имели целью заморозить зрителя невиданными ранее эффектами. Например, манипуляции Стучебрюкова с кольцом, построенном по структурным принципам «сети» математика П. Л. Чалбыша из шарнирно соединенных 1500 стальных бритв, напоминает небольшой спектакль формообразования. В руках автора стальная «ткань» начинает переливаться, становясь то цилиндром, то куполом, то конусом напоминая собой чешую то ли рыбы, то ли змеи.⁸⁴ Экспериментальные исследования этих художников каждый раз превращаются в указатель: «смотри внимательнее, ведь это новая эпоха».

Вывод

На Всемирных выставках экспозиция национального павильона СССР традиционно демонстрировала высшие достижения во всех областях, в том числе и в искусстве. Фотографии и информация об этих событиях были широко доступны и советские художники сочли кинетические инсталляции, часто использовавшиеся в павильонах других стран прежде всего из-за их зрелищности, наиболее актуальным из существующих направлений. На деле же, современное искусство западных стран не было связано государственными интересами, вращалось в системе арт-рынка и профильных публикаций, не участвовало в таких выставках, и не освещались советской прессой. Поэтому, можно считать, что советское кинетическое искусство, порожденное фантазией художников, за неимением конкурентов представляет собой наиболее концептуально развитую ветвь мирового кинетизма.

⁸³ Колейчук В.Ф. Кинетизм. – М.: Галарт, 1994. - С. 28.

⁸⁴ Там же. С. 29

Вывод ко второй части

Неизменно отстающий и постоянно догоняющий Советский союз имел в своем распоряжении большое количество ученых и деятелей искусства, на которых незримо и непрерывно оказывала давление идеологическая цензура. Представленные направления развивались в атмосфере частичного искажения сознания, в одних случаях идеологического в других информационного. Тем не менее, они представляют собой яркие вспышки оригинальности в контексте официального искусства, о чем свидетельствуют отзывы современников, оживленные дискуссии вокруг них. Однако результаты нашего исследования показали, что и от западного искусство они отличаются достаточно сильно.

Полностью заимствованная фактура западного искусства приобретала новое концептуально измерение. ВНИИТЭ образовал вокруг дизайна разветвленную теоретическую сеть, которая оказалась бесполезной и декоративной. Они отказывали себе в творческой свободе, которая была единственным методом работы западных дизайнеров и не оставляли мысли о том, что существует некий единый алгоритм. Юрий Соболев совершает в некотором роде побег в историю от официальной версии реальности. Он оперирует смыслами произведений западного искусства, конвертируя их в описание научных идей. Кинетисты повысили общественную значимость кинетического искусства в сравнении с его западной версией. Им удалось предать своему искусству образы наступающего будущего в глазах зрителей, но в первую очередь их выступления были хорошо спродюсированной иллюзией, в которую они сами окунулись с головой.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Советская идеология выстроена по принципу механизма, в котором каждый элемент, включая искусство, выполняет свои функции и проецируется на соответствующую область жизни общества. Социалистический реализм так сложно определить предметно именно потому, что он был не стилем, и не методом, а в первую очередь наполнением ниши в этой структуре – на нем лежала ответственность за исполнение функции искусства. Пропагандистская программа в этой области звучала крайне расплывчато, требуя от художника «правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. При этом правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся в духе социализма»⁸⁵ На протяжении некоторого времени лучше всего эту функцию выполняла фигуративно-нарративная живопись, после 1953 года потерявшая вместе со вкусовыми ориентирами вождя и свой авторитет. Смерть Сталина повлекла за собой в первую очередь прекращение и разоблачение репрессий, и соцреалистическое полотно больше не требовалось для их укрытия. Вместо него появились другие формы искусства, по-прежнему с приставкой «социалистический».

Советское руководство тщательно редактировало историю искусства западных стран в соответствии с идеологической повесткой, и в таком виде она поступала в библиотеки, университеты и школы. Широкий круг непрофессионалов, интересующихся искусством точно знал, какие художники идеологически корректные, а об остальных знать не приходилось. В «оттепель» ситуация заметно улучшилась – западные художники приезжали с визитами и

⁸⁵ Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934. Стеногр. отчет. М., 1934. С. 716.

становились почетными членами Академии художеств, но только те, кто прошел идеологический контроль: Альваро Сикейрос, Пабло Пикассо, Фернан Леже, Ренато Гуттузо, Битструп Херлуф и многие другие. В рамках мероприятий по развитию дружественных отношений в Советский союз удалось проникнуть даже абстракционизму в составе национальных выставок США и Франции. По поводу последней был снят небольшой сюжет, в котором освещены все разделы экспозиции. Когда очередь дошла до живописи, диктор произнес: «можно много говорить о тлетворном влиянии капитализма на творчество художников, но видеть результаты этого влияния во сто раз убедительней»⁸⁶, что говорит о постоянной и непрекращающейся борьбе с «формализмом».

В своем исследовании я попыталась сдвинуть точку концентрации событий, которые повлекли за собой зримые изменения в официальном искусстве. XX съезд партии, где был прочитан доклад Хрущева о последствиях культа личности, был важен для оздоровления общества. Но внеочередной XXI съезд, где была принята Третья программа КПСС был решающим для официального искусства, потому что дал новый импульс для освоения ранее недоступных сфер творческих влияний. Для ускоренной модернизации производства нужна была организованная система подготовки кадров художественного конструирования, а для популяризации научных достижений Советского союза потребовались новые принципы оформления книг. Социалистический реализм оставался официальным и единственно возможным искусством, но кинетизм частично взял на себя обязательства по выполнению его функций.

В каждом направлении мы находим аналогию с западным искусством, но только с его формами, которые появились в капиталистических условиях.

⁸⁶ Французская национальная выставка в Москве (реж. Островский Л. 1961) URL:<https://www.net-film.ru/film-5603/> (14.01.2017)

Советское руководство соглашалось с тем, что для выполнения поставленной задачи «догнать и перегнать», придется перенять опыт в построении эффективной экономики и науки, однако от социалистических ценностей страна не отступит. Таким же образом поступали и художники. Нельзя с определенностью сказать о лояльности каждого члена группы к советской идеологии, но им приходилось обосновывать свою деятельность в интересах государства.

НИИ технической эстетики осуществлял свою практику с целью улучшить условия на производствах, разрабатывал стандарты эргономики и проводил психо-физиологические исследования о влиянии цвета и света на трудящихся. Не скрывая факта «обучения» у западных коллег, советские дизайнеры не разрабатывали новые формы, но пытались вывести закономерности из уже существующих и создать методику для создания собственных образцов.

Успешный вариант такой методики удалось создать Юрию Соболеву, художнику-иллюстратору научно-популярной книги. Он использовал историю западного искусства, в том числе идеологически недопустимую, следуя кибернетической теории и теории информации. Составляя коллажи не из картин, а из смыслов, содержащихся в них, Соболев проводил бесценную интеллектуальную политику иллюстрирования популярной литературы. Его метод работал как раздражитель для умов, и предоставлял возможность читателям критически интерпретировать совокупность изображений в контексте научной информации.

Наиболее яркую роль в официальном искусстве сыграли кинетисты. Они конструировали историю своего направления из осколков информации об аналогичных течениях в американском и европейском искусстве. Художники были зачарованы свободой высказывания, которая могла выражаться в муаровой фактуре крутящегося прутика, или в динамических инсталляциях с водой и

ветром. Направленность искусства на общество, а не замкнутость в формальные конструктивные эксперименты, позволила им получить статус официального искусства и поддержку государства. Для них было важно популяризировать добытую информацию и личные открытия через концерты, выставки и городское оформление.

Прошедшие и продолжающиеся выставки в Москве и Санкт-Петербурге⁸⁷, к сожалению, не дали мне повода включить их в качестве источников концептуального осмысления «оттепельного» искусства, что в очередной раз утвердило меня в актуальности поставленной мной проблематики.

⁸⁷Третьяковская галерея «Оттепель» 16 февраля-11 июня 2017
Музей Москвы «Московская оттепель 1952-1968» 16 декабря 2016 - 12 апреля 2017
Русский Музей «Структуры» 6 апреля – 30 июня 2017

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агоштон Л. Современный технический прогресс и буржуазный техницизм: автореф. Дисс. ... канд. филос. наук / Акад. обществ. наук при ЦК КПСС. - М.: 1962. - 16 с.
2. Аксенов Ю. С. Путь к коммунизму: утопии и реалии // Вопросы истории КПСС. 1990. №7. С. 109-121
3. Алексеева Л. М. Поколение оттепели / Л. М. Алексеева, П.Голберг. - М.: Захаров, 2006. - 429 с.
4. Амвросов А. А. От классовой дифференциации к социальной однородности общества - Москва: Мысль, 1972. - 271 с.
5. Аникина Н. И. Иллюзии и реальность. Екатеринбург: - 2005. 151 с.
6. Анисимов Г. А. Мира восторг беспредельный. - М: Лира, 1999. 592 с.
7. Афанасьев В. Г. Общество: системность, познание и управление. - М.: Политиздат, 1981. - 432 с.
8. Барсуков Н. А. Коммунистические иллюзии Хрущева // Диалог. 1991. № 5. С. 75-83.
9. Басс В. Г. Формальный дискурс как последнее прибежище советского архитектора // Новое Литературное Обозрение. 2016. № 137.
10. Белозерцев В. И. Диалектика развития техники - М.: Знание, 1974. - 54 с.
11. Буа Ив-Ален 1937b Европейская абстракция между двумя мировыми войнами // Искусство с 1900 года. - М.: Ад Маргинем, 2015. - С. 310-313
12. Буа Ив-Ален 1955b: Кинетическое искусство // Искусство с 1900 года. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 417-422
13. Боровский А. Оттепель/ С.И. Михайловский // Советский неореализм 1953-1968. СПб.: 2012. С. 16-32

14. Вайль П. Л. 60-е. Мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. - М.: Новое лит. обозрение, 1998. - 358 с.
15. Вакидин В. Н. Страницы из дневника / Е. М. Жукова. – М.: Сов. художник, 1991. - 431 с.
16. Винер Н. Кибернетика и общество. - М: Тайдекс Ко, 2002. 182 с.
17. Внеочередной XXI съезд КПСС: Стенографический отчет: в 2 т. М.: Госнолитиздат, 1959, т. 1.
18. Внеочередной XXI съезд КПСС: Стенографический отчет: в 2 т. М.: Госнолитиздат, 1959, т. 2
19. Гвоздева Н. И. Творческий характер труда в производстве в период развитого социализма - М.: Высш. школа, 1974. - 94 с.
20. Герчук Ю. Я. Искусство печатной книги в России XVI-XXI веков – СПб.: Коло, 2014. - 511 с.
21. Герчук Ю. Я. Искусство «оттепели» / Ю. А. Герчук // Эффект присутствия. - М.: Арт Волхонка, 2016. - 416 с.
22. Герчук Ю. Я. Шедевры Дрезденской галереи / Ю. А. Герчук // Эффект присутствия. М.: Арт Волхонка, 2016. С. 279-294
23. Герчук Ю. Я. Советская книжная графика. – М.: Знание, 1986. - 124, [3] с.
24. Герчук Ю. Я. Живые вещи / Ю. Герчук. – М.: Сов. художник, 1977. - 142 с.
25. Герчук Ю. Я. Художественные миры книги. – М.: Книга, 1989. - 238, [1] с.
26. Глазычев В. Л. Дизайн как он есть / В. Глазычев. - М.: Европа, 2006. - 316 с.
27. Голубев А. В. «Добро пожаловать или посторонним вход воспрещен»: к вопросу о закрытости межвоенного советского общества // Отечественная история. – М.: Наука, №4, 2004. С. 32-53

28. Григорьев Э. П. Организационно-методические предпосылки совершенствования практики художественного конструирования // Труды ВНИИТЭ. 1973. №4. С.32-40.
29. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. - М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 168 с.
Гутчин И.Б. Кибернетические модели творчества. - М.: Знание, 1969. - 63 с.
30. Гэлбрейт Д. К. Новое индустриальное общество. - М.: Прогресс, 1969. - 480 с.
31. Деготь Е. Русское искусство XX века. - М.: Трилистник, 2002. 223 с.
32. День мира: 27 сентября 1960 г. / под. ред. А. Аджубея. – М.: Известия, 1961. 798 с.
33. Джеймисон Ф. Модернизм как идеология // Неприкосновенный запас. М.: Новоле литературное обозрение, 2014, №98.
34. Динамическая и кинетическая форма в дизайне / под. ред. В.Ф. Колейчук и др. - М.: ВНИИТЭ, 1989. 80 с.
35. Добренко Е. Полиэкономия соцреализма. - М.: Новое литературное обозрение, 2007. 585 с.
36. Ерофеев А. Интервью с Юрием Соболевым/ А. Романова, Г. Метличенко // Острова Юрия Соболева. М.: Московский музей современного искусства, 2014. С. 23-36.
37. Жамин В. А. Научно-техническая политика КПСС. - М.: Сов. Россия, 1985. - 159 с.
38. Жолковский А. К. Математика и искусство: Поэтика выразительности. - М.: Знание, 1976. - 64 с.
39. Западная Белоруссия и Западная Украина в 1939-1941 гг.: люди, события, документы. - СПб.: Алтея, 2011. - С. 287

40. Записка Отдела науки и культуры ЦК КПСС о «нездоровых» настроениях среди художественной интеллигенции. 07.02.1954 Архив Александра Н. Яковлева Ф. 5. Оп. 17. Д. 454. Л. 33–36.
41. Зезина М. Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 60-е годы. - М.: Диалог-МГУ, 1999. - 396 с.
42. Земпер Г. Практическая эстетика / Пер. В.Г. Калиша. - М.: Искусство, 1970. - 320 с.
43. Иванов И. Под опекой военщины // Рационализатор и изобретатель. 1962. №1. С. 34-35
44. Из воспоминаний поэта А. А. Вознесенского о встрече Н. С. Хрущева с художественной интеллигенцией в марте 1963 г. // Советская культура. 1988. 26 апреля
45. Иного не дано: Перестройка: гласность, демократия, социализм / под ред. А.А. Проташик, Ю. Н. Афанасьева. - М.: Прогресс, 1988. - 674 с.
46. Кабаков И. И., Диалоги (1990-1994) / И. Кабаков, Б. Гройс - М.: Ад Маргинем, 1999. - 191 с.
47. Кабаков И. 60-70-е... Записки о неофициальной жизни в Москве. Фрагменты / А. Романова, Г. Метличенко // Острова Юрия Соболева. - М.: Московский музей современного искусства, 2014. - С. 23-36.
48. Козлов А. С. О постановке задачи исследования в постановке проектирования и формообразования. // Труды ВНИИТЭ. 1973. № 1. С. 26-49
49. Колейчук В. Ф. Кинетизм. - М.: Галарт, 1994. - 154 с.
50. Колейчук В. Ф. Мобильная архитектура. - М.: 1973. - 48 с.
51. Коньо Ж. Искусство против масс. Эстетика и идеология модернизма / пер. с фр. А. Д. Бакулова. - М.: Голос, 2013. - 488 с.
52. Кузнецов Э. Д. Художник и книга. - Л.: Художник РСФСР, 1964. - 79 с.

53. Ладур М.Ф. Искусство для миллионов: заметки художника / Л.Г. Крамаренко. – М.: Сов. художник, 1983. - 191 с.
54. Лактионов В.В. Техническая интеллигенция в 70-80-х годах: на материалах Центр. Черноземья: автореф. дис. ... канд. ист. наук. : 07.00.02. [Место защиты: Воронеж. гос. пед. ун-т.] - Воронеж, 1995. - 24 с.
55. Лейбович О. Л. Реформа и модернизация в 1953-1964 гг. - Пермь: ЗУУНЦ, 1993. - 181 с.
56. Лифшиц М. А. Кризис безобразия: От кубизма к поп-арт. - М.: Искусство, 1968. - 201 с.
57. Лицом к лицу с Америкой: Рассказ о поездке Н.С. Хрущева в США. 15-27 сент. 1959 г. - М.: Госполитиздат, 1959. - 679 с.
58. Маца // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: 1934. / Ком. Акад.; НИИ лит. и искусства; редкол.: А. В. Луначарский (гл. ред.) [и др.]. Т. 7: От Марлинский до Немецкая литература. [электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le7/le7-0401.htm> (23.02.2017)
59. Медведев Ж. Биологическая наука и культ личности. Период появления в самиздате: 1966 - 1974 гг. [электронный ресурс] URL: http://antology.igrunov.ru/authors/zh_medv/razgrom.html (03.02.2017)
60. Мелещенко Ю. С., Техника и закономерности ее развития. – Л.: Лениздат, 1970. - 246 с.
61. Моль А., Искусство и ЭВМ / А. Моль, В. Фуке, М. Касслер; Пер. К.О. Эрастова и Н. М. Нагорного Предисл. В.К. Скатерщикова Послесл., ред. и примеч. Б.В. Бирюкова [и др.]. - М.: Мир, 1975. - 556 с.
62. Надточеев Д. И. Путь в будущее. - М.: Знание, 1963. - 32 с.
63. Научно-технический прогресс и проблемы предметно-пространственной среды: [Тез. докл. всесоюз. совещ., 25-27 мая 1982 г., Москва / отв. ред. С.О. Хан-Магомедов. - М.: ВНИИТЭ, 1982. - 75 с.

64. "Наши" и "чужие" в российском историческом сознании: Междунар. науч. конф., 24-25 мая 2001 г /под. ред. С.Н. Полторака. - СПб.: Нестор, 2001. - 303 с.
65. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни / Ф. Ницше // Сочинения: в 2 т. - М.: Мысль, 1996. Т. 1. - 830 с.
66. Об улучшении издательской деятельности общества и о тематическом плане издательства "Знание" на 1956 год. - М.: 1955. -16 с.
67. Олшанский Д. А. Основы идеологии модернизма // Anthropology [электронный ресурс] URL: <http://anthropology.ru/ru/text/olshanskiy-da/osnovy-ideologii-modernizma> (20.02.2017)
68. Отчет о работе издательства "Знание". - М.:1966. - 22 с.
69. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934. Стеногр. отчет. М., 1934.
70. Переверзев Л. Б Искусство и кибернетика. М.: Искусство, 1966.
71. Перемыслов А. С. Коэффициент будущего. - Новосибирск: 1968. - 199 с.
72. Петрова Л. М. Художественное объединение «Октябрь» и его политические амбиции: по материалам архивных изысканий / Л.М. Петрова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014, №172. С. 121-126
73. Плужников С. В. Статья В. М. Померанцева "об искренности в литературе" и общественные настроения в 50-е годы XX века в СССР // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. - Тамбов: Грамота, 2013. № 2 (28): в 2-х ч. Ч. II. С. 127-129
74. Повилейко Р. П. Человек. Машина. Красота: Техн. эстетика - Новосибирск: 1969. - 198 с

- 75.Пронина О. Ф. Интердизайн-77: Харьков: Обзор материалов семинара / О.Ф. Пронина, Т. А. Суслова, Д.Н. Щелкунов. - М.: ВНИИТЭ, 1980. - 67 с.
- 76.Пыжиков А. В. Хрущевская «оттепель»: 1953-1964 - М.: Олма-пресс, 2002. - 509 с.
- 77.Разномыслие в СССР и России: 1945-2008 / под ред. Б.М. Фирсова. - СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2010. - 366 с.
- 78.Раппапорт А. Гибриды и оппозиции / С.И. Михайловский // Советский неореализм 1953-1968. - СПб.: 2012. - С. 28-29
- 79.Рессин Г. К. Архитектура и машины / Г.К. Рессин. – М.: Стройиздат, 1977. - 112 с.
- 80.Розенблюм Е. А. Художник в дизайне. – М.: Искусство, 1974. - 175 с.
- 81.Романова А. Острова Юрия Соболева: от мифологизма до мультимедиа /А. Романова, Г. Метличенко // Острова Юрия Соболева. - М.: Московский музей современного искусства, 2014. - С. 10-19.
- 82.Соболев Ю. «В каком художественном сообществе мне хотелось бы жить?» // Художественный журнал. 2002. №41. С.15
- 83.Соболев Ю. Участие художника в научно-популярной книге // Искусство книги “65/66. 1970. № 6. С. 19-30
- 84.Соловьев Ю. Б. Дизайн на службе общества. - М.: 1975. - 14 с.
- 85.Станкостроение // БСЭ [электронный ресурс] URL: <http://bse.scilib.com/article105791.html> (13.03.2017)
- 86.Тасалов В. И. Прометей или Орфей: искусство «технического века». - М.: Искусство, 1967. 372 с.
- 87.Турчин В. Инерция страха. Социализм и тоталитаризм. Период появления в самиздате: 1966-1973 [электронный ресурс] URL: <http://antology.igrunov.ru/authors/turchin/1125403674.html> (12.02.2017)

88. Основы технической эстетики / под ред. Г.Б. Минервина. - М.: 1970. - 158 с.
89. Филиппьев Ю. А. Творчество и кибернетика. - М.: Наука, 1964. - 80 с.
90. Фирсов Б. М. Разномыслие в СССР: 1940-1960-е гг. - СПб.: Изд-во Европейского университета, 2008. - 543 с.
91. Фоменко А. Архаисты, они же новаторы. - М.: Новое литературное обозрение, 2007. - 140 с.
92. Форти А. Объекты желания: дизайн и общество с 1750 года / пер. с англ. И. Фролова. - М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева, 2011. - 376 с.
93. Фостер Х. 1962с Андре Флавин и Левитт // Искусство с 1900 года. - М.: Ад Маргинем, 2015. - С. 508-512.
94. Фостер Х. 1934b Британская скульптура // Искусство с 1900 года. - М.: Ад Маргинем, 2015. - С. 290-294
95. Фостер Х. 1962с Андре Флавин и Левитт // Искусство с 1900 года. - М.: Ад Маргинем, 2015. - С. 508-512.
96. Французская национальная выставка в Москве (реж. Островский Л. 1961) [электронный ресурс] URL: <https://www.net-film.ru/film-5603/> (14.01.2017)
97. Хан-Магомедов С.О Супрематизм и архитектура. - М.: Архитектура, 2007. - 520 с.
98. Хрущев С. Н., Никита Хрущев. Пенсионер союзного значения / С. Хрущев. // Трилогия об отце. - М.: Время, 2010. 312 с.
99. Хрущев С. Н., Никита Хрущев, Рождение сверхдержавы / С. Хрущев. // Трилогия об отце. - М.: Время, 2010. 574 с.
100. Хрущев С. Н., Никита Хрущев, Реформатор / С. Хрущев. // Трилогия об отце. - Москва : Время, 2010. - 1077 с.
101. Шерстяной Э. Германия и немцы в письмах красноармейцев весной 1945 г. // Новая и новейшая история. 2002. №2. С. 137-151