

Кирилл Светляков

Советская культура

От большого стиля до первых рейвов

Мир
Стран
и
Культур



[Почитать описание, рецензии и купить на сайте МИФа](#)

МИФ

Страдариум МИФ

КИРИЛЛ СВЕТЛЯКОВ

СОВЕТСКАЯ КУЛЬТУРА

ОТ БОЛЬШОГО СТИЛЯ ДО ПЕРВЫХ РЕЙВОВ

МОСКВА
МИФ
2025

[Почитать описание, рецензии и купить на сайте МИФа](#)

УДК 008
ББК 71я43
С24

Светляков, Кирилл

С24 Советская культура. От большого стиля до первых рейвов / Кирилл Светляков. — Москва : МИФ, 2025. — 304 с. : ил. — (Страдариум МИФ).

ISBN 978-5-00250-261-5

Советское кино. Выставки. Мультфильмы. Все это зашиито в нашем культурном коде: цитаты из «Семнадцати мгновений весны» и фильмов Эльдара Рязанова, монументальность памятника «Рабочий и колхозница», архитектурный комплекс ВДНХ и жанровые картины.

Из этой книги вы узнаете, как визуальная культура от сталинских времен до перестройки отражала и формировала сознание советских людей и влияет на нас сегодня.

Кирилл Светляков — искусствовед, арт-критик, писатель, куратор выставок, кандидат искусствоведения. Автор книг и многих статей о современном искусстве, лектор проекта «Страдариум».

УДК 008
ББК 71я43

*Все права защищены.
Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.*

ISBN 978-5-00250-261-5

© Кирилл Светляков, 2025
© Оформление. ООО «МИФ», 2025

[Почитать описание, рецензии и купить на сайте МИФа](#)

Оглавление

Вместо предисловия,
или Когда бывает закрыто 7

Введение
Советская культура:
ее проблемы и ценности 19

Глава 1
Сталинский амбир: за и против.
Личность против индивидуальности 53

Глава 2
Оттепель —
на грани приватного и публичного 95

Глава 3
Эпоха застоя,
или Почему часы замедлили свой ход 169

Глава 4
Перестройка
и расщепленный субъект 245

Литература к каждой главе 295
Лекторий «Страдариум» 299
Библиография 300
Источники иллюстраций 303

Вместо предисловия, или Когда бывает закрыто

Эта книга — собрание моих эстетических опытов, связанных с искусством и другими культурными феноменами Советского Союза, результат наблюдений и работы над многими выставками, которые я курировал. Я свидетель позднесоветской эпохи, хотя свидетель скромный: я родился в 1976 году в Москве, и раннее мое детство — время, когда ребенок живет в стране сказок, — пришлось на период застоя, а подростковый скептицизм вполне удачно совпал с перестройкой.

Из детского сада я помню портрет маленького Ленина. О Ленине тогда рассказывали так много, что для меня он в те годы стал персонификацией совести и порядком надоедал своим присутствием и вечным примером: что бы ты ни делал, у него это всегда получалось лучше. Мне даже бывало стыдно за то, что иногда в мыслях я оскорблял Ленина, — странное чувство вины, когда невиноват. Что-то подобное мог переживать в своих сновидениях Костя Иночкин (Виктор Косых) — герой комедии Элема Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964).

Советская культура умела испортить настроение. Порой те или иные фильм, книга, картина подолгу не давали мне покоя. Например, после мультфильма «До свидания, овраги!» (1981, реж. Вадим Курчевский и Вячеслав Шилобреев) о бродячих собаках, которых в конце забирают на живодерню, я не находил себе места и не знал, как жить дальше, ведь такое нельзя было развидеть. И снова испытывал чувство вины, но уже перед этими брошенными собаками, обреченными на смерть. Не могу сказать, что я наделен какой-то исключительной восприимчивостью, но к картинкам меня всегда

влекло сильнее, чем, например, к книгам. Так, в период антиалкогольной кампании 1985 года наш класс отправили в поликлинику на ежегодную диспансеризацию, и я не посетил ни одного врача, потому что ходил по этажам и рассматривал плакаты о вреде алкоголя. Эти безжалостно отвратительные плакаты поражали мое воображение, въедались в мозг и не давали спать по ночам. В дальнейшем, правда, я не избежал увлечения спиртными напитками, хотя еще в первые студенческие годы наотрез отказывался даже от одного бокала: помнил картинки из поликлиники, моей первой картинной галереи. Это не значит, что меня не водили в музеи, — водили, и не раз. Но первые и самые ценные эстетические опыты мы обычно получаем за пределами музейных пространств, причем неожиданно и неосознанно.

В школе нам рассказывали о коммунизме. Огромные буквы на крышах домов сообщали всем: «Мы строим коммунизм!» В Москве я коммунизма не встречал, а вот в подмосковном академическом городке Пущино, где некоторое время проживала моя бабушка, он был. Был на улицах, утопающих в зелени, на пешеходных дорожках, выложенных фигурными или разноцветными плитками, в знаках автобусных остановок (металлических и почему-то в виде паровозиков), в многочисленных мозаиках и рельефах на фасадах и в интерьерах зданий. Я недавно узнал, что весь этот разнообразный декор появился благодаря тому, что чуть ли не каждый научный институт в Пущине имел свое производство, и такого рода проекты легко реализовывались в масштабах маленького закрытого города. Пущино населяли мягкие интеллигентные люди — ученые; они не смеялись с прилавков все подряд, как это происходило в Москве, и поэтому там можно было найти удивительные игрушки, а еще просто так зайти в ресторан и не наткнуться на табличку «Закрыто».

Эти таблички — «Закрыто», «Обед», «Учет» — я помню хорошо. В 1996 году, впервые попав в Европу, я боялся идти в крупнейшие музеи, которые давно знал по картинкам. И сильнее, чем страх «приду, посмотрю и ничего не почувствую», меня мучили другие опасения: «Я приду, а там закрыто на ремонт — может, все закрыто, а может, только самое интересное».

Я не помню своего отца: он не жил с нами и какое-то время ассоциировался у меня с пластмассовым волком; я считал эту игрушку подарком папы до тех пор, пока мама не сказала, что ее подарила бабушка. В раннем детстве, наверное, в три года, я испугался крокодила в зоопарке — и сейчас считаю это событие самым главным в своей жизни. Когда мама подняла меня и поднесла к террариуму, крокодил лежал у края, навалившись на стекло. Он открыл огромную зубастую пасть, и в этот момент в него вселился тот самый волк, уже отделившийся в моем сознании от игрушки. Спустя некоторое время во мне проснулось сильное влечение к крокодилам, и каждое воскресенье я просил маму отвести меня в зоопарк. А потом террариум закрыли на реконструкцию, на пятнадцать лет. Что я делал все это время? Собирал картинки, искал лучшие изображения крокодилов и думал, что стану биологом, — потому что так говорили окружающие. Конечно, у меня были и другие заботы, но больше всего я любил рассматривать картинки. Забавно, но лучшее изображение я нашел в книге Владимира Маяковского «Что ни страница — то слон, то львица». Стихи оттуда стали моей мантрой:

*Крокодил. Гроза детей.
Лучше не гневите.
Только он сидит в воде
И пока не виден.*

На странице его не было — только табличка с надписью «Крокодил».

Когда террариум в зоопарке уже закрыли, я прилипал к стеклу у кассы и рассматривал табличку «Крокодилы и змеи временно не экспонируются». Даже спрашивал у мамы, нельзя ли купить ее. Но на вопрос «Зачем?» не знал, что ответить.

Первые проблески воспоминаний об этой истории возникли у меня во время лекций в музее им. А. С. Пушкина — я посещал их в десятом классе. Когда искусствовед Мария Бессонова рассказывала про Илью Кабакова и концептуальное искусство, я понял, что мне не нужно это объяснять, я знаком с этим очень давно.

В 1993 году я поступил в Московский университет, решив стать искусствоведом. Признаюсь, учеба меня быстро разочаровала: мне казалось, что лекторы говорят о чем угодно, только не о главном, излагают ненужную информацию, передают пустые сообщения. Кто-то, наверное, посмеется: «А ты хотел бы, чтобы тебе рассказали о твоём крокодиле?» Да, наверное. И я уже начал тогда искать своего крокодила в кукольном театре — в ГЦТК им. С. В. Образцова.

На втором курсе у меня случился кризис самоопределения, и я подумывал даже бросить университет и стать режиссером кукольного театра — настолько меня увлек ГЦТК. В детстве я посетил этот театр, может быть, всего дважды: попасть туда было непросто, «билеты проданы». Но свои впечатления запомнил очень хорошо, а теперь не мог оторваться от витрин театрального музея. Куклы — глазастые, ротастые, гротескные из сатирических спектаклей для взрослых, а также похожие на игрушки, миловидные, трогательные из детских постановок — не отпускали меня. Я не понимал, отчего так долго смотрел на них и о чем хотел поговорить с людьми, которые работали в этом театре.

В начале 1990-х годов ГЦТК жил памятью о прошлом и отдельные сотрудники своим ворчанием походили на бывалых пиратов из «Острова сокровищ», вспоминая золотые времена Джона Сильвера. Многие спектакли уже не шли — они, что называется, морально устарели, — а куклы из них замерли, затаились в витринах музея, и в глазах некоторых мне даже чудился недобрый блеск. Иногда знакомые сотрудники театра пускали меня на «ту сторону» спектакля — за ширму. Я видел, как работали актеры, как быстро проносили они своих кукол над «грядкой» и потом опускали в подставки. Бывало, что кукла не удерживалась и по инерции вдруг разворачивалась в сторону руководителя, который только что оставил ее, — еще несколько секунд жила своей отдельной жизнью. Такова жизнь искусства, уже возможная без актера, но невозможная без зрителя.

Я не бросил МГУ, стал искусствоведом и куратором выставок, которого в чем-то можно сравнить с театральным режиссером. И гораздо позже понял, какое чувство сильнее всего притягивало меня к витринам музея ГЦТК. Это чувство утраты. Я смотрел на кукол и думал, что они больше никогда не выйдут на сцену; по ночам мне снились спектакли, которых я не видел, а Сергей Образцов сидел со мной рядом и комментировал действие. Вероятно, мое советское детство слишком затянулось, да и до сих пор не отпускает, заставляет вспоминать даже те эпизоды, что случились задолго до моего рождения.

Все мои исследования, посвященные советской культуре, так или иначе представляют собой опыт самонаблюдения, что неизбежно, когда речь идет об искусствоведении. Однако я не буду сильно обременять читателей своими воспоминаниями, они есть у всех, и уж тем более не собираюсь погружать в ностальгию: она непродуктивна. В этой книге я попробую описать советского человека, проследить его

культурное развитие на материале художественных произведений, реконструировать сознательное и бессознательное, в том числе влечения и страхи. Искусствоведение, которое целиком базируется на высказываниях художников и других свидетелей эпохи, я считаю ленивым и бестолковым, поскольку даже самые критичные герои времени неизбежно пребывают в плену собственных и — чаще — коллективных иллюзий, представлений и образов. И все они тоже нуждаются в исследовании, иначе мы рискуем перепутать феномен и общее место. К тому же цели и намерения у героев времени далеко не всегда совпадают с результатами их деятельности. Так что искусствовед должен стать критиком критиков и отчасти врачом-терапевтом: он не слушает диагнозы, которые ставят сами себе его мнительные пациенты.

Художники иногда упрекают меня в том, что я отказываю им в субъектности, когда пытаюсь найти общие места и точки пересечения с другими авторами. Да, я не очень верю в самобытность — это слово обычно употребляется при нежелании что-либо объяснять или как дежурный комплимент. И, глядя на произведение того или иного художника, я стараюсь раскрыть его в разных контекстах и связях с культурой, политикой, экономикой и другими сферами человеческой деятельности. Далек не каждый человек является политическим субъектом, и точно так же не каждый художник является субъектом искусства. Некто самоуверенно полагает, что он владеет языком (такие случаи бывают), но чаще язык владеет этим человеком, произносящим слова и фразы, которые он сумел выловить из общего коллективного бреда.

Моя юность пришлась на 1990-е годы — период тотального отрицания советского опыта. Выставки, посвященные соцреализму, периодически устраивались, но проходили под грифом «тоталитарное искусство», которому противопоставлялось искусство неофициальное в большом

диапазоне — от тихого и приватного до политического антисоветского. При этом ценности соцреализма и советской культуры в целом либо категорически отрицались, либо рассматривались как фальшивые. Рассуждения в антисоветском духе стали самой распространенной формой вольнодумства и впоследствии даже подменили его собой.

Конечно, было и противодействие: ярые защитники Советского Союза все оправдывали, а в его историческом поражении винули предателей из руководства и задавались проклятым вопросом: «С какого момента начался процесс распада?» Я не разделяю теории заговора, а потому причины крушения СССР попробую объяснить с точки зрения антропологии искусства: все-таки советская культура декларировала приверженность гуманистическому идеалу и ориентировалась на развитие цельной и всесторонне развитой личности. Такие слова звучали настолько часто, что превратились в пропагандистский штамп. Но я все же предлагаю разобраться, какие смыслы стояли за ними, тем более что в эпоху искусственного интеллекта и биотехнологий представления о «субъекте», «личности» и «человеке» меняются радикально, а процессы отчуждения и атомизации приводят к появлению «абстрактного человека», чьи природные инстинкты предельно ослаблены, а желания навязаны средствами массовой информации. Такой человек (субъект лишь отчасти) сравнительно легко программируется и может быть интегрирован в пространство искусственного интеллекта.

Эта книга написана по материалам моего лекционного курса «Плохой хороший человек. Антропология советского искусства». Ему предшествовали две большие выставки, прошедшие в Третьяковской галерее: «Оттепель» (2017) и «Ненавсегда» (2020), — задуманные мной как две первые части трилогии о советском искусстве; третья часть,

посвященная перестройке, ныне отложена на неопределенный срок. Антропологический подход к материалу наметился уже в первой выставке про оттепель: живописные картины экспонировались на равных с фрагментами из художественных и документальных фильмов, скульптуры — с предметами дизайна и образцами тканей. Реакция на выставку со стороны художественного сообщества была скорее негативной. Его представители задавались вопросом, как можно монтировать друг с другом «искусство» и «неискусство», а иные радикалы призывали оставить в экспозиции только представителей андеграунда и отдельные образцы модернистского дизайна. Я сознательно избегал столь избирательного и, можно сказать, репрессивного подхода, поскольку в оттепельной продукции конца 1950-х — начала 1960-х годов трудно выявить какое-то универсальное «качество», разве что руководствоваться аналогиями из западного контекста. Но в этом случае, копаясь в вещах, мы уподобляемся товароведу из комиссионного магазина: он оценивает вещь, не обращая внимания на человека, который ее принес. Разбирая наследие оттепели, я впервые в своей кураторской практике попытался показать то, что находится за пределами видимости: самосознание и бессознательное советских людей, отраженные в культурных феноменах. Конечно, художники — это все-таки элитарная группа, и по ним нельзя судить обо всех. Однако и этих «всех» тоже не существует, а художники далеко не всегда способны выразить свои субъективные переживания — гораздо чаще они выражают ощущения и эмоции общего порядка.

Оттепель была той самой эпохой, когда большинство авторов пытались войти в общественное пространство со своими личными высказываниями, буквально говоря о любви в полный голос. Возможно ли такое в принципе — или это иллюзии времени? В любом случае мне интересно их изучать и показывать. И если научные заблуждения

со временем опровергаются и уходят в историю, то человеческие никуда не уходят и сохраняют свою ценность в качестве опыта.

Выставка «Ненавсегда», посвященная эпохе застоя, вызвала самые жаростные споры — и прежде всего о художественных ценностях. Я показал, что представители официальной и неофициальной художественных сцен действуют в одном культурном контексте, в их произведениях обнаруживается гораздо больше сходства, чем различий, а критерий качества зависит скорее от конвенций внутри той или иной социальной группы. В 2020 году репутацию «великих» имели представители московского концептуализма, хотя для зрителей, не знакомых с проблематикой неофициального искусства, «величие» концептуалистов было совсем не очевидно, и они интересовались другими работами. А искушенные эстеты увлеклись неизвестными или забытыми художниками, потому что все остальное они давно уже видели.

Недавно я прочитал книгу Георгия Борисовского «Парфенон и конвейер», написанную еще в 1971 году. В ней автор предлагает представить, «что музей организовал показ современного нам искусства... и наряду с уникальными картинами и скульптурами в нем размещены предметы нашего повседневного быта. Тогда рядом с известной картиной следовало бы повесить обои, рядом с творением художника — положить коробку конфет, на которой запечатлена его картина... Да простят мне эту вольность, но мне кажется, что только такая вымышленная экспозиция способна в какой-то степени отразить истинное состояние современного искусства — и уникального, и массового»¹.

Я не поверил своим глазам. Мне показалось, что на выставке «Оттепель» я смог реализовать эту фантазию Георгия Борисовского — правда, без конфетных коробок. В рассуждениях о судьбе шедевра в эпоху технической воспроизводимости

он идет еще дальше и предполагает, что в будущем «художник станет создавать не уникальные шедевры, обреченные на одиночное заточение в стенах музеев, а как бы идеальный эталон, образец, рассчитанный на массовое тиражирование. И к этим тиражированным шедеврам, к тиражированным подлинникам мы предъявим особо высокие требования. Здесь не окажется места посредственным произведениям. Меня спросят: что же, не будет посредственных произведений? Все сразу станут талантливы? Конечно, посредственные произведения будут. Но их не станут тиражировать! Их существование ограничится уникальными экземплярами. Возникает необычайная ситуация. Шедевры станут общедоступными, массовыми и дешевыми, а посредственные произведения — уникальными и малодоступными. На первый взгляд это кажется противоестественным, но это действительно будет так»². Это писал современник Энди Уорхола, который уже в 1960-е годы, экспериментируя в технике шелкографии, пытался создавать «идеальные эталоны» для тиражирования.

В самом деле: многочисленные инсталляции, воспроизводимые на современных выставках по эскизам или проектам художников, изначально не могут претендовать на статус оригинала. И после визитов в музеи, где висят «одни и те же» тиражные работы Уорхола, кураторы и критики, ищущие уникальное, с восторгом набрасываются на вещи с репутацией «плохого искусства» и открывают в них неведомые глубины.

Рассуждая о хорошем и плохом, мы незаметно для себя переходим от эстетических проблем к проблемам этики, при этом не всегда осознаем, что наши оценки еще и политизированы. Мне неоднократно приходилось посещать якобы политически нейтральные выставки «об искусстве». Их кураторы утверждали, что представленные на них авторы «выражали себя» и свои «личные ощущения», но это политическая

позиция, и она вполне соответствует идеологии постсоветской России, где частный интерес (равно как и частная собственность) преподносится как высшая ценность, а частное доминирует над социальным. Однако когда требуется консолидация общества, идеологи пытаются нажимать в том числе и на старые рычаги советской пропаганды, но не объясняют, что в таком случае следует делать со своим «частным интересом». Советская культура от начала до конца клеймила обывателей, смотрящих на мир с позиции собственной выгоды. Но после распада СССР вряд ли кто-нибудь обижался на обвинение в мещанстве — разве что в «мещанском вкусе», поскольку он воспринимался как дешевое подражание «хорошему» буржуазному вкусу, который, в свою очередь, оказался неопределенным и неуловимым. Например, в 2000-е годы этот вкус мог вбирать в себя левые идеи. Игра в «левизну» обретала популярность в культурных институциях, основанных олигархами. Может показаться странным, однако современная буржуазия предпочитает ассоциировать себя с конструктивизмом и другими авангардными направлениями, которые в свое время бросали ей вызов, и при этом категорически отвергает соцреализм, до сих пор популярный у российской аудитории. И этот выбор обусловлен среди прочего и политической позицией.

Моя попытка прояснить отношения элитарного и массового в советской культуре — это еще и попытка разобраться в собственном эстетическом выборе, хотя я не думаю, что существует «хороший» и «плохой» вкус; скорее, бывает «хороший плохой» и «плохой хороший вкус», в зависимости от степени его осознанности. Нередко наш «личный взгляд» на поверку оказывается «общим местом», и это «общее место» иногда интереснее, чем утомительно яркая и зацикленная на себе индивидуальность.



[Почитать описание, рецензии
и купить на сайте](#)

Лучшие цитаты из книг, бесплатные главы и новинки:

