

Лиана Батцалигова

# Метаморфозы постсоветской эстетики:

ГЕОРГИЙ ГУРЬЯНОВ И СОБЛАЗН СОЦРЕАЛИЗМА

Liana Battsaligova

Metamorphoses of the Post-Soviet Aesthetic: Georgy Gurianov and the Seduction of Socialist Realism

## Лиана Батцалигова

Университет Оберлина, США, доцент; доктор философских наук  
battsali@oberlin.edu

**Ключевые слова:** социалистический реализм, постмодернизм, постсоветское, эстетика

УДК: 7:75

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_194\_4\_200

Когда в 1980-е Тимур Новиков заявил о создании Новой академии изящных искусств, его главным теоретическим импульсом было желание сделать «русское» искусство снова «красивым». Хотя несколько *некрасивым* было русское позднесоветское искусство? И почему именно «красивым», а не великим или актуальным? Интересно, но основным образцом формы суждено было стать вновь реанимированному социалистическому реализму, что странно, потому что даже в стиле социалистического реализма понятие красивого в живописи резко уступало теме грандиозности, историчности и реалистичности. Данная статья рассматривает возрождение эстетики красоты и идеологии социалистического реализма в живописи как попытку сформулировать понятие новой постсоветской идентичности «русского» искусства, а также новой идентичности «русского» художника.

## Liana Battsaligova

Oberlin College, Assistant Professor; Ph.D.  
battsali@oberlin.edu

**Keywords:** socialist realism, postmodernism, the post-Soviet, aesthetics

UDC: 7:75

DOI: 10.53953/08696365\_2025\_194\_4\_200

When Timur Novikov announced the creation of the «New Academy of Fine Arts» in the 1980s, his primary theoretical impulse was the desire to make «Russian» art «beautiful» again. But was late Soviet Russian art truly so «ugly»? And why emphasize «beautiful» rather than «great» or «relevant»? Interestingly, the newly revived Socialist Realism emerged as a model for post-Soviet painting. This is peculiar, as even within the style of Socialist Realism, the concept of beauty in painting was markedly secondary to themes of grandeur, historicity, and realism. This article explores the revival of the aesthetics of beauty and the ideology of Socialist Realism in painting as an attempt to define a new, post-Soviet identity for «Russian» art and a new identity for the «Russian» artist.

Исследователи творчества «Новых художников» 1980-х годов уже много раз отмечали влияние на них авангардистов, американского поп-арта и постмодернистского концептуализма. Хорошо известно и о судьбоносной встрече Тимура Новикова с Марией Спендиаровой во время монтажа выставки Михаила Ларионова в Русском музее в 1980 году — о посещении фондов и о «тайном» знакомстве с иконами исторического авангарда. Но если ранние экспрессивные работы «Новых» такое влияние, конечно, и объясняет, то резкий «консервативный» поворот и возврат к фигуративности и «неоклассике» в конце 1980-х — начале 1990-х годов чем-либо, кроме как разочарованием в Западе и в демократии или постмодернистской иронией, объяснить сложно. Сам Новиков так объяснял такую перемену:

Времена менялись: 80-е годы сменились 90-ми годами, и я уже тогда чувствовал, что пора заняться чем-то другим, более актуальным и свежим <...> Тогда после заграничного путешествия я пришел к выводу, что пора резко изменить направленность. Еще в ранние годы, когда я заполнял анкету при поступлении в Русский музей, в список любимых художников я поставил имена Леонардо да Винчи и Рафаэля. Меня всегда интересовало классическое искусство. В 1990-е годы я стал ощущать всю прелесть классики, и в 1988 году мы начали организовывать нашу Новую академию. Тогда появилась первая волна консерватизма. В 1989 году мы образовали на основе старой организации времен «Новых художников» — Новой академии всяческих искусств — Новую академию изящных искусств<sup>1</sup>.

Новиковская автобиография читается как отрывок из «Жизнеописаний» Джорджио Вазари, не без узнавания мифотворчества: следует обратить внимание на изобилие дат и выбор ключевых слов («времена менялись», «уже тогда», «пора изменить направленность», «более актуальным и свежим», «еще в ранние годы»). «Автобиография» Тимура Новикова в ретроспекции отличается как историчностью, так и свойственными ей неточностями, преувеличениями, недосказанностями. Единственное, чего нет ни в «Автобиографии», ни в других писаниях Новикова, ни в воспоминаниях его соратников, ни в многочисленных критических статьях — так это художественного и теоретического объяснения, *почему* в 1989 году «дикая» эстетика «Новых художников» идеологически и формально внезапно исчерпала себя и появилась необходимость «возродить» традицию, классику и красоту. Тем более что зачастую эта красота и классика выражались в дидактических формах ненавистного социалистического реализма.

Ленинградское искусство 1989–1991 годов жило метаморфозами. С одной стороны, казалось, что идея построения коммунизма уже изжила себя, но с другой — капитализм как таковой тоже еще не наступил. С одной стороны, человеческие свободы и права граждан и художников, перестройка становятся главными темами всех печатных изданий и телевизионных каналов, а с другой — многие темы и права, как, например, право на национальное или гендерное самоопределение, остаются табу. Казалось бы, постмодернизм как стиль и метод уже давно упрочил свои позиции в позднесоветском искусстве, но оказывается, что о самом постмодернизме как о *Zeitgeist* современности художники узнают не по собственным художественным практикам, а из книг.

Так, например, говоря о «национальной» советской массовой культуре, Борис Гройс отмечал, что как «советский зритель, [он] видел консервные банки с супом *Campbell* и коробки *Brillo* в первый раз в художественных каталогах, а не на полках продуктовых магазинов»<sup>2</sup>. Тимур Новиков также подчеркивал «начитанность» позднесоветского поколения авангардистов: «Меня интересовала практика современного искусства, о которой я много читал (курсив мой. — Л.Б.)»<sup>3</sup>. Дискурсивные противоречия и художественные противостояния кажутся для этого времени не только естественными, но и служат источником вдохновения. Поэтому, когда Георгий Гурьянов, ударник рок-группы

1 Новиков Т.П. Автобиография художника Т.П. Новикова (URL: [https://timurnovikov.ru/storage/docs/books/57\\_autobiography\\_ru.pdf](https://timurnovikov.ru/storage/docs/books/57_autobiography_ru.pdf)).

2 Groyes B. Interview with John-Paul Stonard (2007) // *Appropriation* / Ed. by D. Evans. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009. P. 153.

3 Новиков Т.П. Автобиография художника Т.П. Новикова.

«Кино» и художник круга Новой академии, обращается к формам устаревшего, но хорошо знакомого соцреализма, это не бросается в глаза, а наоборот, воспринимается критиками как очередной ироничный жест ленинградского постмодернизма.

Когда сейчас искусствоведы пишут о Гурьянове, многие первым делом упоминают, что он был участником неоклассического, неоконсервативного, неототалитарного художественного движения, прославлявшего греко-римский стиль и обещавшего, несколько наивно, «возродить красоту» в русском искусстве. В манифесте 1996 года «Сила красоты» сами художники Новиков и Гурьянов о себе и своем искусстве писали следующее:

...90-е годы XX века можно смело назвать новым Возрождением. В разных уголках Европы подлинные художники, не обращая внимания на недоумение коллег, возвращаются к традиции. Постмодернизм теперь воспринимается именно как переходный период. Действительно, еще недавно художник, написавший картину в духе классического искусства, долго раскланивался и извинялся перед критиком: «это шутка, ирония, симуляция», надеясь на прощение. Сегодня он, наконец, может забыть о скучном, неинтересном, а главное, не интересующемся прекрасным так называемом художественном критике. У нас — Ренессанс, а значит можно показывать картины и скульптуры спортсменам и моделям, рабочим и колхозникам. Они поймут<sup>4</sup>.

В этом мощном, хотя и немного путаном абзаце идея постсоветского искусства предстает перед читателем как плавильный котел прекрасных стилей: Ренессанс, традиции, классицизм. Идея прекрасного в искусстве — на первом плане, и адресована она «рабочим и колхозникам». Но кто эти рабочие и колхозники в 1996 году? У слушателя (и читателя) этого манифеста должна сработать рефлексированная самоирония. Краткость, емкость и ироничность выражения «они поймут» вызывает улыбку. Снисходительно обращаясь к читателям и зрителям (к нам), авторы не оставляют нам другого выбора, кроме как сомневаться в себе. Что именно зрители (и мы) должны понять? Стиль, тон и язык выдают Тимура Новикова как главного автора манифеста. Гурьянов был известен своей немногословностью, поэтому, чтобы разобраться, о каком именно «прекрасном» в искусстве здесь идет речь, присмотримся к его произведениям.

В середине 1980-х годов Гурьянов-художник экспериментирует с цветом, техникой и предметами своих картин. Так, для реквизита к популярному фильму Владимира Соловьева «Асса», он раскрашивает яркими акриловыми маркерами старую советскую фотографию Павла Беляева, знаменитого советского космонавта. Со временем такая техника обведения контуров существующего изображения, раскрашивания его и добавления декоративных элементов для придания объема и текстуры станет очень популярной среди неоакадемистов, многие из которых практически не обучались рисованию. В фотографии Павла Беляева мы узнаем ранние эксперименты Гурьянова с экспрессивным неопримитивизмом: использование смелых неоновых цветов подчеркивает смену времени и обратную иерархию политических символов. Но то, что на первый взгляд кажется тривиальным и даже детским — скрупулезная механическая перерисовка канонического советского изображения, заполнение объемов но-

---

4 Новиков Т., Гурьянов Г. Сила красоты // Новый мир искусства. 1998. № 2. С. 6.

выми цветами и новыми символами — превращается в один из самых эффективных инструментов современного искусства, то есть в апроприацию прошлого, а в случае Гурьянова — социалистического прошлого.

К 1990 году Гурьянов переходит от тривиальных рисунков, напоминавших детские раскраски, к работе акрилом на холсте. Словно обретя достаточно мастерства и смелости для выполнения более монументальных произведений, Гурьянов больше не сводит свои художественные амбиции к «перерисовыванию» социалистического реализма. Теперь он воспроизводит и создает формы социалистического реализма с нуля. Чаще всего он ищет вдохновение в так называемом классическом периоде социалистического реализма: Александр Дейнека, Борис Игнатович, Александр Родченко. Редко композиция Гурьянова не связана с каким-либо изображением 1930-х годов — будь то рабочий журнал, спортивные плакаты или фильмы соцреализма. Многие картины он воспроизводит неоднократно. Его трактористки, спортсмены и рабочие множатся, как будто художник наконец нашел «свой» стиль, самого себя, и как будто, найдя его, он уже не может остановиться в работе. Со временем упорное копирование чужих работ перешло в создание бесчисленных репродукций собственных картин (например, картину «Прыжок» Гурьянов повторил более пяти раз).

На первый взгляд, такой метод копирования художественной формы соцреализма может показаться в лучшем случае региональной интерпретацией постмодернистской концепции реапроприации, а в худшем — просто плагиатом. Но если произведения Гурьянова «примерить» к известному определению социалистического реализма 1934 года, где «правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перedelки и воспитания», окажется, что то, что делает Гурьянов, не имеет ничего общего с целями и методами социалистического реализма<sup>5</sup>. Он просто повторяет привычные и «понятные» образы в их внеисторическом контексте, а правдивость и реальность его, похоже, мало волнуют.

Впрочем, в 1957 году Константин Юон, художник и первый секретарь правления Союза художников СССР, определяет соцреализм в искусстве иначе: «Эстетика нашей эпохи, наше понимание красоты должны быть воплощены в каждой картине, должны стать важнейшей частью советского искусства, властно притягивающей к себе зрителя»<sup>6</sup>. Юон словно отвечает на вопрос, который давно волновал многих критиков и деятелей культуры социалистического реализма: как можно «переделать» и «воспитать» целое поколение, создавая красивое искусство, где красивое значит привлекательное, а привлекательное значит искусство, «понятное зрителю»? Не это ли имеют в виду Новиков и Гурьянов, когда пишут свой манифест? Не «салат» ли из «понятных» стилей в искусстве, поданных под термином «красивое», призван насытить зрителя с целью перedelать его и воспитать?

Уже в конце 1980-х годов можно наблюдать смену тональности в писаниях Новикова как наглядную иллюстрацию растущего стремления художника вер-

5 Устав Союза советских писателей СССР // Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934: Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1934. С. 716.  
6 Цит. по: *Efimova A. To Touch on the Raw: The Aesthetic Affections of Socialist Realism* // *Art Journal*. 1997. Vol. 56. № 1. P. 72.

нать внимание и доверие зрителя. Если в 1985 году в статье «Процесс перестройки в творчестве “Новых”» Новиков пишет: «Существует ли вообще этот абстрактный зритель, которого художник представляет себе как человека, способного воспринимать его работы исключительно из эстетических соображений?»<sup>7</sup>, то уже через четыре года неизвестный, «абстрактный» зритель становится объектом любви Новикова-художника, объектом его «интимного» контакта: «Наконец я решил устроить персональную выставку — [чтобы установить] интимную связь [со зрителем]...»<sup>8</sup>. Такая художественная интенция не сразу нашла желаемый отклик в критической перцепции.

Первая персональная выставка в 1994 году вывела Гурьянова на карту российской истории искусства, многие работы были проданы, но вызвала резкие разногласия среди искусствоведов. Алексей Тарханов, арт-критик «Коммерсанта», посетивший выставку, был в недоумении: «Компания натурщиков, назвавших себя академиками, — в глубокой уверенности, что изображение голых мужчин есть основной признак академизма»<sup>9</sup>.

Тарханов прав, говоря, что обнаженная натура, мужская или женская, не является главным признаком академизма. Но тогда, может быть, и не академизм вовсе пытается возродить Гурьянов? Екатерина Андреева отметила, что «в неоакадемизме <...> Гурьянов приближается к табуированной тоталитарной иконографии <...> и делает это серьезно <...> без защитной маски соц-артовской концептуальной иронии»<sup>10</sup>. Действительно, в критическом высказывании Тарханова мы найдем больше иронии, чем в картине Гурьянова. Екатерина Андреева, пристально следившая за карьерами Новикова и Гурьянова и в какой-то мере их сформировавшая, предполагает возможность социалистического реализма в искусстве начала 1990-х без его политической идеологии. Евгений Добренко сравнивает культуру социалистического реализма с системой кодификации языка и менталитета целого народа<sup>11</sup>. Таким образом, переосмысление хотя бы одного ее элемента должно повлечь за собой реинтерпретацию или реконтекстуализацию всех остальных. Иными словами, в искусстве социалистического реализма, во всех его разновидностях, форма и содержание неразделимы.

Если Гурьянов, непрестанно копируя формы социалистического реализма, переосмысливает их, то что происходит с кодификацией его содержания? Истинные замысел и значение произведений Гурьянова выдают его неопытная рука, отсутствие перспективы в его картинах и неуверенная композиция. В картине «Сила воли», которая была на выставке 1994 года и, вероятно, ока-

7 Новиков Т. Процесс перестройки в творчестве «Новых» (URL: <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovicha-novikova/protsess-perestroyki-v-tvorchestve-novykh>).

8 Новиков Т. Объяснения художника Тимура Новикова (URL: <https://timurnovikov.ru/library/knigi-i-stati-timura-petrovicha-novikova/obyasneniya-khudozhnika-timura-novikova>).

9 Тарханов А. Тимур Новиков показал в Москве свое произведение // Коммерсантъ. 1994. 9 нояб. № 212.

10 Андреева Е. Ленинградский неоакадемизм и петербургский эллинизм // Новая Академия. Санкт-Петербург: Каталог выставки «Новая Академия. Санкт-Петербург» / Под ред. А. Ишполитова и А. Харитоновой. СПб.: Фонд культуры «Екатерина», 2011. С. 53.

11 Добренко Е. Читая сталинизм: сталинская культура как исследовательское поле // Новое литературное обозрение. 2022. № 178. С. 106.

залась в центре художественной критики, Гурьянов показывает, что он прежде всего хороший ученик. От соцреалистических двухмерных фотографий и плакатов он перешел к копированию трехмерного пространства: «Сила воли» — живописная копия античной скульптуры. Очевидно, что Гурьянова больше интересует анатомия его моделей и традиционный рисунок, чем шокирование зрителя. Другая картина с выставки, «Керель», также изображала напряженную схватку борцов, — один из самых воспроизводимых и узнаваемых тропов в истории искусства. Однако такое увлечение художника обнаженной мужской натурой в постсоветское время было сложно объяснить условиями социалистического соревнования атлетов, что позволило многим исследователям разглядеть «квир-код» в работах Гурьянова<sup>12</sup>. Последнее становится особенно очевидным, если, например, учесть, что одна из самых известных и дорогих его картин, «Керель» (1991 год), не просто очередная вариация на тему борцов, а эстетизированная иллюстрация к фильму Райнера Фассбиндера «Керель из Бреста» 1982 года, который был доступен и весьма известен в Ленинграде в конце 1980-х.

Сам Гурьянов позже вспоминал: «Мы ходили в клуб любителей кино, собирались в “Спартак” компанией человек по тридцать, смотрели Кокто, Фассбиндера...»<sup>13</sup>. Фильм Фассбиндера — эротическая фантазия с моряками, убийцами и проститутками — был настолько популярен, что роман Жана Жене «Керель из Бреста» 1947 года, по мотивам которого был снят фильм, перевели на русский язык в 1993 году и издали в литературоцентричном Петербурге в 1995 году<sup>14</sup>.

Ольга Хорошилова прослеживает влияние карикатур Тома Финляндского, известного американского квир-художника, частого иллюстратора американского журнала «Physique Pictorial», на эстетику фильма, а Мария Энгстрем приходит к выводу, что Гурьянов вписал новую художественную чувственность в эстетику «старого режима» и «оживил социалистический реализм через авангардную квир-утопию»<sup>15</sup>. Таким образом, по крайней мере некоторые исследователи сходятся во мнении, что тоталитарные формы социалистического реализма, лишённые социалистической идеологии и подкреплённые влиянием западного квир-арта, как раз-таки и составили базу художественного вдохновения постсоветских художников в Ленинграде. Но вопрос остается открытым: почему именно формы ненавистного социалистического реализма оказались наиболее привлекательными и продуктивными, когда художники получили возможность исследовать любые, даже самые радикальные формы и жанры искусства, ранее не доступные ни самим художникам, ни их зрителям?

Как «Physique Pictorial», так и фильмы Фассбиндера для Гурьянова прежде всего потенциальные вариации художественного метода, который позволяет

12 Хорошилова О. Квир-коды и квир-истории Георгия Гурьянова. Как ударник группы «Кино» нарисовал визуальную энциклопедию маскулинного мира (URL: <https://web.archive.org/web/20230919064602/https://knife.media/georgy-guryanov/>).

13 Андреева Е. Беседа с Георгием Гурьяновым (17 июля — 17 октября 2003 года) // Георгий Гурьянов: «Я и есть искусство» / Авт.-сост. М. Вольде. М.: АСТ, 2017. С. 43–44.

14 Жене Ж. Кэрель. СПб.: Инапресс, 1995.

15 Engström M. Queering Socialist Realism: The Case of Georgy Guryanov // Queer(ing) Russian Art: Realism, Revolution, Performance / Ed. by B.J. Baer and Y. Fiks. Boston: Academic Studies Press, 2023. P. 192.

искусству маргинальному незаметно стать мейнстримом, в том числе и в постсоветской России. Интересно отметить, что «Physique Pictorial» в 1980-е годы, помимо карикатурных иллюстраций, изобилует эстетизированными фотографиями-клише мужской обнаженной природы и не стесняется использовать такие художественные тропы, как «атлеты», «моряки» и «рабочие с массивными молотками». Если же обратиться к ранним выпускам журнала из 1950-х годов, то среди публикуемых в нем фотографий можно найти прототипы гурьяновских композиций «борцов» с античным ордером на заднем плане, а среди писем редактора — статью «Распятие искусства», которая как эхо отзывается в «манифестах» Тимура Новикова, написанных в защиту «классического» и вечного искусства:

Когда-то восхищавшая весь мир своей свободой искусства и эстетического самовыражения, Америка, кажется, теперь готова отказаться от этих драгоценных свобод из-за неустанных усилий эгоистичных групп давления. В судах по всей стране в этом году мы слышали о фотографиях человеческого тела, позирующего в позициях и условиях, сопоставимых с теми, что изображены в Сикстинской капелле Ватикана, которые называли непристойными и безнравственными. Более того, правительство США выдало ордер на человека, импортировавшего книгу с картинами Микеланджело, называя их непристойными и безнравственными. Только из-за страха перед возможным решением высшего суда <...> почтовая служба США прекратила дело против импортера «Лисистраты», 2400-летней пьесы, которая очаровывала поколения интеллигенции, хотя почтовое ведомство утверждало, что в ней содержится «множество явно непристойных фрагментов»<sup>16</sup>.

В 1950-е годы издание позиционирует себя как иллюстрированный журнал для спортсменов, бодибилдеров и моделей. Но реальную интенцию американского журнала, как и искусства Георгия Гурьянова, выдает замещение контекста, в котором модели обнаженной мужской природы находятся: соцреалистическая нагота спортсменов и моряков показана не в рабоче-заводском душе, не «после боя» и не на берегу реки в деревне, а в фотоателье на фоне классических архитектурных фасадов в искусственных (не реалистичных) позах и т.п. «Мужественность» изымалась из реального физического мира и помещалась в мир искусственный. При рассмотрении эстетических и философских аспектов изображения обнаженного тела в искусстве Кеннет Кларк еще в 1950-е годы отмечал четкую границу между понятиями «голый» (*naked*) и «обнаженный» (*nude*)<sup>17</sup>. Первый вариант критик сравнивает с состоянием телесной неловкости, в то время как второй вариант представляет для него самодостаточную абстрактную идею в искусстве, лишенную критического подтекста: «Нагота — не предмет искусства, но его форма»<sup>18</sup>. Для Кларка нагота в искусстве — это прежде всего поиск формулы красоты, совершенства: художник не подражает природе, а совершенствует ее. О «голом» теле в искусстве Кларк пишет меньше, но именно «голое» тело, в отличие от «обнаженного», составляет предмет искусства, фокусируясь на социально-критическом аспекте эстетики. Пожалуй, в европейском искусстве можно выделить только два художественных стиля, которые смогли объединить оба направления красоты, то есть сочетание

16 Crucifixion of the Arts // Physique Pictorial. 1995. Vol. 5. № 2. P. 2.

17 См.: Кларк К. Нагота в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004.

18 Там же. С. 11.

идеальных пропорций человеческого тела с четко определенным социальным назначением его формы (или с его отсутствием): социалистический реализм и квир-арт.

Когда зритель встречает обнаженную натуру в социалистическом реализме, она всегда обусловлена «реалистичным» контекстом: либо рабочее в душе после долгого рабочего дня, либо после битвы — как, например, в работе Бориса Игнатовича «После боя», сюжет которой был повторен позже Александром Дейнекой. Ранняя работа Дейнеки «Душ» появилась в номере журнала для рабочих «Даешь» за 1929 год и послужила отчасти этюдом для его более поздней композиции, имеющей так много общего с композицией Игнатовича (что свидетельствует о давнем интересе Дейнеки к формированию пролетарского тела). Но если картина Дейнеки получила множество похвал и была воспета как идеальное изображение молодого здорового поколения, то фотография Игнатовича показалась менее удачной. Критики обвиняли Игнатовича в излишнем формализме и отсутствии идеи, а некоторые даже отказывались выставлять ее из-за того, что она «воняет»<sup>19</sup>. Столь резкая разница в восприятии двух одинаковых по композиции и выполненных в одно и то же время работ сама по себе вынуждает задаться вопросом о том, какая обнаженная натура является соцреалистической, а какая нет. Для советских критиков фотожурналистика Игнатовича слишком близка к вульгарному уайеризму, в то время как живопись Дейнеки — это праздник молодости, менее ориентированный на возбуждение желания и направленный скорее на признание и оценку зрителя.

Гурьянов принял решение пойти по стопам Дейнеки. В отличие от своих западных коллег, таких как Роберт Мэшлторп, Боб Мизер, Хорст и другие, он редко выставляет фотографии обнаженной натуры. Вместо этого он предпочитает акрил и холст, потому что это позволяет одновременно дистанцироваться от собственной личности и искусства и в то же время вступить в интимный контакт со зрителем. Для участия в авангарде в начале 1990-х годов ему не нужно ссылаться на своих западных коллег, для которых спина обнаженного мужчины часто служит центром эстетизированной композиции, а вода — элементом эстетики и отсылкой к квиру. Все это он находит в социалистическом реализме, более знакомом и доступном для его зрителей и покупателей. И если продажи искусства являются каким-либо индикатором, именно такая эстетика становится общим языком для художника и обеих его аудиторий: той, которая продолжает коллекционировать «классическое искусство», и той, которая собирает авангард своего времени — постсоветский квир-арт.

В заключение хотелось бы упомянуть еще одно творение Гурьянова: его самого. В этой работе художник уже не просто копирует хорошо известную античную статую: для своей картины «Дискобол» Гурьянов сам выступает в роли модели, позирует, фотографирует себя в роли метателя диска, а потом использует фотографию как источник для своего живописного полотна. Картина впоследствии была уничтожена самим автором, осталась только фотография. Но даже без оригинала эта работа лучше всего иллюстрирует взгляд художника на постсоциалистическое тело. В отличие от классицизма, но очень

19 *Игнатович К.Н., Лаврентьев А.Н.* Борис Игнатович. Фотографии. 1927–1963: Каталог выставки в честь 100-летия со дня рождения / Сост. М.А. Жотикова, Н.Ю. Ударцева. М.: Арт-Родник, 2002. С. 12.

похожее на социалистический реализм, искусство Гурьянова в меньшей степени направлено на изображение абстрактного идеализированного тела, а в большей — на воспроизведение реалистичного человеческого тела и представление его как идеализированной формы, воплощающей и отражающей конкретные культурные и эстетические ценности. В «Дискоболе» Гурьянов стирает границы между «голым» (сырым, неприукрашенным и уязвимым состоянием) и «обнаженным» (сочиненным, продуманным и идеализированным художественным построением). Выступая в роли модели и художника, он стирает грань между субъектом и объектом, тем самым безопасно перенаправляет проблематичную перспективу зрительского взгляда от себя на искусство.

Обнаженная натура Гурьянова — пример того, как искусство преобразует человеческий опыт в нечто трансцендентное. Идеализируя тело (в том числе и свое собственное), художник создает форму, которая в начале 1990-х годов выходит за рамки темы универсальных красоты, силы и грации. Гурьянов демонстрирует табуированный эротизм и глубокое понимание нового для постсоветской России жанра квир-арта, скрытого от посторонних глаз, но тем не менее находящегося в центре внимания. Искусство Гурьянова — это не академизм, но это академическое упражнение в неустанном копировании социалистических тел в попытке найти свое собственное. Его искусство не соответствует критериям тоталитарной эстетики, но Гурьянов переосмысливает «идололизацию» тела социалистического реализма в своем революционном художественном развитии. Оставаясь в рамках формалистических ограничений социалистического реализма, Гурьянов — один из немногих постсоветских художников, которому удастся сформировать и воспитать нового потребителя своего современного искусства. Как заметил однажды Евгений Добренко, размышляя о преобразованиях социалистического реализма, советское искусство не было искусством «реальности» или искусством «лжи». Оно было направлено на «дереализацию» жизни для ее будущего преобразования и замещения<sup>20</sup>. И это то, что искусство Гурьянова унаследовало от социалистического реализма: способность дестабилизировать реальность, чтобы преобразовать ее изнутри, чтобы она могла приспособиться к обещаниям будущего и свободной страны. В СССР и литература, и искусство были инструментами формирования и переписывания советского воображаемого. И можно утверждать, что без более пристального, более серьезного взгляда на эту культуру, без признания того, что и после 1991 года она продолжала «дереализовывать» нашу жизнь, формы этой культуры во всех их вариациях обречены на возвращение, будь то в изображениях трактористок или криминального лидера. Гурьянов, например, воспринимал позднесоветский период не как старт с чистого листа, как многие, а как культуру, находящуюся в состоянии перманентного смещения, которая для него была абсолютно современной и полной возможностей.

---

20 *Добренко Е.* Политэкономика соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 45.

## Библиография / References

- Андреева Е.* Ленинградский неоакадемизм и петербургский эллинизм // Новая Академия. Санкт-Петербург: Каталог выставки «Новая Академия. Санкт-Петербург» / Под ред. А. Ипполитова и А. Харитоновой. СПб.: Фонд культуры «Екатерина», 2011. С. 49–73.
- (Andreeva E. Leningradskii neoakademizm i peterburgskii ellinizm // Novaia Akademiia. Sankt-Peterburg: Katalog vystavki «Novaia Akademiia. Sankt-Peterburg» / Ed. by A. Ippolitov i A. Kharitonova. Saint Petersburg, 2011.)*
- Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- (Dobrenko E. Politekonomiia sotsrealizma. Moscow, 2007.)*
- Добренко Е.* Читая сталинизм: сталинская культура как исследовательское поле // Новое литературное обозрение. 2022. № 178. С. 106.
- (Dobrenko E. Chitaia stalinizm: stalinskaia kul'tura kak issledovatel'skoe pole // Novoe literaturnoe obozrenie. 2022. № 178. P. 106.)*
- Игнатович К.Н., Лаврентьев А.Н.* Борис Игнатович. Фотографии. 1927–1963: Каталог выставки в честь 100-летия со дня рождения / Сост. М.А. Жотикова, Н.Ю. Ударцева. М.: Арт-Родник, 2002.
- (Ignatovich K.N., Lavrent'ev A.N. Boris Ignatovich. Fotografii. 1927–1963: Katalog vystavki v chest' 100-letii so dnia rozhdeniia / Ed. by M.A. Zhotikova, N.Yu. Udartseva. Moscow, 2002.)*
- Кларк К.* Нагота в искусстве. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- (Klark K. Nagota v iskusstve. Saint Petersburg, 2004.)*
- Тарханов А.* Тимур Новиков показал в Москве свое произведение // Коммерсантъ. 1994. 9 нояб. № 212.
- (Tarkhanov A. Timur Novikov pokazal v Moskve svoe proizvedenie // Kommersant. 1994. 9 Nov. № 212.)*
- Хорошилова О.* Квир-коды и квир-истории Георгия Гурьянова. Как ударник группы «Кино» нарисовал визуальную энциклопедию маскулинного мира (URL: <https://web.archive.org/web/20230919064602/https://knife.media/georgy-guryanov/>).
- (Khoroshilova O. Kvir-kody i kvir-istorii Georgiia Gur'yanova. Kak udarnik gruppy «Kino» narisoval vizual'nuiu entsiklopediiu maskulin-nogo mira (URL: <https://web.archive.org/web/20230919064602/https://knife.media/georgy-guryanov/>.)*
- Efimova A.* To Touch on the Raw: The Aesthetic Affections of Socialist Realism // Art Journal. 1997. Vol. 56. № 1. P. 72.
- Engström M.* Queering Socialist Realism: The Case of Georgy Guryanov // Queer(ing) Russian Art: Realism, Revolution, Performance / Ed. by B.J. Baer and Y. Fiks. Boston: Academic Studies Press, 2023.
- Groys B.* Interview with John-Paul Stonard (2007) // Appropriation / Ed. by D. Evans. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2009.