

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ

ГОУ ВПО «Пермский государственный университет»

Г.А. Янковская

**ИСКУССТВО, ДЕНЬГИ И ПОЛИТИКА:  
ХУДОЖНИК В ГОДЫ ПОЗДНЕГО СТАЛИНИЗМА**

Монография

Пермь 2007

УДК 94 (47+57):73/76  
ББК 63.3 (2) 631: 85.103 (2)  
Я 62

**Янковская Г.А.**

Я 62 Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма: монография / Г.А. Янковская; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2007. – 312 с.

ISBN 5-7944-0855-3

В монографии в рамках институционального подхода анализируется социальная история советского художественного сообщества в годы сталинизма. Впервые в отечественной историографии комплексно реконструируются институциональная система изобразительного искусства, история создания и ликвидации кооперативов профессиональных художников и хозяйственная повседневность искусства, функционирующего в тисках идеологии и плана. Динамика художественной жизни представлена в двух измерениях: общероссийском и региональном.

Монография может представлять интерес как для специалистов (историков, культурологов, социологов), так и для широкого круга читателей, кому небезынтересна история отечественной культуры, в том числе для студентов и аспирантов гуманитарных факультетов.

Печатается по решению редакционно-издательского совета Пермского государственного университета

Рецензенты: д-р ист. наук, профессор И.В. Нарский (Центр культурно-исторических исследований, Южно-Уральский государственный университет); д-р ист. наук, профессор О.Л. Лейбович (кафедра культурологии Пермского государственного технического университета)

УДК 94 (47+57):73/76  
ББК 63.3 (2) 631:85.103 (2)

ISBN 5-7944-0855-3

© Янковская Г.А., 2007

*Моим родителям*

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие.....	5
Историографическое введение.....	12
Глава 1. Институциональная система советского искусства.....	47
§ 1. Корпоративные организации советских художников.....	50
§ 2. Институты распространения и конструирования восприятия изобразительного искусства.....	66
§ 3. Система цензурного контроля и управления.....	75
§ 4. Система поощрений и государственных наград.....	79
Глава 2. «Настоящий советский художник»: проблемы идентичности и статуса.....	87
§ 1. Численность представителей художественных профессий ..	87
§ 2. Художники эпохи сталинизма: проблема поколений.....	92
§ 3. Советский художник в поисках идентичности .....	104
§ 4. Статусные группы .....	124
Глава 3. В тисках советской экономики.....	142
§ 1. Краткий курс истории Всекохудожника .....	144
§ 2. Послевоенная экономика художественного просвещения и агитации.....	165
§ 3. Эстетика массового искусства и принципы ценообразования .....	175
Глава 4. Послевоенное искусство в провинциальном измерении ...	184
§ 1. Искусство советской периферии. Город Молотов.....	188
§ 2. Диалог поневоле. Вынужденная миграция и культурная ситуация в провинции .....	195
§ 3. Послевоенная повседневность провинциальной художественной жизни .....	201
§ 4. Искусство позднего сталинизма и его зрители .....	215
Заключение .....	231
Приложения.....	261

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В мои школьные и студенческие годы об искусстве времен сталинизма говорили мало и с какой-то стыдливой невнятностью. С именами художников, обиженных властью, связывались фрондерские настроения. О нравах сталинской художественной элиты можно было услышать в основном ироничные байки, смачные анекдоты и полуфольклорные предания. От культа Сталина в литературе и искусстве не осталось почти никаких свидетельств, лишь изредка попадались на глаза потрепанные номера послевоенных журналов с забавляющими своим архаизмом репродукциями работ советских художников. При желании можно было полистать старые каталоги выставок 1940 – 1950-х гг., но в основном артефакты эпохи сталинизма подверглись масштабной цензурной чистке. Одни произведения были уничтожены, другие хранились в мастерских художников, фондах музеев и государственных закупочных организаций. Чинная, имитирующая классику городская скульптура, сработанная, как говорил А.Д. Синявский, в «темную волшебную ночь сталинской диктатуры»<sup>1</sup>, заметно изветшала. Изломанные, покрашенные обычной строительной краской скульптуры с торчащими кусками арматуры напоминали руины исчезнувшей цивилизации или закулисье давно прошедшего спектакля. В школьных и вузовских аудиториях, санаториях и кабинетах парткомов, дворцах культуры и парках отдыха взгляд спотыкался о халтурные копии, невзрачные портреты В. Ленина, агитационные росписи и барельефы. В общем тихая художественная жизнь провинциального города Перми, вкупе с нелепыми запретами культурной политики питала у части моего поколения самые непримиримые чувства по отношению к советскому изобразительному официозу. Официально признанное, легальное искусство 1930 – 1950-х гг., как и сам феномен сталинизма в культуре, оставалось вне серьезной научной рефлексии.

Турбулентная эпоха 1980 – 1990-х гг. перевернула устоявшиеся концепции, представила в новом ракурсе привычные явления и факты, заставила посмотреть иначе на многие казавшиеся незыблемыми репутации. К официальному искусству эпохи сталинизма проявился общественный интерес, оно стало объектом коллекционирования и

---

<sup>1</sup> Синявский А. Что такое социалистический реализм // *Абрам Терц (Андрей Синявский)*. Путешествие на черную речку и другие произведения. М., 1999. С. 112.

выставочных проектов, причем сначала в зарубежных странах и лишь затем в России. Именно это, казавшееся мне странным и неоправданным, увлечение западных историков и коллекционеров искусством «классического» социалистического реализма подтолкнуло меня отнестись к истории сталинской художественной культуры с академическим любопытством. Втянувшись в изучение изобразительного соцреализма, нетрудно было заметить, что за последние 10 – 15 лет художественное наследие эпохи сталинизма превратилось в объект массовых ностальгических настроений и популярный ресурс современной российской рекламы, дизайна и медийного пространства. Артдилеры заговорили о том, что соцреализм 1930 – 1950-х гг. вырос в цене и практически реабилитирован в общественном мнении постсоветской России. Изменилось отношение к искусству сталинизма и в кругах рафинированной художественной критики. Иначе говоря, искусство 1930 – 1950-х гг. продемонстрировало поразительную живучесть в крайне неблагоприятных для него социально-политических условиях.

И все же неугасающий интерес к официальному искусству эпохи сталинизма питали не столько ностальгические чувства, сколько само это вроде бы элементарное, но до сих пор не вполне понятное явление. За последние годы много было сказано о концептуальном, пространственном, эстетическом и символическом измерении социалистического реализма, о его визуальных канонах и стилистических особенностях, о персоналиях советского искусства и влиятельных выставках<sup>2</sup>. В этой работе я попыталась взглянуть на художественную жизнь сталинской эпохи как историк, интересующийся социальной историей искусства, точнее – историей художников как особого сообщества, профессиональной корпорации.

Такая постановка вопроса предполагает изучение не столько художественных особенностей, символики или эстетических принципов, сколько институциональной системы советского искусства, норм и аномалий хозяйственно-экономической жизни, профессиональной этики и повседневности. В центре внимания оказываются события не только столичного, но и провинциального масштаба, не только элита, но и массовые слои художественного сообщества. Безусловно, роль центральных властных и цензурных инстанций в судьбах советских художников и искусства в целом была очень значимой, порой определяющей. Но не менее важно представлять «бытование» искусства

---

<sup>2</sup> См.: Историографическое введение.

вдали от сложившихся художественных центров, механизм реализации на местах решений, принятых в столице. Да, точками кипения художественной жизни в СССР являлись Москва, Ленинград или Киев, где были сконцентрированы художественные вузы, музеи, одаренные художники и где осуществлялись масштабные художественные проекты. Однако типовая визуальная среда соцреализма (эстетика публичных мест, событий, жилищ) формировалась художниками провинциального уровня на базе местного производства, порой со значительным отставанием от столичных инноваций.

Российские регионы и территории (не говоря уже о национальных республиках и автономиях) существенно отличаются друг от друга по темпам и особенностям развития, поэтому модель субординационных отношений «центр – периферия» не подходит для описания социальной и культурной динамики советского общества. С другой стороны, черты региональной самобытности исчезали под воздействием универсальных социальных «интеграторов»: жестко централизованной системы управления, плано-распределительного производства типовой художественной продукции и архитектуры, «москвоцентризма» советской мифологии, идеологии, ориентированной на институциональное, тематическое и стилистическое единообразие художественной жизни. Вот почему в этой книге социальный портрет художественного сообщества эпохи сталинизма представлен в двух проекциях – панорамной и локальной. Первая позволяет охарактеризовать процессы и явления в художественной жизни общероссийского масштаба, вторая – взглянуть на ход и результат трансформации социального пространства изобразительного искусства на примере одной из российских провинций – Молотовской области (ныне Пермский край).

Основное внимание в предлагаемой книге уделяется художественной жизни в годы позднего сталинизма (1945 – 1953 гг.). По меркам «большой» истории или истории создания художественных шедевров тот период – незначительный эпизод. Но с точки зрения социальной истории изобразительного искусства недолгие восемь послевоенных лет чрезвычайно интересны и заслуживают гораздо более пристального изучения, чем это было принято до недавнего времени.

Становление сталинской системы изобразительного искусства происходило с конца 1920-х гг., а ее организационные, экономические принципы и институты, эстетические и мировоззренческие приоритеты сформировались буквально накануне Великой Отечествен-

ной войны. Особенности же этой системы и результаты сталинской реорганизации искусства проявились во всей полноте уже после окончания войны. Для исследователя советской культуры поздний сталинизм интересен в плане «чистоты лабораторного опыта»: почти полная изоляция от внешнего мира, культурная автаркия послевоенных лет свели к минимуму внешние влияния на ситуацию в советском искусстве, обнажили его особые приметы. Наконец, именно в годы позднего сталинизма формируются те точки напряжения, те зоны разнообразных социальных конфликтов в поле искусства, что будут определять художественные процессы многие годы после смерти «вождя народов».

Преимущественное внимание к позднему сталинизму не исключает экскурсов в более ранние и поздние десятилетия советской истории, поскольку без этого трудно выявить линии разрывов и линии исторической преемственности.

Историки, искусствоведы, социологи обратились к комплексному изучению феномена официального искусства 1940 – 1950-х гг. с таким опозданием и с таким порой эмоциональным накалом, что данному историографическому казусу стоило уделить особое внимание. Обсуждению этого казуса, а также методологическим ориентирам представляемой книги посвящено специальное историографическое введение.

Документальную основу книги составили материалы центральных и местных архивов: Российского государственного архива литературы и искусства, Государственного архива Российской Федерации, государственных архивов Пермской и Саратовской областей. В этих собраниях меня в первую очередь интересовали материалы корпоративных организаций, таких как Оргкомитет Союза советских художников, Художественный фонд, Дирекция выставок и панорам, управление охраны авторских прав, Комитет по присуждению Сталинских премий в области изобразительного искусства, управление учебных заведений Комитета по делам искусств при Совмине РСФСР.

Поскольку в фокусе моего внимания была социальная история художественного сообщества, в фондах названных организаций я искала документы, характеризующие, во-первых, институциональные взаимодействия, во-вторых, повседневные реалии художественной жизни; в-третьих, экономику художественного производства. Я смотрела на художников эпохи сталинизма сквозь материалы закупочных

комиссий и профсоюзных собраний, справки снабженческих организаций и партийных комитетов, книги отзывов художественных выставок и финансовые отчеты художественных кооперативов, письма художников «во власть» и доклады художественной бюрократии вышестоящему начальству.

Определенную трудность представлял сбор информации о Всероссийском союзе кооперативов художников – Всекохудожнике, особенно о раннем этапе его истории. Этой организации не повезло ни в жизни, ни в историографии. Всекохудожник появился в драматичную эпоху (1929 г.), когда многие решения никто не брал «на карандаш» и канцелярским свидетельствам не придавали большого значения. Во времена Большого террора команда основателей-управленцев Всекохудожника была репрессирована, что, естественно, не способствовало сохранению документов. Когда же в 1953 г. система художественных кооперативов была ликвидирована, документальные материалы оказались распылены между различными ведомствами.

Выявить механизм работы советской мегамашины культуры позволили документы властных и цензурных инстанций – центральных и региональных подразделений Главреперткома, Главлита, комитетов по делам искусств СССР и РСФСР, отделов культуры областных и городских исполкомов советов. Многоплановую информацию о реалиях послевоенной повседневности, общественных настроениях и решениях властных инстанций представляют опубликованные в 1990 – 2000-е гг. сборники документов Политбюро, идеологических комиссий ЦК ВКП (б), центральных статистических и силовых ведомств<sup>3</sup>.

Многие нюансы художественной жизни реконструируются по опубликованным и неопубликованным материалам личного происхождения – дневникам, воспоминаниям, письмам художников, скульпторов, бюрократов от искусства, искусствоведов. Неподцензурные воспоминания тех, кто пережил сталинскую эпоху, стали достоянием гласности лишь в последние десятилетия XX в. Молчавшее поколение наконец-то заговорило о табуированных темах, заполняя

---

<sup>3</sup> История советской политической цензуры: документы и комментарии. М., 1997; Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917 – 1953. М., 1999; Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953 – 1957: документы. М., 2001; Советская жизнь. 1945 – 1953. М., 2003; Советская повседневность и массовое сознание. 1935 – 1945. М., 2003; Сталин и космополитизм. 1945 – 1953: документы Агитпропа ЦК КПСС. М., 2005.

лакуну в культурной памяти российского общества. Происходило это нередко в эмоциональном запале полемики о сталинизме, что превращало мемуары в публицистические манифесты.

Несмотря на трудности перевода с бюрократического языка советской прессы, информативным источником послужила профессиональная периодика – как групповые издания вроде бюллетеня Всекохудожника, так и общекорпоративные журналы «Искусство» и «Творчество», газета «Советское искусство».

Конечно, разговор о художниках невозможно вести, не опираясь на зрительные впечатления, не видя созданных ими художественных произведений. Визуальные свидетельства можно разделить на несколько групп. Во-первых, это произведения «музейного значения», т.е. принадлежащие музеям, галереям и прочим организациям, представленные в выставочных каталогах, монографиях о художниках и тематических альбомах. Во-вторых, это стремительно исчезающая повседневная визуальная среда эпохи сталинизма: картины и скульптуры из интерьеров советских публичных мест – дворцов культуры, домов отдыха, больниц, садово-парковых ансамблей. В эту же группу входит артпринт – отпечатанные на газетной бумаге книжицы брошюрного формата, календари и другие послевоенные издания по искусству, мало чем напоминающие современную артполиграфию. Грязноватым колоритом раскрашенного черно-белого фото отличались и редкие в те годы альбомы по искусству, и массовый художественный принт – открытки, лубки, вкладыши в журналах для домашнего чтения.

Вся эта визуальная повседневность сталинской эпохи доступна сегодня в двух вариантах: в аутентичном виде, в каком она была доступна «для них» (современников), и модернизированном, в каком она доступна «для нас» (потомков). Мы имеем дело не с дешевыми изданиями 1940 – 1950-х гг., а с гляцевыми каталогами крупных выставок и оцифрованными сувенирными репродукциями. Многие художественные произведения тех лет никогда не показывались публике, не покидали мастерских художников, домашних коллекций или складов государственных закупочных комиссий. Сегодня их спасли от забвения, отреставрировали и представили современному зрителю и покупателю. Закономерным результатом подобного перераспределения информации является коррекция легитимной версии истории советского искусства.

В завершение – то, что следовало бы сказать в самом начале, – мои слова признательности и благодарности многим людям и организациям, чья помощь в работе над этой книгой была бескорыстной и своевременной. Я признательна коллегам с историко-политологического факультета Пермского государственного университета за понимание, с которым они относились к моим проектам и длительным командировкам. Немало ценных советов и интересных идей я получила в ходе обсуждения отдельных сюжетов этой книги на конференциях, организованных Российским обществом интеллектуальной истории и Центром историко-культурных исследований Южно-Уральского государственного университета в 1999 – 2006 гг., от Л.П. Репиной, С.А. Экштута, В.Г. Рыженко, И.В. Нарского и многих других коллег. Обменная программа Пермского и Оксфордского университетов (1999, координатор – К.Хьюитт), коллективный проект Национального фонда переподготовки кадров (2002 – 2003, руководитель Л.А. Фадеева), гранты Американского совета научных обществ (ACLS, 2002 – 2003), Саратовского МИОНа (2003 – 2004) и Фонда Карнеги (2004, NCEEER) подарили мне возможность непосредственного общения с представителями различных научных школ, позволили собрать материал в российских и зарубежных архивах и библиотеках. Мой «творческий отпуск» в университете Урбана-Шампейн (штат Иллинойс, США) не был бы таким продуктивным без теплого отношения и профессиональных консультаций профессора Д. Кенкер и дружеской поддержки семьи Гаухман, в Оксфорде – без сердечного участия Э. Тиркелл-Смит. Особая благодарность – московским семьям Янковских, Шамаевых, Френкелей-Аржановых, Т. Гимона и Н. Калашникова за неизменную готовность прийти на помощь и предоставить кров.

Я в неоплатном долгу перед самыми близкими людьми – мамой и дочерью, мужем и его родными. Они терпеливо оберегали меня от множества житейских проблем и более других были заинтересованы в завершении работы над книгой, которой никогда бы не было, если бы не те, кому я обязана всем, – мои родители.

## ИСТОРИОГРАФИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Знание в принципе избирательно, подвержено интеллектуальной моде, страстям, политической конъюнктуре. И в этом отношении история художественной жизни в годы позднего сталинизма долгое время оставалась на положении пасынка историографии, чему было немало причин: профессиональных, политических, психологических и этических. Поздний сталинизм не интересовал исследователей потому, что был периодом очевидной художественной деволуции. Поскольку искусство того времени было не просто лояльно жестокому политическому режиму, но успешно занималось его легитимацией, занятие такой темой отбрасывало тень на самого исследователя. Не способствовало историко-культурному изучению советского прошлого длительное доминирование в историографии политической и экономической истории. Наконец, среди художественного истеблишмента 1970 – 1980-х гг. оставалось немало лиц, заинтересованных в том, чтобы неофициальная версия прошлого не получила огласки.

Пробуждение интереса к изобразительным компонентам легальной культуры сталинизма в 1980 – 1990-х гг. было обусловлено не только логикой развития гуманитарного знания, но и политическими и экономическими факторами. Что касается политических факторов, то крах Советского Союза означал и крах прежней легитимной версии советской истории. Политический климат в стране оказался благоприятным для ревизии и конструирования новых интерпретаций советского прошлого, а идея переписать советскую историю исходила одновременно «снизу» и «сверху». Интенции новых властных групп российского общества и массовые настроения населения в какой-то момент совпали.

Открытие архивов, интенсивные научные контакты российских и зарубежных исследователей создали предпосылки того, чтобы исследователи смогли взглянуть поверх национально-государственных барьеров на развитие искусства в XX в., обнаружить параллели и аналогии в художественной практике стран, культура которых развивалась, как представлялось ранее, по диаметрально противоположным сценариям.

Решающую роль в пробуждении интереса к проявлениям сталинизма в художественной культуре сыграло обособление социаль-

ной и культурной истории<sup>1</sup>. Что бы ни понималось под этими терминами, в конечном счете это означало деполитизацию исторического знания, изменение концептуальных основ интерпретации прошлого. Переосмысление феномена сталинизма в рамках социальной и культурной истории происходило в основном на базе вербальных источников – литературы, массовой прессы, на материале двух довоенных десятилетий советской истории.

«Визуальный поворот» 1980 – 1990-х гг. переориентировал многих исследователей на изучение визуальных компонентов социальных и культурных процессов<sup>2</sup>. В результате зримое стало считаться самостоятельным объектом не столько психофизиологического, сколько социально-исторического исследования. Историк научился смотреть на изображение как на способ социального взаимодействия, кодирования бытовых смыслов, стереотипов массового сознания, приоритетов культурной политики. «Культурная обусловленность» изображений и «визуальный лексикон эпохи» постепенно перестали считаться экзотическими идеями. Историки все чаще обращались к советскому кинематографу, живописи, архитектуре, скульптуре, видя в них не просто депозитарий образов, но среду протекания социальных процессов, средство политической мобилизации и конструирования социальной реальности. Одновременно их стали интересовать универсальные визуальные приемы агитации, рекламы, прессы, прочих средств массового тиражирования образов<sup>3</sup>.

Прослеживается взаимная связь между всплеском интереса к искусству сталинизма и изменениями конъюнктуры международного художественного рынка. С середины 1980-х гг. прежде закрытый российский артрынок открылся для западных коллекционеров и дилеров. По обе стороны Атлантики обозначился коммерческий спрос на произведения социалистического реализма. Он имел опять-таки разные причины: личную заинтересованность отдельных западных коллекционеров, открывших советскую реалистическую школу для западной аудитории; «перекормленность» западного рынка актуаль-

<sup>1</sup> Подробнее см.: *Репина Л.П.* «Новая историческая наука» и социальная история. М., 1998.

<sup>2</sup> Историография вопроса см.: *Mirzoeff N.* An Introduction to Visual Culture. London; New York, 2003.

<sup>3</sup> О визуальных универсалиях см.: *Clark T.* Art and Propaganda in the Twentieth Century: the Political Image in the Age of Mass Culture. London, 1997; *Weapons of Mass Dissemination: the Propaganda of War.* Miami Beach, 2004.

ным искусством; переоценку репутации послевоенного модернизма в свете скандальных разоблачений контактов лидеров послевоенного авангарда с западными спецслужбами<sup>4</sup>.

В ответ на изменение политической, социальной, историографической ситуации обновлялись тематика, концептуальные модели, лексика, корпус источников по истории советского искусства. Российская и зарубежная историография продвигалась в этом проблемном поле каждая своим маршрутом и темпом. Общим оставалось одно – невнимание к послевоенной эпохе.

До перестройки в целом феномен сталинизма в культуре как самостоятельная научная проблема советскими специалистами не рассматривался. История художественной жизни в основном была представлена искусствоведческими публикациями – биографиями художников, каталогами выставок, тематическими альбомами<sup>5</sup>. В них государственная культурная политика, эстетическая доктрина социалистического реализма интерпретировались в рамках нормативной эстетики того времени. Эссе А. Синявского «Что такое социалистический реализм» представляло собой редкое исключение из правил, к тому же оно в СССР не публиковалось. Хотя А. Синявский препарировал материал советской литературы, его трактовка соцреализма как искусства эклектичного, ориентированного на ценности традиции, классики и массовый вкус, существенно повлияла на изучение этого феномена. Тем не менее в 1960 – 1980-е гг. искусствоведам удалось опубликовать материалы и исследования, проливающие свет на картину межгрупповой борьбы в советском искусстве 1930-х гг.<sup>6</sup>.

Немногочисленные работы по истории изобразительного искусства послевоенного десятилетия, напечатанные в 1953 –

---

<sup>4</sup> См., например: *Hixson W. Parting the Curtain: Propaganda, Culture and the Cold War, 1945 – 1961. New York, 1997; Cauter D. The Dancer Defects: the Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War. Oxford, 2003.*

<sup>5</sup> Специальные библиографические издания избавляют меня от необходимости приводить обширные списки публикаций по истории советского искусства, опубликованные в 1950 – середине 1980-х гг. См.: *Воякина С.М. Советское изобразительное искусство. М., 1972; Острой О.С., Саксонова И.Х. Изобразительное и прикладное искусство: библиографическое пособие. М., 1986.*

<sup>6</sup> См., например: *Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания. М., 1962; Ассоциация художников революционной России: сборник воспоминаний, статей, документов. М., 1973; Морозов А.И. К истории выставки «Художники РСФСР за XV лет» // Советское искусствознание. М., 1982. Вып. 1. С. 120 – 167.*

1970-е гг., по цензурным соображениям не могли касаться проблем художественного культа Сталина, судеб репрессированных художников. Эти темы были закрыты для публичного обсуждения. Разговор на неприятные темы мог идти только на языке эвфемизмов: «некоторые противоречивые тенденции и явления», «недостатки профессионального мастерства», «любование внешними, чисто зрелищными моментами», «интерес к праздничным сторонам жизни». Однако в некоторых публикациях того периода встречались точные характеристики особенностей послевоенной советской живописи: «натуралистические подробности быта», «прямолинейные дидактические приемы», «парадность, ложный пафос»<sup>7</sup>. Невнимание к социальным, институциональным аспектам истории искусств, фрагментарность подборки персоналий художников и их произведений характерны для абсолютного большинства работ, опубликованных в 1950 – 1970-е гг. Им явно не хватало взгляда историков и социологов, которые могли бы вписать изобразительное искусство в контекст социальной, интеллектуальной и политической истории советского общества.

В годы перестройки и ослабления цензуры (вторая половина 1980-х гг.) резко изменилась тематика и тональность публикаций о советском искусстве. Гонимый авангард был легализован и оправдан<sup>8</sup>, началась ревизия доктрины соцреализма и творчества «классиков» советской живописи, скульптуры и графики, зашел разговор о репрессиях, идеологическом диктате партии, противоречиях системы творческих союзов. Журналы художественной критики и искусствоведения стремительно политизировались, вовлекались в процесс, которому М. Герман нашел точную метафору: «мы в своеобразной лаве – лаве переоценок»<sup>9</sup>. Широкой публике была представлена нонконформистская версия таких событий, как закрытие музея нового западного искусства, борьба с космополитами и формали-

---

<sup>7</sup> Советская живопись послевоенных лет / под общ. ред. Н.И. Соколовой. М., 1956. С. 9 – 14; История русского и советского искусства / под ред. Д. В. Сарабьянова. М., 1979. С. 347.

<sup>8</sup> См. альбом с характерным названием: *Бабаназарова М. М., Газиева Е.Д., Ковтун Е.Ф.* Авангард, остановленный на бегу. Л., 1989.

<sup>9</sup> *Герман М.* Политический салон тридцатых. Корни и побеги // Суровая драма народа: ученые и публицисты о природе сталинизма. М., 1989. С. 468 - 488

стами, разгром в послевоенные годы художественной критики и образования<sup>10</sup>.

В этот период (середина 1980-х – 1991 гг.), критики, историки искусства, публицисты спешили восстановить в возможной в то время полноте спектр персоналий и течений ушедшей эпохи, «вспомнить всех поименно». Кроме того, и это более существенно, был поставлен вопрос о пересмотре истории советского искусства в целом и официально принятых трактовок «метода» социалистического реализма в частности. М. Алленов, подводя промежуточный итог дискуссии, развернувшейся на страницах журнала «Искусство», подчеркивал: «Социалистический реализм имеет тенденцию становиться понятием, прогрессирующим в своей неопределенности»<sup>11</sup>.

Еще одна принципиальная особенность историографической ситуации второй половины 1980-х гг. – изменение методологического диапазона публикаций по истории советского искусства. В них использовались приемы дискурсивного и семиотического анализа, психоаналитической критики<sup>12</sup>. Эвристическим шоком стали публикации провокационных работ Б. Гройса, поставившие под со-

---

<sup>10</sup> *Костин В.И.* Кто там шагает правой? Воспоминания. Ч. 2. В годы тридцатые // Панорама искусств. 9. М., 1986. С. 116 – 148; Ч. 3. 1940 – 1950-е // Панорама искусств. 12. М., 1989. С. 199 – 225; *Дмитриева Н.А.* Сорок лет назад // Творчество. 1987. № 11. С. 22 – 23; *Поликарпов В.* Живопись послевоенного десятилетия // Искусство. 1987. № 11. С. 43 – 51; *Кантор А.* Как (не) создавался Союз Советских художников // Декоративное искусство СССР. 1988. № 9. С. 18 – 20; *Чегодаева М.А.* Художественная культура послевоенного десятилетия // Искусство. 1988. № 6. С. 30 – 36; *Андреева Е.* Советское искусство 1920-х – начала 1950-х годов: образы, темп, традиции // Искусство. 1988. № 10. С. 64 – 67; *Шумов А.* Подлинная история «Девушки с веслом» // Декоративное искусство СССР. 1989. № 5; *Манин В.* История из истории // Творчество. 1989. № 7. С. 12 – 14; *Чегодаева М.* Музей подарков Сталину // Декоративное искусство. 1989. № 9. С. 4 – 5; *Переятевец В.* Нулевой уровень критики. 1940 – 1950-е гг. // Искусство. 1990. № 5. С. 27 – 28; *Поликарпов В.* Эра пустоты // Искусство. 1990. № 5. С. 19 – 21; *Бобринская Е.* Итальянский жанр и советская живопись 1930 – 50-х гг. // Искусство. 1990. № 5.

<sup>11</sup> *Алленов М.* К вопросу о структуре понятия «социалистический реализм» // Искусство. 1988. № 10. С. 55 – 57.

<sup>12</sup> *Надточий Э.В.* Друг, товарищ и Барт. Несколько предварительных замечаний к вопросу о месте социалистического реализма в искусстве XX века // Даугава. 1989. № 8. С. 114 – 120; *Золотоносов М.* Мастурбанизация: «эрогенные зоны» советской культуры 1920 – 1930-х гг. // Литературное обозрение. 1991. № 11; *Яковлева Г.Н.* Мифология преобразования ландшафта страны в советской культуре 30-х - нач. 50-х гг. // Советское искусствознание. М., 1991. Вып. 27.

мнение политическую репутацию русского авангарда<sup>13</sup>. Искусствоведы задумались об экономике художественной жизни в условиях свободного рынка и задались трудным вопросом: «Сможем ли мы удержать клиентуру?»<sup>14</sup>. Появились первые обобщающие работы, рассматривающие историю изобразительного искусства на фоне социально-политической динамики советского общества. Началось обсуждение инновационных вопросов о целевой аудитории и «потребителях» соцреализма, субъектах художественного процесса, художественном сознании эпохи «москвошвей»<sup>15</sup>. Академическим исследователям не всегда удавалось избежать фельетонной обличительной интонации, характерной для публикаций на исторические темы в годы перестройки. Состояние концептуальной растерянности гуманитариев времен упадка советской империи отразилось в подборе авторов и тем известного сборника «Избавление от миражей. Социалистический реализм сегодня»<sup>16</sup>.

Распад СССР в корне изменил историографическую ситуацию в отечественной и зарубежной историографии советского общества. С отменой цензуры, разрушением всей советской идеологической системы в научный оборот хлынул огромный поток прежде закрытой информации из засекреченных фондов, спецхранов, семейных коллекций. Граждане рухнувшего государства стали активно вспоминать советское прошлое, извлекать из запасников своей памяти табуированные прежде имена, события, факты, что принципиально расширило диапазон исторического знания. Наконец, в последнее десятилетие XX в. начался подлинный диалог российских и западных специалистов, выразившийся не только в реализации обменных программ ученых, но и в совместных издательских, исследовательских и выставочных проектах.

Огромную роль в изучении советского искусства как эстетического и социального феномена сыграли выставки официального со-

---

<sup>13</sup> Гройс Б.. Соцреализм – авангард по-сталински // Декоративное искусство СССР. 1990. № 5; Гройс Б. В поисках утраченной эстетической власти // Советское искусствознание. Вып. 27.

<sup>14</sup> Гроссе О. Современное изобразительное искусство и экономика // Искусство. 1988. № 1. С. 14 – 17.

<sup>15</sup> Культура в советском обществе. М., 1988; Адашкина Л. 30-е гг.: контрасты и парадоксы советской художественной культуры. М., 1989; Белова Т. Культура и власть. М., 1991; Культура в советском обществе. М., 1988.

<sup>16</sup> Избавление от миражей: соцреализм сегодня. М., 1990. В этом издании полемика об официальном методе советской культуры не выходила за рамки литературы.

ветского искусства, организованные в разных странах Старого и Нового света: они позволили включить искусство сталинизма в процесс ротации визуальных идей конца XX – начала XXI в.<sup>17</sup> Одни проекты имели локальный резонанс<sup>18</sup>, другие оставили после себя долгое эхо. Среди влиятельных выставок назову «Инженеры человеческих душ: советская живопись стиля “социалистический реализм” 1930 – 1960-х гг.» в музее современного искусства Оксфорда (1992); «Эстетический арсенал. Социалистический реализм в эпоху Сталина» в Нью-Йоркском институте современного искусства (1993). С интересом публика отнеслась к проекту Русского музея «Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи» (1994) и выставке, побывавшей во многих европейских странах «Искусство и власть. Европа в условиях диктатуры» (1995); выставке «Москва – Берлин. Берлин – Москва» (1996)<sup>19</sup>. Из проектов недавнего времени масштабом и концептуальностью отличались выставка 2004 г. «Фабрика коммунистической мечты: визуальная культура эпохи сталинизма» во Франкфурте на Майне<sup>20</sup> и проект «Советский идеализм», представленный на Европалии-2006 в Бельгии<sup>21</sup>. Примечательно, что выставки советского искусства эпохи сталинизма устраивались не только в крупных культурных столицах, но и в «глубинке» западного мира. Только в США с 1990 по

---

<sup>17</sup> Российское общество до сих пор болезненно относится к проблеме публичной репрезентации официального искусства советской эпохи. Так, во многих региональных музеях и галереях демонтированы отделы советского искусства. А концепция и экспозиция отдела искусства 1930 – 1950-х гг. Государственной Третьяковской галереи вызвала долгую и бурную дискуссию.

<sup>18</sup> Например, проект Пермской художественной галереи 1998 г. «Эпоха. Власть идей. Художник. Искусство Перми. Век XX».

<sup>19</sup> *Engineers of the Human Soul. Soviet Socialist Realist Painting: paintings from Russia, Ukraine, Belorussia, Uzbekistan, Kirgizia, Georgia, Armenia, Azerbaijan and Moldova.* Oxford, 1992; *The Aesthetic Arsenal. Socialist Realism under Stalin* / ed. *M. Banks.* New York, 1993; *Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи: каталог выставки.* Дюссельдорф; Бремен, 1994; *Art and Power. Europe under the Dictators. 1930-1945.* London, 1995; *Москва – Берлин / Berlin – Moskau, 1900 – 1950: изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр...* М.; Берлин; Мюнхен, 1996.

<sup>20</sup> *Traumfabrik kommunismus. Dream Factory communism. The visual cultures of the Stalin Era* / ed. *B. Groy, M. Hollein.* Frankfurt am Main, 2004.

<sup>21</sup> *Советский идеализм. Живопись и кино 1925 – 1939: каталог выставки Европалия Интернешнл.* Льеж, 2005.

2004 г. состоялось более 40 музейных выставок русского и советского реалистического искусства<sup>22</sup>.

Быть может, самым существенным в начавшемся диалоге российских и западных экспертов было стремление воспринимать версию, предлагаемую другой стороной по возможности без предубеждений эпохи холодной войны. Такому отношению способствовало и то, что в 1990-е гг. западная русистика рекрутировала в свои ряды немало бывших российских гуманитариев. В их работах по истории советской культуры и общества соединились экспертное знание, полученное в СССР, память о реалиях советской повседневности с профессиональными критериями и методологическими инновациями западного гуманитарного знания<sup>23</sup>. Из под их пера вышло несколько работ, чью жанровую и отраслевую принадлежность определить весьма трудно. Парадоксальная логика этих тестов, узнаваемая авторская стилистика ближе к эссеистике, хотя строятся они на основательном академическом фундаменте. Одна из таких работ – «Культура Два» В. Паперного – обладала сильным эвристическим зарядом<sup>24</sup>. Предложенная В. Паперным типологическая трактовка архитектуры и скульптуры сталинизма мало кого из специалистов оставила равнодушным и до сих пор инициирует научные и выставочные проекты. Книга «Культура «Два», впервые опубликованная за рубежом, оказала серьезное влияние на западных специалистов и вернулась в поле дискуссий российских гуманитариев уже в 1990-е гг. В. Паперный перевел полемику об официальном советском искусстве в непривычную плоскость, да к тому же использовал провокационный язык оппозиций «вертикальное – горизонтальное», «динамика – статика», «соцреализм – рынок», «соцреализм – постмодерн», «сталинизм – эстетический проект». Он трактовал искусство эпохи сталинизма как многослойное явление, воплотившее и динамику социальных ценностей 1920 – 1930-х гг., и более глубинные, длительные изменения в российской культуре XX в. Вслед за В. Па-

---

<sup>22</sup> В качестве примера приведу выставки, организованные коллекционерами советского искусства в американской провинции: *Hidden Treasures: Russian and Soviet Impressionism. 1930 – 1970*. Scottsdale, 1994; *From Russian Easels. Socialist Realist and Impressionist Paintings*. Ames, 2003.

<sup>23</sup> См., например: *Boym S. Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*. London, 1994; *Prohorov G. Art under Socialist realism: Soviet painting, 1930 – 1950*. East Roseville, 1995.

<sup>24</sup> *Papernyi V. Kultura Dva. Socialist Realism and Architecture*. Michigan, 1985; *Паперный В. Культура Два. Двадцать лет спустя*. М., 2005.

перным потянулась череда авторов, предлагающих свои версии культурологического моделирования советской истории.

Своеобразным итогом диалога отечественных и зарубежных специалистов стало издание «Соцреалистического канона»<sup>25</sup>, примечательного и разнообразием тематики, и теоретическим многоголосьем. Но все же самая существенная его черта – космополитичность авторского коллектива. Публикация «Соцреалистического канона» свидетельствовала о возможностях, которые были реализованы в новой интеллектуальной и внешнеполитической атмосфере 1990-х гг.

Если обратиться к современной (1990 – 2000-е гг.) отечественной историографии послевоенного советского искусства и общества, то в этой области произошли значительные перемены. Поздний сталинизм, ранее один из наименее изученных периодов в истории СССР, пожалуй, впервые стал объектом пристального внимания гуманитариев разных специальностей. Наряду со «сталиноведением» и «кремлинологией» внимание исследователей привлек весь спектр социальных процессов, характерных для советского послевоенного общества: повседневные практики, механизмы выражения общественного мнения, качество жизни разных слоев населения, идеологические кампании и национальные отношения. Особую роль в изучении послевоенного общества и привлечении интереса академического сообщества к этой проблематике сыграли новаторские исследования Е. Зубковой<sup>26</sup>.

В 1990-е гг. было опубликовано немало работ, в которых тестированию на социальные смыслы подвергались как скандально известные, так и почти полностью забытые феномены послевоенной культуры: «суд чести» и почтовая открытка, антиамериканская пропаганда и мелкая фарфоровая пластика, музей подарков Сталину и доходы художественной элиты<sup>27</sup>. Постепенно черно-белая картина

---

<sup>25</sup> Соцреалистический канон / под общ. ред. Х. Гюнтера; Е. Добренко. СПб., 2000.

<sup>26</sup> Зубкова Е. Ю. Общество и реформы. 1945 – 1964. М., 1993; *Она же*. Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945 – 1953. М., 2000

<sup>27</sup> Искусство советского времени. В поисках нового понимания. М., 1993; Знакомый незнакомец: социалистический реализм как историко-культурная проблема. М., 1995; Герман М. Четыре года после Победы // Вопросы искусствознания. 1995. № 1 – 2; Золотонос М. Гербарий праздников советских. Семиотика поздравительной открытки конца 1950-х – начала 1960-х гг. // Новый мир искусства. 1998. № 1; *Он же*. На кисельных берегах соцреализма. Механизмы казенного манипулирования художественным творчеством в 1960-1980-е гг. // Новый мир искусства. 1998. № 3; *Он же*.

художественной жизни послевоенного советского общества превращалась в богатую цветами и оттенками палитру.

В любом искусстве есть несколько пластов: пласт художественно-стилистических приемов, семиосфера искусства, пласт институций и повседневно-хозяйственных практик. В современной отечественной историографии параллельно с разработкой эстетических, символических, семиотических аспектов искусства эпохи сталинизма происходила «социализация» этой проблематики. Исследователи привнесли дыхание социальной жизни в свои публикации о визуальной культуре сталинизма, соотнесли искусствоведение с социальной историей послевоенного советского общества. В частности, многие авторы выражали свое согласие с тем, что именно в послевоенные годы происходили изменения, подготовившие почву для десталинизации страны в 50-е гг., и за фасадом монументальной советской культуры 40-х гг. скрывалось «исполненное внутренней напряженности разнородное многоуровневое социальное пространство»<sup>28</sup>.

Об этом, о столкновении в советском искусстве интересов различных социальных групп шла речь в монографии В. Манина, написанной в основном в 1960-е гг., но опубликованной после ликвидации цензуры<sup>29</sup>. Хотя эмоциональное название «Искусство в резервации» отражало негативный пафос искусствоведа, непонаслышке знакомого с реалиями советской изополитики, в этой книге впервые рассматривались вопросы повседневной жизни художественных профессий, корпоративных организаций, идейных принципов советского искусства. Хронологически книга В. Манина ограничена

---

Фарфорова оттепель // Новый мир искусства. 1998. № 4. С. 32 – 34; *Фатеев А.В.* Образ врага в советской пропаганде, 1945 – 1954 гг. М., 1999; *Золотонос М.* Кабинет: картина мира. Исследование немого дискурса: аннотированный каталог садово-парковой скульптуры сталинского времени. М., 1999; *Каганский В.* Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М., 2001; *Есаков В., Левина Е.* Дело КР. Суды чести в идеологии и практике послевоенного сталинизма. М., 2001; Советское богатство: статьи о культуре, литературе и кино. СПб., 2002; *Ханаева Д.* Время космополитизма: очерки интеллектуальной истории. СПб., 2003. Советская жизнь. 1945 – 1953. М., 2003.

<sup>28</sup> *Лейбович О.Л.* В городе М: очерки политической повседневности советской провинции в сороковых – пятидесятых годах XX века. Пермь, 2005. С. 8. См. также: *Пыжиков А.В.* Советское послевоенное общество и предпосылки хрущевских реформ // Вопросы истории. 2002. № 2. С. 33 – 43.

<sup>29</sup> *Манин В.С.* Искусство в резервации: художественная жизнь 1917 – 1941 гг. М., 1999.

предвоенным периодом, но собранный в ней фактический материал имеет особое значение для понимания и послевоенных процессов. То же самое можно сказать о монографии А. Морозова<sup>30</sup>, в которой охарактеризована драматическая история столкновения в 1930-е гг. целей и ценностей представителей власти и художественного сообщества. Одновременно это исследование является серьезной информационной базой для изучения истории советского искусства первой половины XX в.

В 1990-е гг. активно разрабатывалась проблематика советской интеллигенции. Разоблачение старых и конструирование новых мифов об интеллигенции, терминологические споры, теоретические дебаты, глобальные проекты и микроисследования на эту тему позволили некоторым авторам говорить о формировании научного направления, которому было дано претенциозное название «интеллигентоведение»<sup>31</sup>. Это направление институционализировалось в сеть российских и зарубежных исследовательских центров и проектов<sup>32</sup>. К социальной истории советского искусства наиболее близки сюжеты по истории творческой интеллигенции. Однако в «интеллигентоведении» история художественного сообщества эпохи сталинизма изучена в гораздо меньшей степени, чем история литераторов, учительства, студенчества или творческой интеллигенции других периодов российской истории.

История советской художественной интеллигенции разрабатывалась не только на научных семинарах и конференциях, в многочисленных публикациях академического и публицистического толка<sup>33</sup>, но и в диссертационных исследованиях. В диссертациях В.П.

---

<sup>30</sup> Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995.

<sup>31</sup> Обзор литературы см.: Олейник О.Ю. Изучение проблем интеллигенции в 90-е годы: справочно-библиографическая информация // Интеллигенция и мир. 2001. № 1. С. 91 – 100; Купцова И.В. Художественная интеллигенция в годы Первой мировой войны (июль 1914 – март 1918 г.): дис.... д-ра ист. наук. [Электронный ресурс]. М., 2004. С. 13 – 27.

<sup>32</sup> См., например: Words, Deeds and Values. The Intelligentsias in Russia and Poland during the Nineteenth and Twentieth Centuries / ed. by F. Bjarling and A. Pereswetoff-Morath. Lund, 2005. (Slavica Lundensia. Volume 22).

<sup>33</sup> Комиссаров С.Н. Художественная интеллигенция. Противоречия сознания и деятельности. М., 1991; Кормер В.Ф. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура. М., 1997; Волков С.В. Интеллектуальный слой в советском обществе. М., 1999; Дмитриевский В. Н. Художественная интеллигенция и власть: роли, маски, репутации // Русская интеллигенция. История и судьба. М., 1999. С. 298 – 325; Толе-

Конева, А.В. Рябова, И.В. Купцовой, В.М. Клычникова, Е.В. Ворожейкиной<sup>34</sup> и других специалистов рассматривались такие вопросы, как специфика психологии творческой личности, особенности взаимоотношений художника и власти, коммуникация художника и общества в экстремальных условиях войн и революций, корпоративная идентичность, становление профессиональных организаций и объединений.

Советская интеллигенция изучалась преимущественно в политическом плане, в пределах оппозиций «художник – власть», «политика – искусство», «искусство – идеология». Специальных исследований по позднему сталинизму предпринималось не так уж много, традиционно этому периоду отводится одна-две главы в проектах, охватывающих более протяженный период.

Примечательная особенность публикаций последних лет – всплеск внимания к региональным и локальным аспектам событий общенационального масштаба (работы Ю.Г. Голуба, Д.Б. Баринова, А.Г. Борзенкова и других авторов)<sup>35</sup>. Однако исследования такого рода отличаются, как правило, хроникально-летописным характером, а обобщения ограничены рамками концепции тоталитаризма.

Инновационной тематикой и объемом впервые проанализированного архивного материала выгодно отличались докторская диссертация и монография М.Р. Зезиной. Занимаясь проблемой отношений творческой интеллигенции и власти в годы «оттепели», М.Р. Зезина посвятила послевоенному периоду главу, насыщенную уникальной информацией и новаторски поставленными вопросами о финансовом и статусном расслоении художественной интеллиген-

---

рантность и власть. Судьбы российской интеллигенции. Пермь; Чусовой, 2002; Из истории русской интеллигенции. СПб., 2003; *Капустин М.П.* Культура и власть. Пути и судьбы русской интеллигенции в зеркале поэзии. М., 2003.

<sup>34</sup> *Ворожейкина Е.В.* Российская художественная интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. 1941 – 1943 гг.: дис.... канд. ист. наук. Кострома, 2004; *Клычников В.М.* Художники Москвы как социально-профессиональная группа накануне Февральской революции 1917 г.: дис.... канд. ист. наук. М., 2000; *Конев В.П.* Советская художественная культура 30 – 80-х годов XX в.: теоретико-исторический анализ: дис.... д-ра. культурол. наук. Новосибирск, 2005; *Рябов А.В.* Художник и власть: борьба и сотрудничество, 1918 – 1932: дис.... канд. культурол. наук. СПб., 2000.

<sup>35</sup> *Борзенков А.Г.* Интеллигенция и сталинизм в послевоенные годы (1946 – 1953). Новосибирск, 1993; *Голуб Ю.Г., Баринов Д.Б.* Судьбы российской художественной интеллигенции в условиях сталинского режима. Саратов, 2002.

ции, авторском праве, групповых конфликтах и других аспектах социальной истории послевоенного советского искусства<sup>36</sup>.

Если М.Р. Зезина анализировала социальные аспекты жизни художественной интеллигенции, то Е.С. Громова интересовали личные предпочтения И. Сталина в искусстве и их влияние на динамику культурных процессов в Советском Союзе<sup>37</sup>. Как и в работах М.Р. Зезиной, в фокусе его внимания находилась элита, именитые и приближенные к власти деятели культуры.

Для историографической ситуации 1990-х гг. характерна пластичность терминологии. Понятие «социалистический реализм» оказалось широким зонтиком, под прикрытием которого велись любые дискуссии, имеющие прямое или косвенное отношение к истории советской культуры 1930 – 1950-х гг. Ни среди российских, ни среди западных исследователей не было согласия в трактовке термина. Соцреализмом называли 1) все официально признанное искусство советского периода, 2) любые реалистические течения 1920 – 1980-х гг., 3) искусство, созданное в годы правления Сталина, 4) догматы официальной эстетики и культурной политики.

Теоретические споры о соцреализме постепенно теряли политическую составляющую. В игровую атмосферу интеллектуальной жизни 1990-х г. органично вписались типологические описания соцреализма как раннего варианта постмодерна, предложенные А. Генисом, М. Эпштейном и другими авторами, продолжающими традицию, заложенную Б. Гройсом десятилетием раньше<sup>38</sup>.

Эта провокационная постмодернистская нота звучала гармонично в атмосфере ностальгии по советскому прошлому, характерной для общественных настроений второй половины 1990-х гг. Любая ностальгия позволяет смотреть на историю вне рамок конкретно-исторического и политического анализа, не принимая во внимание трагические события прошлого. После разоблачительного пафоса конца 1980-х – середины 1990-х гг. общественное внимание и

---

<sup>36</sup> Зезина М.Р. Накануне оттепели // Зезина М.Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950 – 1960-е гг. М., 1999.

<sup>37</sup> Громов Е.С. Сталин. Власть и искусство. М., 1998.

<sup>38</sup> Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы литературы. 1992. № 3; Генис А. Треугольник (авангард, соцреализм, постмодернизм) // Иностранная литература. 1994. № 10; Гройс Б. Полуторный стиль: соцреализм между модернизмом и постмодернизмом // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 44 – 53; Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма // Звезда. 1996. № 8; Он же. Постмодерн в России. Литература и теория. М., 2000.

публичные оценки советского официоза в искусстве приобрели иной характер<sup>39</sup>. Вошли в моду (и не только в столице) аукционы, частные коллекции и галереи, специализирующиеся на творчестве лояльных к власти художников 1930 – 1950-х гг.

В публикациях тех, для кого сталинизм был частью личного опыта, эмоциональное раздражение от подобной ностальгической «реабилитации» соцреализма превалировало над рациональными аргументами. Приведу отрывок из характерного высказывания А. Гангнуса, опубликованного в 1990 г. в нашумевшем сборнике «Избавление от миражей»: «Социалистический реализм, доказав свою несостоятельность, доказал и свою враждебность истинному идеалу, измена которому наказывается неотвратимо и страшно. Бесплодием, застойностью целых культурных эпох. Вырождением таланта, гниением души заживо»<sup>40</sup>. Но и десятилетие спустя страсти по поводу официального искусства эпохи сталинизма не утихли. В книге М. Чегодаевой читаем: «Сталинский социалистический реализм... не был рожден своим временем, не был сотворен талантом и мастерством художников – он был придуман в высших правительственных сферах, спущен директивным порядком и вменен к употреблению, отнюдь не по художественным, но по чисто политическим мотивам.... Вне политики “соцреализм” увядает, о нем нечего сказать кроме того, что он был в художественном отношении явлением крайне незначительным и глубоко вторичным, перепевом наиболее консервативных направлений искусства XIX в.»<sup>41</sup>.

Чтобы представить масштаб разногласий участников академической полемики по вопросам искусства эпохи сталинизма, можно привести мнение куратора масштабного выставочного проекта «Европаля 2005» Е. Деготь: «Советское искусство – это вовсе не только кич, и важно вернуть ему его политическое и концептуальное измерение»<sup>42</sup>. С ее точки зрения, есть много оснований рассматривать советское искусство как актуальное: «не как экзотический ос-

---

<sup>39</sup> Янковская Г.А. Ностальгия по социалистическому реализму в культурной памяти 1990-х гг. // Век памяти, память века. Опыт обращения с прошлым в XX столетии: материалы всероссийской научной конференции. Челябинск, 2004. С. 347 – 358.

<sup>40</sup> Избавление от миражей. М., 1990. С. 182.

<sup>41</sup> Чегодаева М. А. Социалистический реализм – мифы и реальность. М., 2003. С. 13.

<sup>42</sup> Советский идеализм. Живопись и кино 1925 – 1939: каталог выставки Европаля Интернешнл. 2005. Льеж, 2005. С. 12.

таток тоталитарной эпохи, но как полноценное по своей силе и фантазии искусство: искусство коллективной мечты»<sup>43</sup>.

Характерная черта современной историографии заключается в том, что, отдавая должное политической истории, решениям власти в области культуры, исследователи обратили внимание на социальный и ментальный контекст, на среду протекания социальных процессов. С большей или меньшей степенью академического фундаментализма ключ к пониманию искусства 1930 – 1950-х гг. сегодня ищут в менталитете эпохи, в социальных особенностях творческой интеллигенции и публики, властвующего меньшинства и бенефициантов сталинского режима. В этом отношении интерес представляют работы, укореняющие в отечественной историографии методологические принципы историко-социологического анализа П. Бурдье и М. Фуко. Речь идет о трудах Н. Козловой, И. Смирнова, О. Хархордина, не имеющих непосредственного отношения к изобразительному искусству, но прокладывающих новые пути изучения его «потребителей»<sup>44</sup>.

Культура эпохи сталинизма сегодня представляет собой своеобразную буферную зону, где теории и гипотезы, применяемые к социально-политической истории СССР, тестируются на материале изобразительных искусств. Переоценке типовой художественной продукции того времени способствовала реабилитация в исторических дисциплинах «простого человека» – маленького субъекта большой истории, а вместе с этим – истории повседневности и массовых форм культуры<sup>45</sup>.

Если обратиться к британской и американской историографии, имеющей прочные традиции русистских исследований, то официальное искусство советской эпохи ее не интересовало вплоть до начала 1990-х гг. Немногочисленные публикации на эту тему были

---

<sup>43</sup> Советский идеализм: буклет выставки / Пермская государственная художественная галерея, март 2006. Пермь, 2006.

<sup>44</sup> *Kharkhordin O. The Individual and the collective in Russia: a Study of Practices.* Berkeley, 1999; *Хархордин О.* Обличать и лицемерить. Генеалогия российской личности. СПб., М., 2002; *Смирнов И.П.* Соцреализм: антропологическое измерение // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 29 – 43; *Козлова Н.Н.* Соцреализм: производители и потребители // Общественные науки и современность. 1995. № 4; Она же. Горизонты повседневности советской эпохи: голоса из хора. М., 1996; Она же. Советские люди: сцены из истории. М., 2005.

<sup>45</sup> Из обширного списка литературы по этому вопросу приведу лишь две работы: *Между обществом и властью: массовые жанры от 20-х к 80-м гг. XX в.* М., 2002; *Самодетельное художественное творчество в СССР: очерки истории: в 3 т.* СПб., 2000.

написаны либо в публицистическом жанре, либо в рамках политической истории и тоталитарного «кремлинноведения»<sup>46</sup>. Интерес историков к художественному официозу был «паталого-анатомическим». Для большинства западных авторов Советский Союз представлял собой пациента, чей смертный час близок, и только вскрытие поможет установить точную причину его трагического конца. Историков занимало, как работает советская политическая, экономическая, репрессивная системы, какова технология принятия решений. Активно изучались события 1930-х гг. и «оттепель». Специалисты имели все основания охарактеризовать состояние историографии позднего сталинизма как «безжизненную пустыню»<sup>47</sup>. Еще хуже обстояло дело с историей послевоенного искусства.

Советское изобразительное искусство в целом не привлекало внимания западных исследователей. Отношение западной аудитории к сталинским преобразованиям 1930-х гг. в культуре точно отражает название книги М. Истмена – «Художник в униформе»<sup>48</sup>. Однако в 1930 – 1940-е гг. несколько работ на эту тему опубликовали лица, симпатизирующие социалистическому эксперименту и побывавшие в Советском Союзе. В этих в целом доброжелательных публикациях создавался образ интенсивной художественной жизни и нравов художественного сообщества. От глаз сторонних наблюдателей не скрылись и системные пороки сталинской модели государственного искусства.

В частности, К. Лондон удивлялся тому, что государство, «столь радикальное в социальной сфере, демонстрирует такое ретроградство в искусстве»<sup>49</sup>. Он обращал внимание на старомодность и реакционность навязанного художникам сверху социалистического реализма<sup>50</sup>, на странное родство в нападках на модернизм и красных, и коричневых. Поскольку К. Лондон был истинным сторонни-

---

<sup>46</sup> Назову несколько публикаций о позднем сталинизме, опубликованных до прихода М.С.Горбачева к власти: *Schlesinger R. The Spirit of Postwar Russia: Soviet Ideology, 1917 – 1946. London, 1947; Swayze H. Political Control of Literature in the USSR, 1946 – 1959. Harvard, 1962; Hahn W. Postwar Soviet Politics: the Fall of Zhdanov and the Defeat of Moderation, 1946 – 1953. Ithaca; London, 1982.*

<sup>47</sup> См.: *Duskin E. Stalinist Reconstruction and the Confirmation of New Elite. New York, 2001.*

<sup>48</sup> *Eastman M. Artists in Uniform. New York, 1934.*

<sup>49</sup> *London K. Seven Soviet Arts. New Haven, 1938. P. 61.*

<sup>50</sup> *Ibid. P. 63.*

ком социалистического эксперимента, он в ницшеанском духе считал жесткую критику подлинным дружеским жестом и делал нелицеприятный вывод: «Великие русские революционеры стали марксистами-педантами и абсолютными реакционерами во всех искусствах. Именно это поставило на грань деградации впечатляющую систему художественной организации и отличную систему образования»<sup>51</sup>.

Лояльность сталинской системе изобразительного искусства демонстрировали в своих работах Дж. Чен и К. Бант<sup>52</sup>. Работа последнего, написанная в сотрудничестве с советским посольством, в условиях еще действующего антигитлеровского альянса, вряд ли отражала весь спектр авторских впечатлений. Но и в этом тексте о советском искусстве 1930-х гг. подбор имен художников, оценка их произведений существенно отличались от аналогичных публикаций в СССР. В частности, в этой публикации, предназначенной для западного читателя (и потенциального покупателя), идеологические изюминки вообще не были представлены.

С началом военных действий на фронтах холодной войны официально признанное советское изобразительное искусство практически исчезает из поля зрения западной аудитории. Получить непосредственные впечатления о художественной жизни в СССР было крайне сложно. Не случайно знаменитая статья А. Бретона, опубликованная в 1952 г., называлась «Почему от нас скрывают советское искусство?»<sup>53</sup>.

Обобщенное представление западных интеллектуалов о советском искусстве можно выразить двумя словами: архаика и деградация. В упомянутой статье А. Бретон рьяно, со страстью человека, разочарованного в лучших увлечениях своей молодости, клеймил послевоенное советское искусство за политический сервизм, за напыщенность, за скудность тем и беспомощную стилистику в традициях дешевых массовых рыночных поделок. Идея внутреннего родства соцреализма и художественного кича, впервые прозвучавшая в эссе 1939 г. А. Гринберга<sup>54</sup>, объединила многих западных ис-

---

<sup>51</sup> Ibid. P. 87.

<sup>52</sup> *Chen J. Soviet Art and Artists. London, 1944; Bunt C. Russian Art from Scythes to Soviets. London; New York, 1946.*

<sup>53</sup> *Бретон А. Почему от нас скрывают русскую живопись // Искусство. 1990. № 5. С. 35 – 37.*

<sup>54</sup> *Greenberg C. Avant-garde and Kitsch // Art and Culture. Boston, 1962.*

следователей, включая Х. Арендт, М. Кундери и других интеллектуальных авторитетов<sup>55</sup>.

Художник-эмигрант С. Донской, проанализировав доступные ему в середине 1950-х гг. источники, во многом прозорливо сформулировал причины плачевного состояния советского искусства:

- нигде и никогда свобода творчества не была с такой последовательностью уничтожена, как в СССР, поэтому художники вынуждены творить произведения, не отвечающие их вкусу, они вынуждены творить в рамках «коммунистического академизма»;

- искусство не может развиваться и по этическим причинам: нельзя искренне восхищаться Павликами Морозовыми и геноцидом;

- советские художники оторваны от мира, отсюда «музейность и застойность», которую ощущает западный зритель при знакомстве с советским искусством;

- советские художники изолированы и от своего собственного народа. Находясь в привилегированном положении, они не имеют живого контакта с людьми, создают искусство если не классовое, то кастовое<sup>56</sup>.

Хотя в небольшом исследовании С. Донского было немало точных наблюдений и справедливых суждений, написано оно в типичной манере антисоветской публицистики, в соответствии с популярной логикой 1950 – 1960-х гг.: прогрессивный живой модернизм противостоит реакционному умирающему жизнеподобию и академизму. Критиковать художественные академии было признаком хорошего тона среди «прогрессивно мыслящих» гуманитариев периода молодежной революции 1960-х гг. Однако на рубеже 1960-х и 1970-х гг. на Западе начинается переоценка роли академий и академического искусства в истории Европы.

Об этом свидетельствует небольшой сборник статей «Академическое искусство», опубликованный в Великобритании в 1971 г.<sup>57</sup> Фактически это был манифест, содержащий призыв освободить историю искусства от влияния стереотипов и межгрупповых интересов художников. Более того, авторы сборника продемонстрировали возможности типологического анализа, сопоставив практику академического искусства разных стран, начиная с эпохи Возрождения и

---

<sup>55</sup> Подробнее см.: Бойм С. Китч, «кемп», «банальность зла» // Бойм С. Общие места. Мифология повседневной жизни. М., 2002. С.27 – 35.

<sup>56</sup> Донской С. Советское изобразительное искусство. Мюнхен, 1956. С. 60.

<sup>57</sup> Academic Art / ed. by T. Hess. London, 1971.

заканчивая временем социалистического реализма. Ими было определено концептуальное ядро любого искусства академического типа, состоящее из культа отредактированного прошлого, систематизированной эстетики, идей прогресса, иерархии, рациональности и жизнеподобия<sup>58</sup>. Все эти компоненты в разной степени были представлены в искусстве XX в. всех стран Европы и Северной Америки. Х. Розенберг увидел несомненное сходство произведений эпохи сталинизма с визуальными пропагандистскими материалами американских избирательных кампаний<sup>59</sup>. Тезис о возможных исторических аналогиях социалистическому реализму был в этой публикации озвучен, но концептуально еще не осмыслен.

В коротком листе работ западных русистов по художественной культуре эпохи сталинизма, появившихся в 1970 – 1980-е гг., необходимо выделить те из них, что напрямую не затрагивали историю изобразительного искусства, но оказали значительное воздействие на концептуальное видение проблемы, наметили пути изучения визуального соцреализма.

В первую очередь это касается книги В. Данем «Во времена Сталина»<sup>60</sup>. Продолжая тему перерождения идеологических приоритетов большевистской революции, начатую еще Л. Троцким и Н. Тимашевым<sup>61</sup>, она впервые проанализировала материал массовой литературы эпохи позднего сталинизма. Особое внимание было уделено ею расшифровке социальных смыслов, закодированных в типовых, формульных художественных произведениях. В. Данем продемонстрировала, насколько информативной и насыщенной может быть для историка ординарная художественная продукция, взятая вне эстетических предубеждений и интеллектуального снобизма. Массовая литература послевоенной эпохи позволяла вывести дискуссии о советской культуре за рамки привычных представлений о соцреализме как явлении, навязанном населению властями и компрадорской интеллигенцией. Внимание исследователей теперь на-

---

<sup>58</sup> Ibid. P. 5 – 9.

<sup>59</sup> Ibid. P. 134.

<sup>60</sup> *Dunham V.* In *Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction*. Durham, 1990; *Soviet Society and Culture: Essays in the Honor of Vera S. Dunham*; London, 1988.

<sup>61</sup> *Timasheff N.* *The Great Retreat: the Growth and Decline of Communism in Russia*. New York, 1946. Современную полемику вокруг концепции Н. Тимашева см.: *Stalinism and the «Great Retreat»* // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2004. N 4. P. 651 – 733.

правлялось на поиски в художественном официозе отражения настроений широких слоев населения.

В несколько иной теоретической традиции эту же линию продолжила К. Кларк в монографии «Советский роман: история как ритуал». Она осуществила своеобразную деконструкцию, разобрала на части ординарную среднестатистическую литературу всего советского периода, уделив особое внимание литературе послевоенного времени<sup>62</sup>. К. Кларк подобно В. Данем не занималась такими авторами, как М. Булгаков или А. Солженицын. Объектом ее анализа стали «нечитаемые» тексты «классического» социалистического реализма. Это позволило ей говорить о массовой художественной продукции как зеркале советского термидора, хотя К. Кларк интересовала не только дешифровка смыслов, но и структурные элементы соцреалистического романа.

Исследований визуального соцреализма, сопоставимых по значимости и резонансу с названными работами В. Данем и К. Кларк, в тот период не существовало. Так же, как в СССР, изучение советского изобразительного искусства оставалось уделом искусствоведов и художественных критиков, которые описывали художественную жизнь в привычных рамках хронологически последовательной смены стилей, течений и знаковых произведений. История советской культуры делилась на два периода: революционный (1917 – вторая половина 1920-х гг.), когда преобладали утопические революционные идеи, и период господства коррумпированного догматического соцреализма, который трактовался исключительно как эстетическое ничтожество или внехудожественная пропаганда<sup>63</sup>.

Фактически до прихода к власти М. Горбачева западная аудитория была совершенно равнодушна к советской визуальной культуре. С середины 1980-х гг. искусство сталинизма, впрочем, как и искусство авторитарных, диктаторских режимов в целом, стало ис-

---

<sup>62</sup> Clark K. *The Soviet Novel. History as Rritual*. London, 1985; Кларк К. *Советский роман: история как ритуал*. Екатеринбург, 2002.

<sup>63</sup> Именно в таком ракурсе советское искусство рассматривалось в едва ли не единственной американской диссертации доперестроечного времени по истории официального искусства в СССР: *Vanhorn Sharyn J. Art as propaganda: an examination of selected socialization and communication factors as they are affected by graphic art in the Soviet Union*. Univ. of Miami, 1980.

следовательским сюжетом, интересным не только для кабинетных ученых, но и для музейных кураторов<sup>64</sup>.

Практически все публикации 1980-х гг. о социалистическом реализме в изобразительном искусстве были пионерскими, поскольку, как уже говорилось, в предшествующие годы им никто не занимался. Во второй половине 1980-х гг. в англоязычной русистике появились работы, посвященные русской реалистической школе и ее влиянию на теорию и практику соцреализма<sup>65</sup>. В них анализировались эстетическая программа и организационные принципы Товарищества передвижных художественных выставок, практика государственного патернализма в культуре, тесные связи русских художников и власти. Рассматривалась судьба И. Репина, провозглашенного в годы сталинизма лучшим из всех российских художников и предтечей социалистического реализма. М. Гланц одной из первых актуализировала проблему взаимоотношений центра и периферии, национальных вариантов советизации художников и их адаптации к доктрине соцреализма<sup>66</sup>. Она же рассказала о трагических эпизодах из художественной жизни национальных республик, таких как разгром «бойчукизма» в Украине.

Й. Гулдберг впервые обратился к теме социальных взаимодействий в мире официального советского искусства. В традициях набравшего силу институционального подхода в искусствоведении<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> См. раздел о советском искусстве в свободном от публицистической образности альбоме с компетентным авторским комментарием: *Bird A. A History of Russian Painting. Oxford, 1987, P. 257 – 268.* Он отличается от перестроечных публикаций российских авторов академической беспристрастностью. Говоря об ответственности социалистического реализма за расцвет в сталинском искусстве «посредственности, тривиальности, подобострастия и респектабельности», автор не забывает дать корректную оценку «исключительно компетентным» академическим художникам А. Герасимову и Е. Кацману. (P. 260 - 262.). См. Также: *Elliot D. New Worlds: Russian Art and Society 1900 – 1937. New York, 1986;* *Tupitsyn M. Margins of Soviet Art. Milan, 1989;* *Bown M. Art Under Stalin. New York, 1991.* К этой теме обратился даже авторитетный эксперт по советскому авангарду Дж. Боулт: *Bowl J. The Stalin Style: the First Phase of Socialist Realism // Sots Art. New Museum of Contemporary Art. New York, 1986.*

<sup>65</sup> *Valkenier E. Russian Realist Art: the State and Society: the Peredvizhniki & their Tradition. New York, 1989.*

<sup>66</sup> *Glants M. From the Southern Mountains to the Northern Seas // New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture. Selected papers from the Fourth world Congress for Soviet and East European Studies. Harrogate, 1990. P. 95 – 111.*

<sup>67</sup> Подробнее см.: *Бирнштейн Б.М. «Кризис искусствоведения» и институциональный подход // Советское искусствоведение. XX век. М., 1991. Вып. 27. С. 277 – 297.*

он предложил самобытное решение фундаментального вопроса, с которым сталкивается любой исследователь теории и практики советского изобразительного искусства: «Что такое социалистический реализм?». Контуры своей концепции он обозначил в статье, опубликованной в скандинавском славистском журнале еще в 1986 г.<sup>68</sup> Й. Гулдберг сосредоточил внимание на организационной структуре советского искусства, справедливо заметив, что доводящие до фрустрации путанные и неопределенные формулировки советской критики не позволяют понять суть художественных процессов сталинского времени. В этом вопросе, по мнению Й. Гулдберга, невозможно отделить творчество от «институциональной практики художественной критики, худсоветов, методологии, почетных званий и наград»<sup>69</sup>. Также одним из первых Й. Гулдберг тематизировал проблемы прагматизма сталинской «изополитики» и нравов художественной бюрократии.

Более детально институциональный подход был обоснован в коллективном труде «Культура сталинской эпохи», изданном в 1990 г. под редакцией авторитетного специалиста Х. Гюнтера<sup>70</sup>. Здесь Й. Гулдберг с еще большей убедительностью доказывал, что никакой теоретической определенности у социалистического реализма как теории не было, впрочем, как не было и реальной унификации художественного стиля. Он считал нормативную доктрину соцреализма крайне нестабильным феноменом, способным адаптироваться к различным историческим, политическим и социальным нуждам. С точки зрения Й. Гулдберга, термин соцреализм если и применим, то к эпохе сталинизма (конец 1920-х – 1953 г.), а его фундаментальным свойством следует считать стилистическую эклектику<sup>71</sup>. Скандинавский историк показал, как легко найти в советской живописи формальные парафразы из Ренессанса, барокко, классицизма, бидермайера или импрессионизма, обнаружил поразительные текстуальные совпадения в программных манифестах советских художников и представителей американского регионализма.

---

<sup>68</sup> *Guldborg J. Artist Well Organized. The Organizational Structure of the Soviet Art scene from the Liquidation of Artistic Organizations (1932) to the First Congress of Soviet Artists (1957) // Slavica Othiniensia. 1986. № 8. P. 3 – 23.*

<sup>69</sup> *Ibid. P. 4 – 5.*

<sup>70</sup> *Guldborg J. Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period // The Culture of the Stalin Period. London, 1990. P. 149 – 177.*

<sup>71</sup> *Guldborg J. Socialist Realism as Institutional Practice. P. 153.*

Именно размышления об исторических параллелях в искусстве СССР, нацистской Германии, Европы и США послужили для Й. Гулдберга основанием для теоретической разработки институционального подхода к истории советского официального искусства.

Поиск исторических аналогий позволял взглянуть на развитие европейской культуры XX в. более целостно, выйти за рамки изоляционистской модели советского искусства, перейти от изучения отдельных эпизодов к типологическому анализу. Аналоговый подход в англо-американской историографии второй половины 1980-х гг. реализовывался в двух направлениях. В русле первого советское официальное искусство рассматривалось как вариант искусства тоталитарного, поэтому проведение исторических аналогий ограничивалось тоталитарными политическими режимами. В русле второго направления сопоставлялась художественная жизнь Советского Союза и демократических стран Запада, что давало возможность вписать искусство сталинизма в более глобальный контекст культуры XX в. С известной долей условности первое направление можно назвать «тоталитарным», второе – «генерализирующим».

Идею типологического родства культурной политики и изобразительного искусства всех тоталитарных режимов манифестировал и продолжает последовательно отстаивать эмигрировавший из СССР искусствовед И. Голомшток<sup>72</sup>. Его публикации второй половины 1980-х гг. знакомили западную аудиторию с обширным корпусом прежде недоступных ей сведений о теоретиках, бюрократах и прочих персонажах художественной элиты, о партийных «меценатах» и правительственных решениях в области искусства. Работы И. Голомштока вызвали массу комментариев и побудили многих западных исследователей обратить внимание на искусство сталинизма<sup>73</sup>. Он одним из первых заговорил о трудностях интерпретации этого искусства, о некорректности его изучения вне исторического контекста. Концептуально И. Голомшток трактует искусство сталинизма как результат политических, социальных и духовных процес-

---

<sup>72</sup> *Golomshtock I. Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the people's Republic of China. New York, 1990; Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994; Golomshtock I. Problems in the Study of Stalinist Culture // The Culture of Stalin Period. London, 1990. P. 110 -121.*

<sup>73</sup> Солидарность с идеями И. Голомштока проявил, например, классик искусствоведения Э. Гомбрих: *Gombrich E. The Uses of Images: Studies in the Social Function of Art and Visual Communication. London, 1999. P. 250.*

сов, общих для XX столетия, видя в советском визуальном официозе форму общеевропейской тоталитарной культуры<sup>74</sup>.

Размышляя о проблеме исторических истоков соцреализма, И. Голомшток не считал возможным их поиск в XIX в. Он полагал, что внутренняя структура искусства сталинизма отражала идеологическую и социальную реальность, присущую только XX столетию. Непонимание исторического контекста, семантики и эстетических смыслов эпохи сталинизма И. Голомшток считал главной причиной наметившейся во второй половине 1980-х гг. «реабилитации» соцреализма в кругах художественной критики и историков искусства<sup>75</sup>.

Возможности иного, «генерализирующего» направления в изучении официального искусства продемонстрировала К. Линди в новаторской книге «Искусство в годы холодной войны от Владивостока до Каламазу» (1990)<sup>76</sup>. Отказавшись от обличительного пафоса, К. Линди попыталась сопоставить пути развития искусства по разные стороны железного занавеса и выбрала в качестве объекта анализа тиражируемые образы советского и американского искусства – массовую многотиражную художественную продукцию. Вслед за В. Данем и К. Кларк, она принципиально отвергла устоявшиеся стереотипы в описании послевоенной истории западного изобразительного искусства, обратившись не к истории послевоенного авангарда, но к наиболее типичным, «среднестатистическим» произведениям и жанрам, популярным у широкой аудитории.

К. Линди провела параллели между академическим иллюзионистским жизнеподобием в советской живописи и художественной продукцией реалистических школ в западном послевоенном искусстве. Проанализировав материал, который прежде не привлекал внимания специалистов, она пришла к выводу: «Несмотря на наши эстетические предпочтения, следует признать этот не очень удобный факт: от Владивостока до Каламазу самым популярным и широко представленным было искусство консервативное, конформистское по своему содержанию»<sup>77</sup>. Она сопоставляла произведения Т. Яблонской и В. Серова с феноменально популярными в 1950-е гг. на

<sup>74</sup> *Golomshtock I. Problems in the Study of Stalinist Culture. P. 111.*

<sup>75</sup> *Ibid. P. 120.*

<sup>76</sup> *Lindey Ch. Art in the Cold War. From Vladivostok to Kalamazoo. 1945 – 1962. London, 1990.*

<sup>77</sup> *Ibid. P. 8.*

Западе работами Дж. Келли (Gerald Kelly) и русского эмигранта В. Третчикова. Отмечая параллелизм развития советского и американского искусства, К. Линди избегала преувеличений, подчеркивая, что сходных явлений было не так много, а за внешним подобием часто скрывались смысловые расхождения.

Парадокс советского искусства, заключающийся в прославлении революции современности «дряхлым консервативным голосом»<sup>78</sup>, американская исследовательница попыталась понять, обратившись к аудитории соцреализма. Социальный портрет творцов и потребителей официального искусства эпохи сталинизма – это сложная и самостоятельная научная проблема, но в качестве рабочей можно предложить гипотезу К. Линди. Она полагала, что советским горожанам эпохи форсированной урбанизации иллюзорное фотографическое жизнеподобие портретов Ленина по сравнению с лубочными картинками из повседневной жизни их бабушек, могло казаться модернистским урбанистическим искусством. Плакаты, скульптура, живопись, графика 1930 – 1950-х гг. отражали свое время, мораль общества, полное условностей и викторианских ограничений<sup>79</sup>. Респектабельность и традиционализм, возобладавшие в официальном искусстве 1940 – 1950-х гг., действовали как якорь в турбулентные времена, а универсальная иконография скульптуры и живописи соцреализма консолидировала новое общество, помогала формировать новую советскую идентичность<sup>80</sup>.

Необычным был в целом доброжелательный тон и высокая оценка официального советского искусства, данная западным экспертом. Сравнивая две разновидности искусства «для масс», К. Линди утверждала, что советское не было ни таким благонамеренным и реакционным, как западные популярные печатные издания в худших своих образцах, ни настолько радикальным или провокационным, как западное высокое искусство в своих лучших проявлениях. «Оно было, по крайней мере, более честным и гуманным в своих намерениях»<sup>81</sup>, и, если рассматривать его в плюралистическом, не подвергаемом цензуре духе, метод соцреализма все еще воплощает прекрасные гуманистические идеалы»<sup>82</sup>.

---

<sup>78</sup> Ibid. P. 65.

<sup>79</sup> *Lindy Ch. Art in the Cold War*. P. 62 – 63.

<sup>80</sup> Ibid. P. 69.

<sup>81</sup> Ibid. P. 72 – 73.

<sup>82</sup> Ibid. P. 194.

Разоблачение «тоталитарного» в советском искусстве и его включение в западно-европейскую историю художественной культуры XX в. станут двумя основными направлениями в изучении искусства эпохи сталинизма. В этой области 1990-е гг. были периодом наиболее интенсивного и плодотворного изучения советской культуры в целом и послевоенной эпохи в частности. Продвигали выставочные проекты и публикации сторонники идеи тоталитарного искусства<sup>83</sup>. Свой путь торили приверженцы «генерализирующей» точки зрения на культуру эпохи сталинизма. Концептуальной системой координат в этом случае выступала теория модернизации с ее неперенными спутниками – массовой политической мобилизацией населения, всеобщей элементарной грамотностью, политизацией искусства и другими социальными трансформациями<sup>84</sup>. В границах модернизационной логики советское искусство сопоставлялось с универсальными приемами визуальной пропаганды XX в., преимущественно на материале войн, избирательных кампаний и рекламы<sup>85</sup>.

Трудно переоценить значение «архивной революции» 1990-х гг., в результате которой изменились доказательная база, тематика и география исследований<sup>86</sup>. Самым плодотворным образом она сказалась на изучении искусства сталинизма, что прослеживается, например, по тематике и количеству диссертаций, защищенных в американских университетах<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> *Szilagy A.* Arcadian Realism: Totalitarian Art in the Twentieth Century // *Art and Society in the Age of Stalin.* Budapest, 1992; *Picturing Power in the People's Republic of China. Posters of Cultural Revolution.* New York; Oxford, 1999.

<sup>84</sup> Библиографию вопроса см.: *Hoffmann D.* Stalinist values: the cultural norms of soviet modernity, 1917 – 1941. Ithaca; London, 2003.

<sup>85</sup> *Clark T.* Art and propaganda in the Twentieth Century. The Political Image in the Age of Mass Culture. London, 1997; *Cox R.* All this can be yours! Soviet commercial advertising and the social construction of space. 1928 – 1956 // *the Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space.* Seattle; London, 2003. P. 125 – 162; *Weapons of mass dissemination: the Propaganda of War.* Maiamy, 2004.

<sup>86</sup> Подробно влияние «архивной революции» на западную русистику обсуждалось в следующих публикациях: *Raleigh D.* Doing Soviet History: The Impact of the Archival Revolution // *The Russian Review.* 2002. № 1. P. 16 – 24; *Lynne V.* The Cold War in American Soviet Historiography and the End of the Soviet Union // *The Russian Review.* 2002. № 1. P. 25 – 39.

<sup>87</sup> *Reid S.* Destalinization and Remodernization of Soviet Art: the Search for a Contemporary Realism, 1953 – 1963. PHd. University of Pennsylvania. 1996; *Kettering K.* Natalia Danko and the Lomonosov State Porcelain Factory, 1917 – 1932. PHd. North – Western University. Evanstone. Illinois, 1998; *Efimova A.* Communist Nostalgia: On Soviet Aesthet-

В этот период было реализовано несколько проектов комплексного осмысления советской культуры, позволяющих вписать архитектуру, живопись, графику и прочие виды изобразительного искусства в общий контекст социо-культурной динамики. Именно на основе такого подхода был осуществлен коллективный проект начала 1990-х гг. «Искусство страны советов. Живопись, скульптура и архитектура в однопартийном государстве»<sup>88</sup>. Поставленная организаторами задача показать советскую художественную культуру как явление сложное и неоднородное была реализована, в частности, в статье М. Боуна «Александр Герасимов»<sup>89</sup>. Вызывающим был выбор персонажа для биографического очерка. Одиозная фигура самого влиятельного представителя сталинской художественной элиты и бюрократии, рассматривалась М. Боуном без гнева и пристрастия, на материале личных бесед и опубликованных источников. В этой небольшой работе известный эксперт по советскому искусству впервые поставил несколько непростых вопросов о связи стилевых приоритетов художника и его первичной социализации, воспроизводстве в СССР дореволюционной сети персональных связей, копировании и авторских повторениях в искусстве сталинизма.

С другой стороны, в некоторых проектах, имеющих целью всестороннее изучение культуры сталинизма, изобразительное искусство вообще не рассматривалось<sup>90</sup>. В этом отношении выгодно отличался лозаннский проект реконструкции институциональной системы советского искусства<sup>91</sup>, инициированный Л.Геллером и А.Боденом. Оба исследователя принимали активное участие в международных конференциях и научных форумах середины 1990-х гг.

---

ics and Post – Soviet Memory. Phd. University of Rochester. New York, 1997; *Plamper J.* The Stalin Cult in the Visual Arts, 1929 – 1953. Phd. University of California. Berkeley, 2001; *Rusnock K.* Life as it is, Life as it becoming: Socialist Realist Painting of Collectivization, 1934 – 41. Phd. South California University. Los Angeles, 2002.

<sup>88</sup> Art of the Soviet. Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917 – 1992 / eds. *M. Bown, B. Taylor.* Manchester, 1993.

<sup>89</sup> *Bown M.* Alexander Gerasimov // Art of the Soviet. Manchester, 1993. P. 121 – 139. Позднее к этой неоднозначной фигуре в истории советского искусства обращались другие исследователи: *Kelly C., Miner-Gulland P.* Interpretation of Socialist Realism: Petrov-Vodkin versus Gerasimov // Russian Cultural Studies: an Introduction / ed. by *C. Kelly, D. Shepherd.* Oxford, 1998. P. 147 – 153.

<sup>90</sup> Этот упрек относится, например, к известному сборнику, посвященному советской массовой культуре: *Mass culture in Soviet Russia: tales, poems, songs, movies, plays and folklore. 1917 – 1953* / eds. *R. Stites, J. Von Geldern.* Bloomington, 1995.

<sup>91</sup> Подробно об этом см.: Соцреалистический канон. СПб., 2002.

В интернациональном проекте «Социалистический реализм без берегов» Л. Геллер исследовал послевоенный соцреализм сквозь призму догматов официальной эстетики<sup>92</sup>. Подчеркивая, что в результате «ждановщины» происходила вербализация всех видов искусств, он сосредоточил внимание именно на речевых особенностях суждений об искусстве, на «предикатах эстетических суждений»<sup>93</sup>. По этой же причине его анализ в основном ограничивался литературоведческими текстами.

А. Боден, коллега Л. Геллера по научным штудиям, выяснял причины и следствия изоляции советского искусства в условиях почти полного послевоенного моратория на художественные обмены. Особое внимание он уделил конфликту двух тенденций в советской культурной политике: автаркии и экспансии соцреализма в Восточную Европу<sup>94</sup>.

Вопросы «советизации» культуры стран Восточного блока привлекли внимание гуманитариев стран бывшего социалистического лагеря. Еще в 1987 г. М. Харрасти обозначил ряд проблем экспорта советских организационных принципов в культурную жизнь Восточной Европы<sup>95</sup>. Позднее эту непростую тему развивали многие<sup>96</sup>, в том числе авторы коллективного труда «Искусство и общество в эпоху Сталина»<sup>97</sup>. Подчеркивая, что непосредственный опыт жизни в условиях социализма дает исследователям определенные преимущества, авторы представили интересный материал о различных отраслях творчества, в том числе об изобразительном искусстве. С точки зрения институционального подхода особый интерес в этом сборнике представляла статья А. Цвикла «Авторское право. Проблема копии и оригинала в живописи пятидесятых»<sup>98</sup>.

---

<sup>92</sup> *Heller L.* A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories // *South Atlantic Quarterly*. 1995. Vol. 94, N. 3. P. 687 – 715.

<sup>93</sup> *Ibid.* P. 702.

<sup>94</sup> *Baudin A.* «Why is Soviet Painting Hidden from us?». *Zhdanov Art and Its International Relations and Fallout, 1947 – 53* // *South Atlantic Quarterly*. 1995. Vol. 94. N 3. P. 882 – 911.

<sup>95</sup> *Harraszi M.* *The Velvet Prison. Artists Under State Socialism*. New York, 1987.

<sup>96</sup> *Aulich J., Sylvestrova M.* *Political Posters in Central & Eastern Europe, 1945 – 1995: signs of the time*. Manchester, 1999; *Margolin V.* *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917 – 1946*. Chicago, 1997.

<sup>97</sup> *Art and Society in the Age of Stalin* / ed. by *P. Gyorgy, H. Turai*. Budapest, 1992.

<sup>98</sup> *Zwickl A.* «Copyright». *The Problem of Originals and Copies in the Painting of the Fifties* // *Art and Society in the Age of Stalin*. Budapest, 1992.

После распада СССР искусство бывших советских республик позиционируется как искусство независимых государств, подвергшееся насильственной советизации и сталинизации. В этом ключе представляют сегодня западной аудитории искусство своих стран исследователи из Украины и прибалтийских государств<sup>99</sup>.

Единственным цельным исследованием послевоенной истории советского искусства в западной русистике остается монография уже упомянутого А. Бодена «Советский социалистический реализм в эпоху ждановщины» (1997)<sup>100</sup>. Впервые в этом труде искусство послевоенного времени рассматривалось столь подробно и концептуально. Работа А. Бодена включала детальный справочный аппарат, в котором, в частности, были собраны сведения обо всех лауреатах сталинской премии и художественной бюрократии 1948 – 1953 гг.

Значительным вкладом в изучение социальной истории и системных принципов советского изобразительного искусства стала диссертация исследовательницы из Великобритании С. Рид «Десталинизация и ремодернизация советского искусства» (1996)<sup>101</sup>. Она поставила перед собой нестандартную цель – выяснить, какую роль сыграл сталинский художественный истеблишмент в организационных, производственных и эстетических изменениях, происходивших в советском искусстве в годы «оттепели». При этом лояльная к власти художественная элита и бюрократия понимались ею как неоднородная среда столкновения интересов власти и профессионалов. В главе «Формирование художественной системы» С. Рид излагала свой взгляд на практики, теории, художественные институты и официальную риторику искусства соцреализма 1930 – 1953 гг. Быть может, единственным существенным упущением этого фундаментального исследования был «москвоцентризм». С. Рид в последующее десятилетие инициировала несколько вызвавших широкий резонанс проектов по изучению визуальной культуры стран Восточ-

---

<sup>99</sup> Realism and Socialist Realism in Ukrainian Painting of the Soviet Era. Kyiv, London, 1998; Art of the Baltics. The Struggle for freedom of Artistic Expression under Soviets, 1945 – 1991. New Brunswick, 2002.

<sup>100</sup> Baudin A. Le Realism Socialiste Sovietique de la Periode Jdanovienne (1947 – 1953): les Arts Plastiques et leurs Institutions. Berlin, 1997. Vol 1.

<sup>101</sup> Reid S. Destalinization and Remodernization of Soviet Art: the Search for a Contemporary Realism, 1953 – 1963. Phd. University of Pennsylvania. 1996.

ной Европы, дизайна, моды, искусства эпохи 1940 – 1950-х гг.<sup>102</sup> На сегодняшний день С. Рид – один из наиболее компетентных зарубежных экспертов по этой проблематике.

Неоднозначные оценки западных специалистов получила собирательская, научная и издательская деятельность М. Боуна и В. Свенсона – исследователей, которых объединяет высокая оценка советского искусства и контакты с западными коллекционерами. М. Боун принимал активное участие в пересмотре международной репутации искусства сталинской эпохи, публиковал результаты исследований по истории советского искусства, организовывал выставки<sup>103</sup>. В его альбоме-монографии «Живопись социалистического реализма», изданном в 1998 г.<sup>104</sup>, впервые западной аудитории была представлена панорама истории российской (и в первую очередь советской) живописи в деталях и подробностях. «Экстраординарное движение», «полнокровная альтернатива» современному западному искусству и одновременно популистское движение – так охарактеризовал соцреализм М. Боун, изучив персонажей, документы, произведения советских художников. В четвертой главе этого монументального труда «Бесконфликтность: Триумф академизма. 1945 – 1953» подробно анализировалась эпоха позднего сталинизма.

На фолиант М. Боуна академическая среда реагировала бурно, что прослеживается по множеству противоречивых рецензий. Кто-то считал это издание результатом столкновения интересов художественного рынка и серьезной художественной критики, и потому оценивал его как пособие для аукционистов<sup>105</sup>. Кто-то утверждал, что у книг М. Боуна нет кредита академического доверия, поскольку они написаны скорее «информированным дилетантом, а не ученым»<sup>106</sup>. Кто-то, напротив, полагал, что М. Боун внес фундаментальный вклад в изучение русской живописи и восстановление репутации

---

<sup>102</sup> *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-war Eastern Europe* / eds. *D. Crowley, S. Reid*. Oxford; New York, 2000; *Journal of Design History. Special Issue: Design, Stalin and the Thaw* / guest ed: *S. Reid*. 1997. Vol. 10, N 2; *Socialist spaces: sites of everyday life in the Eastern Bloc* / eds. *D. Crowley, S. Reid*. Oxford; New York, 2002.

<sup>103</sup> *Bown M. Art under Stalin*. New York, 1991.

<sup>104</sup> *Bown M. Socialist Realism Painting*. New Haven, 1998.

<sup>105</sup> *Reid S. The Art Market and the History of Socialist Realism* // *Art History*. 1999. Vol. 22, N. 2. P. 310 – 314.

<sup>106</sup> *Rusnock K. Life as it is, Life as it is Becoming: Socialist Realist Paintings of Collectivization, 1934 – 41*. PhD. South California University. Los Angeles, 2002. P. 9.

советских художников, достойно работавших в невыносимо тяжелых условиях<sup>107</sup>.

Невнятность термина «социалистический реализм» подталкивала многих зарубежных исследователей искать ему замену. Оригинальное решение предложил В. Свенсон, увлекшийся советской живописью под влиянием одного из самых известных ее собирателей – Р. Джонсона. Сначала в минималистских изданиях 1993 и 1994 гг.<sup>108</sup>, а затем в солидном альбоме 2001 г.<sup>109</sup> В. Свенсон разрабатывал концепцию «советского импрессионизма»<sup>110</sup>. Он относится к числу тех исследователей, у которых нет серьезных эстетических разногласий с искусством советской эпохи, а есть неподдельное восхищение сохранившимися традициями реалистического письма. Наибольший восторг вызывала у него живопись 1950 – 1975 гг., которая, по его мнению, «была лучшей национальной реалистической школой того периода»<sup>111</sup>. В целом же «открытие» и «признание» советского искусства на Западе расценивалось исследователем как важнейшее событие в западно-европейской истории искусств 1990 – 2000-х гг.

Основная идея В. Свенсона заключалась в том, что невозможно свести к одному критерию чрезвычайно разнородное искусство советской эпохи и, следовательно, необходимо различать несколько ветвей соцреалистического древа. Наряду с парадно-церемониальным и пропагандистским искусством он находил в живописи 1930 – 1970-х гг. классицистский реализм и «пролетарский» импрессионизм<sup>112</sup>. Однако критики Свенсона указывали на то, что он строил выводы, анализируя произведения художников, мало известных широкой аудитории, не покидавших запасников музеев и мастерских и одновременно дистанцируясь от одиозных работ творцов советского официоза. Тем самым факты, по мнению критиков

---

<sup>107</sup> Lee S. Persecution and the Art of Painting // The New Republic. 1998. 31. Aug. P. 33 – 41; Bartelik M. Concerning Socialist Realism: Recent Publications on Russian Art // Art Journal. 1999. Vol. 58, N 4. P. 90 – 95.

<sup>108</sup> Russian and Soviet Realism, 1930 – 1980. Scottsdale, 1993. Swanson V. Hidden Treasures: Russian and Soviet Impressionism. 1930 – 1970s. Scottsdale, 1994;

<sup>109</sup> Swanson V. Soviet Impressionism. Woodbridge, 2001.

<sup>110</sup> Аналогичную трактовку советской живописи см.: Cough M., Hefferlin M. Tradition Rediscovered. The Finely collection of Russian Art. New Canaan, 1998; From Russian Easels. Socialist Realist and Impressionist Paintings. Ames, 2003.

<sup>111</sup> Swanson V. Soviet Impressionism. P. 25.

<sup>112</sup> Ibid. P. 85.

В. Свенсона, подбирались под готовую концепцию, имеющую неплохие перспективы на художественном рынке. Отвечая оппонентам, В. Свенсон сослался на сложную дилемму, стоящую перед любым исследователем истории искусств. По каким произведениям и художникам – лучшим или худшим – мы судим об искусстве той или иной эпохи? Что более корректно, анализировать материал, известный современникам или материал, значимый для потомков? Как отличить доминанту от компоненты? С точки зрения В. Свенсона, пропагандистско-церемониальный стиль не может заслонить иные лики советского искусства. Курс на восстановление репутации «другого» (непарадного, не связанного с культом вождей и прямолинейной пропагандой) соцреализма, взятый им, предполагает и восстановление репутации советских художников, ставших, по его мнению, во многом жертвами обстоятельств. «Во все времена (от древнего Египта до Шекспира) были художники, посвятившие свой талант неправильным идеалам и целям, – размышлял американский исследователь. – В конце концов, западные интеллектуалы верили в идеалы марксизма и социалистическую мечту, Рузвельт называл Сталина своим товарищем, Сталин стал по версии журнала «Тайм» человеком 1939 г. ... И в чем тогда обвинять русских художников? В том, что они верили в то же самое? Разве это не двойной стандарт?»<sup>113</sup>.

Изучая историю искусства, исследователи неизбежно вторгались в область социально-политической истории, а специалисты по социальной истории – в сферу культурных исследований. Из новой работы К. Кларк в научный оборот вошло представление об «экосистеме» сталинизма как комплексе взаимосвязанных идейных принципов, ценностных установок, ментальных стереотипов, влияющих на все аспекты советской жизни, в том числе на искусство<sup>114</sup>. Основательница ревизионистской школы Ш. Фитцпатрик неоднократно высказывалась в пользу внеэстетической интерпретации официального искусства сталинского времени, рассматривая его исключительно как отражение менталитета сталинских выдвиженцев<sup>115</sup>. Она же осваивала исследовательский сюжет патрон – клиентских отно-

<sup>113</sup> Swanson V. Soviet Impressionism. P. 235.

<sup>114</sup> Clark K. Petersburg Crucible of Cultural Revolution. Cambridge; London, 1995.

<sup>115</sup> Fitzpatrick Sh. Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s. New York; Oxford, 1999. P. 9.

шений<sup>116</sup>, получивший развитие в интернациональном проекте, посвященном изучению патронажа и неформальных связей в СССР<sup>117</sup>.

Палитра тем и концептуальных подходов к советской культуре в западной русистике 1990-х гг. оказалась сложной и богатой на оттенки. Возможности методологии визуальных исследований, предполагающей понимание искусства как социальной практики со специфическим языком образов, канонов, смыслов, использовала при изучении советского политического плаката В. Боннел<sup>118</sup>. Западных специалистов интересовали исторические предпосылки соцреализма<sup>119</sup>, художники, сыгравшие решающую роль в формировании официальной стилистики<sup>120</sup>, отдельные жанры<sup>121</sup>, повседневные арт-объекты (вроде почтовых марок)<sup>122</sup>, репрезентация в искусстве гендерных стереотипов и политических акций власти<sup>123</sup>. Не осталась без внимания тема художественного культа И. Сталина, монографически представленная в диссертации и публикациях Я. Плампера. Он ввел в научный оборот ранее не замеченный историками материал (в частности, записи в книгах отзывов посетителей художественных выставок), предложил модели пространственной организации культа личности<sup>124</sup>. В основном же исследователей привлекала проблема репрезентации в визуальных образах императивов культур-

---

<sup>116</sup> Ibid. P. 109 – 114.

<sup>117</sup> Tolz V. «Cultural Bosses» as Patron and Clients: the Functioning of the Soviet Creative Unions in the Postwar Period // *The Contemporary European History*. 2002. Vol. 11, N 1. P. 87 – 105.

<sup>118</sup> Bonnell V. *Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Berkeley, 1997.

<sup>119</sup> Gutkin I. *The Cultural origins of the socialist realism aesthetic, 1890 – 1934*. Evanstone, 1999.

<sup>120</sup> El Lissitzky. *Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration* / ed. by M. Tupitsyn. New Haven; London, 1999.

<sup>121</sup> Bassin M. «I Object to Rain that is Cheerless»: Landscape Art and the Stalinist Aesthetic Imagination // *Ecumene*. 2000. N 3. P. 313 – 336.

<sup>122</sup> Dobrenko Ev. *The Art of Social Navigation. The Cultural Topography of the Stalin Era* // *The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space* / ed. by E. Dobrenko, E. Naiman. Seattle; London, 2003. P. 163 – 200.

<sup>123</sup> Reid S. All Stalin's Women: Gender and power in Soviet Art of the 1930s // *Slavic Review*. 1998. Vol. 57, N 1. P. 133 – 173.

<sup>124</sup> Plamper Y. *The Spatial Poetics of the Personality Cult. Circles around Stalin* // *The Landscape of Stalinism*. P. 19 – 50. Ранее о концентрической символике пространства художественной культуры эпохи сталинизма писали отечественные исследователи литературного процесса: Сквозников В. По поводу одного абзаца (о массовой песне 30-х годов) // *Вопросы литературы*. 1990. № 8; Минералов Ю. Контурсы стиля эпохи // *Вопросы литературы*. 1991. № 6.

ной политики, ценностей эпохи, социальной мифологии. Инновационная проблематика разрабатывалась Э. Дженксом<sup>125</sup>, который на примере художников традиционного промысла Палеха разбирался в перипетиях их адаптации к советскому художественному рынку, в путях формирования советской идентичности. Одна из наиболее сильных сторон его исследования – анализ экономических механизмов и практик в советском художественном производстве, до этого не представленный в западной историографии.

Изучение социальных аспектов истории искусства проходило в ходе дебатов, которые велись по обе стороны Атлантики по ключевым проблемам сталинизма и советского общества в целом. В результате в исследования по истории художественной жизни переключались темы советской идентичности, повседневной жизни, потребления и досуга, а наиболее востребованными оказались концепции «культурности», «большой сделки» и «великого отступления»<sup>126</sup>. Таким образом, к интерпретации искусства позднего сталинизма все чаще подбирались инструменты из арсенала не политической, а социальной и культурной истории<sup>127</sup>. Такое положение можно считать результатом продолжающегося спора между сторонниками и противниками концепций «тоталитаризма» (с преобладающим вниманием к властной вертикали и политическим императивам) и «ревизионизма» (с доминирующим интересом к социальным процессам).

Завершая обзор, еще раз подчеркну, что история послевоенной сталинской России долгое время находилась в тени других, внешне более ярких и динамичных периодов: бурных 30-х, Отечественной войны, хрущевской оттепели. Социальный профиль представителей художественных профессий 1930 – 1950-х гг. изучен менее обстоятельно, чем сама «изопродукция», которая в свою очередь, в основном исследована на примере столичных и наиболее статусных художников. Специфика художественной жизни в провинции по-прежнему разработана очень слабо. В полной мере это замечание относится и к проблеме изучения экономического механизма совет-

---

<sup>125</sup> *Jenks An.* From Periphery to Center: Palekh and Indigenization in the Russian Heartland // *Kritika: Exploration in Russian and Eurasian History*. 2002. № 3. P. 427 – 58; *Jenks An.* Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution. DeKalb, 2005.

<sup>126</sup> *Kelly K., Volkov V.* Directed Desires: Kulturnost' and Consumption // *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881 – 1940*. Oxford; New York, 1998. P. 312 – 313.

<sup>127</sup> О буме культурных исследований в англоамериканской русистике см.: *Engelstein L.* Culture, Culture Everywhere // *Kritika*. 2001. N 2. P. 363 – 93.

ского художественного рынка. Именно о трех этих сюжетах – социальном облике художественного сообщества в годы позднего сталинизма, экономических императивах, действующих в советском мире искусств, и художественной жизни в провинции – в основном и будет идти речь в этой книге.

Основными методологическими ориентирами при ее написании послужили принципы институционального изучения изобразительного искусства и социологические воззрения П. Бурдьё. Эти концепции, имеющие точки соприкосновения, позволяют рассматривать художественную жизнь эпохи сталинизма как многоуровневое социальное пространство, в котором взаимодействуют и конкурируют различные акторы: художники, критики, публика, цензоры, политические организации, силовые ведомства и т.д. Институциональный подход различает «институты-персоны», т.е. собственно организации и учреждения, и «институты-правила действия», т.е. понятные всем участникам художественной жизни нормы, в соответствии с которыми создаются, оцениваются, экспонируются объекты, считающиеся в данном обществе произведениями искусства или художественной продукцией. Дизайн институтов, потенциал действующих лиц в пространстве мира искусств специфичны для каждого времени. В тех случаях, когда в художественной практике разных стран и разных эпох прослеживаются очевидные аналогии в тематике, стилистике и риторике изобразительного искусства, институциональный подход позволяет пойти дальше внешнего подобия и универсальных визуальных конвенций; сосредоточиться на изучении социальных практик и смыслов, которые чаще всего скрыты за аналоговыми явлениями. В рамках институционального подхода четче проявляется специфика социального контекста таких казалось бы сходных явлений, как фрески социального реализма американских художников времен Великой депрессии и росписи, украшающие дома культуры в СССР, художественный культ советских вождей и церемониальные портреты официальных лиц в европейской живописи XX в., западную и советскую потребительскую рекламу и политическую агитацию. Мир искусств предстает как динамичное пространство конкурентного существования различных действующих сил, культурных установок, повседневных практик, в котором трудно вычленить одну область взаимодействий и наряду с политическими важную роль играют экономические и ментальные императивы.

# ГЛАВА 1.

## ИНСТИТУЦИОНАЛЬНАЯ СИСТЕМА СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА

*Красота, товарищи, это организованность.*

А. Богданов

Принято считать, что искусство в годы сталинизма существовало в рамках жесткой централизованной системы, породившей полное единообразие, унификацию художественных приемов, тем, стилевых решений. Формообразующее влияние на состояние и динамику культуры оказывали партийно-политические инстанции. Сама система, традиционно именуемая в соответствии с официальной эстетической доктриной «социалистическим реализмом», отличалась монолитностью, однородностью и стабильностью, имела много общего с официальным искусством стран с тоталитарными политическими режимами. Сформировавшись в 1930-е гг., она продолжала существовать без особых изменений вплоть до середины 1950-х гг.

Однако при более детальном изучении практик, связанных с созданием, распространением и восприятием художественных произведений, а также самих результатов художественной деятельности становится совершенно очевидно, что в 1930-е гг. система искусства сталинизма только формируется. Она начинает функционировать во всей полноте в послевоенный период, а многие базовые принципы этой системы сохранялись вплоть до краха Советского Союза. На уровне эстетических текстов, тематики и формальных особенностей художественных произведений обнаруживаются поразительные сходства в искусстве не только нацистской Германии и фашистской Италии, но и Соединенных Штатов Америки и других демократических стран Запада. Кроме того, как это убедительно показали А. Боден и Л. Хеллер, в этой системе существовали разрывы между «теорией и практикой, установленным каноном и отношением к нему, признаваемыми и реализуемыми формами, декларируемыми или реальными оценками»<sup>1</sup>.

Столкнувшись с многочисленными фактами несоответствия противоречивых явлений художественной жизни стереотипным представлениям о соцреализме, некоторые исследователи пришли к

---

<sup>1</sup> Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 294.

выводу о том, что принципиальное значение для понимания специфики искусства 1930 – 1950-х гг. имеет его институциональная система<sup>2</sup>. Ни эстетическая программа (эклектичная и непоследовательная), ни традиционализм художественного языка, ни втягивание искусства в политическую пропаганду, ни государственное финансирование художественных проектов (аналогичные процессы происходили в межвоенный период во многих странах Запада) не проясняют, как именно протекала в СССР художественная жизнь, почему она принимала именно те организационные и творческие формы.

Институциональный подход открывает в этом отношении новые возможности, позволяет взглянуть на советское искусство как на поле взаимодействия разнородных сил: корпоративных организаций, государственных структур, учреждений художественного образования, представителей творческих профессий, критики, управленцев, дилеров, коллекционеров, рядовых зрителей, работников художественной промышленности, цензурных ведомств и прочих действующих лиц. Такая постановка вопроса предполагает, что искусство рассматривается как социальный институт, функционирующий в пространстве производства, распространения и восприятия визуальных художественных объектов. Искусство в данном случае трактуется гораздо шире, чем исключительно креативные процессы творчества. В широком смысле под институтами искусства понимается система регулярно применяемых на практике и достаточно универсальных правил (ограничений), по которым протекала художественная жизнь, т.е. происходило создание, распространение, обсуждение, покупка – продажа, публичная репрезентация художественных произведений. Более узкое толкование институтов подразумевает именно организации, учреждения, ведомства, функционирующие по установленным в обществе формальным и неформальным правилам. Таким образом, институциональную систему искусства образуют стратегии поведения или «правила игры», а также специфичный для этой системы состав и расстановка «игроков», в той или иной степени вовлеченных в художественную жизнь.

С институциональной точки зрения искусство включает в себя многочисленные практики: 1) организации творчества (кто и на каких условиях заказывает произведение искусства, поставляет художественные материалы, обучает ремеслу); 2) его публичной оценки (кто и

---

<sup>2</sup> *Бернштейн Б.М.* «Кризис искусствознания» и институциональный подход // Советское искусствознание. Вып. 27. М., 1991. С. 269 – 297.

посредством каких средств коммуникации формирует мнения об искусстве); 3) репрезентации (по каким критериям строятся экспозиции музеев и галерей, каким образом художественные образы тиражируются или дидактически используются в системе образования); 4) продвижения художественных произведений (как организован художественный рынок, кто является посредником между художником и потребителем).

Взаимодействия в мире искусства зависят от разнородных факторов (личностно-психологических, экономических, юридических и прочих). Посему интерес представляют не только формализованные, зафиксированные нормы художественной жизни, но и «невидимые», ускользающие от какой-либо фиксации и нигде официально не прописанные правила: групповые, клановые, дружеские, патерналистские сети отношений, неформальные критерии профессионального статуса (у кого художник учился, в каких залах выставлялся, где на него была опубликована рецензия и т.д.).

В изучении всех этих проблем теоретическую основу составляют теории социального поля П. Бурдьё и социального института Д. Норта<sup>3</sup>. Сама идея институционального подхода к толкованию советского официального искусства, впервые сформулированная Й. Гулдбергом, получила развернутое воплощение в исследовании институционального комплекса соцреализма Л. Геллера и А. Бодена. Однако работу Й. Гулдберга можно сравнить с контурным рисунком, намечающим в общих чертах наиболее крупные фигуры, предметы и события. Некоторые участники и правила художественной жизни скандинавским ученым не рассматриваются вовсе, другие характеризуются в самых общих чертах. В проекте Л. Геллера и А. Бодена собственному изобразительному искусству отводится периферийное внимание за счет преимущественного интереса к литературе и прочим вербальным видам искусства.

В этой главе на основе тех принципов, которыми руководствовались Л. Геллер и А. Боден, рассматриваются институциональные взаимодействия исключительно в таких областях профессионального изобразительного искусства, как живопись, скульптура, графика. Предлагаемая модель не претендует на всестороннюю реконструкцию дизайна институтов советского искусства, поскольку некоторые

---

<sup>3</sup> Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики. М.; СПб., 2005; Норт Д. Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. М., 1997. С. 17 – 18.

действующие лица этого конфликтного поля детально не анализируются. В первую очередь это относится к системе художественного образования, профессиональной художественной критики, традиционных художественных промыслов и движения художников-любителей. Осознавая всю значимость этих институтов, требующих самостоятельного скрупулезного изучения, мне показалось возможным затронуть эти сюжеты лишь фрагментарно, поскольку наиболее существенные и системные для советского искусства нормы, процедуры, практики рассматриваются подробно и в деталях.

Сама идея институционального подхода к искусству для многих ценителей прекрасного может показаться некорректным и грубым социологизмом, где гармония повергается даже не алгеброй, а бюрократией. Но институциональный подход отнюдь не означает, что игнорируется психология творчества, а стилистические инновации сводятся к работе учреждений. Это просто другая система перспективы, в логике которой учитывается мотивация не только обладателей художественного дара, но и других сил, действующих в поле искусства эпохи модерна.

### **§ 1. Корпоративные организации советских художников**

Институциональная система искусства эпохи сталинизма представляла собой сложный комплекс партийных, государственных, общественных, корпоративных учреждений и практик. Ее формирование началось в предвоенное десятилетие. В области создания художественных объектов основу институциональной системы составляли три общенациональные организации: Союз Советских художников, Художественный фонд и Всекохудожник. Всероссийский союз кооперативов художников (Всекохудожник) был учрежден в 1929 г. Четверть века (до ликвидации в 1953 г.) он играл одну из основных ролей в пьесе абсурда «художник и советская жизнь». Именно кооперативы обеспечивали, как тогда говорили, «прочную материальную базу искусства» за счет разветвленной сети художественных предприятий, артелей и кооперативов, входящих в структуру потребительской, промышленной кооперации и местной промышленности. Художники, состоящие в кооперативе, создавали художественный ширпотреб и оригинальные произведения, оформляли интерьеры различных организаций и городское пространство.

Отделения Всекохудожника работали в Москве и провинциальных городах, объединяя столичных и провинциальных, знаменитых и безымянных художников. Изделия Палеха, Гжели, лозунги на демонстрациях, «красные уголки» на предприятиях, картины в коридорах советских учреждений и Всесоюзная сельскохозяйственная выставка – все эти знаковые для советской эпохи объекты создавались художниками-кооператорами. В систему Всекохудожника входили товарищества «Роскульптор», «Советский график», живописный и оформительский комбинаты Москвы, ленинградское управление художественных и архитектурно-художественных мастерских, фабрики по производству красок и других художественных материалов. Среди руководителей Всекохудожника не встретишь знаменитых, статусных персонажей. Кроме основателя и первого председателя правления – Ю.М. Славинского, репрессированного в годы Большого террора, в числе управленцев кооперативами ярких публичных фигур не было. Всекохудожник – это экономический лик социалистического реализма, вот почему история артистических кооперативов будет рассматриваться в главе, посвященной экономике искусства сталинской эпохи.

Приоритетными для Союза советских художников (далее – ССХ) считались вопросы творчества, программного единства и нормативной эстетики. Становление этой корпоративной организации растянулось на четверть века: с 1932 по 1957 год. В соответствии с логикой сталинской «культурной революции» первой половины 1930-х гг. разнородные и конфликтующие друг с другом творческие объединения и общественные организации должны были уступить место более контролируемым и централизованным структурам. После организованной НКВД в 1928 – 1929 гг. перерегистрации общественных организаций, десяткам из них в регистрации было отказано. В частности, прекратили существование многие организации, объединявшие людей искусства, такие как Общество поощрения художеств и популяризации художественных знаний, Общество содействия развитию художественно-промышленной культуры<sup>4</sup>.

С этого времени начинаются вытеснение многочисленных художественных группировок из легального пространства советского искусства и постепенная их интеграция в некую универсальную организацию. «Осоюзивание» художественного сообщества переходит в

---

<sup>4</sup> Ильина М.Н. Общественные организации России в 1920-е годы. М., 2000. С. 90–99.

практическую плоскость в 1932 г., после постановления ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Вместо независимых творческих деклараций и художественных манифестов разрабатываются единообразные уставы на основе указаний партии по вопросам литературы и искусства. Сначала в Москве, а затем и в других городах СССР появляются союзы художников, которые должны были объединить разобщенное художественное сообщество. Процесс этот шел очень медленно, до поры до времени жестких требований к вступающим в союз не предъявлялось. Фактически роль союзного центра исполнял Московский союз художников (далее – МОССХ), первым руководителем которого был А. Вольтер, заместителем – Д. Штеренберг. К 1934 г. в нем числилось уже 846 человек, т.е. большинство московских художников<sup>5</sup>. Это была сложно структурированная организация. Почти для каждой художественной специальности нашлась своя бюрократическая люлька – секция, подсекция, комиссия или бюро. Именно по такому принципу объединялись московские графики, скульпторы, живописцы, критики, мастера декоративно-прикладного искусства, карикатуры или художники книги. Международное бюро революционных художников и иностранная комиссия МОССХа ведали творческими контактами с зарубежными художниками и зарубежным туризмом.

Союзы в других регионах РСФСР (за исключением Ленинградского) были и в творческом и в организационном отношении намного слабее. Всего на 1 января 1937 г. в СССР существовало 9 республиканских, 17 областных и краевых союзов художников, 3 республиканских и 3 областных оргкомитета<sup>6</sup>. При этом особого контроля из центра за положением дел в провинциальных союзах художников в этот момент не было.

В завуалированной форме борьба формально прекративших существование группировок продолжалась и после 1932 г.<sup>7</sup> Многие художники по-прежнему тяготели к своим коллегам по объединениям 1920-х гг. Даже во время Большого террора идея объединения художников по стилевым и программным вопросам не исчезла. Известный критик О. Бескин, один из «барабанщиков» дискуссии о формализме 1936 г., сформулировал это требование в мае 1937 г. на собрании в МОССХе следующим образом: «...настал тот момент, когда

---

<sup>5</sup> РГАЛИ. Ф. 962, оп. 6, д. 200, л. 19.

<sup>6</sup> Манин В. Искусство в резервации. С. 160.

<sup>7</sup> Там же. С. 171 – 175.

художники, тяготеющие друг к другу по своим творческим симпатиям, должны группироваться в объединения. Совершенно ясно, что все эти творческие объединения должны создаваться внутри единого союза и должны исходить из общих всему союзу стремлений к социалистическому реализму»<sup>8</sup>. Д. Моор, начинавший карьеру карикатуриста еще до революции, высказался более откровенно: «...слово «творческая группа» стало сейчас страшным словом, но надо все-таки сказать, что творческие группы художников, соревнующиеся между собой, сейчас, безусловно, необходимы»<sup>9</sup>.

В смутные времена борьбы с формализмом (1936 – 1937 гг.) и поиска «врагов народа на изофронте» враждующие художники сводили личные счеты, топили в политических обвинениях оппонентов, прикрываясь официальными декларациями о «подлинно» социалистическом искусстве<sup>10</sup>. Художники внесли свой вклад в нагнетание истеричной атмосферы публичных политических процессов – словом и делом. Они не только создавали отталкивающие изображения «врагов народа», но и писали коллективные письма, разоблачительные статьи о своих коллегах. Характерным примером этой социальной практики служит обращение в поддержку процесса троцкистского центра «Подлые убийцы», опубликованное 29 января 1937 г. в «Советском искусстве»<sup>11</sup>. «Чудовищные подлости», «взбесившиеся псы фашизма», «гнуснейшее зловонное предательство», «озверевшие мерзавцы» – под этим жаргоном эпохи террора подписались художники старшего и младшего поколения: Александр и Сергей Герасимовы, К. Юон, Д. Моор, Е. Лансере, Е. Кацман, И. Павлов, И. Машков, И. Грабарь, М. Черемных, Д. Штеренберг, В. Фаворский, В. Перельман, Ф. Модоров, П. Соколов-Скаля, Н. Суворов, А. Вольтер, А. Каневский, В. Бакшеев, Б. Иогансон, П. Радимов, Г. Ряжский; скульпторы И. Шадр, С. Тавасиев, И. Чайков, В. Мухина, И. Менделевич, И. Ефимов, С. Лебедева, С. Меркуров, Г. Мотовилов, Г. Нерода, В. Домогацкий, С. Алешин, М. Белашов, В. Ватагин, А. Зеленский, Д. Шварц, А. Тенета.

<sup>8</sup> Сов. искусство. 1937. 17 мая.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Роль дискуссии о формализме в трансформации советской культуры подробно рассматривается в монографии: *Максименков Л.В.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936 – 1938 гг. М., 1997.

<sup>11</sup> Сов. искусство. 1937. 29 янв.

В условиях Большого террора созвать учредительный съезд союза художников было затруднительно. Только после специального постановления Политбюро ЦК ВКП (б) от 21 июня 1939 г. и последующего решения Совнаркома был образован Оргкомитет ССХ из 38 человек, призванный подготовить учредительный съезд<sup>12</sup>. Вскоре почти во многих областях были созданы местные отделения Союза советских художников. От уже существующих союзов они отличались новыми уставными требованиями. Директивное письмо Оргкомитета разъясняло, что членами ССХ могли быть только

1) художники, получившие специальное образование и постоянно работающие в области изобразительного искусства и имеющие высококачественные самостоятельные оригинальные произведения; художники, регулярно участвующие в выставках или постоянно не участвующие в выставках, но имеющие произведения в государственных галереях и музеях;

2) художники, самостоятельно ставящие постановки в государственных театрах;

3) изокритики и искусствоведы, имеющие работы самостоятельного научно-критического значения и опубликованные в периодической или непериодической советской печати;

4) мастера народного творчества, создающие самостоятельные уникальные произведения искусства высокого качества<sup>13</sup>.

Эти довольно жесткие, но недостаточно формализованные требования (критерии «высокого качества» всегда субъективны) сразу отсекали от ССХ значительную часть действующих художников, поставили вступление в него в зависимость от мнения художественной бюрократии, создали предпосылки злоупотреблений. Если в Москве к 1939 г. работало примерно 5000 художников, то в МОССХ вошло только 800. В провинции складывалась аналогичная ситуация. Так в

---

<sup>12</sup> В него вошли А.М. Герсимов, М.Г. Манисер, Г.Г. Ряжский, М.И. Авилов, А. Азим-Заде, С.С. Алешин, О.М. Бескин, И.В. Бойченко, Л.Л. Буре, А.П. Бубнов, З.Н. Быков, Г.С. Верейский, Х.И. Георгадзе, С.В. Герасимов, Г.М. Гюрджян, И.Э. Грабарь, А.В. Грубе, В.П. Ефанов, Б.В. Иогансон, А.М. Каневский, В.С. Кеменов, М.А. Корзин, В.В. Кричевский, П.Н. Крылов, С.Д. Меркуров, Д.С. Моор, В.И. Мухина, Я.И. Николадзе, С.М. Прохоров, Я.Д. Ромас, М.С. Сарьян, Г.К. Савицкий, И.Ф. Титов, М.И. Тоидзе, Ф.Ф. Федоровский, С.А. Чуйков, И.Д. Шадр, В.Н. Яковлев (Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917 – 1953. М., 1999. С. 429 – 430).

<sup>13</sup> Письмо оргкомитета ССХ оргкомитету Пермского ССХ // ГАПО. Ф. р. 1130, оп. 1, д. 147, л. 12.

Пермской области из 28 художников в областной Союз вошли только 16<sup>14</sup>. По словам московского функционера, сущность единого творческого Союза заключалась в единении именно профессионально подготовленных художников<sup>15</sup>. Эгалитарные мечты времен революции в условиях сталинизма остались в прошлом, отныне иерархия стала базовым принципом этой корпоративной организации.

Приблизительное представление о количестве художников, оставшихся вне ССХ, позволяют составить данные Всесоюзной переписи и Комитета по делам искусств СССР. В списках комитета, в основном совпадающих с данными Оргкомитета, на 1 июня 1941 г. насчитывалось 1916 живописцев, 779 графиков, 447 скульпторов, 527 декораторов, 55 искусствоведов – всего 3724 представителя художественных профессий<sup>16</sup>, тогда как по данным переписи 1939 г. такими себя считали почти 24 тыс. человек<sup>17</sup>.

Первый пленум ССХ, состоявшийся в июле 1939 г., избрал (на самом деле лишь утвердил кандидатуру, предложенную Политбюро) председателем оргкомитета А. Герасимова (1881 – 1963), который бесменно занимал эту должность вплоть до 1954 г. После войны он сосредоточил в своих руках почти все рычаги управления изобразительным искусством, добился исключительно привилегированного положения, монополизировал доступ к наиболее интересным и денежным заказам, превратился в одиозную фигуру<sup>18</sup>. Помимо председателя Оргкомитета в коллекции титулов и наград А. Герасимова – звание народного художника СССР, академика и президента Академии художеств СССР, доктора искусствоведения, лауреата Сталинской премии 1941, 1943, 1946 и 1949 гг.

За время своего существования Оргкомитет организовал 8 всесоюзных консультаций и 38 творческих конференций, многие из них – совместно с Всекохудожником. Так, в 1940 г. проводились консультации по графике и скульптуре, в 1944 – по книжной графике, в 1945 – по декоративно-прикладному искусству. В марте 1951 г. прошла реорганизация Оргкомитета в связи с созданием союзов худож-

<sup>14</sup> Конференция Пермского областного ССХ // ГАПО. Ф. р.1130, оп. 1, д. 146, л. 1.

<sup>15</sup> Там же. Л. 21 – 22.

<sup>16</sup> РГАЛИ. Ф. 962, оп. 6, д. 934, л. 9.

<sup>17</sup> Всесоюзная перепись населения 1939 г. Основные итоги. Россия. СПб., 1999. С. 177 – 179.

<sup>18</sup> Подробно проблемы статусного расслоения и конфликта художественного общества с «группой А. Герасимова» рассматриваются в главе 2.

ников в 12 республиках. Оргкомитет увеличился до 49 человек<sup>19</sup>. И, хотя стремление художников созвать учредительный съезд не исчезало, дата его проведения постоянно переносилась (с 1936 на 1948, с 1948 на 1949, с 1949 на 1952). Созвать съезд ССХ до смерти И. Сталина так и не удалось, хотя в 1948 г. существовало уже 60 местных отделений союза художников<sup>20</sup>. В целом «осоюзивание» творческих профессий растянулось на десятилетия. Кроме Союза писателей (1934) до войны был создан только Союз архитекторов (1937), а после войны – Союз композиторов (1948). Союз художников был образован только в 1957, Союз журналистов – в 1959, Союз кинематографистов – в 1965.

Многие исследователи задавались вопросом о причинах организационной медлительности и асинхронности в формировании общегосударственных творческих союзов в различных видах искусств. Предлагалось несколько вариантов ответа. Во-первых, причиной того, что в годы сталинизма первым институционально оформился союз писателей, мог быть исключительный статус литературы в советском обществе. Литературоцентризм общественной жизни, унаследованный от XIX в., ставил все остальные виды творчества в зависимое положение от процессов, свойственных литературе как социальному институту. Союз писателей выполнял моделирующую функцию, принципы и формы интеграции для других творческих профессий строились по его образу и подобию. Как только был создан организационный механизм Союза писателей, от деятелей других видов искусств каких-то инициатив и новых организационных решений не ожидалось. Создаваемые сверху управленческие структуры (наподобие Оргкомитета Союза художников) ориентировались на писателей. В таких обстоятельствах созыв учредительного съезда не требовался.

Во-вторых, в эпоху сталинизма усилия власти были направлены на то, чтобы максимально консолидировать общество. Единый общенациональный творческий союз, с одной стороны, мог сыграть роль терминатора независимых художественных группировок, с другой – представлял опасность как механизм социальной дифференциации, поскольку был предназначен для формирования групповой солидарности, обеспечения корпоративных интересов и хотя бы минимальной автономии. Не случайно образование творческих союзов инспирировали и контролировали высшие партийно-государственные ин-

---

<sup>19</sup> *Guldborg J. Artist Well Organized // Slavica Othiniensia. 1986. № 8. P. 15.*

<sup>20</sup> См.: приложение 4.

станции. Дату проведения, количество делегатов, повестку дня, докладчиков учредительных съездов творческих союзов определяло Политбюро ЦК ВКП (б)<sup>21</sup>, им же давались разрешения на участие какого-либо союза, к примеру, Союза советских архитекторов в деятельности международных профессиональных организаций. Сталинское руководство с подозрительностью относилось к любым проявлениям «фракционности» (институционального оформления групповых интересов) и блокировало возможные каналы распространения этой «организационной заразы».

В середине 1930-х гг. художники еще пытались сохранить верность прежним групповым объединениям и принципу стилевого разнообразия, поэтому в 1936 г. провести учредительный съезд им не разрешили. Показательно, что писательский съезд состоялся при жизни Сталина только один раз, в 1934 г. Последующие 20 лет регулированием литературного процесса занималось правление ССП, утвержденное партийными и государственными инстанциями. Второй съезд советских литераторов прошел только в 1954 г. уже после кончины вождя. Иначе говоря, зависимость творческих профессий от директивных решений власти и колебаний курса культурной политики была так велика, а зона организационной автономии так минимальна, что съезды творческих союзов часто считают формальностью, ничего принципиально не меняющей в институциональной системе советской культуры<sup>22</sup>.

В-третьих, были и более субъективные причины затянувшегося становления Союза художников. По мнению Й. Гулдберга, разногласия и конфликты интересов различных групп внутри художественного сообщества были столь велики, что не нашлось ни художника, ни группировки, способных одновременно решать идеологические, корпоративные и административные задачи, тем более что теоретическую модель соцреализма навязать визуальному искусству было намного сложнее, чем литературе. М.Р. Зезина полагает, что в 1930 – 1940-е гг. съезд художников не был созван по причине серьезного конфликта, возникшего между привилегированной, приближенной к

---

<sup>21</sup> Власть и художественная интеллигенция. М., 1999. С. 269 – 270, 358 – 359, 378 – 379, 621.

<sup>22</sup> См.: Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 299 – 300.

власти группой советских художников и мастерами и критиками влиятельного Московского отделения ССХ<sup>23</sup>.

Таким образом, в изобразительном искусстве в годы сталинизма сложилась своеобразная ситуация. В республиках и регионах работали местные отделения ССХ, в Москве был налажен механизм управления, включающий Оргкомитет, бухгалтерию, управление авторских прав, различные комиссии и дирекции. Выпускались корпоративные журналы, а легитимного, учрежденного самими художниками ССХ, не было.

Помимо творческих союзов в 1930-е гг. формируется система фондов материальной поддержки лиц творческих профессий. В 1934 г. создаются литературный и архитектурный фонды, в 1939 г. – музыкальный<sup>24</sup>. В соответствии с постановлением СНК СССР для содействия «творческой деятельности и улучшения материально-бытовых условий жизни художников, критиков и искусствоведов» 4 февраля 1940 г. был образован Художественный фонд<sup>25</sup>.

Традиция поддержки актеров, литераторов, музыкантов, художников, через кассы взаимной помощи и фонды сложилась в России еще в XIX в., когда появились такие организации, как Общество поощрения художников и Московское общество любителей художеств<sup>26</sup>. Но фонды поддержки творческих профессий, созданные в годы сталинизма, оказались многопрофильными организациями, выполнявшими одновременно функции профсоюза, работодателя, благотворительной компании, страховой конторы, даже коммунальной службы. Те, кто платил членские взносы, могли рассчитывать на получение мастерской, выплату по больничным листам и беременности, назначение пенсии, компенсацию похоронных расходов и услуг адвоката, поддержку инвалидов и их семей. Художественный фонд помогал с квартирами, бытовым ремонтом, выплачивал пособия пострадавшим от стихийных бедствий и несчастных случаев. Отдых детей, распределение путевок на курорт, трудоустройство также входило

---

<sup>23</sup> Зезина М.Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 1960-е гг. М., 1999. С. 95 – 96.

<sup>24</sup> Собрание постановлений и распоряжений Совета министров СССР. 1934. № 39. Ст. 311; 1934. № 53. Ст. 413; 1939. № 53. Ст. 460.

<sup>25</sup> Там же. 1940. №3, ст. 98. Одним из первых руководителей Худфонда был главный художник Большого театра Ф.Ф. Федоровский.

<sup>26</sup> Лейкина-Свирская В.Р. Русская интеллигенция в 1900 – 1917 годах. М., 1981. С. 158 – 172.

ли в социальный пакет, предоставляемый члену художественного фонда<sup>27</sup>.

Финансовые ресурсы этой организации складывались из различных источников: членских взносов, доходов от деятельности художественных предприятий, отчислений с гонораров. Доля членских взносов в фонде была невелика. Изначально в ведении Художественного фонда оказалась собственность, отнятая у Всекохудожника, и собственная жилплощадь: управление художественно-производственных предприятий, семь скульптурных фабрик (в Москве, Мытищах, Коломне, Калуге, Киеве, Одессе, Свердловске); живописно-скульптурный комбинат; центральное бюро художественных выставок и оформлений; жилищное управление городка художников в Москве. С 1950 г. производственная деятельность Худфонда регулируется государственным планом. По уставу Худфонд, его учреждения и предприятия освобождались от обложения всеми государственными налогами и сборами. На счета Худфонда перечислялось 3 % (с 1 января 1950 г. – 2 %) от вознаграждения, полученного художником за все виды живописных, скульптурных, графических, оформительских и производственных работ. Эти отчисления платили все государственные, кооперативные, профессиональные и общественные учреждения. Если в 1944 г. таких организаций было 300, то в 1956 – 800. В денежном выражении рост отчислений (в сопоставимых ценах) выглядел так: с 1940 по 1949 г. на текущий счет Худфонда поступило 68,4 млн., с 1950 по 1956 – 74 млн. рублей.<sup>28</sup>

Литературоцентризм советской культуры находил выражение в неравенстве условий финансовой деятельности творческих союзов. Если Худфонд имел право на 2-3% отчисления с вознаграждения, выплачиваемого художникам, то Литературный, Музыкальный и Архитектурный фонды получали 10%-ые отчисления. В Литфонд также поступало 2% от вознаграждения за каждое поставленное драматическое произведение. В результате эти организации, уступающие Худфонду в численности в 2-3 раза, располагали средствами в несколько

---

<sup>27</sup> Инструкция о порядке оказания творческой, материальной помощи и бытового обслуживания членов ХФ СССР // РГАЛИ. Ф. 2906, оп. 1, д. 359, л. 1 – 9.

<sup>28</sup> Материалы о работе Худфонда СССР. С. 7.

раз большими. Неоднократные попытки Оргкомитета СХ СССР исправить сложившуюся ситуацию заканчивались безрезультатно<sup>29</sup>.

Историки и мемуаристы нередко сравнивали Художественный фонд с кормушкой, видя в нем коррумпированную организацию, распределяющую привилегии и предметы советской «роскоши» среди политически лояльных художников. Однако этот обличительный тон не всегда уместен, особенно когда речь идет о деятельности Худфонда в тяжелые для повседневной жизни военные и первые послевоенные годы. Материалы самого крупного и экономически сильного московского отделения ХФ СССР свидетельствуют о том, что этой организации приходилось решать вопросы элементарного выживания. Фонд помогал семьям погибших художников, инвалидам, сиротам, демобилизованным фронтовикам<sup>30</sup>. Фонд платил за художников налог на огороды, покупал зимнюю одежду, обувь, белье, ткани, для детей приобретались школьные принадлежности, билеты в цирк, кино, путевки в пионерский лагерь. В условиях лютого товарного дефицита первых послевоенных лет через Худфонд решались даже такие вопросы, как пошив и распределение бесплатных трусов нуждающимся детям художников<sup>31</sup>. Кроме того, фонд финансово поддерживал художников, обеспечивая их заказами. В послевоенные годы он превратился в крупного заказчика и хранителя художественных произведений.

Все три корпоративные организации – Всекохудожник, Союз художников и Худфонд – имели немало общего: обладали общенациональным статусом, являлись одновременно заказчиками и исполнителями заказов, собственниками имущества (выставочных, производственных и жилых помещений, магазинов, творческих дач) и хранителями художественных произведений. Параллелизм функций сочетался со специфической специализацией каждой организации. Так, приоритетным для кооперативов было производство массовой художественной продукции, предназначенной для оформления публичных и частных интерьеров. Союз советских художников ориентировался на создание «штучных» авторских произведений той частью художе-

---

<sup>29</sup> См., например, письмо А. Герасимова Г. Маленкову о необходимости улучшения условий творческой деятельности и материально-бытового положения советских художников в июне 1945 г. // ГАРФ. Ф. 5446, оп. 54, д. 32, л. 98 – 100.

<sup>30</sup> В отчете Худфонда за 1947 г. сообщалось, что на местах пособиями поддержали 1960 художников на сумму 3 106 500 рублей и выдали ссуду 1732 художникам на сумму 1 811 500 тыс. рублей // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 6, д. 1379, л. 6.

<sup>31</sup> РГАЛИ. Ф. 962 оп. 6, д. 1452, л. 1 – 5.

ственного сообщества, что соответствовала требованиям устава ССХ. Художественный фонд брал на себя функции социального обеспечения художников, беспроцентной кредитной конторы, а также дублировал работу и Всекохудожника и ССХ. Профессиональная автономия всех трех организаций была относительной и подконтрольной правительственным, цензурным и партийным инстанциям. В то же время субординация в художественных организациях сочеталась с полицентризмом в руководстве и принятии решений. Именно это обстоятельство в условиях неопределенности официальной эстетической доктрины позволяло художникам лавировать и дистанцироваться от идеологического диктата.

В послевоенные годы в системе советского искусства появились институты, сыгравшие особую роль в профессиональном становлении многих художников, – этюдные дачи и дома творчества, расположенные в живописных местах – таких, как Хоста или озеро Сенеж. Дома творчества и творческие дачи еще до революции позволяли художникам бесплатно отдохнуть, отвлечься от будничной рутины, набраться новых впечатлений. После 1917 г. идея творческих дач не была забыта. Под эту затею были национализированы дом творчества художников и скульпторов «Гурзуф» (располагался на бывшей даче выдающегося художника К. Коровина и носил его имя<sup>32</sup>) и знаменитая «Академичка» – «дом творчества имени Репина» в районе Верхневолжья (до революции служил приютом для «малоимущих студентов Петербургской академии художеств»). К 1957 г. в системе Худфонда находилось уже 12 домов творчества и этюдных дач<sup>33</sup>.

Во многих воспоминаниях<sup>34</sup> говорится об исключительной роли, которую творческие дачи сыграли в жизни советских художников. Дачи, где художники писали преимущественно пейзажи и этюды, по-

---

<sup>32</sup> Один из многих парадоксов послевоенного сталинизма. Официально в искусстве ведется истеричная кампания по дискредитации творчества импрессионистов, меж тем художники неформально общаются и работают в доме одного из самых ярких представителей русского импрессионизма.

<sup>33</sup> В конце 1940-х гг. путевка в дом творчества со всеми транспортными расходами и питанием стоила 1500 рублей, художник оплачивал 30 – 70 % ее стоимости. (Материалы о работе ХФ СССР. Первый Всесоюзный съезд советских художников. М., 1957. С. 9). Если учесть, что в 1945 – 1950 гг. средняя ежемесячная зарплата по народному хозяйству составляла около 440 – 640 рублей в месяц, то такая помощь была весьма существенной // Советская жизнь. 1945 – 1953. М., С. 501 – 502.

<sup>34</sup> См., например: *Романычева И.* Академическая дача. Л., 1975; *Ткачев А.П.* 50 лет на академической даче: к 120-летию академической дачи им. И.Е. Репина (1884 – 2004). М., 2004.

зволюли им уклониться от навязываемых тематических планов, предписывающих пейзажистам изображать картины индустриализации, городского строительства и социальных перемен. Созерцательное отношение к миру, любование природой и архитектурными памятниками резко критиковались властями. Всеобщее послевоенное увлечение художников лирическим пейзажем, а не героической или социальной тематикой, властные инстанции и художественная бюрократия считали асоциальным и аполитичным поведением. Их беспокоило, что в творчестве художников отражалась не «героика Отечественной войны, труд советских людей и новый пейзаж нашей родины», а меланхолические виды «покосившихся избышек, бань, задворок, заросших прудов, болот», о чем в октябре 1946 г. определенно заявил начальник Главизо П. Сысоев<sup>35</sup>. Идеологический абсентеизм и увлечение «безыдейным импрессионизмом» – вот что видели власти в стремлении художников писать пейзажи. С «импрессионистской этюдностью», по мнению официальной критики, надо было бороться, о чем директор Третьяковской галереи А. Замошкин высказался следующим образом: «В советской пейзажной живописи слишком большое место уделяется изображению всевозможных заброшенных уголков, задворков. Случайность выбора сюжета, его нехарактерность для советской действительности свойственны некоторым нашим пейзажистам, подчас подменяющим красоту природы любованием техническими приемами, цветовой гаммой...»<sup>36</sup>.

Американский коллекционер и историк советского искусства В. Свенсон предположил, что творческие дачи сыграли в истории советского искусства ту же роль, что Барбизон и Фонтенбло в истории французского искусства, Ворпсведе – германского. В этих уединенных местах творческие единомышленники находили убежище от диктата официального искусства. По логике В.Свенсона, «вдали от контролируемых городских центров, защищенные гением места глубинки, художники могли обрести себя», отражая в образах природы не революционные, классовые или коммунистические идеалы, но традиционные ценности<sup>37</sup>.

Основания для несколько идиллической характеристики домов творчества были. Пребывание там позволяло художнику отдохнуть, подлечиться, пожить в условиях комфорта, полной обеспеченности

---

<sup>35</sup> Сов. искусство. 1946. 25 окт.

<sup>36</sup> Там же; также см.: приложение 23

<sup>37</sup> *Swanson V. Soviet Impressionism. Woodbridge, 2001. P. 228, 234.*

не только хлебом насущным, но и художественными материалами. Быть может, еще большее значение имело то, что в домах творчества утолялся профессиональный коммуникационный голод, удавалось отвлечься от повседневной рутины и заняться творчеством. В конечном счете, все это влияло на профессиональное самосознание художника.

Однако не стоит забывать, что творческие дачи и дома отдыха художников оставались типичными советскими институциями. Распределение путевок, решение бытовых проблем происходило бюрократически. Жизнь «творчески отдыхающих» контролировалась. На них заводились личные дела, писались характеристики, предполагалось, что об итогах своего пребывания на творческой даче они будут каким-либо образом отчитываться, скажем, участвуя в выставках, которые, в свою очередь, находились под пристальным вниманием прессы, общественности и партийных организаций<sup>38</sup>.

Триумвират – Оргкомитет, Всекохудожник и Худфонд – объединял большинство профессионально подготовленных художников, критиков, историков искусства и контролировал систему заказов, оценки и распространения визуальных образов. Параллельно с ним функционировал общенациональный профсоюз работников искусств (Всерабис)<sup>39</sup>, где представителей художественных профессий объединяла изосекция (ее председателями в разное время были одни из самых известных в те годы художников: портретист и автор графической «сталиниады» А. Яр-Кравченко<sup>40</sup>, скульптор М. Манисер).

В сталинской институциональной системе отстаиванием профессиональных экономических интересов, т.е. выполнением функций профсоюзов, занимались три организации – Всерабис, Всекохудожник и Худфонд. С середины 1930-х гг. они становятся все менее самостоятельными, непосредственно подчиняются комитетам по делам искусств. Контроль за профсоюзной активностью художественных организаций, а также параллелизм их функций и распыление организационных усилий мешали отстаивать социальные права. В жизни советского художника Всерабис играл незначительную роль. Его функ-

<sup>38</sup> См. материалы управления домами творчества и отдыха Художественного фонда СССР // РГАЛИ. Ф. 2906, оп. 1, д. 320, 327, 330, 356.

<sup>39</sup> Манин В. Искусство в резервации. С. 84 – 93.

<sup>40</sup> О вхождении этого художника в мир советской богемы 1920 – 1930-х гг. см.: Михайлов А.И. Лед и яхонт любимых зрачков. Н. Клюев. Письма к А. Яр-Кравченко // Север. 1993. № 10. С. 132 – 138.

ции в основном ограничивались сбором членских взносов, выполнением инструкций и директив правительственных учреждений, «политическим просвещением» лиц творческих профессий. После 1937 г. изосекция Всерабиса курировала также представителей любительского творчества, самодеятельных художников.

Необходимо отметить, что созданием художественных произведений и профессиональной подготовкой художников занимались структуры, казалось бы, совершенно далекие от мира искусства. Многие советские ведомства превращались в корпорации «полного цикла», в которых профильная деятельность дополнялась масштабными планами по развитию спорта, медицины, искусства. В частности, Главное политическое управление армии курировало работу студии военных художников им. М. Грекова<sup>41</sup>. Созданная в 1934 г., она должна была развивать самодеятельное творчество военнослужащих. Однако ее эволюция соответствовала логике изменения приоритетов в сталинской культурной политике: вместо вольных любителей поддерживать профессионалов. В годы революции и НЭПа самодеятельное художественное творчество без профессиональной подготовки и корпоративных связей считалось ярким проявлением революционной энергии, самой сути социальной трансформации человека. Пробуждение творческой активности обывателя, далекого от искусства, считалось важнейшим аргументом в пользу целесообразности социалистического эксперимента. Не случайно в 1920-е гг. любители и профессионалы часто выставляли свои произведения совместно.

В годы сталинизма идеалом становится не всеобщая самодеятельность и свободное творчество, но институционально оформленная профессиональная деятельность. Именно эта логика прослеживается в истории создания Союза художников. «Плох тот любитель, кто не мечтает стать профессионалом» – примерно так можно передать суть институциональных изменений системы советского искусства в годы сталинизма.

Из студии им. Грекова вышло немало известных художников, авторов знаковых произведений своего времени – плакатисты Л. Головин и В. Климашин, живописец Б. Неменский, графики Н. Жуков и П. Пинкисевич. Многие из них получили в послевоенные годы Сталинскую премию и вошли в художественную элиту своего времени. «Грековцами» были такие удачливые и статусные фигуры сталинско-

---

<sup>41</sup> См.: Ушенин Х. Студия военных художников имени Грекова при Главном политическом управлении советской армии. М., 1951.

го художественного истеблишмента, как скульптор Е. Вучетич и художник (в звании подполковника) Х. Ушенин, который не только руководил студией им. Грекова, но и являлся функционером Оргкомитета ССХ, где занимался повседневной организационной рутинной. В случае с Х. Ушениным мы сталкиваемся с характерной чертой сталинской системы управления – монополизацией одним человеком руководства различными организациями и учреждениями.

В целом для профессиональных институций советских художников характерны асимметрия в распределении властных полномочий, параллелизм функций, несоответствие программно-идеологических деклараций художественной повседневности. Типичным было резкое социальное расслоение между управленческой верхушкой и рядовыми членами корпоративных организаций. Отношения в них строились на принципах иерархии, непрозрачности управленческих решений, клановости, в том числе в распределении материальной поддержки и социальной помощи<sup>42</sup>.

Общественные, или негосударственные, организации, как называли себя в учредительных документах Оргкомитет, Всекохудожник и Худфонд, находились в прямой зависимости от государственных дотаций, правительственных решений и партийных директив. Однако даже минимум автономии позволял этим организациям представлять интересы художественного сообщества, делегировать во властные структуры свою «агентуру», создавать пространство профессиональной и групповой солидарности. Корпоративные организации играли двойственную роль: были средством давления на художника и одновременно ограничителем этого давления, благодаря чему возникали зоны относительной свободы<sup>43</sup>. Даже одиозный Оргкомитет, по мнению непредвзятых очевидцев<sup>44</sup>, имел двойную природу – являлся штабом по реализации официального курса и одновременно местом, где художники могли получить поддержку, понимание и помощь.

---

<sup>42</sup> Уже через несколько месяцев после первого съезда Советских писателей А. Горький писал секретарю ЦК ВКП (б) А. Андрееву о том, что в Литературном фонде и Союзе писателей существует резкое и логически ничем не объяснимое разделение на благополучных и откровенно бедствующих литераторов, на «овнов и козлищ», где козлищи-то – молодежь (Власть и художественная интеллигенция. М., 1999. С. 277).

<sup>43</sup> *Конев В.П.* Советская художественная культура периода 30 – 80-х годов XX в.: теоретико-исторический анализ: дис. ... д-ра культурол. наук. [Электронный ресурс]: М., 2005. С 19.

<sup>44</sup> *Кантор А.* Как (не)создавался Союз Советских художников // Декоративное искусство СССР. 1988. № 9. С. 20.

## **§ 2. Институты распространения и конструирования восприятия изобразительного искусства**

В сфере рецепции и распространения художественных произведений заслуживают внимания такие социальные институты, как музеи, выставки, просветительские организации и профессиональная пресса.

Важным коммуникационным институтом являлась профессиональная периодика, в которой отражались интересы художников и власти, формулировались постулаты нормативной эстетики, давались оценки художественным процессам и явлениям. В специализированных изданиях осуществлялась классификация художественного сообщества на знаменитостей и дебютантов, конформистов и диссидентов, новаторов и традиционалистов, одиночек и мэтров<sup>45</sup>. По жанровым особенностям, по целевой аудитории и функциям издания такого рода могут быть разными: летописно-хроникальными, проблемно-дискуссионными, теоретическими, методическими, учебными, просветительскими и т.д. В годы сталинизма в сфере профессиональной коммуникации ощущался дефицит медийных средств: выходило всего три<sup>46</sup> периодических художественных издания – журналы «Творчество», «Искусство» и еженедельная газета «Советское искусство». Ни одно из них не имело строгой жанровой определенности и не ограничивалось узкоспециальными вопросами.

Собственно корпоративным можно назвать только журнал «Творчество»<sup>47</sup> – издание союзов советских скульпторов и художников, на страницах которого чаще обсуждались колорит, композиция, рисунок и реже – вопросы идеологического характера. Два других издания выходили под эгидой правительственного Комитета по делам искусств, и вполне логично, что в них большее внимание уделялось политическим событиям, официальной точке зрения, директивным

---

<sup>45</sup> Подробнее об этом см.: Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон. С. 290 – 291.

<sup>46</sup> Для детей и юношества в 1930-е гг. издавался журнал «Юный художник», но с началом войны он был закрыт, его издание в послевоенные годы не возобновилось. Выходившая в годы сталинизма «Летопись изобразительного искусства» являлась специализированным библиографическим изданием, публикующим информацию о номенклатуре и тиражах открыток, репродукций, плакатов, художественных альбомов.

<sup>47</sup> В годы сталинизма выходил с 1934 по 1947 г., в 1941 – 1945 гг. издание было приостановлено.

решениям властных инстанций. Хотя хроникальная информация и профессиональные дискуссии (вроде споров о художественных материалах) присутствовали на страницах этих изданий, они не решали задач панорамного освещения событий художественной жизни или репрезентации мнений всех групп художественного сообщества. Не являлись они и изданиями экспертного сообщества, чье мнение оказывало бы влияние на репутацию художников, оценку их произведений, действия коллекционеров. Идеологические комментарии и социально-политическая информация составляли основной корпус текстов, публикуемых в художественной периодике. Работа редакций контролировалась не только специальным ведомством – Главлитом, но и самыми высшими партийными инстанциями. В частности, в тех случаях, когда редакции планировали публиковать изображения И. Сталина или других высокопоставленных лидеров партии и государства, необходимо было получить разрешение от этих инстанций<sup>48</sup>. Особенно строго это требование выполнялось, когда речь шла об изображениях И. Сталина, лично отбирившего свои изображения, допускаемые к публичному показу.

В продвижении произведений изобразительного искусства важную роль играли центральные и региональные художественные музеи и галереи. Их деятельность находилась в прямой зависимости от внутренней и внешней политики государства, которое вмешивалось в такие, казалось бы, специальные вопросы, как экспонирование произведений искусства, содержание экскурсий, состав и реставрация коллекций. Художественных музеев и галерей с досоветской родословной за пределами Москвы и Ленинграда было немного. Среди них – Феодосийская (год основания – 1880) и Пензенская (1897) картинные галереи, Горьковский (1896), Кировский (1900), Краснодарский (1904), Воронежский (1915) художественные музеи. На волне после-революционного энтузиазма, национализации и экспроприации открылось много новых художественных учреждений, в частности, – Астраханская картинная галерея и Калужский художественный музей (оба – в 1918), Иркутский и Ульяновский художественные музеи (1920), Севастопольская картинная галерея (1922) и Омский музей изобразительных искусств (1924). Новый курс сталинского руководства на перераспределение художественных коллекций между центром и периферией выразился в открытии художественных музеев в Хабаровске (1931), Курске (1935), Куйбышеве и Калининe (1937), Ря-

---

<sup>48</sup> См., например, материалы фонда журнала «Искусство» в РГАЛИ (фонд 2305).

зани (1938), Туле (1939), Нижнем Тагиле (1944). Если в 1938 г. в Российской федерации действовало 28 художественных музеев и галерей, то в 1940 г. – уже 35<sup>49</sup>. К августу 1953 г. число художественных музеев и галерей достигло 82. Многие из них (за исключением нескольких центральных собраний) не имели подходящих зданий, выставочных помещений и мало посещались публикой<sup>50</sup>.

За годы советской власти такие крупнейшие музеи, как Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея, превратились, с одной стороны, в многопрофильные государственные общедоступные музеи с мощным научным потенциалом, с другой – в «политико-просветительные комбинаты». В 1930 – 1950-е гг. в музейное дело внедрялись принципы экономического детерминизма и классовой интерпретации культуры, прошли «чистки персонала» музеев с целью «коммунизировать» и «орабочить» искусствоведов<sup>51</sup>. Подлинной драмой для хранителей коллекций стала распродажа шедевров мировой живописи и других памятников общенационального значения в 1930-е гг., санкционированная высшим советским руководством<sup>52</sup>.

С началом холодной войны советские музеи попали в ситуацию искусственной изоляции, поскольку контакты с зарубежными коллегами практически были прекращены. Сотрудники музеев и коллекции страдали от многочисленных идеологических кампаний и вмешательства властей в художественную жизнь. Борьба с «формализмом» (фантом официальной советской эстетики и художественной критики 1930 – 1960-х гг.) привела к тому, что в 1948 г. был закрыт Музей нового западного искусства. Из экспозиций других музеев были изъяты произведения не только отдельных художников, но и целых направлений, таких как супрематизм или импрессионизм. Пределом вмешательства политики в музейную практику стала трансформация Мо-

---

<sup>49</sup> РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 1, д. 7, л. 6; оп. 7, д. 18, л. 54.

<sup>50</sup> Официальную точку зрения на проблемы художественных музеев и галерей см.: Извлечь из запасников произведения искусства // Источник. 1997. № 5. С. 148 – 152.

<sup>51</sup> В обширном списке литературы на эту тему см.: *Пиотровский Б.Б.* История Эрмитажа: краткий очерк: материалы и документы. М., 2000.

<sup>52</sup> Эрмитаж, который мы потеряли: документы 1920 – 1930-х гг. СПб., 2001; *Осокина Е.А.* Антиквариат (Об экспорте художественных ценностей в годы первой пятилетки) // Экономическая история. 2002: ежегодник. М., 2003. С. 233 – 268; *Williams R.* Russian Art and American Money. 1900 – 1940. London, 1980.

сковского музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Музей подарков Сталину в 1950 – 1953 гг.<sup>53</sup>

В системе тиражирования художественных образов сосуществовали специализированные государственные издательства («Изогиз», «Искусство»), издательства Академии художеств, Третьяковской галереи и многочисленные артели, мастерские, кооперативы, ведомственные типографии, которые имели право заниматься артпринтом, т.е. печатать художественные открытки, календари, плакаты, листовки, лубки, альбомы. За пропаганду искусства отвечало множество ведомств: комитеты по делам искусств и культурно-просветительских учреждений, Союз Советских художников, Главполиграфиздат, Роскульпторг, Всекохудожник, музеи и картинные галереи, тресты местной промышленности, промкооперация, общество по распространению научных и политических знаний и т.д.

Если публикации государственных издательств строго контролировались, то продукция мелких типографских организаций иногда выходила вообще без предварительного просмотра. Репертуар массовой продукции такого рода порой совершенно не отвечал догматам официальной культуры: мелодраматические бытовые сценки, «амурные» открытки, курортные ландшафты контрастировали с официальным канонам искусства как «отражения жизни в ее революционном развитии». В доступном и популярном артпринте отражались вкусовые пристрастия «простого советского человека», наивное художественное сознание эпохи.

В послевоенный период окончательно сформировалась логика и стратегия выставочной политики. В 1930 – 1940-е гг. установилась своеобразная иерархия выставок, связанная с репутацией места их проведения, авторитетом организаторов, принципами комплектования. Выставки как форма публичной репрезентации искусства сложились в процессе формирования современного художественного рынка в XIX в. Все разновидности выставок – персональные, тематические, групповые, концептуальные и передвижные – активно использовались в 1920-е гг.

На рубеже 1920-х и 1930-х гг. Всекохудожник при поддержке государства стремился заменить выставочный хаос управляемой системой. Организаторы кооперативов полагали, что она должна состоять из 1) тематических, 2) передвижных и 3) стационарных выставок-

---

<sup>53</sup> *Чегодаева М.* Музей подарков Сталину // Декоративное искусство СССР. 1989. № 9. С. 4 – 5.

продаж. Стержнем системы должны были стать тематические выставки с актуальной советской проблематикой, такой, как «Художественное оформление социалистических городов» или «Молодость страны советов». Предназначение такого рода выставок формулировалось организаторами кооператива прямо и открыто: «Переход на тематические выставки позволяет отчетливо понять сущность тех требований, которые предъявляются к художнику со стороны госорганов и советской общественности»<sup>54</sup>. Из этого контекста понятно, почему тематика многих выставок Всекохудожника нередко предлагалась сектором искусств Наркомпроса. Параллельно формировались передвижные выставки для показа в провинциальных городах и колхозах. Местом хранения и реализации тех произведений, что не были проданы на периодических выставках, должны были стать постоянные выставки Всекохудожника.

Организаторы кооперативов предполагали, что на этих выставках иностранные туристы будут знакомиться с произведениями нового советского искусства и покупать их<sup>55</sup>. В этот период искусство часто рассматривалось как источник валютных поступлений, будь то скандальные распродажи коллекций Эрмитажа или производство сувениров на экспорт<sup>56</sup>. Но валютные выставки-продажи Всекохудожника так и не стали реальностью.

Традиция организации тематических выставок, финансируемых государством, укореняется в практике советского искусства в 1928 г., начиная с юбилейной выставки к 10-летию РККА (1928). По такому же принципу были проведены гигантские тематические выставки «XX лет РККА» (1938), «Индустрия социализма» и «Пищевая промышленность» (1939)<sup>57</sup>, «Сталин и люди советский страны в изобразительном искусстве» (1939 – 1940), для которых художникам предлагался многостраничный список рекомендуемых к изображению сюжетов, персонажей, событий. Подобные тематические выставки проходили и в регионах, например, выставка 1935 г. «Урало-Кузбасс

---

<sup>54</sup> Бюллетень всероссийского кооперативного товарищества «Художник». Апрель 1931. М., 1931. С. 43.

<sup>55</sup> Там же. С. 15.

<sup>56</sup> О производстве художественных сувениров на экспорт мастерами традиционного промысла Палех см.: *Jenks An. Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution*. DeKalb, 2005.

<sup>57</sup> Детальный анализ значения этих выставок для становления официальной советской культуры осуществлен в статье: *Reid S. All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s // The Slavic Review*. 1998. Vol. 57, N 1. P. 133 – 173.

в живописи», «К истории большевистских организаций Закавказья» (1937) и др. Тематические планы художественных выставок с каждым годом становились все более детализированными. Темпланы в послевоенные годы представляли собой директивную инструкцию, ориентирующую художника не на воображение или импровизацию, но на иллюстрирование обозначенных планом событий и явлений<sup>58</sup>.

Среди художников по-прежнему высоко котировались персональные выставки одного автора. Однако в послевоенные годы наиболее престижным в социальном плане становилось участие в ежегодных Всесоюзных художественных выставках в Москве, которые с 1949 г. открывались накануне дня рождения И. Сталина и считались своеобразным подарком вождю. В оргкомитет этих выставок входили руководители почти всех корпоративных организаций – Оргкомитета Союза художников, Всекохудожника, дирекции выставок и панорам, Третьяковской галереи, Комитета по делам искусств, а также представители регионов – директорат художественных музеев и галерей. С 1946 г. возобновилась практика 1930-х гг., когда для подготовки к выставкам художники ездили в творческие командировки по стране. Эти поездки являлись не только формой «хождения в народ» но и знакомства советской провинции с работой профессиональных художников.

Всесоюзная выставка 1945 г. воспринималась художниками и зрителями как нечто новое и долгожданное. Но, сделавшись ежегодными, всесоюзные выставки стали обыденными, задающими темп и ритм художественной жизни. Если и далее пользоваться музыкальной терминологией, то художественной жизни позднего сталинизма более всего соответствовал темп «grave» – медленно, тяжело. Выставочная практика рутинизируется, приобретает цикличность и предсказуемость: в конце года – всесоюзная выставка, раз в пять лет – выставка к юбилею Октябрьской революции, а к годовщинам исторических событий и юбилеям выдающихся личностей – «датские» выставки.

Самыми демократичными и наименее престижными в советской выставочной системе являлись передвижные художественные выставки. Еще в 1940 г. на базе оргкомитета и выставочного фонда выставки «Индустрия социализма» была образована дирекция художественных выставок и панорам, в структуре которой вскоре появился специальный отдел передвижных выставок. В 1941 г. этот отдел дол-

---

<sup>58</sup> См.: приложение 19.

жен был организовать 150 передвижек, используя доступные технические средства. Так появилась плавучая передвижная выставка, которая демонстрировалась в населенных пунктах, расположенных по Каме, Оке и Волге<sup>59</sup>. В 1949 г. отдел получил право закупки произведений, имеющих экспозиционное значение. В конце 1940-х гг. он организовывал примерно по 4 всесоюзные передвижные выставки в год с заданным маршрутом и тематикой, такой, например, как «Советский плакат», «Произведения молодых художников», «Живопись, скульптура и графика советских художников», «Политический плакат и карикатура в борьбе за мир против поджигателей войны».

Аналогичную деятельность, только в локальном масштабе, осуществляли региональные отделения Союза художников, Художественного фонда и художественных кооперативов. Организаторам выставок приходилось считаться с провинциальными условиями: отсутствием транспорта, дорог, специальных помещений и неискушенной аудиторией. В одном из отчетов Иркутского художественного музея за 1948 г. говорилось о том, в каких условиях работали его сотрудники, участвующие в проведении выставок. Для того, чтобы 5 тыс. жителей колхозов и лесопунктов Забайкалья, никогда прежде не видевших ни настоящих картин, ни экскурсоводов, музейным работникам «часто приходилось путешествовать без дороги, прибегая к использованию всех видов транспорта, от самолета до коровы»<sup>60</sup>. Вот почему на местах выставки старались сделать максимально мобильными. Нередко они состояли из репродукций или копий, особенно в тех случаях, когда передвижки направлялись в глубинку, где размещались в избах–читальнях, сельских клубах, фойе кинотеатров и залах железнодорожных станций<sup>61</sup>.

При комплектовании передвижных выставок их организаторы ставили не столько информационные или образовательные цели, сколько задачи политической социализации. При этом вопрос, о том каким будет восприятие экспонатов, как правило, не обсуждался. Предполагалось, что они будут воздействовать на советского человека именно так, как это представлялось организаторам выставок. Поскольку видение – это разновидность социальной практики, взгляд

---

<sup>59</sup> РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 5, д. 12, л. 14.

<sup>60</sup> Там же. Оп. 7, д. 208, л. 30.

<sup>61</sup> Информацию о произведениях, выставляемых на передвижных выставках, можно почерпнуть из справок о состоянии фондов Дирекции выставок и панорам. См., например: РГАЛИ. Ф. 2458, оп. 2, д. 335, л. 1.

человека всегда можно «отформатировать». Экскурсии, беседы, комментарии – традиционные средства воздействия на восприятие публики. Поэтому передвижку всегда сопровождали художники и экскурсоводы, чьей обязанностью считалось формирование политически корректного, заранее определенного отношения к выставленным произведениям искусства.

Передвижные выставки по коммуникационным функциям можно сопоставить с многотиражным изданием. Стандартный набор тем, сюжетов и художественных решений превращал их в своеобразные наглядные пособия для жителей советской провинции. Распространяя однотипные визуальные образы, они обучали универсальному визуальному языку и являлись, наряду с другими стандартизированными средствами культурной коммуникации, скрепами, символически связующими жителей многонационального и поликультурного советского государства. Даже неполный список мест пребывания передвижных выставок впечатляет. Их география только в 1953 – 1954 гг. была такова: Калинин, Щербаков, Ярославль, Горький, Казань, Чебоксары, Саратов, Астрахань, Рубцовск, Алейск, станция Шипуново, Небитдаг, Ереван, Грозный, Ставрополь, Краснодар, Арзамас, Ашхабад, Сталинабад, Самарканд, Ташкент, Алма-Ата, колхоз «Луч Востока», Иркутск, Красноярск, Горно-Алтайск, Бийск, поселок Зональный, Барнаул.

С 1947 по 1952 г. выставки, организованные дирекцией выставок и панорам, состоялись в 145 городах и сельских районах, более чем в 50 колхозах и совхозах. На языке художественной бюрократии итог работы передвижных выставок сформулирован следующим образом: «...было обслужено около 3 млн. зрителей и проведено около 20 000 консультаций по вопросам изоискусства»<sup>62</sup>. О размахе этой деятельности можно судить по данным таблицы 1<sup>63</sup>.

Выставочная стратегия может быть разной. В послевоенный период выставки должны были выполнять исключительно дидактические задачи, о сути которых дает представление редакционная статья в газете «Советское искусство»: «Каждая наша художественная выставка должна оцениваться в первую очередь с точки зрения ее общественного содержания, со стороны ее идейно-воспитательной значимости... Выставки должны воспитывать в народе чувство советского

<sup>62</sup> Результаты работы отдела передвижных выставок Дирекции художественных выставок и панорам за 1947 – 1952 гг. (РГАЛИ. Ф. 2458, оп. 2, д. 339, л. 1).

<sup>63</sup> Там же.

патриотизма, закалять его идейно, удовлетворять его высокие духовные потребности, развивать его вкусы, вести вперед. Эту задачу может и должна выполнять каждая выставка. Однако некоторые художники еще не изжили ложного представления о значении выставок. Они склонны порой считать выставку личным, чисто профессиональным, а не общественным, гражданским делом»<sup>64</sup>.

Таблица 1

<i>Год</i>	<i>Количество выставок</i>	<i>Посещаемость, чел.</i>	<i>Число экскурсий</i>
1947	11	152.215	300
1948	6	202.342	528
1949	4	397.600	1 227
1950	4	495.600	1334
1951	5	767.092	2 465
1952	4	827.612	2 169
Всего	34	2 842 461	8 023

Дидактика, формовка советского зрителя становится одним из приоритетных направлений послевоенной культурной политики. В этом деле большие надежды власть возлагала на общество «Знание», на систему лекционных бюро районного, городского и областного уровней, находящихся в подчинении комитета по делам культурно-просветительских учреждений при Совмине РСФСР. Архивные фонды этих учреждений демонстрируют, что механизм формирования зрительского восприятия был многоступенчатым. Лектор в ходе беседы расставлял смысловые акценты, объяснял, как должно восприниматься то или иное художественное явление. В свою очередь, методические комиссии лекционного бюро и контролеры из партийных инстанций «направляли» лекторов<sup>65</sup>.

Аналогичные функции навязывались художественной критике, которая должна была, по образному выражению А. Кантора, «изменить зрение всей страны»<sup>66</sup>. В годы сталинизма художественная критика была скована идеологическими догмами и страхом отлучения от

<sup>64</sup> Сов. искусство.1947. 25 июля.

<sup>65</sup> См., например, материалы Молотовского лекционного бюро за 1947 – 1950 гг. (ГАПО. Ф. р. 1009, оп. 1, д. 4).

<sup>66</sup> Кантор А. Краткая история ликвидации художественной критики // Декоративное искусство СССР. 1990. № 1. С. 9.

профессии, а искусствоведение сплошь и рядом подменялось художественной пропагандой<sup>67</sup>.

### **§ 3. Система цензурного контроля и управления**

Переход к жестким централизованным принципам руководства искусством начинается в конце 1920-х гг., с появлением в 1928 г. особого ведомства – Главискусства, которое должно было взять на себя функции концептуального и практического руководства, которые ранее выполняли научно-художественные отделы Государственного ученого совета (ГУСа) и Главнауки. Различные управленческие структуры появлялись и исчезали в первой половине 1930-х гг., из-за чего Ш. Фитцпатрик назвала этот период временем «институциональной импровизации»<sup>68</sup>. Импровизация закончилась в 1936 – 1937 гг., когда на исторической сцене появился новый доминантный игрок – Всесоюзный комитет по делам искусств при правительстве СССР (далее – КПДИ)<sup>69</sup>, которому на местах подчинялись отделы искусств при городских и областных советах депутатов.

Фактически на Всесоюзный КПДИ были возложены функции министерства культуры. В период позднего сталинизма его возглавляли М.Б. Храпченко (1939 – 1948), П.И. Лебедев (1948 – 1951), Н.Н. Беспалов (1951 – 1953). В рамках комитета работало Главное управление учреждений изобразительных искусств, или Главизо. В 1944 – 1954 гг. должность председателя Главизо занимал П. Сысоев, выполнявший по совместительству обязанности редактора журнала «Искусство». Главизо несло ответственность за проведение в искусстве официального политического, идеологического и эстетического курсов. Это ведомство контролировало выставки, художественные галереи, музеи, профессиональное художественное образование, экспертизу и приобретение художественных произведений, деятельность Союза художников и Худфонда, художественные издательства и периодику.

Надзор за визуальным оформлением мест проведения массовых мероприятий (например, парков культуры и отдыха) возлагался на

<sup>67</sup> Хронологию и содержательный анализ сталинизации художественной критики см.: Эстетический арсенал метода: категории соцреалистической критики // Соцреалистический канон. С. 281 – 523.

<sup>68</sup> *Fitzpatrick Sh. The Emergence of Glaviskusstvo. Class War on the Cultural Front? Moscow, 1928 – 29 // Soviet Studies. 1971. Vol. 23, N. 2. P. 253.*

<sup>69</sup> Структуру комитета см.: Институты управления культурой в период становления. 1917 – 1930-е гг. М., 2004. С. 174 – 175.

управление культурно-просветительских учреждений. В 1938 г. Всероссийский КПДИ с управлением учреждений изобразительных искусств создается при Совете министров РСФСР (после войны руководителями Главизо РСФСР были В. Руднев, Н. Силантьев). КПДИ РСФСР в непосредственное подчинение передавался Всекохудожник. Это изменение в системе управления культурой можно рассматривать как свидетельство повышения статуса Российской Федерации, первой из союзных республик получившей такую институцию со значительными управленческими полномочиями.

В рамках КПДИ формируется сеть художественных советов, выполнявших цензурные функции в области литературы, музыки, кино, изобразительного искусства и художественной промышленности. Существовали также худсоветы при главках и наркоматах, на предприятиях художественной промышленности.

В структуру Всесоюзного КПДИ входил созданный в 1923 г. Главрепертком – главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром. Это цензурное ведомство отравляло своей мелочной опекой и бесцеремонным вмешательством в творческую жизнь существование филармоний, театров, цирков. Именно через Главрепертком шли распоряжения об изъятии пластинок неудобных исполнителей, об изменении названий эстрадных песен, о репертуаре ресторанных оркестров, о запрете подозрительных пьес или «ошибочных» либретто балетной классики. Это учреждение осуществляло «государственный политический и художественный контроль за репертуаром и его исполнением в театральном-зрелищных и других предприятиях; за репертуаром художественной самодеятельности; за произведениями изобразительного искусства, экспозициями в художественных музеях и на выставках, за ввозом в СССР и вывозом за границу произведений искусства»<sup>70</sup>. Кроме того, Главрепертком был цензурной инстанцией для художественных предприятий и организаций, музеев, галерей. Функции Главреперткома сводились к двум действиям: разрешать и запрещать, в частности, разрешать и запрещать выставки и музейные экспозиции, уличную рекламу, распространение произведений изобразительного искусства<sup>71</sup>.

На местах этой работой занимались уполномоченные Главреперткома. После войны их влияние заметно увеличилось. Уполномоченный входил в состав приемных комиссий, художественных сове-

---

<sup>70</sup> ГАПО. Ф. р. 604, оп. 1, д. 10, л. 2.

<sup>71</sup> ГАПО. Ф. р. 604, оп. 1, д. 10, л. 2.

тов, имел личную печать с индивидуальным номером. Без этого штампа с 1950 г. не допускались ни производство, ни продажа «товаров художественного профиля». Чтобы получить такой штамп, организации, связанные с производством и распространением произведений искусства, должны были получить регистрационные удостоверения<sup>72</sup>, а также обеспечивать представителей Главреперткома бесплатными билетами, художественными произведениями или их репродукциями.

Помимо Главреперткома, деятельность музеев, художественных галерей и мастерских контролировалась ведущим цензурным ведомством советской эпохи – Главлитом. Он обязан был заниматься охраной государственных тайн и осуществлять цензуру любой печатной продукции, в том числе с изображениями художественных произведений.

В надзоре за положением дел в сфере художественной культуры не последнюю роль играли силовые ведомства ВЧК, ОГПУ, НКВД, в которых отделы политического контроля занимались организацией агентурной сети среди лиц творческих профессий, сбором информации о настроениях интеллигенции, перлюстрацией, подготовкой аналитических справок для политического руководства. Вся эта деятельность оказывала существенное влияние на функционирование всей системы советской культуры.

Возглавлял систему властных инстанций в культуре Агитпроп – Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП (б). Название и структура этой партийной институции несколько раз менялись. Партийные функционеры занимались цензурой, принимали управленческие решения, инициировали культурные события и идеологические кампании, выступали арбитром в творческих и бытовых спорах деятелей искусств. Открытие архивов подтвердило, что решающее и последнее слово в решении спорных вопросов культурной политики принадлежало партии, порой самому высшему ее руководству – Политбюро, Оргбюро, Секретариату и лично И. Сталину. Среди первых лиц государства ценителем именно изобразительного искусства, партийным меценатом номер один считался К. Ворошилов, который в послевоенные годы курировал в Совете министров СССР вопросы культуры

---

<sup>72</sup> Там же. Л. 10 -11, 23.

и спорта<sup>73</sup>. В структуре секретариата К. Ворошилова функционировало специальное бюро по культуре.

Партийное мнение оставалось решающим при обсуждении как стратегических вопросов (созыв съездов представителей творческих профессий), так и частных ситуаций (лечение деятелей культуры за границей). В структуре Агитпропа функционировал отдел искусств со штатом инструкторов и советников. На местах вопросы искусства курировали районные, городские и областные комитеты партии. Управление пропаганды и агитации выпускало в послевоенные годы специализированное издание «Культура и жизнь», хотя время от времени проблемы искусства обсуждались на страницах других партийных и советских газет – «Правды», «Известий», «Комсомольской правды».

В местных отделениях Союза художников, кооперативах, музеях, художественных галереях, учебных заведениях существовали свои партийные организации, контролирующие частную и публичную жизнь художников-партийцев. «Проведение партийной линии» в искусстве первичными парторганизациями в провинции иногда принимало формы ретивого исполнения директивных указаний из центра, иногда – их формального обсуждения, перетекающего в дискуссии на бытовые темы.

В годы позднего сталинизма в надзоре за художественной жизнью практиковалась своеобразная круговая порука. На местах документы о проверке и приеме спектаклей, музейных экспозиций, художественных выставок должны были одновременно визировать представители цензуры (Главлита, Главреперткома), исполнительной власти (городского или областного отделов искусств) и партийного комитета соответствующего уровня.

В целом корпоративные организации художественного сообщества иногда настолько были ограничены в проявлении инициативы, что превращались в конторы, лишь регистрирующие решения властных инстанций. В то же время лица творческих профессий сплошь и рядом использовали властные ресурсы для борьбы со своими оппонентами. Подобно древнерусским князьям, приводившим на Русь ордынские рати для борьбы с другими претендентами на княжеский стол, художники и литераторы, композиторы и архитекторы призывали партийные, цензурные и прочие государственные структуры для

---

<sup>73</sup> См., например, письма художников И. Сталину и К. Ворошилову в приложениях 12, 13, 14.

отстаивания своих частных или групповых интересов творческой интеллигенции. Эта практика патрон-клиентских отношений между деятелями искусства и властвующей элитой стала неотъемлемой частью художественной жизни и сохранялась до распада СССР.

#### **§ 4. Система поощрений и государственных наград**

Суть институциональных преобразований 1930 – 1940-х гг. в культуре заключалась в легитимации иерархических отношений, что закреплялось в принципе субординации, действующем как в рамках художественных организаций, так и в их взаимодействиях с учреждениями партийно-государственного контроля. Курс на выстраивание статусных иерархических барьеров воплотился в сложившейся в 1930-е гг. системе государственных поощрений и наград в сфере изобразительного искусства. Иностранцев, посетивших СССР в 1930-е гг., поражало обилие знаков статусного неравенства в стране, объявившей эгалитаризм основой социального устройства<sup>74</sup>.

Начало формирования системы поощрений и государственных наград в художественной культуре было положено еще в 1923 г., когда передвижнику Н. Касаткину было присвоено звание народного художника РСФСР. Постановление Совнаркома СССР от 10 августа 1931 г. «О порядке присвоения званий народного артиста и заслуженного деятеля науки, техники или искусства», подтвердило уже существующие на тот момент льготы деятелей культуры, отмеченных званием заслуженного художника СССР. Обладатели указанных званий освобождались от уплаты подоходного налога, получали персональную пенсию, дополнительную жилплощадь, качественное медицинское обслуживание и прочие радости привилегированного положения. Еще более престижным и статусным считалось звание народного художника СССР (учреждено в 1943 г.), орденоносца<sup>75</sup> или депутата Верховного Совета СССР.

Значительный социальный капитал приносила Сталинская премия в области литературы и искусства, учрежденная в 1939 г. в связи с 60-летием со дня рождения И. Сталина. Присуждение звания лауреата Сталинской премии давало пропуск на вершины статусной лестницы, в мир художественной элиты. В отмеченных премиями работах отражались приоритеты культурной политики, массовый вкус,

<sup>74</sup> London K. *Seven Soviet Arts*. New Haven, 1938. P. 359.

<sup>75</sup> Неполный список деятелей культуры, награжденных орденами и званиями в 1932 – 1953 гг. см.: *Власть и художественная интеллигенция*. С. 692 – 730.

личные предпочтения лидеров партии и государства, оказывающих влияние на решения специального правительственного комитета по присуждению премии.

Первое присуждение Сталинской премии состоялось в начале 1941 г. по итогам предыдущих шести лет. Тем самым заполнялся пробел, возникший после того, как в 1935 г. перестали присуждать Ленинскую премию. Следующие присуждения состоялись в 1942 и 1943 г. Премии по итогам 1943 – 1944 гг. вручались в январе, за достижения 1945 г. – в июне 1946 г. В дальнейшем награждение проходило ежегодно вплоть до 1952 г., в первые годы после смерти Сталина премия вообще не присуждалась, но в 1956 г. взамен Сталинской была учреждена Государственная премия СССР.

Для искусства предусматривались номинации в области живописи, графики, скульптуры, архитектуры, декоративно-прикладных жанров. Премия первой степени составляла 100 тыс. рублей, второй степени – 50 тыс.<sup>76</sup> Для 1940 – 1950-х гг. это были солидные суммы. Очень быстро первоначальная идея Сталинской премии – поддержать наиболее выдающиеся (с точки зрения официальной эстетической доктрины) результаты творческой деятельности – размывается. Премия превращается в дополнительный источник финансирования, кормушку для лояльных авторов, доказательством чему служит и факт присуждения в послевоенные годы в области литературы и искусства премии третьей степени (25 тыс. рублей) и рост общего числа присужденных премий. Представление о «лауреатском буме» послевоенных лет дает таблица, в которой представлено общее число деятелей культуры, награжденных в различных номинациях<sup>77</sup> (см. табл. 2).

В списках лауреатов немало имен ярких самобытных мастеров, некоторые из них были отмечены Сталинской премией многократно. Композитор С. Прокофьев удостаивался этой награды в 1943, 1946, 1951 гг., его коллеги А. Хачатурян – в 1941, 1943, 1946, 1950, Д. Шостакович – в 1942, 1946, 1950, 1952; балерина Г. Уланова – в 1941, 1946, 1947, 1950; скульпторы М. Манизер – в 1941, 1943, 1950, Е. Вучетич – в 1946, 1947, 1948, 1949 и 1950, Н. Томский – в 1941, 1948,

---

<sup>76</sup> Постановление СНК СССР об учреждении премий и стипендий имени Сталина // Правда. 1939. 21 дек.

<sup>77</sup> Подсчитано по: Собрание постановлений и распоряжений Совета министров СССР. 1941. № 10. С. 290 – 313; 1947. № 4. С. 50; 1949. №6. С. 114 – 12; Сов. искусство. 1950. 12 марта.

1949, 1950, 1952; театральные художники П. Вильямс – в 1943, 1946, 1947, Ф. Федоровский – в 1941, 1943, 1949, 1950, 1951; художник В. Ефанов – в 1941, 1946, 1948, 1950, 1952 гг.<sup>78</sup>. Этот список можно продолжить.

Таблица 2

Отрасль художественного творчества	Сталинская премия разной степени									
	1936 – 1941		1946		1948			1949		
	I	II	I	II	I	II	III	I	II	III
Музыка	3	5	5	7	3	14	–	5	12	16
Живопись	3	5	4	2	1	11	4	7	11	6
Скульптура	2	5	1	2	–	3	–	16	4	–
Архитектура	3	8	–	–	8	7	–	2	2	5
Театр	10	16	39	37	27	64	–	20	70	25
Кино	35	50	25	19	25	34	–	49	14	14
Литература	10	11	5	7	9	19	11	2	13	14
Всего	166		151		240			297		

Многие произведения, удостоенные Сталинской премии, представляют собой интересные художественные решения, воплощенные в запоминающихся визуальных образах. Это интерьеры первых станций Московского метро, скульптура В. Мухиной «Рабочий и колхозница», портрет И. Павлова кисти М. Нестерова, главный корпус Московского университета. Но немало лауреатов получали премии за счет своего «административного ресурса» и политической конъюнктуры. В этом «черном» списке значатся в основном композиции идеологической тематики: «Выступление И.В. Сталина на торжественном собрании, посвященном ХХІУ годовщине Великой Октябрьской социалистической революции» И. Тоидзе (премия 1948 г.), картина «Передовые люди Москвы в Кремле» бригады художников под руководством В. Ефанова (1950), барельеф «Клянемся тебе, товарищ Ленин...» бригады скульпторов под руководством Е. Вучетича (1950), гигантское полотно «Власть советам, мир народам» бригады художников Д. Налбандяна (1951) и т.д.

Выдвижение, отбор, обсуждение работ номинантов осуществлялись громоздкой бюрократической машиной, в работе которой во всей полноте был реализован механизм распределения не только

<sup>78</sup> Список лауреатов в изобразительных искусствах за 1948 – 1952 гг. см.: *Baudin An. Le réalisme Socialiste Soviétique de la Jdanovienne (1947 – 1953): les Arts Plastiques et leurs Institutions. Berlin, 1997. Vol. I. P. 307 – 313.*

символического капитала, но и, как следствие, вполне осязаемых материальных благ.

Кандидатуры отбирались специальным комитетом по присуждению Сталинской премии при Совете министров СССР по представлениям художественных организаций. Однако комитет только давал рекомендации «принять или отклонить». Для доклада ЦК партии и правительству составлялось два списка: основной и дополнительный из номинантов, отвергнутых профессиональным жюри. Окончательное решение выносили партийные инстанции, которые могли руководствоваться мотивами как идеологического, политического или эстетического характера, так и социально-благотворительными соображениями.

Как в любом творческом соревновании, в котором судьями выступают его участники, присуждение данной премии зависело от клановых интересов, интриг, борьбы личных амбиций. Судьбу будущих лауреатов часто определяли номинанты на премию<sup>79</sup>. Скажем, в секции изобразительного искусства, состоящей из 15 человек, эту непростую политесно-дипломатическую задачу решали многократно награжденные персоны – А. Герасимов, Б. Иогансон, В. Мухина, В. Ефанов, Д. Шмаринов, И. Грабарь. Понятно, что они болезненно относились к работам художников, еще не вошедших в лауреатскую обойму, но получивших широкое признание у публики. Так картина А. Лактионова «Письмо с фронта» пользовалась просто триумфальным успехом у массовой аудитории<sup>80</sup>, но демонстративно и методично третировалась коллегами по цеху. Стенограммы обсуждения «комитетчиками» еще одной сакраментально известной картины А. Лактионова «В новую квартиру» позволяют обнаружить элементарную зависть к несанкционированной народной популярности художника<sup>81</sup>.

С трудом проходили сито отборочных обсуждений работы художников, не примыкавших ни к каким кланам и далеким от идеологической злобы дня. Показательна судьба С. Коненкова, вернувшегося из США. Хотя его признавали выдающимся мастером, скульптуры С. Коненкова грубо и непрофессионально критиковались во времена

---

<sup>79</sup> К примеру, в 1951 г. в секции музыки из 11 членов комитета по присуждению Сталинской премии 7 являлись соискателями награды (Власть и художественная интеллигенция. С. 677).

<sup>80</sup> К феномену популярности живописи А. Лактионова обращались многие отечественные и зарубежные исследователи. См., например: *Boyt S. Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia*. London, 1994.

<sup>81</sup> РГАЛИ. Ф. 2073, оп. 2, д. 18, л. 12.

«борьбы с формализмом». Поэтому когда выполненные им мраморные портреты «Марфинька» и «Ниночка» номинировались в 1951 г. на Сталинскую премию, официозные критики сделали все возможное, чтобы они не получили премию высшей степени. Как высказался критик В. Кеменов, «...учитывая место Коненкова надо дать вторую (премию II степени. – Г. Я.), но данные два конкретные произведения по теме общественного значения они не могут на вторую. Не дотягивают. Дадим третью»<sup>82</sup>.

К «своим» требования были более мягкие. Иногда в стенограммах обсуждений можно обнаружить, как комитетчики проговаривались о скрытых клановых интересах. Скажем, при рассмотрении работы С. Герасимова, руководителя МОССХа и художественного института им. Сурикова, оппонента своего всесильного однофамильца А. Герасимова, в ответ на предложение присудить ему третью премию И. Грабарь заметил: «С.В. Герасимова неудобно на третью, нужно пленуму предлагать вторую. Может быть, третью сохранять для молодежи?»<sup>83</sup>.

Необъективность оценок, местничество и групповая борьба внутри спецкомитета дискредитировали идею Сталинской премии и стали предметом особого разбирательства в отделе художественной литературы и искусства ЦК ВКП (б) в мае 1952 г., по итогам которого предлагалось реорганизовать механизм присуждения премии, передав все полномочия соответствующим творческим союзам<sup>84</sup>.

Много споров вызывало распределение денежного вознаграждения между авторами живописных и скульптурных работ, выполненных «бригадным» методом. Практика создания «бригадного» искусства характерна для художественной жизни эпохи сталинизма, хотя произведений, выполненных коллегиально, было предостаточно во все времена и во многих странах. Принципиальная особенность советского «бригадного живописи» заключалась в том, что эта групповая деятельность получила программное идеологическое обоснование – трактовалась как новая социалистическая форма художественного творчества. Наибольшее распространение «бригадный метод» в скульптуре и живописи получил именно в послевоенные годы.

Кто должен был получать премию, скажем, за монументальное полотно «Выступление В.И. Ленина на третьем съезде комсомола»,

<sup>82</sup> Там же. Оп. 1, д. 44, л. 74.

<sup>83</sup> Там же. Оп. 2, д. 31, л. 200.

<sup>84</sup> Власть и художественная интеллигенция. С. 675 – 681.

выполненное бригадой в составе Б. Иогансона, В. Соколова, Ю. Телегина, И. Файдыш-Крандиевской, Н. Чебакова? Первый номер в списке? Те, кто пишет фигуры и лица или же исполнители интерьеров и мебели? Если делить сумму премии, то в каких пропорциях? Проблема решалась следующим образом. Каждая творческая бригада писала согласительный документ о групповом авторстве. Обычно руководитель бригады получал от 30 до 50 % вознаграждения. Нередко в тех случаях, когда картина выполнялась учащимися под руководством какого-либо «авторитета», их работа считалась производственной практикой и не оплачивалась<sup>85</sup>. Вся премия доставалась руководителю «практики». Справедливости ради надо сказать, что очень многие признанные и заслуженные мастера не опускались до махинаций такого рода, и, подобно В. Мухиной, требовали равного вознаграждения для всех членов творческой бригады<sup>86</sup>.

Желание присудить премию художнику своего круга часто превалировало над принципиальными соображениями. Поэтому многим художникам, скульпторам, архитекторам предоставлялся шанс переделать и вновь выдвинуть свою работу для присуждения Сталинской премии. Некоторые произведения включались в список из года в год, а их авторы получали премии «не мытьем, так катаньем».

Благодаря групповой солидарности выход находили даже из такого положения, когда на художника падало подозрение в плагиате. Подобные казусы именовались на бюрократическом языке советских институций «несовершенностью творческой самостоятельности решения картины»<sup>87</sup>. В случае с римейком Ф. Решетникова «Опять двойка» картины передвижника Д. Жукова «Провалился» комитетчики защищали своего товарища такими аргументами: «Трактовка события в той и другой картине глубоко различны. У Жукова это трагедия мещанской семьи, крушение всех ее надежд, у Решетникова в полной теплой иронии и юмора трактовке сюжета раскрывается любовная атмосфера дружной советской семьи»<sup>88</sup>.

И профессиональные, и клановые, и благотворительные мотивы маскировались в соответствии с правилами «политкорректности» сталинской эпохи. Комитетчики не забывали «упаковывать» свои суждения в формулировки, соответствующие идеологической и поли-

---

<sup>85</sup> РГАЛИ. Ф.2073, оп.1, д.44, л.4 - 5.

<sup>86</sup> Там же. Л. 178.

<sup>87</sup> Там же. Оп.2, д. 18, л. 3.

<sup>88</sup> Там же.

тической конъюнктуре. Кроме того, как социальный институт, Сталинская премия определяла художественные каноны, выполняла функцию опеки, контроля и инструктирования всего художественного сообщества.

Критик и крупный бюрократ от искусства В. Кеменов однозначно выразил свое понимание миссии спецкомитета по присуждению Сталинской премии: «Мы должны дать определенную ориентацию... если мы даем премию, то это есть ориентация. Попробуйте потом молодежи сказать, что вы не ориентируетесь на этюд, на пейзаж, а ориентируетесь на картину. Здесь вопрос политического содержания»<sup>89</sup>.

С учреждением Сталинской премии в основном заканчивается формирование системы рангов и званий в сфере культуры. В 1947 г. к формальным критериям высокого социального статуса деятеля искусств, зафиксированным в званиях заслуженного и народного художника СССР, лауреата Сталинской премии, орденосца и депутата Верховного Совета СССР или РСФСР добавилось только одно звание – академика Академии художеств СССР. Обладание любым из этих компонентов символического капитала приносило художнику материальные и социальные льготы (право лечиться в больницах для партийной и советской элиты и получать персональные пенсии, доступ к привилегированным снабженческим структурам, туристическим путевкам, квартирам, машинам и т.д.) хотя и не защищало от идеологической опалы или политических репрессий.

Подводя итог, подчеркну, что эскизы нового институционального порядка в изобразительном искусстве были полностью готовы незадолго до вступления Советского Союза в войну с нацистской Германией. К 1939 – 1940 гг. определились основные институты советского искусства, приоритеты официальной эстетики, были устранены нежелательные персонажи художественной жизни. Обозначились ключевые нормы бытования художественного сообщества – централизм, государственное регулирование, разносторонний контроль и регламентация, иерархия символического капитала и материального успеха. Оргкомитет Союза советских художников, Худфонд, Всекохудожник, Дирекция выставок и панорам, Комитет по присуждению сталинских премий, цензурные структуры и органы отраслевого управления, профессиональная периодика, производственные мощности и хозяйственное законодательство образовали плотную инсти-

---

<sup>89</sup> Там же. Оп. 2, д. 31, л. 197-198.

туциональную сеть. Она удерживала художника в рамках ролевого поведения, предписанного новыми идеологическими и политическими обстоятельствами. Тем не менее многие «изобретения» довоенного времени прошли только первоначальный этап становления, потенциал и последствия этих нововведений проявились уже после Отечественной войны.

Великая Отечественная война внесла свои коррективы и в деятельность корпоративных организаций, и в умонастроения художников, и в ценностные предпочтения зрителей. В результате предвоенные преобразования в области искусства и опыт военных лет обусловили специфическую художественную ситуацию позднего сталинизма, при которой всеобъемлющее государственное регулирование культуры сочеталось с элементами спонтанности. В институциональном отношении искусство эпохи сталинизма представляло собой систему, в которой пересекались компетенции и расплывались функции различных учреждений, принцип властной вертикали сочетался с полицентризмом в принятии решений, бюрократическая заорганизованность – с хаосом в реализации управленческих функций.

В мире советского изобразительного искусства всесторонняя регламентация сочеталась с невероятным произволом художественной бюрократии. Отношения художников с заказчиками, распределителями заказов и контрольно-цензурными инстанциями были настолько зарегулированными и неопределенными одновременно, что резкое расслоение художественного сообщества и столкновение интересов различных групп внутри этого сообщества было неизбежным.

## ГЛАВА 2

# «НАСТОЯЩИЙ СОВЕТСКИЙ ХУДОЖНИК»: ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИЧНОСТИ И СТАТУСА

*Хвала вам, художник! Вы вынули  
счастливый билет из лотереи...*

Н.В. Гоголь «Портрет»

Музыкант, литератор, художник в большевистском проекте создания нового мира и нового человека исполняли сразу две роли: творца дивного нового мира и опытного экземпляра социальной инженерии. В результате акта творения советского социализма должен был появиться и новый тип художника, и новый художественный язык, и новый тип читателя, зрителя, слушателя. Амбиции власти и части художественной интеллигенции относительно конструирования искусства нового типа выражались не только в доктрине и символике соцреализма, но и в новых повседневных практиках художественной жизни, в сценариях профессиональной идентичности и дизайне статусных групп художественного сообщества. Прежде чем разбираться в особенностях и результатах социалистического эксперимента в области изобразительного искусства, необходимо определить масштаб социальных сдвигов, а именно численность представителей художественных профессий, которым предстояло стать творцами нового искусства и его аудитории.

### **§ 1. Численность представителей художественных профессий**

В СССР несколько организаций составляли списки художников: Всерабис, Союз советских художников, Всекохудожник, комитеты по делам искусств СССР и РСФСР, отдел художественной литературы и искусства ЦК партии, статистические учреждения. Каждое ведомство делало это в соответствии со своими критериями, поэтому сведения существенно различались. Так, в документах художественной промышленности иногда не делалось различие между собственно художниками, управленцами и вспомогательным рабочим персоналом. Устав творческих кооперативов позволял одному и тому же человеку регистрироваться несколько раз под разными художественными специальностями. В годы, когда действовала карточная система, некоторые художники предпочитали регистрироваться рабочими, поскольку

пролетарские продовольственные карточки отоваривались значительно лучше. Какие-то документы были утрачены во время Большого террора и реформ управленческих организаций (в частности, не сохранились многие документы Всекохудожника). Спорными представляются сами правила, по которым бесстрастный язык отчетных документов называл кого-либо художником. Что считать критерием принадлежности к этой социальной группе – документ о специальном профессиональном образовании, штатную должность, членство в профсоюзе или союзе художников, результаты творческого труда, общественное мнение? Тем не менее, в общих чертах представление о численности советского художественного сообщества в годы сталинизма составить можно.

Согласно переписи населения 1897 г. в Российской империи проживало 18 254 художника, музыканта, актера<sup>1</sup>. Дипломированных художников и архитекторов было значительно меньше: в 1910 г. – примерно 1,5 – 2 тыс. человек<sup>2</sup>. По данным Академии художеств – наиболее влиятельной художественной институции дореволюционной России – с 1894 по 1914 г. из ее стен вышло 456 человек с официальным званием художника и 96 без такового<sup>3</sup>. В 1913 г. в художественно-промышленных училищах, школах, учебных мастерских, рисовальных школах, классах и студиях обучался 6021 ученик, а документ об окончании специального учебного заведения был выдан 729 выпускникам<sup>4</sup>. Высшее художественное образование в том же 1913 г. получали 7449 жителей российской империи<sup>5</sup>. Судя по этим отрывочным сведениям, до 1917 г. художники представляли собой немногочисленную группу. Бурный рост числа художественных учебных заведений и учащихся в годы военного коммунизма сменился не менее стремительным их сокращением в годы НЭПа, когда художественные вузы, школы и техникумы были сняты с бюджетного финансирования. Если в 1921 г. в РСФСР государство содержало 9 художественных вузов, 66 средних художественно-промышленных учебных заведений и 110 художественных школ, то в 1924 г. господдержку получали только 2 вуза, 23 техникума и 12 школ. Общее число учащихся

---

<sup>1</sup> *Ерман Л.К.* Состав интеллигенции в России в конце 19 – начале 20 вв. // История СССР. 1963. № 1. С. 163 – 166.

<sup>2</sup> *Волков С.В.* Интеллектуальный слой в советском обществе. М., 1999. С. 9.

<sup>3</sup> *Лейкина-Свирская В.Р.* Русская интеллигенция в 1900 – 1917 годах. М., 1981. С. 159 – 160.

<sup>4</sup> Россия. 1913 год: статистико-документальный справочник. СПб., 1995. С. 337.

<sup>5</sup> Там же. С. 346 – 347.

художественных учебных заведений сократилось с 15 056 человек до 5753<sup>6</sup>.

Накануне «большого скачка» в 1929 г. в списках профсоюза работников искусств насчитывалось 5432 художника. С учетом тех представителей художественных специальностей, что состояли в других профсоюзах (скульпторы, работающие с деревом, могли состоять, например, в профсоюзе плотников), общая численность «изработников» достигала примерно 10 тыс. человек<sup>7</sup>. Всесоюзные переписи населения позволили получить другие сведения. В 1939 г. число лиц, назвавших себя по характеру занятий и основному источнику доходов художником или скульптором, было в два с лишним раза больше – 23722 человека. Подавляющее большинство из них (более 21 тыс.) проживало в городах, примерно четвертую часть (5973) составляли женщины<sup>8</sup>. Установлено, что 3082 художника получили высшее образование, 14 870 – среднее специальное<sup>9</sup>. Это не означает, однако, что все они имели художественное образование. Эти данные указывают лишь на определенный образовательный уровень художественного сообщества.

По данным Комитета по делам искусств СССР численность представителей художественных специальностей по всем отделениям СХ СССР на 1 июня 1941 г. была значительно ниже<sup>10</sup>.

Таблица 3

Специальность	Численность представителей		
	РСФСР	Союзные республики	Всего
Живописец	1553	363	1916
График	659	120	779
Скульптор	364	183	447
Театрдекоратор	179	72	251
Декоратор	243	33	276
Искусствовед	39	16	55
Всего	3037	687	3724

<sup>6</sup> См.: Павлюченков А.С. Партия. Революция. Искусство (1917 – 1927). М., 1995. С. 90.

<sup>7</sup> Бюллетень Всекохудожника. Апрель 1931. М., 1931. С. 14.

<sup>8</sup> Всесоюзная перепись населения 1939 г.: основные итоги. Россия. СПб., 1999. С. 177 – 178.

<sup>9</sup> Там же. С. 183 – 184.

<sup>10</sup> РГАЛИ. Ф. 962, оп. 6, д. 934, л. 9.

По данным 1947 г. в 66 краях, областях и автономных республиках РСФСР насчитывалось 59 союзов художников, объединяющих 3630 деятелей изобразительного искусства, из которых 1837 проживали в Москве и Ленинграде<sup>11</sup>. Различие данных (3,7 тыс. и 23 тыс.) объясняется тем, что перепись позволяла считать художниками всех – мастеров традиционных художественных промыслов, оформителей стенгазет и объявлений на заводах, художников с дореволюционным профессиональным образованием и недавних выпускников советских художественных техникумов. Тогда как КПДИ СССР учитывал только тех, кто состоял в Союзе художников.

Что касается художников-кооператоров, то в 1930 г. в кооператив было вовлечено по разным данным от 1000 до 1500 художников<sup>12</sup>. В 1932 г. после роспуска художественных объединений в нем состояло уже примерно 3 600 человек, при этом общая занятость выполнением заказов (с учетом управленческих кадров и рабочих) была существенно выше. В 1932 г. в Москве, например, в художественных кооперативах работало 7937 человек<sup>13</sup>. Такая же пропорция сохранялась и после Отечественной войны. В 1949 г. в этой системе числилось 3614 художников, 4724 рабочих и управленца<sup>14</sup>, в 1952 г. – 5383 художника и 4503 прочего персонала<sup>15</sup>.

Важно отметить, что одни художники работали исключительно в кооперативах и художественных артелях, другие состояли только в Союзе художников, но немалая часть входила в обе структуры. Современники называли МОССХ и правление Всекохудожника середины 1930-х гг. «сообщающимися сосудами»<sup>16</sup>. Похожая ситуация характерна и для провинции. К примеру, в Молотовском производственно-творческом кооперативном товариществе работников изобразительного искусства «Художник» в 1953 г. числилось 26 художников, 3 скульптора, 3 оформителя, из них 18 человек (69 %) одновременно состояли в Союзе художников<sup>17</sup>. В целом, в 1953 г. 60 % кооператоров являлись одновременно членами Союза художников.

Если считать художниками только тех, кто создавал уникальные произведения, то данные переписи 1939 г. явно завышены. Формаль-

---

<sup>11</sup> РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 7, д. 208, л. 40.

<sup>12</sup> Бюллетень Всекохудожника. Апрель 1931. С. 4, 9.

<sup>13</sup> РГАЛИ. Ф. 1999, оп. 1, д. 77, л. 10.

<sup>14</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 7, л. 82.

<sup>15</sup> Там же. Д. 85, л. 8.

<sup>16</sup> Художники и МОССХ // Сов. искусство. 1937. 11 марта.

<sup>17</sup> ГАПО. Ф. р. 1128, оп. 1, д. 7, л. 131.

ные сведения о лицах, претендующих на статус создателя оригинальных творческих произведений, собирало Управление авторских прав при Союзе художников. По информации этого ведомства в 1950 г. в Советском Союзе на авторские права могло претендовать 12 тыс. художников<sup>18</sup>.

В то же время в документах отдела художественной литературы и искусства ЦК партии за 1951 г. значилось около 6 000 художников и скульпторов<sup>19</sup>. Близкую к этим данным цифру – 5500 – называли представители художественного фонда<sup>20</sup>. Эти показатели в основном соответствуют спискам Союза художников. Именно группа в 5,5 – 6 тыс. человек, состоящих в двух ключевых профессиональных организациях (Союзе советских художников и Художественном фонде), прошедших отбор на владение профессиональными навыками, образовывала ядро художественной корпорации. Таким образом, с определенными оговорками можно признать, что в послевоенный период в СССР проживало около 6 тыс. художников, вовлеченных в корпоративные организации искусства. Они составляли примерно четвертую часть от тех лиц, что считали художественную деятельность основным источником своего дохода.

Если сопоставить численность служителей муз в 1930-е – 1940-е гг. в Советском Союзе и в странах Запада, то бросается в глаза существенное отставание СССР. В имперской палате искусств нацистской Германии, с которой так часто сравнивают сталинскую Россию, в 1936 г. состояло 14 300 живописцев, 2900 скульпторов. Вместе с графиками и художниками других специальностей они представляли собой армию из почти 42 тыс. «солдат народного искусства»<sup>21</sup>. В США, стране, сравнимой с СССР по размерам территории и количеству населения, в 1940 г. профессиональную подготовку имели примерно 62 тыс. художников и преподавателей искусств<sup>22</sup>. На этом фоне совершенно очевидно, что численность советского художественного сообщества не отвечала задачам создания массового искусства для многомиллионного населения СССР.

<sup>18</sup> РГАЛИ. Ф. 2362, оп. 1, д. 22, л. 56.

<sup>19</sup> *Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 60-е гг. М., 1999. С. 54.

<sup>20</sup> РГАЛИ. Ф. 2906, оп. 1, д. 320, л. 4.

<sup>21</sup> *Маркин Ю.* Искусство третьего рейха // Декоративное искусство СССР. 1989. № 3. С. 35.

<sup>22</sup> Occupation of persons in the experienced labor force and of employed persons // [www.census.gov/prod2/statcomp/documents/1950-033.pdf](http://www.census.gov/prod2/statcomp/documents/1950-033.pdf), p.92, no. 223.

Художники были не только малочисленной группой, но и крайне неравномерно распределенной по территории огромной страны. Большая (к тому же профессионально наиболее подготовленная) часть художников проживала в Москве и Ленинграде. Только в рамках Всекохудожника в Ленинградском товариществе числилось 564, Московской области – 439 человек. Крупные товарищества существовали в областных центрах, таких как Горький (110 человек), Новосибирск (116), Ярославль (96), Краснодар (95), Куйбышев (90), Казань (92), Воронеж (88), Ростов на Дону (87), Тамбов (88), Саратов (82). В товариществах многих городов (в том числе и в Молотовском) насчитывалось по 30 – 40 человек, а иногда и того меньше<sup>23</sup>. Если обозначить на российской карте территории, где существовали корпоративные организации художников или художественные промыслы, то можно увидеть зияющие пустоты – города и сельские поселения, где о какой-либо художественной деятельности и творческих профессиях знали только понаслышке. В СССР сохранялся «очаговый» тип развития художественной культуры, характерный для дореволюционной России.

## **§ 2. Художники 1930 – 1950-х годов: проблема поколений**

Любое художественное сообщество состоит из представителей разных поколений, художественных школ, традиций. Это справедливо и в отношении художников сталинской России. Революции 1917 г. и Гражданская война уменьшили и без того тонкий слой российской творческой интеллигенции. Кто-то не вынес тягот революционной эпохи и умер до срока, кто-то эмигрировал<sup>24</sup>. За пределами страны оказались А. Бенуа, З. Серебрякова, К. Сомов, М. Добужинский. С. Чехонин, А. Экстер, М. Шагал, Н. Гончарова, М. Ларионов и сотни других художников, скульпторов, архитекторов<sup>25</sup>.

Те, кто остался или вырос в советской России, в 1940 – 1950-е гг. принадлежали к нескольким поколениям с различными сценариями социализации. Традиция изучения общества в контексте исто-

---

<sup>23</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 85, л. 4 – 6.

<sup>24</sup> Подробнее см.: *Купцова И.В.* Художественная интеллигенция в годы первой мировой войны (июль 1914 – март 1918): дис.... д-ра ист. наук. [Электронный ресурс] М., 2004.

<sup>25</sup> *Лейкинд О.Л., Махров И.В., Северюхин Д.Я.* Художники Русского Зарубежья. 1917 – 1939: биографический словарь. СПб., 2000.

рии поколений имеет почти вековую историю, но до сих пор отношение к этой исследовательской стратегии неоднозначно. У нее есть немало авторитетных сторонников (К. Мангейм. П. Нора) и не менее уважаемых критиков (Й. Хезинга **Ошибка! Залкада не определена.**)<sup>26</sup>. В полемике о границах и возможностях поколенческого анализа два вопроса имеют наиболее принципиальное значение. По каким критериям одно поколение отличается от другого и что знание поколенческой структуры общества добавляет к нашим представлениям о прошлом?

Термин поколение имеет несколько значений в различных отраслях знания. Большинство экспертов сходятся в том, что дифференциация поколения начинается с возрастного критерия. Но, в отличие от демографов, историки и социологи видят в поколении общность людей, объединенных не датами рождения и взросления, но событиями, сыгравшими решающую роль в социализации и личностном развитии. Возрастную генерацию делает поколением опыт переживания исторических событий, общие повседневные практики и доминирующие ценности.

Опыт каждого поколения персонифицируется в его «типичных представителях», «кумирах» или «трубадурах». Чаще всего это люди, действующие в периоды бурной социальной динамики, и наиболее вовлеченные в то действо или воплощение идеи, что создают поколение<sup>27</sup>. Именно поэтому ровесники, представители одной демографической когорты – это всегда несколько социальных поколений, ведь любая эпоха предлагает на выбор различные варианты социального поведения и личностной реализации.

Историку поколенческий подход позволяет рассматривать ситуации не в статике, но в коммуникативной динамике, поскольку поколения не сменяют друг друга в хронологической последовательности а сосуществуют, взаимодействуют друг с другом, борются за доминирование. Поколенческий подход дает возможность прослежи-

---

<sup>26</sup> О поколенческом подходе в истории и социологии см.: *Spitzer A. The Historical Problem of Generations // American Historical Review 1973, Vol. 78, № 5. P. 1353 – 1385; Мангейм К. Проблема поколений // Новое литературное обозрение. 1998. № 2. С. 7 – 47; Нора П. Поколение как место памяти // Там же. С. 48 - 72; Сидорова Л. А. Поколение как смена субкультур историков // Мир историка. XX век. М., 2002. С. 38 – 53; Поколенческий анализ современной России. М., 2005.*

<sup>27</sup> *Сенявская Е.С. «Потерянное поколение»: литературное клише и социально-психологические реалии // Военно-историческая антропология: ежегодник. 2003 – 2004. М., 2005. С. 374 – 375.*

вать как «вертикальные» (сквозь поколения), так и горизонтальные (внутри одной демографической когорты) взаимодействия по линиям преемственности и обновления, групповой солидарности и конкуренции.

Общность людей одного поколения может принимать как институциональные, так и сугубо символические формы, отражаясь в художественных образах, поведенческих стилях, культурной памяти. Самосознание поколения происходит в противопоставлении другим современникам или другой эпохе, о чем на материале советской литературы не раз писала М. Чудакова<sup>28</sup>. Отвечая на принципиальный вопрос: «Каков возрастной диапазон поколения, что служит критерием для включения в состав поколения?», М. Чудакова называет таким критерием «дееспособность» к ответу на вызов времени. Иначе говоря, решающим фактором при отнесении к поколению она считает исторические условия вступления в самостоятельную творческую жизнь.

Фактически М. Чудакова разграничила два критерия: общеисторический и социально-групповой. В художественных профессиях поколения складывались не только под воздействием «больших» исторических событий: революций 1917 г., террора второй половины 1930-х гг. или Отечественной войны. В таких технически сложных областях творчества, как скульптура, живопись, графика и т.д., для формирования «поколенческой» специфики важное значение имеют наряду с общим историческим контекстом состояние художественного образования (оно во многом предопределяет профессиональную идентичность) и правила игры на рынке профессионального искусства. Иначе говоря, для поколенческой общности в искусстве особенно важен «формирующий» этап жизненного пути, на котором происходит профессиональное и творческое самоопределение художника, усваивается корпоративная этика<sup>29</sup>. С этой точки зрения в искусстве эпохи позднего сталинизма взаимодействовали следующие поколения.

Первую и самую малочисленную группу представляли «последние из могикан», или «нулевое поколение» (по терминологии М. Чу-

---

<sup>28</sup> Чудакова М. Записки о поколениях в советской России // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 173 – 184.

<sup>29</sup> О взглядах Д. Саймонтона на «формирующий» и «продуктивный» этапы в жизни поколения см.: Кефнер Н.В. Научная повседневность послевоенного поколения советских историков: дис.... канд. ист. наук. Омск, 2006. С. 24 – 25.

даковой), – несколько старейших художников, родившихся в 1860-х – начале 1870-х гг., таких как В. Бакшеев (1862), Д. Кардовский (1866) и В. Мешков (1867), выпускников императорской Академии или Московского училища живописи, ваяния и зодчества. «Старейшины» начинали свой путь в искусстве в конце 1880-х гг., когда после конфликта Академии художеств и передвижников в России сформировался современный художественный рынок с независимыми дилерами, художниками, галереями. Бывшие бунтари вернулись в Академию преподавателями, авторитет традиционных методов обучения оставался незыблемым, право художника заниматься злободневной тематикой и выставлять свои работы на продажу стало считаться естественным<sup>30</sup>.

Следующее поколение образуют художники, рожденные в середине 1870-х –1880-е гг., такие как С. Коненков (1874) К. Юон, Е. Лансере (оба в 1875), С. Эрьзя (1876), К. Петров-Водкин (1878), М. Сарьян (1880), С. Меркуров, Д. Штеренберг, А. Герасимов (все в 1881), М. Авилов (1882), Н. Крымов (1884), С. Герасимов (1885), Р. Фальк (1886), А. Древин (1889). «Поколениеобразующими» для них было два события. Во-первых, решение остаться в советской России, которое они сделали осознанно, будучи в момент революций 1917 г. и Гражданской войны уже взрослыми людьми. Во-вторых, их профессиональное становление пришлось на эпоху Серебряного века, с его буйством художественных поисков, практикой свободных международных контактов, разнообразием художественных группировок и конфликтов между ними.

Полемика между художественными группировками дореволюционного времени составляла основу межгрупповой борьбы художников эпохи сталинизма, идущей под покровом монотонной риторики о «социалистическом реализме». А. Герасимов, вспоминая себя, провинциального юношу, оказавшегося в космополитичной московской художественной среде начала XX в., говорил о своем неприятии модернистской эстетики: «Мне нравились, – вспоминал художник, – задорные, звонко смеющиеся, румяные хозяйки постоянных дворов, я мог часами слушать гудение пчелиного улья в саду, а Москва окружила меня меланхолическими художниками, бледными, томными вернисажными девицами, какими-то нерожденными младенцами на полотнах выставок «Голубой розы» и «Золотого руна». Почему я

---

<sup>30</sup> О драматическом соревновании Академии и передвижников см.: *Экзитус С.А. Шайка передвижников*. М., 2005.

должен был считать вкусы художников – формалистов выше моего вкуса?»<sup>31</sup>. И в годы позднего сталинизма, в условиях своей почти полной монополии на власть в мире искусств, А. Герасимов будет использовать мощь сосредоточенного в его руках административного ресурса для выражения личного неприятия художественных течений, чуждых его эстетическим представлениям.

Третьим поколением художников сталинской эпохи можно считать тех, кто был рожден в 1890-е – первое десятилетие XX в.: Ю. Пименова (1897), А. Дейнеку (1899), В. Ефанова, Н. Томского и Б. Ефимова (все в 1900), Г. Нисского (1903) и многих других. Это последнее поколение, детство и юность которого пришлись на предреволюционные годы императорской России. Одновременно оно являлось и первым подлинно советским поколением: его представители постигали премудрости профессии и начинали экспонироваться в условиях разгрома императорской Академии художеств, краткого триумфа революционного авангарда и экспериментальных учебных заведений. Декретом Совнаркома от 12 апреля 1918 г. упраздняясь Академия художеств как носительница художественных канонов. Художественные вузы, училища, школы, курсы, частные мастерские либо ликвидировались, либо пережили радикальную ломку учебных программ, педагогических и организационных принципов. Эксперименты проходили под лозунгами децентрализации, свободного соревнования художественных течений, упразднения чинов и званий, демократизации искусства<sup>32</sup>.

Многие художники этого поколения имели рабоче-крестьянское происхождение, с оружием в руках защищали большевистскую Россию в годы гражданской войны (как А. Дейнека, А. Лабас или А. Тышлер). Искусствовед О. Ройтенберг, воспевав многих забытых художников этого поколения, писала о «беспрецедентной силе массы людей, хлынувших в искусство со всех уголков страны, представляющих все слои населения» и готовых ради искусства стерпеть

---

<sup>31</sup> Мастера советского изобразительного искусства: произведения и автобиографические очерки. М., 1951. С. 12 – 14.

<sup>32</sup> Список литературы об экспериментах в художественном образовании огромен. См., например: *Хан-Магомедов С.О.* Инхук и ранний конструктивизм. М., 1994; *Художник, судьба и великий перелом: ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН – МИИИИ: мемуары уцелевших о времени, учителях, товарищах.* М., 2000; *Никитин О.А.* Судьба утопии: Рязанские государственные свободные художественные мастерские в 1919 – 1920 гг. // *Рязанская старина.* Рязань, 2006. Вып. 2 – 3. С. 136 – 215.

любые тяготы жизни<sup>33</sup>. Они не могли не принимать активного участия в бурной политической жизни и идеологических дискуссиях 1920-х гг. В 1930-е гг. эта активность могла служить основанием для политических репрессий. В 1930-е гг. были осуждены и погибли А. Древин (1889 – 1938), Р. Семашкевич (1900 – 1937)<sup>34</sup>, В. Ермолаева (1895 – 1938), многие мастера изобразительного искусства провели часть жизни в ГУЛАГе.

Революция пожирает самых активных своих сторонников, а лояльность и активная поддержка режима никогда не являются охранной грамотой. В мясорубке репрессий погибли как творец эмблематичных образов сталинской индустриализации Г. Клуцис (1895), так и мало кому известный Михайлов. Этот художник написал картину с изображением И. Сталина поверх другой картины на мистическую тему. Такая практика тривиальна в жизни художника, а уж в СССР, где хороший холст всегда был в дефиците, и подавно. Михайлов не учел, что аллегорическая фигура смерти просвечивала сквозь новый слой краски и как бы нависала над вождем. Услужливые коллеги посчитали своим долгом известить карательные органы об этом «призыве к терроризму» и тем самым подписали незадачливому мистика приговор<sup>35</sup>.

Художники трех названных поколений не раз бывали за границей, кто-то там подолгу учился и жил. После революции возможность поездки за рубеж сохранялась, но преимущественно по командировкам Наркомпроса или Всесоюзной организации культурных связей с заграницей (ВОКСа)<sup>36</sup>. В первой половине 1930-х гг. командировки за рубеж были еще достаточно привычной практикой. Скажем, из участников выставки 1933 г. «15 лет Рабоче-крестьянской Красной армии» 71 художник бывал за границей<sup>37</sup>. Со временем заграничные поездки превратились в привилегию, в знак высокого социального

<sup>33</sup> *Ройтенберг О.* Неужели кто-то вспомнил, что мы были: из истории художественной жизни 1925 – 1935 гг. М., 2004.

<sup>34</sup> *Чулков А.* Рисунки мастера знакомят с эпохой: 1930-е годы в графике Романа Семашкевича // *Историк и художник.* 2005. № 1. С. 119 – 123.

<sup>35</sup> О казусе с Михайловым и кампании по «разоблачению врагов народа» среди художников см.: *Манин В.* История из истории // *Творчество.* 1989. № 7. С. 12 – 14; *Bown M.C.* Socialist Realism painting. P. 200 – 203.

<sup>36</sup> О ВОКСе см.: *David-Fox M.* From Illusory «Society» to Intellectual «Public»: VOKS, International Travel and Party-Intelligentsia Relations in the Interwar Period // *Contemporary European History.* 2002. Vol. 11, N 1. 7 – 32.

<sup>37</sup> Выставка «15 лет РККА»: каталог. М., 1933.

статуса, в награду за лояльность режиму. К примеру, разрешение путешествовать по Франции, Италии, Германии А. Герасимов получил в качестве поощрения за картину «Товарищ Сталин на 16 съезде ВКП (б)». Кто-то из художников, выбравшись из СССР, не стремился вернуться на родину и годами жил за границей. Те же, кто возвращался после долгого перерыва, – К. Редько (год возвращения в СССР – 1932), Н. Альтман и В. Шухаев (оба – 1935), И. Билибин (1936), Р. Фальк (1938), С. Коненков (1945), С. Эрзя (1951) – в послевоенном СССР оказались в ситуации «чужой среди своих». Им было трудно приспособиться к бюрократическому Союзу художников, к тотальной цензуре, к системе государственных закупок, к таким реалиям художественной повседневности, как партийные собрания или шефская помощь колхозам. «Возвращенцы» часто оказывались в эпицентре идеологических кампаний, кто-то из них был репрессирован, кто-то исключен из Союза художников или лишен заказов.

В целом, художники именно этих поколений, хотя и не реализовали в годы сталинизма все свои возможности, поддерживали профессиональную планку на достаточно высоком уровне. Они были носителями коммуникативной памяти о дореволюционной эпохе и непосредственными хранителями традиций российского искусства в целом и стилистического многообразия в частности<sup>38</sup>.

Следующее подлинно советское поколение представляли те, кто обучался и начинал профессиональную карьеру в 1930-е гг. (годы рождения – 1910-е – начало 1920-х гг.): Е. Вучетич и Н. Жуков (оба в 1908), А. Лактионов, С. Григорьев и В. Серов (все в 1910), Л. Кербель, Т. Яблонская и Ю. Кугач (все в 1917). Это поколение формировалось в контексте бурной социально-политической динамики, вызванной сталинской индустриализацией и коллективизацией, Большим террором и милитаризацией жизни, в атмосфере реставрации академических принципов художественной педагогики, господства официальной доктрины соцреализма и нарастающей изоляции советского искусства. В этом поколении было много «выдвиженцев» – людей, пришедших в художественные вузы и училища из деревень, с рабочих окраин, по партийному или комсомольскому призыву, рассматривающих обучение основам визуальной грамотности и художественного ремесла как шанс подняться по социальной лестнице, сбежать из деревни. Неискушенная в искусстве, без культурного круго-

---

<sup>38</sup> Дмитриева Н. Сорок лет назад // Творчество. 1987. № 11. С. 22.

зора и опыта, «выдвиженческая» молодежь довоенной поры привнесла в художественную жизнь свои наивные эстетические представления, нормы повседневной жизни. Их профессиональное становление происходило в городах, переживающих шоковую сталинскую урбанизацию, в результате которой формировалась специфическая гибридная (полугородская, полусельская) среда. Представление о том, каким драматичным мог быть опыт адаптации деревенского юноши, убежавшего из деревни в Рыбинское художественное училище и осознавшего ограниченность своих творческих способностей, может рассказать опубликованный дневник М. Шабатина<sup>39</sup>.

Художественное образование в 1930-е гг., особенно в средних учебных заведениях, подверглось тем же трансформациям, что и советская школа в целом. В художественных училищах проводилась политика «пролетаризации» учащихся<sup>40</sup>, обучение велось по единым, стандартизированным и политизированным учебным программам, чему способствовали всесоюзные методические конференции по среднему художественному образованию 1936 и 1940 гг.

Для этого поколения советский контекст художественной жизни был органичной средой, в которой вырабатывалось профессиональное самосознание. Этому поколению не надо было ресоциализироваться, в отличие от своих старших коллег, вынужденных в 1920 – 1930-е гг. определять для себя новые социальные приоритеты, изобретать новые жизненные стратегии, соответствующие требованиям нового общества. С другой стороны, столкнувшись в 1930-е гг. с беспрецедентным идеологическим давлением, цензурой, репрессиями, многие молодые художники после яркого старта в начале десятилетия, к концу 1930-х гг. забросили занятия искусством.

Для художников, еще помнивших, «как все начиналось», социальная нетерпимость, художественный консерватизм и утилитарно-догматическое отношение к искусству постреволюционного поколения были серьезными раздражителями, поводом для разочарования в социалистическом эксперименте. Показательна в этом отношении запись в дневнике Н. Пунина: «Самое характерное для этих новых поколений то, что они без «идеалов», т.е. без обобщений, без цели, если не считать марксизма, в который они все равно не верят. Какие они

<sup>39</sup> Шабатин М.И. Наедине с собой: дневник студента Рязанского художественного училища, 1937 – 1938. Рыбное, 1997.

<sup>40</sup> См.: Левина Ж. Е. Художественная интеллигенция Западной Сибири в системе советской культуры (конец 20-х – 30-е годы XX в.). Омск, 2004.

все, по сравнению с нами, скромные, никаких претензий на решение «мировых вопросов», какие-то соучастники жизни, а не ее делатели»<sup>41</sup>.

Необходимо подчеркнуть, что строгого соответствия между социальной стратегией художника и его принадлежностью к поколению нет. Среди «соучастников жизни», среди творцов официальной эстетики и художественных канонов, среди проводников сталинской культурной политики партию первой скрипки исполняли представители как старших, так и младших поколений. Так в среде академиков эпохи сталинизма самыми многочисленными были группы художников и критиков от 60 до 88 лет (1862 – 1889 гг. рождения) – 29 человек и 40 – 59-летних – 35 академиков. Среди лауреатов Сталинской премии 1948 – 1952 гг. абсолютно преобладали дети XX в.: – рожденные в 1900-х (45 лауреатов) и 1910 – 1920-х гг. (52 лауреата)<sup>42</sup>.

В 1940-е гг. складывается послевоенное поколение творческой молодежи, в котором было много бывших фронтовиков, юношей и девушек, «опаленных войной»: потерявших семью, дом, родителей. Их личностное становление определила война, заслонившая довоенный опыт.

М. Боун утверждает, что послевоенное поколение, сформировавшееся в идеологических условиях позднего сталинизма гораздо лучше было подготовлено к восприятию доктрины соцреализма<sup>43</sup>. Этот вывод не достаточно обоснован. Именно из первого послевоенного поколения вышли реформаторы 1950 – 1970-х гг. – Д. Жилинский, В. Сидур и Н. Андронов (все – 1928 г. рождения), П. Никонов и П. Смолин (1930), А. Смолин (1927), Л. Кропивницкий (1922)<sup>44</sup>. К этому поколению принадлежат И. Глазунов (1930), В. Попков (1932) и другие кумиры 1960-х гг. Из учащихся послевоенного времени выросли самые непримиримые критики сталинской системы изобразительного искусства, такие как И. Голомшток и М. Чегодаева. У послевоенного поколения, лично не участвовавшего в борьбе группировок 1920 – 1930-х гг., не испытывавшего страха Большого террора, выросшего в условиях культурной автаркии и догматической эстетиче-

---

<sup>41</sup> Пунин Н. Мир светел любовью. М., 2000. С. 297.

<sup>42</sup> См.: Baudin An. Le Realism Socialiste Sovietique de la Periode Jdanovienne (1947 – 1953): les Arts Plastiques et leurs Institutions. Berlin, 1007. Vol. 1.

<sup>43</sup> Bown M. Socialist Realism Painting. New Haven, 1998. P. 226.

<sup>44</sup> На это одной из первых обратила внимание М. Чегодаева: Чегодаева М. Художественная культура послевоенного десятилетия // Искусство. 1988. № 6. С. 36.

ской доктрины, не было социального оптимизма предвоенных лет, как и пиетета перед навязанной нормативной эстетикой. Хотя действовать в предлагаемых обстоятельствах оно научилось.

В конформизме молодых художников и критиков тех лет было бы некорректно видеть только результат давления со стороны идеологических и цензурных инстанций. Отношение к советской эстетической доктрине, к каноническим версиям истории искусства варьировалось от фанатичной веры, искренней убежденности до циничного расчета или абсентеизма. Начинаящий в послевоенные годы критик и историк искусства Н. Дмитриева в своих воспоминаниях обратила внимание на характерную для тех лет мировоззренческую эклектику: «Я бы хотела, чтобы никогда не было тех статей, которые я тогда публиковала, но не могу сказать, что они были полностью неискренни: тут была какая-то смесь полувынужденности, полуправды и желания все-таки что-то «протащить» в пределах дозволенного»<sup>45</sup>.

Профессиональная подготовка молодых художников оказалась в эпицентре публичных и корпоративных дискуссий послевоенного времени. Начатая еще на рубеже 1920–1930-х гг. сталинская трансформация художественного образования заключалась в реставрации академических принципов подготовки художников, базирующихся на копировании античных слепков, изучении анатомии, развитии навыков сюжетной композиции. Приоритетными признавались политическая лояльность и идеологическая благонамеренность. Поворотным моментом истории советского художественного образования стало учреждение в 1932 г. в Ленинграде Всероссийской академии художеств, а кульминацией – ее преобразование в 1947 г. во всесоюзную. Академия художеств СССР выполняла функции главного идеологического надсмотрщика, о чем свидетельствует не только деятельность

---

<sup>45</sup> Дмитриева Н. Сорок лет назад // Творчество. 1987. № 11. С. 23. Тезис об искренней убежденности представителей творческой интеллигенции в правильности официального курса культурной политики типичен для публикаций 1980–1990-х гг. См.: Симонов К. М. Глазами человека моего поколения: размышления о И.В. Сталине. М., 1990. О феномене противоречивого сочетания веры и скептицизма в картине мира человека эпохи сталинизма не раз высказывалась Р. Фрумкина. Она напоминала, что «двоемыслие» (doublethink), характерное для той эпохи, «предполагает именно *цельность* мышления и чувствования, а всякая цельность отторгает саму возможность постоянного внутреннего противоречия. Поэтому знаменитые строки «Мы так вам верили, товарищ Сталин, / как, может быть, не верили себе» применительно к истинно советскому человеку следует понимать буквально, а вовсе не метафорически (Фрумкина Р. Мысли «простых людей». Рец. на кн.: Козлова Н. Советские люди: сцены из истории // Новое литературное обозрение. 2006. № 79.)

Академии в годы позднего сталинизма, но и возлагаемые на нее правительством задачи. Постановление Совмина СССР «О преобразовании Всероссийской Академии художеств в Академию художеств СССР» (5 августа 1947 г.) определило, что Академия будет заниматься отстаиванием принципов социалистического реализма и традиций русской реалистической школы, пропагандой советского изобразительного искусства, борьбой с формализмом, натурализмом и «другими проявлениями буржуазного искусства, с безыдейностью и аполитичностью в творчестве, с лженаучными, идеалистическими теориями в области эстетики»<sup>46</sup>. Как позднее высказался Б. Иогансон, Академия являлась государственной организацией, призванной «проводить в жизнь линию партии в области изобразительного искусства»<sup>47</sup>.

Историки, художники, критики рассматривают историю сталинской Академии художеств с самых разных точек зрения. Наряду с трактовкой ее как института архаичного и консервативного, отдается дань высокому уровню профессиональной подготовки выпускников Академии. В частности, американский художник и историк М. Боун, посчитал возобновление академической подготовки художников ключевым моментом в возникновении в СССР «самой блестящей школы реалистического письма XX столетия»<sup>48</sup>.

Сталинский политический режим в целом уделял образованию, как важнейшему институту социализации и политической мобилизации исключительное для послевоенной разрухи внимание<sup>49</sup>. Дефицит специалистов подтолкнул власти выделить средства даже в тяжелых послевоенных условиях на создание художественных вузов, училищ, школ. В январе 1941 г. в 23 художественных училищах страны учились 2614 человек, но готовилось получить диплом только 215<sup>50</sup>. В годы пятой пятилетки планировалось увеличить число художественных училищ до 44, художественных институтов – до 5, выпустить 600 живописцев из вузов и 3350 живописцев и художников прикладного искусства из художественных училищ<sup>51</sup>. Планы эти, как водится, бы-

---

<sup>46</sup> ГАРФ. Ф. 5446, оп. 49, д. 2810, л. 142.

<sup>47</sup> Иогансон Б. Советская академия художеств // Искусство. 1957. № 8. С. 13.

<sup>48</sup> Bown M. C. Socialist Realism Painting. P. 137.

<sup>49</sup> См.: Holms L. E. School and Schooling under Stalin. 1931 – 1953// Educational Reform in Post-Soviet Russia. Legacies and Prospects / ed. by B. Eklof, L. Holms, V. Kaplan. London; New York, 2004. P. 56 - 102.

<sup>50</sup> РГАЛИ. Ф. 2075. Оп. 5, д. 12, л. 29.

<sup>51</sup> Сов. искусство. 1946. 2 нояб.

ли не совсем реальны. И тем не менее, если в 1945 г. дипломы художественных вузов получили 13 человек, то в январе 1948 г. – 50<sup>52</sup>. В 1947 и 1948 гг. в СССР действовало 22 художественных училища республиканского и местного подчинения, где обучались примерно 3600 – 3800 человек, в том числе 351 пятикурсник<sup>53</sup>. В Москве и Ленинграде работали специализированные средние художественные школы, художественная школа для инвалидов войны. Было заново учреждено Московское центральное художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) и Ленинградское художественно-промышленное училище (дореволюционное училище барона Штиглица). Провинциальные власти постоянно обращались во Всесоюзный комитет по делам искусств с просьбой или учредить, или восстановить существовавшие ранее художественные училища и техникумы, закрытые в годы войны. Однако большинство просьб оставалось без ответа<sup>54</sup>.

И все же увеличение численности молодежи, обучающейся художественным специальностям, было налицо. В послевоенное десятилетие меняется «поколенческий» облик художественного сообщества. Сотни художников ушли на фронт и погибли<sup>55</sup>. Для многих представителей мира искусств испытания военного времени – утрата близких, ленинградская блокада, оккупация, эвакуация – оказались непосильным бременем. Ушли из жизни «старики» – ученики И. Репина, К. Коровина, В. Серова, П. Чистякова, В. Маковского, Ф. Рубо. Уходило среднее поколение – участники бурной экспериментальной эпохи 1920-х гг. В этом траурном списке имена И. Шадра (год смерти – 1941), М. Нестерова и Э. Радлова (1942), А. Лентулова и Д. Кардовского (1943), И. Машкова и Н. Самокиша (в 1944), В. Мешкова, В. Дени, Д. Мора, М. Рындзюнской, Е. Лансере (все в 1946), П. Вильямса и В. Сварога (1947), Л. Бруни и Д. Штеренберга (1948), Г. Са-

<sup>52</sup> *Bown M. C. Socialist Realism Painting. P. 226.*

<sup>53</sup> РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 5, д. 136, л. 18, 23, 36; см.: приложение 5.

<sup>54</sup> В частности, оставался нерешенным вопрос о восстановлении художественного техникума в Молотове, художественного института в Одессе.

<sup>55</sup> Только в московском отделении Худфонда по данным на 1946 г. 49 художников погибли на фронте, 38 еще состояли на военной службе, 240 демобилизовались (из них 21 инвалид) // РГАЛИ. Ф. 2906, оп. 1, д. 319, л. 1; Московские художники в дни Великой Отечественной войны: воспоминания, письма, статьи. М., 1981; Мы помним... Художники, искусствоведы – участники Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. М., 2000.

вицкого и Н. Ульянова (в 1949), Е. Чепцова (1950), Г. Ряжского и С. Меркурова (1952), В. Яковлева и В. Мухиной (1953).

Таким образом, в 1940 – 1950-е гг. происходила смена поколений, вызревал конфликт интересов между, во-первых, художниками, уже занявшими привилегированное положение в иерархической системе распределения заказов, во-вторых, членами художественных корпоративных организаций, ущемленными в своих правах представителями первой группы и, в – третьих, молодежью, которой еще предстояло отвоевать себе место на узком советском художественном рынке у первых и вторых.

Состав художественного сообщества менялся. Громче заявляла о своих правах молодежь. Безусловно, принадлежность к демографической когорте не определяла ни авторской манеры, ни мировоззрения, ни судьбы художника. В каждом поколении были бунтари и конформисты, неудачники и баловни судьбы. И все же исторический контекст, характер профессиональной социализации чрезвычайно важны для становления профессиональной идентичности художника.

### **§ 3. Советский художник в поисках идентичности**

Представления о том, каким должен быть художник, кого из мастеров прошлого можно считать идеалом, как строить отношения с коллегами и оценивать собственное творчество определяют поиски профессиональной идентичности художника. Эти представления, часто бессистемные и внятно не выраженные, помогают ориентироваться в конкурентной среде творческих профессий, находить «своих» и «чужих», строить стратегию творческой и повседневной жизни, т.е. заниматься навигацией в пространстве искусства. Самоидентичность связана с так называемым «биографическим сознанием эпохи». Иначе говоря, с представлениями о том, какой жизненный путь человека можно считать удавшимся, полноценным, завершенным, применительно к разным социальным слоям и профессиям. Сценарии формирования идентичности конструируются в соответствии с определенными традициями выстраивания судьбы и каноническими биографиями художника.

Модели идентичности (национальной, личной, гендерной, профессиональной и проч.), будучи результатом социального конструирования, тем не менее зависят от «человеческого фактора» и меняются под влиянием исторических обстоятельств. Настоящей катастрофой для существующих моделей идентичности являются эпохи рево-

люций, радикальных реформ, политики социальной инженерии. С 1917 по 1930-е гг. в СССР шли драматичные процессы разрушения старых и формирования новых конвенций самопрезентации для всех слоев и категорий населения бывшей Российской империи<sup>56</sup>. Люди были вынуждены выдумывать, конструировать или искать в самих себе то, что соответствовало бы установлениям нового общества. Художественная интеллигенция испытала, по мнению И. Купцовой, кризис не только социальной и национально-государственной, но и профессиональной идентичности<sup>57</sup>. Дореволюционным художникам, пережившим революции, Гражданскую войну и оставшимся в Советском Союзе, пришлось пройти ресоциализацию, адаптироваться к новым правилам жизни, «советизироваться».

В 1930 – 1950-е гг. сложилось несколько типов профессиональной самоидентификации художников, которые условно можно назвать «народническо-просветительским», «артистически-богемным», и «прагматично-рыночным». Одновременно художник должен был обрести и некую универсальную «советскость», стать не только «советским» художником, но и прежде всего «советским» человеком. Рассмотрим, какие коллизии возникали в ходе этих взаимосвязанных процессов.

### **«Народническо-просветительский» тип самоидентификации**

Это название не связано с программными манифестами народнических организаций, действовавших в России во второй половине XIX в. В данном случае речь идет о настроениях, представлениях, идеях, иллюзиях, характерных для представителей творческих профессий как до, так и после революции<sup>58</sup>. «Народничество» в этом широком смысле есть комплекс взглядов, основанных на убеждении в ответственности образованного класса за многовековое рабство и уг-

---

<sup>56</sup> Обзор историографии и концептуализацию проблемы идентичности советского человека см.: *Fitzpatrick Sh. Tear off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth Century Russia. Princeton; Oxford, 2005.*

<sup>57</sup> *Купцова И.В. Художественная интеллигенция в годы первой мировой войны (июль 1914 – март 1918): дис. ... д-ра ист наук [Электронный ресурс]. М., 2004.*

<sup>58</sup> О неистребимом народничестве российской интеллигенции и различных толкованиях понятия «народность» написано и сказано очень много, от романтиков начала XIX в. до авторов знаменитого сборника «Вехи» и современных приверженцев культурной истории: *Russian Cultural Studies: an Introduction / ed. by Kelly C., Shepherd D. Oxford, 1998; Левина Ж.Е. Художественная интеллигенция западной Сибири в системе советской культуры (конец 20-х – 30-е годы XX в). Омск, 2004. Гл. IV; Бадалян Д.А. Понятие «народность» в русской культуре XIX века. СПб., 2006. С. 108 – 122.*

нетение народа (крестьян и демоса городов). Осознание вины предполагает использование всех возможностей для устранения этой исторической несправедливости, в частности, бескорыстным служением «во благо народа»<sup>59</sup>. Народнические настроения вполне вписываются в просветительскую модель иерархических отношений «учитель – ученик», в которых «некультурным» массам навязываются знания, информация, образцы поведения. «Эстетическое просвещение», «воспитание хорошего вкуса» у неискушенного простого человека воспринимается художниками народнического типа как особая миссия, своеобразный долг таланта перед обществом. В целом чувство социальной ответственности, неоплаченного долга типично для картины мира российской дореволюционной интеллигенции, что бы ни понималось под этим многозначным термином<sup>60</sup>.

Формой возмещения социального аванса в народнической системе ценностей считался труд. Для художников-«народников» характерны трудовая этика и эстетическая идеализация труда. Пиетет (иногда умозрительный, не основанный на коммуникационном опыте) перед народом, занятым тяжелым физическим трудом, оборачивается чувством неловкости за «легкость» занятий искусством. Подспудное восприятие работы художника как дела непыльного и необременительного по сравнению с физическим напряжением пахаря или металлурга приводит к абсолютизации трудовых критериев творчества. Категория труда занимает в «народнической» иерархии ценностей, пожалуй, центральное место. Причем трудиться художник должен тяжело, напряженно, даже изнурительно. Работоспособность и преданность профессии порой важнее таланта. Именно об этом безыскусно писал московский художник А. Вуцена И. Сталину в январе 1947 г.: «Художник награжден от природы такими способностями, каких ему не может дать никакая школа но даже самых больших дарований далеко недостаточно, чтобы быть художником. Нужно любить это дело до фанатизма – работать до истощения сил, пройти голод, лишения, нищету при любых условиях (формациях)»<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> О концепциях «артистизма» и «подвижничества» в русском искусстве XIX – начала XX в. // Советское искусствознание. М., 1981. Вып. 1. С. 141 – 159.

<sup>60</sup> Анализ противоречивого контраста нравственного императива общественного служения народу и повседневной жизни массовых групп дореволюционной российской интеллигенции (провинциальных земских врачей и учителей) см.: *Змеев М.В.* Жизненный мир русской интеллигенции рубежа XIX – XX вв.: на материалах Пермской губернии. Пермь, 2006.

<sup>61</sup> Советская жизнь. М., 2003. С. 30.

«Народническая» самоидентификация художников, сформировавшаяся еще до революции, во многом соответствовала тем моделям идентичности, что вырабатывались советской идеологической машиной. Доказательством «народного» характера творческой интеллигенции часто служило социальное происхождение. В образцовых биографиях успешных советских художников всегда подчеркивалось, что В. Ефанов – сын батрака, П. Крылов (один из Кукрыниксов) – происходил семьи металлистов, Я. Ромас – сын железнодорожника, Н. Ромадин – бывший беспризорник, А. Лактионов – сын кузнеца и прачки. При каждом удобном случае обращалось внимание на «правильное» происхождение классиков русской живописи. На то, что Репин был родом из военных поселян, Суриков вышел из очень небогатого казачьего рода, у Левитана отец работал железнодорожным кассиром, у Крамского – служил волостным писарем, отец Айвазовского был базарным старостой, а мать – поденщицей. Тропинин и Шевченко происходили и вовсе из крепостных.

Эта апелляция к рабоче-крестьянскому происхождению (многие советские граждане, в том числе художники, корректировали свои официальные биографии в целях личной безопасности и социального успеха) несла двойную смысловую нагрузку. Во-первых, занятие искусством подавалось как продвижение вверх, к престижным и статусным стратам жизни. Стать художником означало не только реализовать желание рисовать, лепить, заниматься творчеством, но и «выбиться в люди», сменить образ и место жизни, шагнуть за низкий горизонт возможностей рабоче-крестьянских профессий и провинциальной среды обитания<sup>62</sup>.

Во-вторых, происхождение «от станка» или «от сохи» вписывалось в стратегию «орабочивания» свободных профессий, характерную для 1920 – первой половины 1930-х гг. В соответствии с ней менялась лексика текстов на темы искусства. В ней появляются понятия, традиционно связанные с миром промышленного труда: «работник искусств» или «изорработник», «обслуживание населения», «изобригада», «производственное искусство». В официальной риторике

---

<sup>62</sup> В подтверждение этих слов приведу несколько примеров вертикальной и центростремительной мобильности, отраженной в биографиях некоторых известных советских художников. И. Бродский родился в Бердянске, а завершил свой жизненный путь в Ленинграде, А. Герасимов перебрался в Москву из Козлова, С. Герасимов – из Можайска, С. Алешин – из деревни Зайцево Калужской губернии, А. Бубнов – из Тифлиса, В. Ефанов – из Самары.

постоянно акцентировалась новая – «рабочая», «трудовая» – идентичность деятелей культуры. Скажем, Е. Ярославский, выступая в 1933 г. на общемосковском слете работников искусств, назвал художников «одним из отрядов рабочего класса, которому очень много дано»<sup>63</sup>.

Приписывание к социальной категории пролетариата от искусства позволяло художникам позиционировать себя как полноправных строителей нового, пролетарского, государства, заявлять права на различные социальные гарантии, столь значимые в условиях советской распределительной системы. Усвоение новой идентификационной лексики оказывалось полезным при решении многих повседневных проблем. Как правило, обращаясь за материальной поддержкой в различные инстанции, деятели искусства всегда подчеркивали свой статус человека, занятого делом. В письме 1952 г. скульптор и искусствовед В. Павлов отнес себя даже не к категории художников, называемых трудящимися, а к «категории трудящихся, именуемой художниками»<sup>64</sup>. Мотивы были понятны: художники, хотя и назывались «работниками» или «трудящимися», в реальности считались лицами свободных профессий, а потому не имели ни оплачиваемых отпусков и больничных листов, ни пенсий, которые предоставлялись всем трудящимся и даже другим категориям «работников искусства». Это вынуждало художников искать социальных гарантий на чужом поле.

Идеалами трудовой этики наполнены дидактические и популярные тексты с эталонными биографиями художников. Эти образцово-показательные истории включались в сборники автобиографий и документальных материалов, выходящих в серии «Мастера советского изобразительного искусства об искусстве». Свои образцы для подражания предлагала художественная литература для детей. Идеал «искусства как тяжелого труда» представлен в повести классика советской литературы для юношества Л. Кассиля «Ранний восход» (1952). Повесть посвящалась трагической судьбе талантливого подростка Коли Дмитриева (1933 – 1948), чья редкая художественная одаренность и ранняя гибель в результате несчастного случая вызвали живой интерес профессионалов и любителей искусства<sup>65</sup>. Повествование

---

<sup>63</sup> Сов. искусство. 1933. 8 февр.

<sup>64</sup> РГАЛИ. Ф. 2906, оп. 1, д. 361, л. 7.

<sup>65</sup> *Кассиль Л.А.* Ранний восход. Повесть о юном художнике. 5-е изд. М., 1973. Подробный анализ повести см.: *Янковская Г.А.* Книжный идеал художника и живописцы позднего сталинизма // Историк и художник. 2005. № 1. С. 124 – 138.

строилось на основе документов, писем и дневников. Сюжет был романтично-трогательным, финал – трагичным, общий тон – в меру назидательным. В рамках «литературы для юношества» советский писатель, сам хороший рисовальщик, создавал образ «настоящего» художника, размышлял, как отличить подлинный талант от его имитации.

Один из героев повести, плотник Степан Порфирьевич, работал так, что его труд вполне можно было сравнить с трудом художника. Герой знал одно мерило – труд: «Человек... поставлен ладно. Все ему дано. Руки – к любой работе способные. Хочешь – руби, хочешь – точи, хочешь – железо обделывай, либо хлеб сей, либо музыку играй, или вот кистью картины пиши. Только к делу руки приставь, да лень побоку, да чтобы руки знали, что для хорошего толку трудятся...»<sup>66</sup>. И плотник, и слесарь, если работает мастерски, может быть «художником своего дела»<sup>67</sup>.

Для главного героя повести работать означало действовать кистью, а учиться в художественной школе – «потеть»<sup>68</sup>. Не игра, не вдохновение, не воображение, не развлечение, а серьезный труд и долг определяют отношение настоящего художника к своей одаренности. Для него искусство должно быть делом чести, а пока художник еще мал, рисование надо воспринимать хотя бы как пионерское дело, пионерскую нагрузку.

В полной мере Коля Дмитриев оценил значение труда отца и матери (имеющих «массовые» профессии театральных художников и оформителей), когда началась война. Его родители вместе с другими художниками делали какое-то новое, не совсем еще понятное мальчику военное дело; оно называлось «камуфляж». «Вот как, оказывается, хорошо пригодились умение папы и мамы!» – размышлял юный художник. Ему было приятно видеть, что труд родителей, труд художников пригодился, нужен всем»<sup>69</sup>. Приносимая ими польза как бы легитимировала занятия искусством. Надо сказать, что утилитаризм в целом характерен для официальной риторики тех лет об искусстве.

«Орабочивание» творческих профессий означало, что творческая жизнь приобретет какие-то производственные черты. «Бригадная» живопись, о которой уже шла речь, наглядно должна была де-

<sup>66</sup> Кассиль Л.А. Ранний восход. С. 30.

<sup>67</sup> Там же. С. 242.

<sup>68</sup> Там же. С. 13, 114.

<sup>69</sup> Там же. С. 41 – 42.

монстрировать результаты пролетарского «метаморфозиса» в изобразительном искусстве. Бригадный труд практиковался советскими художниками и в довоенное время, в основном в монументальной живописи и оформительских проектах. После войны бригадный метод активно насаждался в станковой живописи и скульптуре<sup>70</sup>. Профессиональная пресса оценивала бригадный метод как «чрезвычайно интересную и эффективную форму работы», позволяющую сократить время выполнения заказа и соединить энергию молодежи с опытом мастеров<sup>71</sup>. С. Никритин наряду с другими искренними сторонниками социалистического эксперимента видел в бригадном методе искусство будущего. Он рассматривал бригадную живопись как «идеальный организационный путь от временных производственно-целевых творческих бригад к постоянным творчески-производственным коллективам, артелям, организационно оформленным, как государственные или общественные художественные учреждения со своими уставами, бюджетами, обслуживающими кадрами... Внутренний строй творчества художника не служит и не может служить препятствием для развития в нашей жизни коллективной ансамблевой формы творческого труда художников»<sup>72</sup>.

Скульптура «Во имя мира», выполненная бригадой В. Мухиной, семь многофигурных композиций «За мир» бригады М. Манизера, картина бригады Д. Налбандяна «В. И. Ленин провозглашает советскую власть» и десятки других творений создавались методом разделения труда. Один писал фигуры и лица, другой – руки, третий специализировался на мебели, четвертый – на пейзажных зарисовках. Дм. Шмаринов (член бригады В. Ефанова) вспоминал: «Мы как бы раскладывали пасьянс: здесь рабочий, там колхозница, тут интеллигент, там летчик, тут различные профессиональные группы, там пионеры»<sup>73</sup>. Общее композиционное решение оставалось за руководителем творческой бригады, но результат бригадного распыления авторства был примерно таким же, как в скетче Аркадия Райкина о пошиве костюма в ателье, когда один портной пришивает рукав, другой – пуговицы, а за качество костюма никто не отвечает. Бригадный метод

---

<sup>70</sup> О бригадной живописи см.: *Bown. M. C. Socialist Realism Painting. P. 269 – 273.*

<sup>71</sup> Навстречу Всесоюзной художественной выставке // Сов. искусство. 1950. 2 дек.

<sup>72</sup> РГАЛИ. Ф. 2717, оп. 1, д. 32, л. 129 – 130.

<sup>73</sup> Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи. Кассель, 1994. С. 63.

предполагал достижение производственной эффективности, а не «священного творческого трепета».

Из повседневной художественной жизни исчезали и другие черты, характерные для творческих профессий, такие как свободный график работы, территориальная мобильность. В 1930 – 1950-е гг. в жизни многих художников, особенно провинциалов, появились обязательные для мобилизационного общества правила – нормированный рабочий день и ограниченная свобода передвижения<sup>74</sup>.

Художников «народнического» типа объединяло почтительное отношение к традиции социального реализма в искусстве, преимущественно – к традиции передвижников, творческое наследие которых оценивалось, как правило, в комплиментарном тоне.

Понимание искусства как общественного служения идеально соответствовало тем моделям идентичности, что конструировались всеми художественными и властными институциями в годы сталинизма. «У работников советского искусства нет другой более благородной и возвышенной цели, чем служение своему народу»<sup>75</sup>, – фразы подобного содержания входили в нормативный лексикон. «Долг» – одно из самых разработанных понятий официального дискурса об искусстве. Главным кредитором творческой личности считался «народ», от лица которого издавались властные директивы и нормативные тексты об искусстве. «Народ ждет», «зритель хочет видеть» – эти риторические формулы использовались всякий раз, когда художникам напоминали об их социальных обязательствах.

Отдавать долги можно было по-разному. Например, участвуя в общественной работе и проявляя лояльность инициативам власти. Требование активного участия в общественных мероприятиях отнимало у художника право на созерцательное отношение к жизни, порой столь необходимое для творчества. «Народник» не мог быть сторонним наблюдателем. Он должен был быть в авангарде, т.е. соответствовать декларациям художественной критики и пропаганды о безусловном профессиональном приоритете советских мастеров резца и кисти, о принадлежности их к авангарду «прогрессивных» художников всего человечества. Не случайно в эталонных биографиях мастеров искусств художнике обязательно представал как «активный об-

---

<sup>74</sup> См., например, дискуссии о нарушениях рабочего графика лицами свободных профессий на 7-м съезде Рабиса // Сов. искусство. 1937. 11 мая.

<sup>75</sup> Сов. искусство. 1946. 9 мая.

щественник», «художник-гражданин» и «прекрасный организатор»<sup>76</sup>. Художники, как и все лояльные советские граждане рапортовали партийным съездам, подписывались на государственные займы, участвовали в военизированных лыжных походах и спортивных соревнованиях.

Нормативный идеал социальной активности не всегда был чем-то, навязанным художнику извне. Он мог совпадать с представлениями о высоком просветительском предназначении искусства, о романтическом образе художника-странника, первооткрывателя, путешественника. Одним из таких пленников романтики новостроек и экспедиций был, скажем, Ф. Решетников, который в послевоенные годы создал живописный шлягер «Опять двойка», а до войны прославился как участник челюскинской экспедиции. К тому же социальная активность получала достойную материальную поддержку. В 1934 г. совсем молодым, студентом художественного вуза, он, как челюскинец, получил в Москве квартиру, мастерскую и гарантированные заказы.

Почетным долгом художника считалась работа по «воспитанию хорошего вкуса» у народа. Известные критики А. Каменский и Г. Недошивин прокламировали: «У советского искусства есть все, чтобы каждый из наших мастеров мог по-настоящему гордиться своим общественным призванием. Наш зритель хочет видеть на выставках произведения художников – трибунов, художников – агитаторов, художников – властителей дум народных. Быть такими – дело чести мастеров советского изобразительного искусства»<sup>77</sup>.

Миссионерские идеи воспитания народного вкуса прочно вошли в идентификационный комплекс «советского художника» и сохранялись вплоть до краха СССР. В 1957 г. на волне десталинизации делегаты первого съезда ССХ много сил потратили на обличение ненормальных отношений в искусстве в годы сталинизма, но остались верны идее воспитательной миссии художника. В резолюции съезда провозглашалось: «Необходимо вести решительную борьбу с проявлениями дурного вкуса в произведениях, предназначенных для массового производства. Воспитание художественного вкуса народа должно войти в один из существенных разделов общей программы работы

---

<sup>76</sup> Фразы из биографической справки о депутате Верховного Совета СССР художнике М. Сарьяне (Сов. искусство. 1946. 11 янв.).

<sup>77</sup> Сов. искусство. 1947. 1 мая.

творческого Союза художников»<sup>78</sup>. Эта резолюция сохраняла свою актуальность для советского художественного сообщества все последующие десятилетия.

Помимо специфически понятой задачи воспитания «хорошего» вкуса, художники-«народники» ставили перед собой цель отделить правильное от ложного, настоящее от фальшивого, различать лик и личину, правду и кривду. Правда – особая категория российской ментальной истории. Одно из ключевых и наиболее разработанных понятий отечественной культуры<sup>79</sup>. Это трудно переводимое на другие языки слово подразумевает нечто большее, чем знание. Правда – это иное, высшее, цельное, подлинное понимание жизни. Поэтому, напоминает Л. Кассиль, в искусстве легко можно «найти примерно похожее на правду, но не точное». И вот почему так важно рисовать с натуры, внимательно смотреть, «самому изучать, а не воровать готовое у других, тогда и будет правдиво и серьезно»<sup>80</sup>.

В этих словах звучит упрек художникам, которые предпочли безопасное использование визуальных штампов самостоятельному поиску, прагматично подстроились под конъюнктурные требования ампириной эстетики 1940 – 1950-х гг. От имени героя повести «Ранний восход» Л. Кассиль обращается к молодому художнику: «...велеречивости бойся: пышные фразы, как всякие пышные выкрутасы, и в искусстве и в науке нетерпимы. Это все, милый друг – человек, п е н а ! Понимаешь? Пена. А пена где нужна? Ну в парикмахерской, когда щеки мылят, в огнетушителе. А во всех других случаях это жульничество. Мнимая наполненность, а на самом деле – недолив»<sup>81</sup>.

Воспитание народного вкуса, поиски «правды» – это важно, но основным платежным средством погашения долга перед обществом считалось само творчество художника, если оно отвечало требованиям социального заказа. Напиши картину на заданную тему с заданными интонациями – и часть общественного долга будет списана. В 1930-е гг. художники помогали авиации организовав выставку «Искусство – советской авиации», сельскому хозяйству, участвуя в выставке «Художники – посевной кампании». Для ГУЛАГа готовили передвижную экспозицию «Искусство перековки – перековка искус-

<sup>78</sup> Резолюция первого всесоюзного съезда советских художников в Москве. 1957 г. М., 1958. С. 14.

<sup>79</sup> См.: *Вежбицкая А.* Понимание культур посредством ключевых слов. М., 2001.

<sup>80</sup> *Кассиль Л. А.* Ранний восход. С. 23.

<sup>81</sup> Там же. С. 107.

ством» по результатам экспедиции творческой интеллигенции на строительство Беломоро-Балтийского канала. В 1950-е гг. художники символически боролись за мир. Так, Т. Яблонская обязалась написать и представить публике портреты тех рабочих, которые сами «несли вахту мира», т.е. бесплатно работали сверхурочно на предприятиях военно-промышленного комплекса.

Помощь такого рода не означала, что средства от продажи картин, графики, скульптуры пойдут на нужды авиации, деревни или заключенных. Выставка, вроде бы традиционная форма презентации искусства, мыслилась в те годы в совершенно авангардном духе: экспозиция произведений искусства есть художественная акция, социальное действие. Надо было просто откликнуться на злободневную тему, но так, чтобы это соответствовало меняющимся эстетическим (а также политическим и идеологическим) критериям. «Художник совершает преступление перед народом, если он творит не в самых совершенных формах», – предупреждал о возможных последствиях А. Герасимов<sup>82</sup>.

В Российском государственном архиве литературы и искусства есть фонд самобытного, не обласканного властью художника Соломона Никритина. Из дневниковых записей художника, черновиков и текстов его публичных выступлений видно, насколько неорганичными были модели идентичности, навязываемые советским художникам, насколько непросто было творческому человеку осваивать и как неуютно носить маски «художника – воспитателя хорошего вкуса», «художника – слуги народа».

Записи С. Никритина заштампованы, многословны, полны повторяющихся формул официальной риторики. В этих материалах художник словно выполняет домашнее задание, осваивает новую лексику. Он будто примеряет, подходят ли к его пониманию искусства такие обороты, как «отчетливая перспектива», «дальнейшее движение», «высокие требования», «боевой советско-патриотический дух в искусстве»<sup>83</sup>. Дневники и другие личные материалы превращались в сталинской России из интимных документов в инструменты формирования правильной идентичности<sup>84</sup>. Так и С. Никритин вырабатывал в себе «советскость». В статье «Художник и государство», можно об-

---

<sup>82</sup> Сов. искусство. 1948 г. 20 марта.

<sup>83</sup> РГАЛИ. Ф. 2717, оп. 1, д. 30.

<sup>84</sup> *Hellbeck J. Revolution on My Mind : Writing a Diary Under Stalin. Cambridge, 2006.*

наружить следующие пассажи: «Регламентация творчества... – неизбежное и необходимое качество общественной природы всякого искусства, следовательно, и искусства советского, социалистического. В социалистическом обществе эта регламентация определялась отношениями социалистического производства с их координирующей силой социалистического государства». «Художники должны стать социалистически организованными тружениками»<sup>85</sup>. После многостраничных, утомительно многословных мантр такого типа С. Никритин наконец высказывает свое истинное отношение к только что написанному: «Господи! Как же это рационально, рассудочно! Ну какое это имеет отношение к делу художника. И при том – какая литература! И при чем тут прости, господи, государственная организация художественного творчества? Вот несчастье худосочной цивилизации обремененного полужнанием полуинтеллекта, околачивающегося около жизни и культуры без прочных корней в жизни, в быту, в профессиональных делах мира сего – человека без тени, без родословной»<sup>86</sup>.

Фактически этот фрагмент черновых набросков С. Никритина свидетельствует о кризисе профессиональной идентичности, а заголовок «Художник и государство» указывает на его основную причину – агрессивное конструирование нормативного самосознания властными институтами.

Публичный имидж художника с «народнической» идентичностью 1930-х гг. аскетичен, что выглядело естественно и органично в годы тотального дефицита. Он должен был смотреться как «человек из народа», не раздражать атрибутами богемного стиля жизни в виде блуз, беретов, шейных платков<sup>87</sup>. Если в 1930-е гг. художники изображались в одежде мобильных групп общества – молодежи, красноармейцев, путешественников, спортсменов (свитера, косоворотки, гимнастерки, косынки), то в послевоенные годы образ художника бытовизируется, становится менее героическим, более степенным и возрастным. Художники послевоенной поры не позволяют себе индивидуального стиля, многие придерживаются, как сказали бы сегодня, «офисного», бюрократического дресс-кода. Они носят галстуки и

<sup>85</sup> РГАЛИ. Ф. 2717, оп. 1, д. 42, л. 27, 42.

<sup>86</sup> Там же. Л. 43.

<sup>87</sup> Достаточно вспомнить, какое негодование вызвал у Н.С. Хрущева уже в годы «оттепели» шейный платок молодого поэта А. Вознесенского, выступавшего на встрече руководителя партии и государства с творческой интеллигенцией в Кремле.

шляпы, добротные костюмы и пальто, всем своим видом демонстрируя, что героическая эпоха «бури и натиска» советского искусства осталась далеко в прошлом. Эта тенденция прослеживается по автопортретам И. Грабаря (1942) и П. Кончаловского (1943), групповому портрету старейших советских художников кисти А. Герасимова (1944), номенклатурным снимкам художников – лауреатов и депутатов, постановочным фотографиям на тему «художник за работой» в газете «Советское искусство», репортажным фотографиям с различных собраний творческих союзов<sup>88</sup>.

### *Артистически-богемная идентичность*

Она держится на идеях индивидуализма и независимости художника от общепринятых норм в повседневной жизни. Право на эпатаж и девиантное поведение художнику дает его талант. Поэтому долг «богемного» художника – не общественное служение, а реализация своего дара. Именно в этом заключается его миссия. Он должен представить окружающим особый взгляд на мир, творить не по заказу или распоряжению. Художник подчиняется творческому порыву, вдохновению, которые приходят вне всякого расписания. И внешне он не должен походить на обывателя, его предназначение – проявлять индивидуальность в образе жизни, стиле одежды и независимых поступках, сообщая с помощью этих маркеров о своей принадлежности к особому артистическому миру.

Впрочем, богемность органична не каждому. Артистическое самосознание позволяет отвергать социально-эксцентричное поведение богемы и поднимать на щит самооценку искусства. Для артистической идентичности приоритетными являются внутренние, профессиональные критерии, такие как характер рисунка, колорит, тональные отношения, композиция или ракурс изображения, техническое мастерство или оригинальность авторского замысла. С художниками артистической идентичности ассоциируются такие качества, как творческая одержимость, искренность, непосредственность, способность к фантазированию, полет воображения, эрудиция, свобода от жестких рамок профессиональной подготовки, оригинальность худо-

---

<sup>88</sup> См., например, фотографию правления МОСХа 1956 г. в сборнике воспоминаний о В. Фаворском. На этом групповом снимке советских граждан, застегнутых на все пуговицы, трудно признать представителей творческой профессии, они скорее похожи на инженеров, служащих или научных работников (Фаворский В.А. Воспоминания современников. Письма художника, стенограммы выступлений. М., 1991. Ил. 39).

жественной формы, а также беспомощная неловкость в практической жизни в сочетании с умением абстрагироваться от житейской конкретики. Примером описания художника с артистическим самосознанием может служить фрагмент из мемуаров вдовы репрессированного Р. Семашкевича: «Сказать, что он любил искусство – значит ничего не сказать. Нищий, бессребреник, одержимый наивный чудак»<sup>89</sup>

Образы художников артистического типа изредка попадали на страницы послевоенной прессы. Так, в номере «Советского искусства» от 29 ноября 1946 г. была напечатана фотография председателя ССХ Закарпатской области профессора А. Эрдели – щегольски одетого, ухоженного человека средних лет с курительной трубкой в руках, разительно отличающегося от аскетического облика художников «народнического» типа. А. Эрдели принадлежал к художникам присоединенных накануне Второй мировой войны стран – Балтии, Западной Украины, Западной Белоруссии и Бессарабии. Многие из них учились в художественных студиях Европы, знали о новейших течениях в искусстве и сохраняли привычки артистического образа жизни.

Господствующее отношение к «богемно-артистическому» самосознанию в советском лексиконе отражено в чрезвычайно характерном для той эпохи выражении – «это нескромно». Фразу «скромнее надо быть, товарищи», следовало понимать не только в эгалитарном духе – не выделяться на общем фоне, не подчеркивать свою индивидуальность, быть «как все», но и в антиинтеллектуальном – не демонстрировать эрудицию или «заумь». Художник не должен был «отрываться от потребителя», т.е. создавать слишком сложные, непонятные произведения на малознакомые для простого зрителя темы. К концу 1940-х гг., когда сталинская система ценностей в искусстве окончательно сформировалась, представления о творческой импровизации и артистической свободе стали трактоваться как нечто негативное. Официальная критика полагала, что творчество «без конкретных тем и заданий» пагубно влияет на творчество, развивает холодно-безразличное отношение к своему делу<sup>90</sup>. В действительности именно работа по темпланам и заказам предприятий и организаций превращала художника в ремесленника, в работника сферы услуг.

Надо ли говорить, что художнику с артистически-богемным профессиональным самосознанием найти для себя нишу в советской

<sup>89</sup> Васильева Н. Роман Матвеевич Семашкевич // Искусство. 1988. № 11. С. 47.

<sup>90</sup> Художник и потребитель // Сов. искусство. 1948. 5 июня.

системе было чрезвычайно трудно, причем нишу в буквальном смысле – жилплощадь. Прожигать жизнь подобает в правильных и преимущественно публичных местах – мастерских, студиях, артистических кафе, клубах, на улицах с кипящей ночной жизнью, в собственных квартирах, наконец. В послевоенном Советском Союзе найти приют для богемной жизни было затруднительно. В Москве недалеко от кооператива художников на Масловке был свой артистический паб – пивная, известная среди художников как «Радимовка» (по имени известного пейзажиста П. Радимова – одного из частых посетителей пивной, в послевоенные годы – руководителя московского областного союза художников)<sup>91</sup>. Клубно-богемная жизнь столичных творческих работников протекала в ресторанах Центрального дома работников искусств и буфетах учреждений, принадлежавших творческим союзам. Но в основном катастрофическое положение с жильем, скученность в бараках и коммуналках, дефицит мастерских, публичных мест отдыха, строгая регламентация форм творческой самореализации способствовали превращению артистических загулов в бытовое пьянство, а порой и в полукриминальные эксцессы. Они фиксировались на бюрократическом языке протоколов партийных собраний художественных организаций как «практика коллективных выпивок и появления в нетрезвом виде в творческих мастерских»<sup>92</sup>.

«Дендизм по-советски», кураж, хмельные приключения и вольные нравы свободной любви демонстрировать публично было опасно. В условиях послевоенного сталинизма усиливалось вмешательство властей в личную жизнь граждан. Подоплекой публичных разбирательств нарушений, несовместимых с «моральным обликом» советского человека, была послевоенная гендерная диспропорция. По окончании войны мужчин было почти на 22 млн., а в трудоспособном возрасте – на 14. 4 млн. меньше, чем женщин<sup>93</sup>.

После войны Советский Союз превратился в страну с катастрофическим дефицитом мужчин, что на многие годы определило особенности брачного поведения, рождаемости, семейных отношений, гендерной идентичности советских мужчин и женщин. В борьбе за

---

<sup>91</sup> См.: *Хвостенко Т.* Вечера на Масловке близ Динамо: воспоминания. М., 2003. Т. 1. С. 49 – 50.

<sup>92</sup> Центр документации новейшей истории Саратовской области (далее – ЦДНИ-СО). Ф. 2900. оп. 1, д. 10, л. 4.

<sup>93</sup> *Гельфанд В.С.* Население СССР за 50 лет (1941 – 1990): статистический справочник. Пермь, С. 259.

спутника жизни женщины готовы были использовать любые средства, в том числе «административный ресурс» профсоюзов, партии и комсомола. «Личные дела» художников – членов партии, обвиненных женами или подругами в пьянстве, многоженстве, непризнанном отцовстве, домашнем хулиганстве, а порой и в незаконных экономических махинациях, становятся в послевоенное десятилетие обыденной практикой<sup>94</sup>. Особенности, присущих только художникам, в таких делах нет. Материалы их персональных дел интересны, скорее, в плане реконструкции советских гендерных отношений и того интегрирующего языка публичных дискуссий, что придавал представителям любых профессий «советскость».

Художники–партийцы в послевоенные годы вынуждены были постоянно обсуждать не столько творческие вопросы, сколько «поведение, порочащее звание коммуниста», «злостное нарушение трудовой дисциплины» своими коллегами, т.е. публично разбирать проблемы их частной жизни – невозврат долгов, разводы, дележ имущества, пьянство и прочие прегрешения. «Товарищество в прошлые годы не было похоже на социалистическое предприятие, это была группа разнузданных пьянствующих людей», «укоренилась практика коллективных выпивок и появления в нетрезвом виде в мастерской» – под этими репликами саратовских кооператоров могли подписаться художники многих других городов<sup>95</sup>.

Всему художественному сообществу предписывалось активно участвовать в социально-политической жизни. Художник – это серьезно, творчество – это не игрушки и не забава. В послевоенные годы художникам вменялось в обязанность быть «всесторонне развитым» и компетентным чуть ли не во всем. Если уж предписано быть учителем жизни, то в этом деле нельзя быть дилетантом. Поэтому живописцев, графиков и скульпторов отправляют «в народ» узнавать жизнь на предприятиях, на селе, в армии, требуют изучать историю ВКП (б), заниматься самообразованием.

Художник с артистически–богемной идентичностью по многим параметрам был антиподом социально ориентированным «народни-

---

<sup>94</sup> См.: *Fitzpatrick Sh. Tear off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth Century Russia. Princeton; Oxford. 2005. Chapter 12. «Wives Tales». P. 240 – 261.*

<sup>95</sup> См., например, материалы типичного персонального дела о «моральном разложении коммуниста в быту» в Саратовском товариществе «Художник»: Протокол № 3 закрытого партсобрании Саратовского товарищества «Художник» от 19 января 1950 г. // ЦДНИСО. Ф. 2900, оп. 1, д., 10, л. 4, 71 – 72/об.; д. 5, л. 2.

кам». Не случайно в образах советской литературы и искусства божественность считалась чем-то противоречащим всем советским ценностям. Образ врага создавался с помощью традиционных и очень действенных приемов: визуальный облик или словесное описание врага должны были вызывать физическую антипатию. Враг уродлив, стар, болен, он плохо пахнет, напоминает животных, вызывающих крайне негативные ассоциации у представителей данной культуры. Эффективным средством был намек на неодушевленность врага, на его принадлежность к миру машин или мертвецов.

Все эти пропагандистские приемы, сложившиеся еще в годы русско-японской войны и первой революции, использовал Л. Кассиль в уже цитированной повести «Ранний восход». В его описании незнакомый гражданин из «бывших», которого Коля Дмитриев повстречал на этюдах, был «костлявый, кощеобразный и неопрятный» старик. «Пахло от него какой-то гнилью, давно непроветренным жильем, нафталином и еще чем-то, словно бы мышами... Он вытирал несвежим платком пот с большого бледного лба... Влажный лоб был непомерно широк сверху и опирался, как на две арки, на высоко выгнутые, тесно сведенные к переносице брови, от которых шла вниз межглубоко запавших узких щек извилистая линия носа, такого длинного, что он почти пересекал разрез плоского тонкогубого рта. Из-под тяжело приспущенных желтых век он брезгливо смотрел в Колин альбом... Коле был отвратителен этот незванный собеседник. Что-то подчеркнуто постное, мертвящее, враждебное всему, что было так дорого Коле, сквозило в каждом слове его, в брезгливом извиве узких, кривящихся губ, в многозначительно взведенных бровях... так и тянуло затхлостью, червоточиной... Да, это был, несомненно, враг. Впервые так прямо соприкоснулся Коля с тем чужим и давним, что, изгнанное из жизни, притаилось в тени и еще злобствовало там»<sup>96</sup>.

Незнакомец заслужил столь неприглядную характеристику за то, что не считал предназначением искусства назидательную политическую агитацию, выступал против упрощения художественного языка в интересах массового зрителя и тем самым возвышал голос против всей системы советского изобразительного искусства. И в этом был ей действительно враждебен.

Контроль, регламентация повседневной и творческой жизни создавали условия, в которых быстро формировалась привычка самоцензуры. В. Манин точно описал деформации, характерные для само-

---

<sup>96</sup> Кассиль Л. А. Ранний восход. С. 216 – 219.

сознания художников, прошедших обработку институциональной машиной советского искусства. Они говорят идеологическими штампами, добровольно отказываются от культурных обменов и значительной части художественного наследия, изоляционизм их вполне устраивает, как и то, что оппонентов можно «удушить материально», лишить условий творчества, у них «мысль скована догмой, выдержками из Маркса, Сталина, Ленина»<sup>97</sup>.

Невозможность совместить собственные и доминирующие официальные представления об искусстве подталкивала многих деятелей к поиску оптимальной стратегии адаптации к сложившимся социальным обстоятельствам. Для кого-то выходом оказалась «внутренняя эмиграция», под которой в данном случае я понимаю любые формы уклонения от требований официальной эстетики. Одни художники вместо социальных тем занимались исключительно натюрмортами, другие просто прекращали творческую деятельность. В документах силовых ведомств уклонение художников от социального заказа именовалась «творческим саботажем».

### ***«Прагматично-рыночная» идентичность***

Некоторые художники сознательно выбрали для себя путь двойных стандартов. «Вы хотите песен? Их есть у меня!» – примерно так можно было бы изложить их стратегию разделения творчества на работу, искреннюю, сделанную «всерьез», для себя, и работу конформистскую, выполненную по социальному требованию, для «них». Именно такую форму профессионального самосознания я рассматриваю как проявление «прагматичной» идентичности. Стоит сразу же оговориться, что разграничение работ, выполненных на заказ и сделанных для себя («для души») в целом характерно для художественного творчества в эпоху модерна. Порождает эту линию поведения само существование художественного рынка как социального института с его требованием адаптации к конъюнктуре заказа – спроса на художественное произведение. Такая стратегия вполне легитимна, хотя не освобождает от возможных метаний творческой личности.

Особенность положения художника в сталинской России заключалась в том, что состав возможных заказчиков значительно сократился, диапазон тем, сюжетов и стилистических приемов, дозволенных на легальном художественном рынке, оказался настолько узким, что художникам ничего не оставалось, как приспособиться к требо-

---

<sup>97</sup> Манин В. История из истории. С. 14.

ваниям официальной эстетики. Кроме того, создание произведений «для души», т.е. растрачивание таланта не на общество не одобрялось. В ту эпоху творческий дар художника словно экспроприировался в пользу народа и государства. Талант художника-партийца символически обобществлялся дважды – не только в интересах народа и государства, но и в интересах местной парторганизации, требующей от художника дисциплины, подчинения творческих порывов повестке дня очередного заседания.

В связи со сказанным уместно рассмотреть персональное дело одного саратовского художника-кооператора. В августе 1950 г., во время обсуждения очередного воззвания ЦК ВКП (б) в защиту мира, он «допустил грубый политический просчет» – рисовал в своем блокноте и сомневался, будет ли толк от его участия в «комиссии содействия постоянному Комитету мира». Он считал, что для художника важнее было бы сосредоточиться на подготовке к выставке. Это минимальное проявление профессиональной независимости коллеги по партии восприняли как вызов, как противопоставление личности коллективу и всерьез обсуждали вопрос о том, не исключить ли художника из партии за то, что тот рисует в неустановленное время. Председательствующий горячился: «Новосельцев говорит, сколько времени осталось до выставки?.. А сколько времени осталось до третьей мировой войны?.. Ты не слышал письмо ЦК, т.к. рисовал, а там сказано о реальной опасности войны и что мы, коммунисты можем предотвратить ее. Какая работа может быть важнее этой борьбы за мир? Я не хочу хвалиться. Но я сделал 14 докладов. Я понял это письмо... Маленькое ли дело рисовать, когда читают письмо ЦК!»<sup>98</sup>. Ему вторил другой коллега: «Он рисовал и не занимался главным. Вот в чем его ошибка. Он не дослушал важнейший документ, т.к. был занят рисованием»<sup>99</sup>. «Политический ляпсус» потребовали исправить, т.е. публично признать вину и отречься от неосторожных слов. Неудивительно, что в условиях мелочного и непрофессионального контроля, неуместной политизации художественной жизни профессиональный цинизм приобретал системный характер, а профанация идеологического заказа становилась эффективной жизненной стратегией<sup>100</sup>.

---

<sup>98</sup> Протокол № 6 Партсобрания Саратовского товарищества «Художник» от 11 августа 1950 г. // ЦДНИСО. Ф. 2900, оп. 1, д. 10, л. 145/об.

<sup>99</sup> Там же. Л.146.

<sup>100</sup> См., например, карикатуру на художников, зарабатывающих на «стахановской» теме: приложение 27.

О формировании двойного сознания творческой интеллигенции спецслужбы информировали официальные инстанции уже в 1920-е гг. В начале 1930-х гг. подобный конформизм трактовался не иначе, как «антисоветская деятельность». Секретные сотрудники ОГПУ сообщали, что многие представители творческих профессий сознательно выбирали путь «политического лицемерия», «идеологической проституции» на публике и создания работ «в портфель», «в стол», для себя. В секретных сводках цитировались следующие высказывания: «...опять классовая борьба, опять вознесение до небес партийных органов...»; «Подумайте, какие темы в кино, в искусстве – тракторостроение, дизелестроение и подобная гадость»; «Работать не хочется и невозможно. Ни я, ни один из наших режиссеров не зажигаются этим энтузиазмом – нет его, противно все это. Нам всем надоела классовая борьба»<sup>101</sup>.

Одна из характерных черт прагматично ориентированного художника – рациональное, трезво-расчетливое, «деловое» отношение к денежным вопросам. За отсутствием народнических императивов и трепетного отношения к своему творческому «я» занятие искусством воспринималось как деятельность, заслуживающая в первую очередь адекватного финансового вознаграждения. С официальной точки зрения художник, ориентированный на высокий заработок, – «лжехудожник», занижающий высокую планку советской культуры<sup>102</sup>.

Вопрос о профессиональном цинизме и конформизме творческой интеллигенции за многие годы дискуссий на эту тему переключался из этической сферы в область социальной психологии и антропологии и рассматривается в контексте споров о советской субъективности. Мемуаристы, публицисты и историки, стремящиеся к воссозданию целостной картины художественной жизни в эпоху сталинизма, говорят о широком спектре жизненных стратегий творческой личности – от фанатичной веры в догматы большевизма до обуржуазивания или открытого протеста<sup>103</sup>. При этом материальное благопо-

---

<sup>101</sup> Из доклада секретно-политического отдела ОГПУ «Об антисоветской деятельности среди интеллигенции за 1931 год» (Власть и художественная интеллигенция. С. 160, 161, 162).

<sup>102</sup> Художники и МОССХ // Сов. искусство. 1937. 11 марта.

<sup>103</sup> Назову некоторые наиболее существенные публикации на эту тему: *Корнер В. Ф.* Двойное сознание интеллигенции и псевдо-культура. М., 1997. С. 209 – 243; *Дмитриевский В. Н.* Художественная интеллигенция и власть: роли, маски, репутации // *Русская интеллигенция: история и судьба.* М., 1999. С. 298 – 325; *Громов Е.* Сталин: искусство и власть. М., 2003.

лучие художника, служащего власти, соседствовало с колоссальным внутренним конфликтом людей мыслящих и способных творить<sup>104</sup>.

В чистом виде каждый тип профессионального самосознания встречался редко. В советской реальности идентичность художника была мозаичной, сочетающей фрагменты артистической, народнической и прагматичной самооценки и самопрезентации в свободных комбинациях. Стратегия двойных стандартов, двойной оценки своего творчества (на заказ и по «гамбургскому счету») оказалась наиболее эффективной с точки зрения адаптации к нормативной эстетике и всей институциональной системе искусства эпохи сталинизма. К тому же стратегия «кукиша в кармане» по отношению к власти обеспечивала достижение как материального благополучия, так и личной безопасности творческой интеллигенции.

#### **§ 4. Статусные группы**

Социальный статус художественных профессий определяется многими факторами, в том числе местом искусства в системе приоритетов общества. У статуса есть маркеры, указывающие на положение, занимаемое носителем статуса в социальной иерархии. Одним из таких показателей может быть качество жизни, материальное положение, потребление престижных товаров и услуг, моральный авторитет. Понятие статуса изменчиво и многогранно, оно имеет разный смысл в официальной и неофициальной системах ценностей, для различных групп публики и профессионалов. Проблема социального статуса художника – это во многом проблема обретения профессионального самосознания, профессиональной идентичности.

История статуса художественных профессий в России противоречива и драматична. Рисование, живопись могли быть только любительскими занятиями для благородных сословий. Зарабатывать на жизнь искусством долгое время в нашей стране считалась делом, не достойным уважающего себя человека. В общественном мнении занятия искусством за деньги представало как «обслуживающий» труд, пристойный крепостным, иностранцам и прочим непривилегированным группам. Статуирование некоторых художественных профессий наметилось со второй половины XIX в., но и в пореформенной России труд художника оставался мало востребованным широкой публи-

---

<sup>104</sup> Тема «прозрения» социально успешного художника окажется одной из ведущих в культуре эпохи оттепели (повесть И. Эренбурга «Оттепель», кинофильм реж. Е. Ташкова «Приходите завтра» (1963) и др.).

кой и скромно оплачивался<sup>105</sup>. Не случайно авторитетный исследователь дореволюционной творческой интеллигенции В. Лейкина-Свирская говорила о «лютой бедности» рядовых художников<sup>106</sup>. К началу XX в. занятия искусством приобрели статус социально значимого, иногда высокодоходного, а порой и престижного дела, хотя социальный состав художников по-прежнему формировался за счет демократичных, но низкостатусных групп населения – разночинцев, мещан, крестьян, иногда обедневших дворян<sup>107</sup>. Параллельно сложился романтический миф о художнике, возвышающемся над толпой обывателей, не отмеченных художественным талантом, о художнике – властителе дум, имеющем право на запретно-сладкую богемную жизнь.

В советскую эпоху изменился не только весь уклад художественной жизни, но и статус искусств. В социальной репутации, престиже, значимости профессии художника после революции произошли значительные изменения. Тезис о том, что именно в результате революции представители творческих профессий наконец-то получили подобающие их таланту признание и вес в обществе, является фундаментальным для советского дискурса об искусстве. Об этом говорится в официальных документах. Об этом пишет пресса. Об этом идет речь в эталонных биографиях. Например, А. Герасимов пишет о своих первых шагах в искусстве, сделанных до революции. «Я вспоминаю свое прошлое, вспоминаю ту ужасную обстановку, в которой приходилось работать в начале моей художественной деятельности... Помню, сколько раз и я в юности слышал этот возглас: “А, художник!”». И в глазах каждого я всегда читал: вот, мол, не делом ты занялся. В наше замечательное время такое отношение к искусству немислимо, ибо только социалистический строй гарантирует человеческой личности полное развитие всех способностей»<sup>108</sup>.

Мечта о том, что государственное регулирование в искусстве приведет к равенству возможностей и результатов или, по меньшей

---

<sup>105</sup> *Кривцун О.* Художник в истории русской культуры: эволюция статуса // Человек. 1995. № 1. С. 119 – 138; № 3. С. 105 – 120; *Он же.* Академия, художники и аристократы: о статусе людей искусства в России // Собрание шедевров. 2006. № 1. С. 38 – 43.

<sup>106</sup> *Лейкина-Свирская В.Р.* Русская интеллигенция в 1900 – 1917 годах. С. 147 – 177.

<sup>107</sup> *Клычников В.М.* Материальное положение и социальный статус художников накануне Февральской революции 1917 г. // Человек в российской повседневности. М., 2001. С. 93 – 97.

<sup>108</sup> Сов. искусство. 1937. 29 авг.

мере, к справедливому распределению заказов и доходов, дурманила головы многим творческим личностям 1930 – 1950-х гг. Однако благодаря многочисленным экспериментам и преобразованиям в годы сталинизма сформировалась иерархичная система искусства. Все в этой системе – профессиональные и цензурные организации, государственные звания и награды, художественная пресса, критика, авторское право – разделяло художников. Речь в данном случае не идет о делении на конформистов и нонконформистов. Вообще, как справедливо заметила М. Зезина, «простого ответа на вопрос о положении творческой интеллигенции при советской власти и ее роли в легитимации режима не существует. Это скорее уравнение со многими неизвестными»<sup>109</sup>.

В силу того что вся система изобразительного искусства 1930 – 1950-х гг. регулировалась и финансировалась государством, советских художников разделяла и сталкивала политика, проводимая властью. Причем первейшее значение имели не доктринальные идеологические или эстетические вопросы, а сложившиеся нормы в области создания, распространения и оценки художественных произведений. Для понимания расстановки сил в художественном сообществе и межгрупповых конфликтов необходимо понять, каким образом и кем распределялись и оплачивались заказы, все ли художественные профессии были равны перед хозяйственным законодательством, насколько социальная репутация и материальное положение художника зависели от действий власти, предоставляло ли государство равные возможности для презентации и продвижения своих работ всем художественным течениям.

Вопреки эгалитарной риторике художники СССР были крайне неоднородной социальной группой, раздираемой конфликтами профессионального, финансового, статусного характера. В годы позднего сталинизма, по мнению М. Зезиной, художественная интеллигенция состояла из 1) руководителей, или художественной бюрократии, 2) творческой элиты, 3) массовой интеллигенции и 4) одиночек, конфликтующих с властью<sup>110</sup>. В. Дмитриевский иерархию художественного сообщества построил иначе, в зависимости от степени компро-

---

<sup>109</sup> Зезина М.Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е - 1960-е годы. М., 1999. С. 58.

<sup>110</sup> Там же.

мисса художника с официальной идеологией и властью<sup>111</sup>. Он различает 1) идеологов-фундаменталистов (инициаторов и авторов социального заказа), 2) карьеристов-функционеров, или циников, ангажированных властью, 3) нейтралов-уклонистов, 4) независимых специалистов и 5) инакомыслящих. М. Золотонос, размышляя о художественной жизни 1960 – 1970-х гг., предложил классификацию, построенную на критерии социального и, следовательно, коммерческого успеха художника. В принципе его модель применима и к периоду позднего сталинизма. Он разделил художественное сообщество на 1) профессиональную элиту, в основном представленную членами Академии художеств, орденоносцами, лауреатами, обладателями почетных званий; 2) группу художников значительного социального и, следовательно, коммерческого успеха; 3) художников незначительного социального и коммерческого успеха; 4) «халтурщиков», порой зарабатывающих на выполнении оформительских заказов, как элита и 5) богему – художников, не связанных с государством и его институтами<sup>112</sup>.

Все эти классификации отражают реальный спектр социальных отношений в искусстве, хотя у них есть общее уязвимое место. В них совмещены формальные (значимые для официальной системы приоритетов) и неформальные (значимые для художественного сообщества) критерии социального статуса. Ведь представитель «творческой элиты» может занимать начальственный пост в художественной бюрократии, а «независимый специалист», имеющий авторитет в среде профессионалов, может «подхалтуривать» и вести богемный образ жизни.

Мне представляется, что исходя из формальных критериев социального статуса (материальное положение, официальный престиж и символический капитал) советских художников можно с известной долей условности сгруппировать несколько иначе – разделить на 1) властвующую творческую элиту, 2) успешно адаптированных к системе художников профессионального, социального или коммерческого успеха, 3) массовую художественную интеллигенцию и 4) аутсайдеров.

---

<sup>111</sup> Дмитриевский В.Н. Художественная интеллигенция и власть: роли, маски, репутации. С. 315 – 316.

<sup>112</sup> Золотонос М. На кисельных берегах соцреализма: механизмы казенного манипулирования художественным творчеством в 1960-1980-е гг. // Новый мир искусства. 1998. № 3. С. 7.

В годы позднего сталинизма немногочисленной, но самой влиятельной, процветающей и публично известной была привилегированная группа высокооплачиваемых, близких к власти художников, занимавших монопольное положение в распределении самых интересных и доходных заказов, государственных наград и социальных благ. В этот круг входили и «карьеристы-функционеры», и начальственные бюрократы, и часть творческой элиты. Принадлежность к художественной элите часто определялась личными пристрастиями элиты партийно-государственной.

В послевоенный период немногочисленная группа художников приобрела олигархическое влияние в системе советского искусства. Одни и те же люди занимали руководящие посты в ССХ, Академии художеств, спецкомитете по Сталинским премиям, в оргкомитетах Всесоюзных выставок. Одни и те же люди получали премии, самые престижные и высокооплачиваемые заказы. Большинство представителей этой группы в 1920-е гг. входили в Ассоциацию художников революционной России<sup>113</sup> (далее АХРР. – Г. Я.), объединявшую художников реалистического бытописательства в традициях передвижников. Это М. Авилов, Н. Андреев, Ф. Богородский, А. Герасимов, Б. Иогансон, Е. Кацман, М. Манизер, С. Меркуров, Ф. Модоров, А. Рылов, П. Соколов-Скаля, Б. Яковлев и др. Именно ахрровский стиль иллюстративного изображения социальных тем лег в основу нормативных представлений об искусстве социалистического реализма.

Власть оказывала представителям этого творческого объединения явное предпочтение, выражавшееся, в частности, в приоритетной материальной поддержке. К. Ворошилов был персональным патроном таких статусных художников того времени, как А. Герасимов, И. Бродский, Е. Кацман. Очевидно, что соблазн использования административного ресурса, способствовал расколу в художественном сообществе. Сегодня широко известно письмо группы художников, направленное И. Сталину в 1926 г. В этом письме представители различных объединений и групп назвали ситуацию, связанную с поддержкой государством преимущественно представителей АХРРа, «ненормальной», «гибельной», «культурно близорукой». Художники «Общества станковистов», «Общества молодых художников», «Четырех искусств», «Бытия», «Маковца» писали об «исключительной

---

<sup>113</sup> С 1928 г. – Ассоциация художников революции. См.: Ассоциация художников революционной России: сб. воспоминаний и документов. М., 1973

моральной и материальной поддержке», оказываемой властями ассоциации художников революционной России. Опираясь на покровительство властей, это объединение художников стало претендовать на «официальную монополию на признание», что позволяло создать для него «прочную материальную базу» и претендовать на «априорный моральный кредит»<sup>114</sup>. Авторы письма обращали внимание на традиционализм творчества художников этой группы и его несовместимость с претензиями на революционное искусство: «Писание портретов партийных и советских вождей в манере и стиле старых генеральских портретов ни в какой мере не только не совпадает с подлинным революционным искусством, но и лежит в стороне от него»<sup>115</sup>. Они предупреждали об этических последствиях такого рода патернализма. Когда конформизм под революционной этикеткой получает чуть ли не государственное ручательство, у многих художников появляется соблазн пойти по этому пути.

Критическое отношение к АХРРу было в целом характерно для не входивших в ассоциацию художников и критиков. В 1928 г. на диспуте в Коммунистической академии «Искусство СССР и задачи художников» постоянно звучала критика ахрровской эстетики, отличавшейся хроникально-репортерской фиксацией событий. Один из выступающих назвал подобное низведение художественного произведения до уровня документа «сыроедением», имея в виду то, что «художник вкушает жизнь сырой и оставляет ее непереваренной»<sup>116</sup>.

Ни письма во власть, ни публичная критика АХРРа представителями других художественных объединений не имели серьезных последствий. Комиссия Агитпропа, откликнувшаяся на упомянутое письмо, 5 октября 1926 г. подвела итоги проверки финансово-хозяйственной деятельности АХРРа. Выявленные нарушения в системе распределения и оплаты заказов, в финансовой отчетности послужили основанием для смены руководства ассоциации<sup>117</sup>. И не более того. В 1930 – 1940-е гг. бывшие участники АХРРа заняли почти все руководящие посты в художественных институтах, фактически монополизировали власть в искусстве. Акция протеста, предпринятая в 1935 г. Д. Штеренбергом и рядом других художников и критиков, с

<sup>114</sup> Власть и художественная интеллигенция. С. 60 – 61.

<sup>115</sup> Там же. С. 63.

<sup>116</sup> Искусство и задачи художников: диспут в Комкадемии. М., 1928. С. 39.

<sup>117</sup> О конфликте АХРРа и других творческих объединений см.: Павлюченков А.С. Партия. Революция. Искусство (1917 -1927). М., 1985. С 104 – 106, 124 - 136

тем чтобы разрушить эту монополию во влиятельном Московском отделении союза художников<sup>118</sup>, ничего не изменила. Не имела серьезных последствий и опубликованная по итогам дискуссии статья Кукрыниксов «Десять дней, которые потрясли московский союз художников». В ней подчеркивалось, что «вся выставочная работа и распределение заказов проводились в интересах ограниченной группы художников»<sup>119</sup>. Более того, статус и административный ресурс А. Герасимова, Е. Кацмана, М. Манизера, С. Меркурова, Ф. Богородского и других бывших АХРРовцев повысился. Интересен и такой факт. Участники этой группировки были в фаворе у влиятельнейших когда-то партийных меценатов – Л. Троцкого, Н. Бухарина, Н. Томского и других лидеров внутривластной оппозиции. Знакомство с ними послужило основанием для репрессий некоторых членов АХХРа (фигур второго плана), однако бывшие лидеры уже не существующей ассоциации не только не пострадали, но и еще более усилили свое влияние<sup>120</sup>.

Именно асимметричные возможности различных художественных группировок в борьбе за рынок государственных заказов, дефицитные выставочные помещения и официальную поддержку той или иной эстетической программы привели в конечном счете к появлению в среде художников «черного» мифа о застойном реакционном АХРРе и эйфорическому отношению к художникам других течений и группировок<sup>121</sup>. Это был именно тот случай, когда высокий официальный статус разрушался, когда его тестировали по неформальным критериям, принятым среди профессионалов.

В уже упомянутых материалах С. Никритина постоянно звучит критика «командного ядра» советского искусства, состоящего в основном из художников и критиков ахрровской школы. Справедливости ради необходимо подчеркнуть, что в сталинскую художественную элиту входили и те, кто не состоял в «ненавистной» ассоциации и пользовался уважением коллег, такие как В. Мухина или И. Грабарь. Все же системные пороки советского искусства персонифицировались для многих художников именно в деятельности бывших ах-

---

<sup>118</sup> История советской политической цензуры: документы и материалы. М., 1997. С. 477 – 480.

<sup>119</sup> Правда. 1935. 23 дек.

<sup>120</sup> Bown M. C. Socialist Realism Painting. P. 202.

<sup>121</sup> Советское искусство 20 – 30-х годов: каталог временной выставки / Гос. Русский музей. Л., 1988. С. 5.

ровцев и, особенно, их лидера – А. Герасимова. С. Никритин с педантичной настойчивостью требовал «удалить группу А. Герасимова от художественного руководства»<sup>122</sup>.

Чем же так раздражала остальных художников «группа А. Герасимова»? Почему С. Никритин писал о «кабале своих же товарищей – художников, заседающих в разного рода художественных советах и комиссиях», о пропасти, разделяющей нищих художников и их коллег–миллионеров<sup>123</sup>?

Насколько позволяют судить источники, причин для столь негативного отношения было предостаточно: творческие разногласия, нарушение приближенными к власти художниками профессиональной этики, избирательная поддержка и опека со стороны властей, существенное различие в уровне доходов и качестве жизни, мотивы личного характера.

Используя свои должностные возможности и неформальные связи «в верхах», художники властвующей творческой элиты определяли выставочную политику. В результате многие художники, бывшие в 1920 – 1930-е гг. оппонентами АХРРа, годами не могли пробиться на всесоюзные выставки. Не экспонировались П. Вильямс, А. Тышлер, В. Фаворский, П. Кузнецов, Н. Удальцова, Р. Фальк и многие другие.

Должности руководителей общероссийских институций, почетные звания и награды приносили их обладателям вызывающе высокие доходы. Если президент Академии художеств получал 20 тыс. рублей, два вице-президента и академик-секретарь по 15 тыс., действительный член академии – 3,5 тыс., а член-корреспондент – 1,75 тыс. ежемесячно<sup>124</sup>, то, скажем, председатель правления провинциального товарищества художников – по 800-900 рублей. При этом средний уровень зарплаты в СССР в послевоенное десятилетие составлял примерно 400 – 700 рублей в месяц<sup>125</sup>.

Следующей причиной для крайне негативного отношения значительной части художников к сталинской художественной элите была установившаяся практика распределения наиболее выгодных заказов, а также клановость в оценке художественных произведений.

<sup>122</sup> РГАЛИ. Ф.2717, оп. 1, д. 33, л. 125.

<sup>123</sup> Там же. Д. 42, л. 11.

<sup>124</sup> Подробнее см.: *Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть. С. 60.

<sup>125</sup> Советская жизнь. С. 501 – 502.

Как справедливо подчеркивал В. Манин, путь к «кормушке» был чреват «всякого рода этическими нарушениями человеческих взаимоотношений»<sup>126</sup>.

Публичная критика привилегированной группы советских художников могла привести к печальным последствиям. Скандальную известность в профессиональных кругах получил эпизод с художником Ф. Э. Забаровским, который, будучи в Саратове, позволил себе резкие высказывания. Он говорил о том, что в СССР нет ни хорошей школы, ни хороших художников, ни мецената Третьякова. Он говорил оторопевшим провинциалам, что народный художник СССР, многократный лауреат Сталинской премии, депутат Верховного Совета СССР, руководитель оргкомитета ССХ, президент Всесоюзной академии художеств А. Герасимов – человек бесталанный, но умеющий «пресмыкаться»<sup>127</sup>. Напуганные саратовцы поспешили «проработать» этот вопрос на партийном собрании, доложить о случившемся куда следует и откреститься от столичного художника, ведущего себя неподобающим образом.

И все же недовольство бюрократами от искусства изредка проявлялось в публичных дискуссиях, хотя, как правило, протесты художников ничем, кроме закулисных разговоров не заканчивались. То В. Гапошкин на обсуждении выставки Н. Удальцовой 11 июля 1945 г. бросит в зал: «Мне кажется, что некоторые наши художники напоминают едущих в поезде; согласно некоторым своим чинам и рангам они занимают соответствующее место – некоторые в мягких вагонах, некоторые в жестких и просматривают, проезжая из окна, любуются... некоторые любуются очень удобно... им это безразлично.. пописывают»<sup>128</sup>. То московские скульпторы на собрании в МОССХе желчно выскажутся в адрес обласканных властью ваятелей: «Манизер, который как будто обладает определенными знаниями анатомии, это коммунист, политически грамотный человек, и больше его, пожалуй, никто у нас памятников не сделал... Манизер выступил сейчас с вещью под названием «Юные». По сути дела, это, надо прямо сказать, пошлятина... Вучетич ...сидит уже развалясь нога на ногу, он уже не кланяется, вас не замечает, парит над вами... ему нужно по-

---

<sup>126</sup> Манин В. Искусство в резервации. С. 171.

<sup>127</sup> ЦДНИСО. Ф. 2900, оп. 2, д. 9, л. 21 – 21/об. См.: приложение 26.

<sup>128</sup> РГАЛИ. Ф. 2458, оп. 2, д. 147, л. 23.

нять, что он сделал циничную вещь, потому что так трактовать портрет дважды героя Папанина, как это сделал он, недопустимо»<sup>129</sup>.

Скульпторов возмущало, что в условиях отсутствия заказов на дорогостоящие мрамор и бронзу открытых конкурсов, творческого соревнования и публичного обсуждения будущих монументов практически не было. Скульптор А. Златоврацкий подчеркивал: «...сколько памятников уже поставлено в России, а мы их даже не видели ни на выставках, ни в эскизах»<sup>130</sup>. Выгодные заказы распределялись келейно, и уходили они, как однажды пошутила В. Мухина, «к букве М – к Меркурову, Мухиной, Матвееву, Манизеру»<sup>131</sup>.

Совершенно ненормальная ситуация сложилась при распределении заказов и особенно при оценке заказных живописных произведений. Рассмотрим совершенно типичную ситуацию с расценками на государственные заказы к всесоюзной выставке в 1945 г. Государственные закупочные цены колебались от 185 тыс. рублей за коллективно выполненные диорамы до 2 тыс. рублей за пейзажи или натюрморты. В среднем заказы на живописные, скульптурные и декоративно-прикладные произведения тянули на 10 – 20 тыс. рублей. Однако рекордные суммы, сопоставимые с вознаграждением лауреатов Сталинской премии I степени, выплачивали в 1945 г. за произведения элитной группы художников<sup>132</sup>:

Таблица 4

<i>Автор</i>	<i>Название картины</i>	<i>Закупочная цена, тыс. рублей</i>
А.П. Бубнов	Утро на Куликовом поле	45
А.М. Герасимов	Тегеранская встреча	100
А.А. Дейнека	Парашютный десант	60
Б.В. Иогансон	За Родину	100
Ф.А. Модоров	Тов. Сталин принимает партизан	60
А.А. Пластов	Колхозный сенокос	100

После денежной реформы 1947 г. порядок цифр уменьшился, но покупательная способность новых денег была значительно выше. Закупочная комиссия Главного управления изобразительных искусств в

<sup>129</sup> Собрание скульптурной секции МОССХа 7 декабря 1946 г. // РГАЛИ. Ф. 2943, оп. 1, д. 2121, л. 30, 32.

<sup>130</sup> Там же. Д. 2137, л. 73.

<sup>131</sup> Там же. Л. 38.

<sup>132</sup> РГАЛИ. Ф. 962, оп. 6, д. 1221, л. 25.

1948 г. оценила работы самых статусных художников следующим образом<sup>133</sup>:

Таблица 5

<i>Автор</i>	<i>Название работы</i>	<i>Закупочная цена, тыс. рублей</i>
В.П. Ефанов	Портрет Молотова	35
М.Г. Манизер	Портрет Щербакова	15
Он же	Мичурин	15
Он же	Калинин	15
С.Т. Коненков	Портрет Достоевского	16

На другом заседании расценки были установлены еще выше<sup>134</sup>:

Таблица 6

<i>Автор</i>	<i>Название работы и материал</i>	<i>Закупочная цена, тыс. рублей</i>
Б. Иогансон	Вожди Октября (холст, масло)	50
А. Герасимов	Портрет Ворошилова, (холст, масло)	25
Н. Томский	Бюст Поскребышева, (мрамор)	20
М. Манизер	Народные мыслители, (гипс)	25

В этом случае почему-то работа скульптора Н. Томского из мрамора оценивалась ниже, чем произведение М. Манизера из дешевого гипса.

Подробно принципы оплаты труда художника и формирования государственных закупочных цен более подробно будут обсуждаться в главе 3. Для понимания же глубины финансовой пропасти, разделяющей творческую властвующую элиту и просто успешных художников, есть смысл коснуться истории о закупочных ценах оригиналов плакатов, приобретенных Государственной Третьяковской галереей в 1948 г. Тогда знаменитые плакаты, ставшие символом сопротивления и победы, приобрели за минимальные суммы. Плакат А. Кокорекина «За Родину» оценили в 500 рублей, «Родина-мать зовет» И. Тоидзе, «Красной армии слава» Л. Голованова, «Воин Красной армии, спаси» В. Корецкого – в 800 рублей. Одновременно обычный мастеровитый рисунок входившего в элитную группу А. Яр-Кравченко «Портрет Б. Лавренева» был оценен в 1 тыс. рублей<sup>135</sup>. Художники-плакатисты

<sup>133</sup> Там же. Д. 1452, л. 25.

<sup>134</sup> РГАЛИ. Ф. 962, оп. 6, д. 1452, л. 17.

<sup>135</sup> Там же. Л. 5 - 7.

28 октября 1948 г. объяснили в письме на имя руководителя Всесоюзного комитета по делам искусств, что их протест не связан с целями наживы: «Подобная оценка унижительна... не только для авторов указанных плакатов, но и для плакатного искусства в целом». Письмо возымело действие, и вскоре закупочная цена поднялась до 2500 – 3000 рублей<sup>136</sup>. Этот эпизод характерен для нравов художественного сообщества эпохи: когда ни мнение экспертов, ни популярность у широкой аудитории не оказывали на рыночную стоимость произведения искусства серьезного влияния. Значение имели запутанные нормы авторского права, близость художника к политическим верхам или художественной бюрократии.

Беспринципность, профессиональный цинизм, произвол, творимый группой приближенных к власти художников, не только настроили против нее художественное сообщество, но и вызвали недовольство КПДИ СССР и отдела науки и культуры ЦК партии<sup>137</sup>. Идея отлучения сталинской художественной элиты от властных должностей консолидировала столичных художников (художники провинции, как правило, не могли даже представить масштаб статусной и финансовой пропасти, что отделяла их от художественной элиты). Ниспровержение всесильных фигур будет идеей-фикс эпохи «оттепели», всех предсъездовских дискуссий и резолюций долгожданного Первого съезда Союза советских художников. Уже в декабре 1954 г. скульптор Златоврацкий на собрании в МОССХе возмущенно выступал: «Вучетич какие вещи делал, ведь это же нельзя смотреть. Это какие-то глупые люди перед вами стоят. И это работы верхушки наших художников, которые не дают работать другим»<sup>138</sup>. Судя по опубликованным в последние годы воспоминаниям художников-шестидесятников, все последующие десятилетия официальным и неофициальным художникам вменялось не любить и чуть ли не презирать бывшего скульптора номер один<sup>139</sup>. В ситуацию почти бойкота со стороны коллег попали А. Герасимов (хотя никто не отрицал его художественного дарования), украинский художник М. Хмелько (изгнанный со всех постов за то, что в годы оккупации написал несколь-

<sup>136</sup> РГАЛИ. Ф. 962, оп. 6. д. 1452, л. 1 - 2.

<sup>137</sup> О деталях хозяйственных и пикантных скандалов, связанных с одиозными художниками послевоенного времени, см.: *Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть. С. 91 -96.

<sup>138</sup> РГАЛИ. Ф. 2943, оп. 1, д. 2242, л. 31.

<sup>139</sup> *Сальников В.* Рассказ о том, как были связаны художественные принципы и деньги в советском искусстве // *Худож. журнал.* 2002 № 5. С. 35 – 40.

ко портретов немецких офицеров), В. Ефанов и другие баловни судьбы в годы сталинизма. Память о взлете и падении «сталинских соколов» от искусства оказалась удивительно живучей. Многие бывшие артолигархи оказались в постсталинскую эпоху на положении чуть ли не моральных изгоев, хотя не только сохранили, но и преумножили свои государственные звания и награды.

Перераспределение власти в сфере искусства после смерти Сталина, потерю административного ресурса, сокращение возможностей неформального влияния, снижение ставок авторского вознаграждения сталинские генералы от искусства еще могли перенести. Куда сложнее им было принять относительно либеральную и толерантную изополитику хрущевской оттепели. В их картине мира искусство оставалось полем политической борьбы, а наиболее непримиримые сталинисты продолжали мыслить категориями классового противостояния, борьбы с агентами враждебного Запада и сионизма<sup>140</sup>.

На другой стороне статусного спектра находились художники-оформители, редко получающие официальные должности, награды и звания. Они составляли, пожалуй, самую многочисленную и в профессиональном отношении наименее подготовленную (за редким исключением) часть художественного сообщества – «демос» и даже «плебс» художественных профессий. Эта часть художественного сообщества была неоднородной по уровню мастерства и материального вознаграждения, различным был уровень сложности и престижности оформительских работ. Оформление к демонстрации 7 ноября Красной площади в Москве и трибуны в Урюпинске – это, как говорят в Одессе, две большие разницы. В провинции художники в первую очередь занимались именно оформительскими работами. Это объяснялось тем, что они быстрее окупались, хорошо оплачивались и служили наиболее доступным источником доходов.

---

<sup>140</sup> Наиболее откровенно в защиту бывших лидеров сталинской художественной элиты выступил И. Шевцов, когда-то заработавший геростратову славу за литературный манифест «Тля». Позиционируя себя как несгибаемого патриота, он в своих мемуарах представил А. Герасимова и Е. Вучетича «крупнейшими русскими художниками-реалистами», обиженными после смерти И. Сталина «декадентской нечистью с ярко выраженной сионистской окраской». Для этого представителя советского национал-консерватизма, статусные художники-изгои были «могучими талантами», «художниками-реалистами и страстными патриотами России», павшими жертвой «идеологического раздора, хрущевско-аджубеевского лихолетья, шатаний и неопределенности» (*Шевцов И. Великое служение отчизне // Молодая гвардия. 1996. № 9. С. 177 – 210.*)

Оформителям вменялось в обязанность создавать визуальный образ общественных мероприятий, мест массового скопления публики, колонн демонстрантов, «красных уголков» на предприятиях, городских дворцов культуры и сельских клубов. Эта дизайнерская по своей сути деятельность ценилась в 1920 – 1930-е гг. довольно высоко и властью, и самими художниками. Недаром к массовому агитационному искусству обратились десятки одаренных мастеров, воспринявших визуальную политическую пропаганду как архисовременное и актуальное искусство<sup>141</sup>. Оформление считалось творчеством синтетическим, соединяющим элементы живописи, архитектуры, скульптуры, ландшафтного проектирования.

Однако в условиях зрелого сталинизма советский дизайн, о достижениях которого, относящихся к 1917 – 1930-м гг., сказано очень много, в годы сталинизма превратился именно в оформление. Человеку, знакомому с советской жизнью, не нужно объяснять, что оформление – это набор элементарных визуальных решений, используемых в целях «наглядной агитации и пропаганды» – обтянутые дешевым красным ситцем трибуны, написанные трафаретным шрифтом лозунги, стилизованные изображения знамен, профили вождей, условные фигуры рабочего и колхозницы и т.д. Б. Бродский сформулировал миссию оформления следующим образом: сплести из гипса, фанеры и кумача «надгробный венок истории», визуализировать идею краха прежней культуры и нагрузить пространство идеологией нового мира<sup>142</sup>.

Рынок заказов на идеологическое оформление учреждений и организаций в идеократическом государстве был необъятным. По данным управления авторских прав в 1950 г. оформительские организации – мастерские при парках культуры и отдыха, при Центральном доме работников искусств, при Всесоюзной сельскохозяйственной выставке и прочих учреждениях – выпускали продукции более чем на 100 млн. рублей<sup>143</sup>. Такая ситуация обусловила «сословную» специализацию внутри художественного сообщества.

За исключением немногочисленных достающихся элите престижных заказов, оформление превратилось в источник заработка для студентов, начинающих или наименее профессионально подго-

<sup>141</sup> См.: Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств: материалы и документы. М., 1984.

<sup>142</sup> Декоративное искусство СССР. 1990. № 2. С. 38 – 39.

<sup>143</sup> РГАЛИ. Ф. 2362, оп. 1, д. 22, л. 57.

товленных художников, а порой и совсем случайных людей<sup>144</sup>. Накануне праздников во многих городах появлялись бригады сезонных работников-оформителей (шрифтовиков, стекольщиков, драпировщиков). Они «совершали налеты» на госучреждения и организации, предлагая слабые в художественном отношении проекты, которые те за неимением лучшего вынуждены были принимать и оплачивать. Современники давали такую характеристику деятельности оформителей: «бессмысленная спешка», «ажиотаж, рвачество». Высокие доходы оформителей за халтурную политическую агитацию к праздникам послужили, в частности, мотивом для развязывания репрессий в провинциальных отделениях Всекохудожника в годы большого террора. Как это случилось в таганрогском товариществе, где половина кооператоров не имели специального образования, но к праздникам за два – три дня «стряпали» большие «декоративные» портреты лидеров партии и государства<sup>145</sup>.

Материалы местных кооперативов художников подтверждают тот факт, что оформители могли получать более высокие доходы, чем «творческие» художники (их на бюрократическом языке финансовых документов называли «художниками-оригиналистами»)<sup>146</sup>. Скажем, в 1948 г. работник молотовского товарищества почти не имел заказов на творческие работы (жалобы на то, что местные художники не получают творческих заказов постоянно встречается в отчетах провинциальных художественных организаций). Но за выполнение макета стенгазеты могли заплатить от 120 до 500 рублей, за эскиз оформления магазина или парткабинета – от 400 до 2000 рублей; за макет агитационной доски с портретами членов политбюро – 1200 рублей; за изготовление знамени для демонстрации – от 325 до 575 рублей<sup>147</sup>. В тех случаях, когда невозможно было предусмотреть все виды оформительских работ, они оплачивались по индивидуальному договору исходя из более высоких расценок, чем в официальных документах. Но даже высокие доходы, сопоставимые с заработками именитых ху-

---

<sup>144</sup> Простодушный рассказ об оформительской лихорадке накануне праздников 1 мая и 7 ноября см. в дневнике студента Рязанского художественного училища. См.: приложение 11.

<sup>145</sup> Сов. искусство. 1937. 5 авг.

<sup>146</sup> Приведу пример из жизни Молотовского товарищества «Художник». В 1948 г. «творческий» художник Дорошевич получал примерно 2500 рублей в месяц, а оформитель Заботин – в среднем 3 258 (ГАПО. Ф. р. 1128, оп. 1, д. 2, л. 117 – 118).

<sup>147</sup> Там же. Д. 4, л. 465 – 466.

дожников, не прибавляли оформителям очков в статусном соревновании.

В целом элита и «чернь» профессии – два возможных статусных полюса. Между ними располагался целый спектр статусных групп, положение которых определялось профессиональной специализацией художника, нормами авторского права, принципами ценообразования. Скажем, работа художника-монументалиста хорошо оплачивалась и считалась престижной, приносила социальный и коммерческий успех. Тогда как творчество художников кино и театра оценивалось неподобающе низко, их произведения не попадали под защиту авторского права, крайне редко выставлялись на публике. Главный художник театра должен был оформить в среднем по пять постановок в год. Для этого нужно было сделать примерно 50 эскизов, 800 костюмов, а также макеты, чертежи, грим. Вся эта художественная продукция считалась собственностью театра: он мог сдавать костюмы, декорации, эскизы в аренду, неплохо на этом зарабатывать и ничего не отчислять автору. К тому же оплачивалась такая работа не самым лучшим образом. В 1950 г. шофер троллейбуса имел зарплату 1500 рублей в месяц, а главный художник театра, отмеченный званиями и наградами, – 1200<sup>148</sup>. Композиторы, драматурги получали вознаграждение за каждый сыгранный спектакль, а художники театра – нет. Поэтому за редким исключением, работа художников кино и театра не считалась престижной и редко приносила символический капитал.

Аналогичная ситуация складывалась и с авторскими разработками архитекторов (вновь за исключением немногочисленной элитной группы). В соответствии с постановлением правительства от 23 ноября 1930 г. заказчики имели право неограниченно использовать проектные, архитектурные, инженерные и технические чертежи и рисунки, переуступать их и воспроизводить в печати. Архитектор разрабатывал по заказу какой-нибудь организации проект оформления и переоборудования районного дома культуры и получал за этот труд единовременно фиксированную сумму. Затем заказчик тиражировал этот проект и многократно получал вознаграждение в полном объеме, не считаясь с автором<sup>149</sup>. В целом авторские права создателей визу-

---

<sup>148</sup> РГАЛИ. Ф. 2362, оп. 1, д. 22, л. 75.

<sup>149</sup> О такой практике сообщал, например, в 1947 г. в управление авторских прав заслуженный работник искусств Башкирской АССР М.Н. Арсланов: «Мною созданы эскизы и проекты капитального оформления переоборудования районных домов культуры. За эту работу я получил единовременную оплату в 4 тыс. рублей, а управ-

альных образов серьезно ущемлялись по сравнению с правами творцов вербальной продукции. По общепринятым нормам издательского договора писатель получал после войны 60 % авторского вознаграждения за второй и третий тираж, 50 % за четвертый и т.д.<sup>150</sup>. Авторам оригинальных произведений изобразительного искусства в лучшем случае полагалось 5 % от стоимости копии со своих произведений.

В несколько ином положении находились художники, выполняющие работы для массового тиражирования: они имели возможность получать солидные авторские выплаты. К этой группе коммерческого успеха относились художники, занятые в промышленности, копиисты, а также книжные графики, иллюстраторы детских книг, мастера оформления плакатов, открыток, календарей и иной массовой продукции<sup>151</sup>. Все они получали авторские и потиражные выплаты. Художники этой группы создавали не только «штучные» авторские работы, но и эталонные образцы для массовой скульптуры, живописи, графики, мелкой пластики и прочего художественного ширпотреба.

Эта массовая изопродукция порой в большей степени способствовала распространению художественных стереотипов, чем пафосная живопись художественной элиты и карьерной бюрократии. Ведь большинство «классических» произведений соцреализма были известны жителю советской империи не в оригиналах, а в репродукциях и копиях, как правило, не самого лучшего качества. Благодаря потиражным выплатам эти художники принадлежали к обеспеченным слоям советского общества, хотя их творчество редко получало общественный резонанс и признание со стороны властей.

---

ление политпросвет учреждений Башкирской АССР по моим проектам уже оформило 20 домов культуры через кооперативное товарищество «Башкхудожник», который получил значительную прибыль от этой работы» // РГАЛИ. Ф. 2362, оп. 1. д. 8. л. 60.

<sup>150</sup> Там же. Л. 55.

<sup>151</sup> Принципиально положение иллюстраторов детской книги не изменилось и в постсталинскую эпоху, о чем один из очевидцев вспоминал: «Средний иллюстратор жил безбедно, а часто просто зажиточно. Ежи, лисы и колобки, вихрастые мальчишки и растрепанные девчонки, бабушки в очках, с отложным воротничком и собранными в пучок волосенками (“Хорошо иметь домик в деревне!”), деды в валенках, березы и бабы в цветастых шалиях – все они были больше похожи на иероглифы, чем на что-то хоть как-то наблюденное в реальной повседневности, помогали книжным графикам (а в советское время все, что на бумаге и картоне, все, кроме масла на холсте, называли графикой) кормить семьи, содержать по несколько студий, дачу...» (*Сальников В.* Рассказ о том, как были связаны художественные принципы и деньги в советском искусстве // *Худож. журнал.* 2002. № 5. С. 35 – 36).

Таким образом, художественное сообщество эпохи сталинизма было разобщено на группы, конфликтующие друг с другом. Противоречия, как и в любых творческих профессиях, возникали в результате столкновения личных амбиций, но не меньшим раздражающим фактором являлось различное понимание художниками своей профессиональной идентичности. К этому следует добавить особенности бытования искусства в условиях художественного рынка. Конкурентная борьба (неосознанная или, напротив, продуманная) за заказчиков и общественное внимание к результатам своего труда является одним из ключевых мотивов поведения художника в эпоху модерна. В границах сталинской модели культуры эта борьба велась скрыто, под покровом эгалитарной риторики. Когда заказ, оценка художественных произведений и оплата труда художника, распределение материалов (красок, бронзы, гипса, холста), профессиональная подготовка и мобильность деятелей искусств находятся в руках государства, тогда конкуренция принимает самые неожиданные формы. Оказывается возможным побороть конкурента с помощью доноса, «сигнала наверх» о его идеологической, политической, эстетической или «бытовой» неблагонадежности. Поэтому первое, что бросается в глаза при изучении непарадной стороны советского искусства, так это поразительный контраст между публичной риторикой о высоком предназначении советского художника и реалиями художественной повседневности. Экономические мотивы играли не последнюю роль в жизни художников, функционировании институтов искусства, формировании стилистических особенностей художественных произведений. Именно о них, об экономической подоплеке статусной иерархии речь пойдет в следующей главе.

### ГЛАВА 3. В ТИСКАХ СОВЕТСКОЙ ЭКОНОМИКИ

*Октябрьская революция спасла русское искусство от разложения и окончательной гибели, уничтожила зависимость художников, писателей, артистов от денежного мешка, от подкупа и содержания.*  
Искусство. 1949. № 1. С. 62

*Налетай! Торопись! Покупай живопись!*  
(«Операция “Ы” и другие приключения Шурика»)

Тезис об исключительно благоприятных условиях, созданных в СССР для творческой личности, входил в базовый арсенал советского пропагандистского проекта. У представителей творческих профессий – писателей, композиторов, художников – был имидж людей, обеспеченных очень выгодными социальными гарантиями, высокими доходами и прочими привилегиями на фоне всеобщего дефицита и крайне низкого уровня жизни большинства советских граждан.

«О, этот вечный, “проклятый” вопрос: “Что нам, наконец, делать с этими художниками?”... Потребителей нет!... Трагический путь нашей живописи»<sup>1</sup>. Эту запись С. Никритин сделал в своем дневнике примерно в 1937 – 1938 г., когда западный наблюдатель К. Лондон, возмущенный тоном обсуждения работ Никритина и вмешательством властей в искусство, тем не менее, отметил такое достижение сталинского социализма: «Нет ни одной творческой личности в Союзе, страдающей от недостатка финансовых средств... Им не надо думать о деньгах, т.к. в экономическом плане их жизнь отрегулирована»<sup>2</sup>.

Два столь полярных мнения означают не плохую информированность иностранца и не обиду советского неудачника. Они маркируют малоизученное проблемное поле – экономику советского искусства. Кто и каким образом заказывал и оценивал художественные произведения, где художник мог взять краски, холст, пластилин или тушь, как решался вопрос с мастерскими и художественным оборудованием, как работала художественная промышленность и находился ли художник под защитой авторского права? Все эти вопросы по-

---

<sup>1</sup> РГАЛИ. Ф. 2717, оп. 1, д. 32, л. 169 – 178.

<sup>2</sup> London K. Seven Soviet Arts. New Haven, 1938. P. 363.

рождает не праздное любопытство, не желание «заземлить» возвышенное или сорвать покров с тайн творчества. Да и вряд ли статистические таблицы, бухгалтерская отчетность или производственные показатели могут расколдовать магию искусства, магию вдохновения. Творческий дар преобразует повседневность, а не наоборот. Но без понимания экономических отношений трудно разобраться в том, как функционировала институциональная система советского искусства и. Хозяйственно-экономические «лопухи и лебеда» влияли на тематические и эстетические характеристики художественных произведений, на их публичную репрезентацию. В этой главе речь будет идти о том, как принципы производства, планирования и ценообразования, нормы авторского права – иначе говоря, экономические императивы – обеспечивали формирование исключительно конфликтной среды и оказывали не меньшее влияние на художников, чем патрон-клиентские связи, политические мотивы или требования нормативной эстетики.

Культурная динамика 1930 – 1950-х гг. позволяет историкам поставить задачу разделения процессов ситуационных и типологических, или «сталинизации» и «советизации». Разграничить их непросто, поскольку они объединены генетически и концептуально. Если «советизация» – это процесс, связанный с принятием советских институтов, практик и ценностей, имеющих длительную историческую перспективу, то «сталинизация» – это краткосрочное, специфическое развитие. Таким ситуативным качеством отличались символика и стилистика культа Сталина, институциональная система, формы контроля, иерархия жанров в искусстве и многое другое. Экономические же механизмы искусства, созданные в годы сталинизма, оказались более лабильными к социально-политическим изменениям и сохранились вплоть до конца 1980-х. Обращение к экономической проблематике дает возможность поставить вопрос о сути социального компромисса, достигнутого между советскими художниками и государством, компромисса, лежащего в основе массовой лояльности сталинскому режиму деятелей изобразительного искусства, компромисса, который позволил сформироваться элементам преемственности (институциональной, концептуальной, этической и эстетической) эпохи 1930 – 1940-х гг. и художественной жизни постсталинского времени.

## § 1. Краткий курс довоенной истории Всекохудожника

Экономические мотивы играли очень важную роль в хождении художников русского авангарда во власть. Безусловно, сотрудничество в 1917 – 1923 гг. Н. Пунина, К. Малевича, М. Шагала и других экспериментаторов в искусстве с большевиками было их принципиальным мировоззренческим выбором. Но не стоит забывать, что, по выражению В. Манина, «пролетариат от искусства», ставший во главе государственного строительства новой художественной культуры, до получения госзаказов от советской власти «в полуголоде и нищете» скитался по чердакам, подвалам и темным углам<sup>3</sup>. Впрочем, экономические мотивы подталкивали к сотрудничеству с новой властью не только художников-авангардистов, но и нуждающихся традиционалистов. Поиск источников существования вынуждал многих художников вступать в профсоюз работников искусств – Рабис. Н. Пунин так прокомментировал «опрофсоюзивание» художников в 1918 г.: «После года саботажа, доведенные до голодного существования художники стали требовать объединения в профсоюзы, так как это облегчало им получение заказов»<sup>4</sup>.

Со своей стороны власть постоянно напоминала художникам: «Государственные и общественные организации затрачивают громадные средства на развитие изобразительного искусства. Попадают ли эти средства в достойные руки, идут ли они на созидательные цели? Об этом должен думать всякий художник, заинтересованный не только в своем личном благополучии»<sup>5</sup>. Когда «простые советские люди» публично высказывались по вопросам культуры, они также любили лишний раз напомнить, что творческие профессии находятся на содержании у государства и трудящихся. Так, в известном обращении ударников Сталинградского тракторного завода к художникам и скульпторам в 1935 г. в связи с подготовкой к выставке «Индустрия социализма» подчеркивалось: «Где, в какой еще другой стране, на каком уголке земного шара возможна такая блестящая перспектива работы для вас, возможен такой широкий простор для творческих замыслов?»<sup>6</sup>. В целом официальная риторика постоянно увязывала на-

---

<sup>3</sup> Манин В.С. Искусство в резервации: художественная жизнь 1917 – 1941 гг. М., 1999. С. 24.

<sup>4</sup> Там же. С. 85.

<sup>5</sup> Художники и МОССХ // Сов. искусство. 1937. 11 марта.

<sup>6</sup> Сов. искусство. 1935. 8 сент.

родническое морально-этическое понимание долга художника перед обществом с вполне осязаемыми финансовыми обязательствами.

Первым институциональным воплощением компромисса между идеологией, изобразительным искусством и деньгами стал Всероссийский союз художественных кооперативов – Всекохудожник. Созданный в конце 1920-х гг., он был не только первой формой объединения конфликтующих группировок (за несколько лет до провозглашения идеи единого союза художников в 1932 г.), но и первой организацией массового художественного производства. Именно во Всекохудожнике отрабатывались экономические механизмы искусства, многие из которых сохранялись вплоть до краха советской системы. Кооперативы были основными производителями типовой визуальной среды соцреализма: уличной скульптуры, оформления парков культуры и отдыха, всесоюзной сельскохозяйственной выставки, визуальной пропаганды, предметов быта и другого художественного «ассортимента». В силу разных причин этот участник институциональной системы советского искусства оказался незаслуженно забытым, его место в мире советского искусства – приниженным.

Первые кооперативы художников появились в России еще до революции; среди них самым известным было, пожалуй, Товарищество передвижных выставок<sup>7</sup>. Кооперация проникала и в традиционные народные промыслы. После 1917 г. и в период НЭПа, когда художественный рынок принципиально изменился, кооперативы играли важную роль в художественной жизни. Артель художников «Сегодня» (1918 – 1919), кооперативные издательства писателей, сбытовые общества, общество преподавателей ВХУТЕМАСа «Художественное производство», художественно-артистическое товарищество «Аполлон» и другие кооперативные организации художников ставили перед собой задачу восстановления хотя бы в минимальной степени и с поправками на новую социально-экономическую ситуацию рынка произведений искусства и художественной промышленности<sup>8</sup>. Кооперативы тех лет работали с общественными организациями, советскими учреждениями, частными лицами. Они старались соблюдать требования профсоюзов не использовать наемных рабочих и не гнаться за сверхприбылью. Выставки-аукционы, собственная производственная

---

<sup>7</sup> Экономические интересы в движении передвижников обсуждаются в ст.: *Экштут С.А.* Императорская академия художеств и «бунт 14-ти» // Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории. М., 2003. Вып. 10. С. 164 – 184.

<sup>8</sup> *Манин В.С.* Искусство в резервации. С. 102 – 103.

база, частные заказы соответствовали пестрой картине стилевого и организационного многообразия художественной жизни 1920-х гг.

Но уже в этот период привычными стали внеэстетические (идеологические, политические, производственные) критерии оценки произведений искусства. В среде художников появились предложения пренебречь индивидуалистической спецификой творчества, богемным образом жизни, заняться «орабочиванием» искусства. Истоки экспериментов с «опромышлениванием» творческого процесса следует видеть не только в исканиях европейского авангарда<sup>9</sup>, но и в традициях низкого социального статуса художника в дореволюционной России. Поэтому идеи социальных гарантий, регуляции гонораров, воплощавшиеся советскими властями в 1920-е гг., художникам были знакомы и понятны. Во всяком случае, к единым тарифам, установленным профсоюзом работников искусств, успели привыкнуть. Более того, идеи всеобщей занятости, справедливого (понимаемого как равномерного) распределения заказов, фиксированного гонорара были в художественной среде весьма популярны.

Меж тем артистическая эгалитарная утопия в годы НЭПа оставалась неосуществимой мечтой. Социальное расслоение и безработица сохранялись. По данным V Всесоюзного съезда работников искусств, состоявшегося в мае 1925 г. только официальная безработица в области творческих профессий составляла в 1924 г. 28, 2%, в 1925 – 21 %<sup>10</sup>. Уже тогда делегаты обращали внимание на кричащее различие между «весьма высокой оплатой незначительной группы художников и чрезвычайно низкой оплатой массы изо-работников»<sup>11</sup>.

Получить интересный заказ в годы НЭПа было сложно, особенно в провинции. В уже упоминавшемся письме группы художников Сталину постоянно подчеркивались особая материальная уязвимость и незащищенность художника. По этому документу трудно определить, что сильнее раздражало художников в 1926 г. – моральный или материальный кредит, оказываемый властью АХРР, либо «чрезвычайная материальная нужда» и «вопиющая нищета» остальных художественных обществ<sup>12</sup>. Дистанцирующиеся от власти группировки предлагали государству более активно покупать произведения искус-

---

<sup>9</sup> *Мазаев А.И.* Концепции «производственного искусства» 20-х годов: историко-критический очерк. М., 1975; *Голомиток И.* Тоталитарное искусство. М., 1994.

<sup>10</sup> Пятый Всесоюзный съезд работников искусств: краткий отчет. М., 1925. С. 17.

<sup>11</sup> Там же. С. 63.

<sup>12</sup> *Власть и художественная интеллигенция.* М., 1999. С. 62.

ства на средства бюджета<sup>13</sup>.

Со времен «плана монументальной пропаганды» (1918 г.) художников неплохо кормили заказы советских, партийных и государственных организаций<sup>14</sup>. Однако приспособление к пропагандистским запросам не лучшим образом сказывалось на нравах художественного сообщества, что было ясно уже к середине 1920-х гг. Н. Пунин, в годы революции – энтузиаст иконоборческих акций, 18 января 1925 г. сделал в своем дневнике характерную запись о влиянии идеологических заказов на рутинизацию профессионального цинизма: «Самое доходное – лепить бюст Ленина или рисовать его в гробу. Но здесь также необходимы связи и знакомства»<sup>15</sup>. Из других источников известны курьезные случаи, когда скульпторы спекулировали по смертной маской Ленина, а за натурщиками, похожими на «вождя мирового пролетариата» художники выстраивались в очередь<sup>16</sup>. В годы сталинизма рыночное отношение к идеологии усугубится и станет типичной чертой профессиональной стратегии многих деятелей искусств.

Считаясь представителями свободных профессий, художники не имели социальных гарантий, неурегулированными оставались вопросы авторского права. Если к этому добавить дефицит качественных материалов для творчества, дефицит мастерских, то станет очевидно, что положение дел в сфере изобразительного искусства художников мало устраивало, тем более, что усиление идеологического вмешательства и вытеснение частника не гармонизировало состояние художественного рынка. Власть в свою очередь тяготилась идейной и финансовой неопределенностью в области изобразительного искусства.

Таким образом, в решительных изменениях культурной политики конца 1920-х гг. прослеживается не только политическая, но и экономическая подоплека. В формировании новой институции – Главискусства (1928 г.) – наравне с политическими решающую роль играли экономические мотивы, а именно: катастрофическое несоответствие спроса и предложения в сфере культуры после вытеснения частника с художественного рынка. Курс на вовлечение творческой ин-

<sup>13</sup> Там же. С. 65.

<sup>14</sup> *Чегодаева М.* Революция и художественная политика // Декоративное искусство СССР. 1989. № 1. С. 3.

<sup>15</sup> *Пунин Н.* Мир светел любовью. Дневники. Письма. М., 2000. С. 232.

<sup>16</sup> *Андреевский Г.В.* Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху: 1920 – 1930-е гг. М., 2003. С. 42 – 44.

теллигенции в культурную революцию и создание искусства для масс не был обеспечен материально. Художникам (и старшему, и младшему поколению) в целом импонировала идея преобразования человека и общества силами искусства, но оставался нерешенным вопрос: «А на какие деньги?» Стоит добавить, что число лиц, профессионально занимающихся изобразительным искусством, после обвала, связанного с резким сокращением государственного финансирования культуры в первые годы НЭПа, затем постоянно росло параллельно с ростом безработицы: рынок заказов был не в состоянии поглотить столь стремительно увеличивающееся предложение. Как выразился руководитель Главискусства А. Свидерский, новый потенциальный потребитель и заказчик (рабочий, крестьянин) был «несколько холоден и подозрительно сдержан в любовании камерным искусством, ежегодно выбрасываемым нашими художниками в чрезмерном изобилии на несуществующий «рынок»<sup>17</sup>. Поэтому своей важнейшей задачей власть считала поиск новых путей финансирования и сбыта художественных произведений.

Властью были приняты меры для разрешения кризисной ситуации: в 1927 г. появились посреднические бюро по найму работников искусств<sup>18</sup>, в 1928 г. вводится в действие закон об основах авторского права, а 30 марта 1930 г. принимается постановление правительства «О мерах к созданию благоприятных условий работы художников». Фактически в постановлении озвучивалась постнэповская программа государственного финансирования искусства. В этом документе оговаривалось, что ежегодно в бюджетах союзных республик будут резервироваться средства на приобретение произведений советских художников в размере не менее 200 тыс. рублей. Планировалось примерно в таком же объеме использовать на эти цели бюджеты республиканских Наркомпросов, социального страхования, профсоюзов<sup>19</sup>. Постановление разрешало ввести минимальные ставки авторского гонорара за воспроизведение картин, рисунков и скульптур. Предпринимались попытки организовать производство красок высокого качества. Значительными выделяемые средства не назовешь, но для мира искусств важна была сама идея государственного обеспечения художественного процесса. Именно эта программа бюджетного финансирования искусства стала основой для заключения стратеги-

---

<sup>17</sup> Искусство. 1929. № 3 – 4. С. 166.

<sup>18</sup> Собрание законов и распоряжений правительства СССР. 1927. № 14. Ст. 152.

<sup>19</sup> Там же. 1930. № 21. 1930. Ст. 237.

ского союза сталинского руководства с художественным сообществом. Со временем масштаб государственной поддержки существенно увеличился. В 1935 г. принимается правительственное решение об улучшении жилищных условий художников и скульпторов. Строительство велось медленно и с большими трудностями, тем не менее в некоторых городах СССР появились жилые комплексы для лиц творческих профессий (в первую очередь легендарный жилой комплекс художников на Масловке в Москве<sup>20</sup>). В последующие годы объем государственных закупок произведений искусства (не считая других видов прямого или скрытого финансирования) увеличился в несколько раз. Так в третьей (прерванной войной) пятилетке планировалось закупить произведений советских художников почти на 11,5 млн. рублей<sup>21</sup>.

Принимаемые меры свидетельствовали также об официальной поддержке популярной среди художников идеи преобразования жизни средствами искусства. Востребованность искусства обществом была не менее соблазнительной для художников, чем гарантированный госзаказ. Что касается советских властей, то они воспринимали мир искусств и как цель и как средство проводимой политики социальной инженерии. Безусловно, целью была «формовка» художника нового, советского, типа, новой художественной среды, нового зрителя. Одновременно искусство понималось сугубо функционально, как средство политической мобилизации населения, воспитания хорошего вкуса, зарабатывания денег, наконец. Власти предпочитали иметь дело не с разрозненными лицами или группировками, но с более-менее единообразной структурой, гораздо легче поддающейся контролю. Художественные кооперативы могли примирить экономические интересы и творческие амбиции художников с намерениями власти превратить искусство в социальную фабрику.

В этой ситуации и рождается Всекохудожник. С одной стороны, кооперирование соответствовало генеральной политической линии на вытеснение частника из всех сфер жизни. С другой стороны, в кооперации власть и художники увидели экономический механизм, позволяющий сочетать принципы государственного финансирования и самокупаемости искусства. Наконец, кооперативы казались альтерна-

---

<sup>20</sup> О повседневной жизни его обитателей см.: *Хвостенко Т.* Вечера на Маслове близ Динамо: воспоминания. М., 2003. Т. 1. Забытые имена.

<sup>21</sup> РГАЛИ. Ф. 962, оп. 2, д. 73, л. 33.

тивной независимым художественным объединениям и стилистическим группировкам.

Учредителями Всекохудожника в 1929 г. стали 57 частных и юридических лиц, 39 кооперативов Москвы и Ленинграда<sup>22</sup>. Первоначально эта организация называлась всероссийским кооперативным товариществом «Художник», однако с сентября 1931 г. фигурировала уже под именем всероссийского кооперативного союза художников «Всекохудожник». Для всех кооперативов действовали единые юридические и финансовые правила. Начальные средства складывались из полученной от государства ссуды в 15 тыс. рублей, добровольных взносов, налоговых льгот, отчислений от стоимости проданных произведений, а также средств, поступивших в результате передела собственности. Всекохудожник получил производственные мощности, мастерские частных лиц и различных организаций. Так, в первые годы кооперативу была передана ленинградская скульптурная артель «Искусство и труд», оборудование лаборатории государственного музея керамики, бывшая фабрика по производству красок Досекина, бывшая мастерская московского Высшего художественного технического института, фабрика измерительных приборов, кистевязальная мастерская. Собственность кооперативов считалась разновидностью социалистической общенародной собственности. Со временем Всекохудожник обзавелся в Москве мощным многопрофильным художественным комбинатом<sup>23</sup>, первым в советской столице корпоративным выставочным залом, городком художников, издательством.

Программа товарищества состояла из политических, экономических и организационных установок. В политическом плане на кооперативы возлагалась задача политической социализации художников

---

<sup>22</sup> Непосредственными организаторами кооператива были Ю.М. Славинский, В.Ф. Сахаров, Ф.К. Лехт, В.А. Савичев, Н.Н. Масленников, активно помогали им И.А. Толстопятов, Н.А. Семашко, Н.А. Милютин и В.М. Косыгин.

<sup>23</sup> В 1953 г. при ликвидации системы Всекохудожника Ленинградское товарищество передало Художественному фонду художественные и литературно-художественные мастерские, багетную и скульптурно-формовочную фабрику, салон-магазин. Московское товарищество перешло в Художественный фонд с живописным, декоративно-оформительским и скульптурно-производственным комбинатом, заводом художественного литья и обработки металла, Гжельским керамическим заводом, фабрикой художественной обработки дерева. Товарищество художников Москвы и Московской области передали Худфонду пять художественно-производственных мастерских, оформительскую мастерскую на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, а также живописно-творческий цех (РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 85, л. 4 – 6).

(борьба с «идеологической нейтральностью»<sup>24</sup>), в экономическом – задача создания крепкой производственной и финансовой базы для развития искусства, в организационном – задача оказания помощи художникам в получении материалов, мастерских, выставочных помещений, профессиональных консультаций. Причем самостоятельная производственно-экономическая база кооператива считалась необходимым условием вовлечения художников в социалистическую реконструкцию. Ю. Славинский объяснял эту логику следующим образом: свое производство предоставит всем художникам «возможность в максимальной мере отдавать свои творческие силы непосредственной работе по профессии и, следовательно, выполнять у своего рабочего станка социально-культурные функции. Мы тем самым делаем искусство мощным орудием пропаганды коммунистических идей, а художников переведем на активное участие в работе по реконструкции быта пролетариата и крестьянства»<sup>25</sup>.

По сравнению с догматиками-экстремистами из Российской ассоциации пролетарских художников основатели Всекохудожника были намного умереннее<sup>26</sup>. Как писал один из участников событий В. Игнатов, художники РАПХа пренебрежительно относились к «попутчикам», проявляли «левацкое пренебрежение к советски настроенным высококвалифицированным художникам старшего поколения и общую недооценку значения изо-наследства»<sup>27</sup>. Всекохудожник отдавал должное художественной культуре прошлого и мастерам искусств непролетарского происхождения, хотя рассуждений о «классовой борьбе на изофронте» и политическом предназначении изоискусства в выступлениях его организаторов было достаточно.

Кооперация должна была создать такие условия, чтобы художники добровольно объединились для участия в строительстве социализма. Художники могли принять эту программу, если бы она обеспечивала нормальные условия для творчества, в первую очередь, сокращение безработицы. Вот почему ставка была сделана на собствен-

---

<sup>24</sup> Бюллетень всероссийского кооперативного союза «Всекохудожник». Июнь 1932. М., 1932. С. 4.

<sup>25</sup> Там же. С. 6.

<sup>26</sup> Группа выпускников Вхутеина (Л. Вязьменский, Г. Кононов, Е. Блинова, А. Северденко, Ф. Невежини др.), агрессивно относившаяся к другим художественным группировкам. Выступала сторонником «пролетарского искусства», создаваемого демосом городов без соответствующей профессиональной подготовки. Выпускала журналы «Искусство в массы», «За пролетарское искусство». Распущена в 1932 г.

<sup>27</sup> Игнатов В. Кооперация художника // РГАЛИ. Ф. 1999, оп. 1, д. 77, л. 11.

ные производственные мощности. Именно экономическая самостоятельность, а не стилистическая программа или выставочная стратегия, стала ключевой идеей объединения художников в кооперативы<sup>28</sup>.

Экономическая схема, лежащая в основе деятельности Всекохудожника, отличалась простотой: искусство авторское, «высокое» содержится за счет искусства «широкого потребления». Иначе говоря, нерентабельная работа станковых живописцев оплачивалась из денег, заработанных продажей шалей, керамики или игрушек<sup>29</sup>. К примеру, в 1935 г. своим бюджетом Всекохудожник распорядился следующим образом. На строительство нового корпуса по производству красок было ассигновано 191 тыс. рублей, на создание мастерских скульпторов и живописцев – 255 тыс. рублей, а на сооружение корпуса для производства художественного ширпотреба (игрушек и мелкой скульптуры для быта) – 1 763 тыс. рублей<sup>30</sup>. Кооперативы производили багет, холст, кисти, краски и прочий художественный инвентарь. Авторские работы и искусство для «масс» занимали различное место в системе приоритетов Всекохудожника, что прослеживается, в частности, по керамической промышленности, в которой художники в основном занимались технической работой, а их авторские модели если и выпускались, то штучно, для выставок и редко когда поступали в серийное производство. В 1940 г. только 10 % оборота кооператива поступало от продажи оригинальных художественных работ<sup>31</sup>, в 1950 г. еще меньше – 8 %<sup>32</sup>.

Под крышей Всекохудожника оказались мастера традиционных промыслов, художники фабрик по производству предметов быта, игрушек, тканей, оформители демонстраций. Отдельные кооперативы создавались для представителей «высокого» искусства – станковых живописцев, графиков, скульпторов. Принципы организации везде были сходными: государственные расценки, плановое производство, распределительное снабжение. Поэтому такие разные художники, как, скульптор фабрики «Гжель», академический живописец и рисовальщик лозунгов в районном городке сталкивались с однотипными экономическими проблемами. Со временем все художественные коо-

---

<sup>28</sup> В сталинскую эпоху Всекохудожник стал первой художественной организацией, обладавшей экономической самостоятельностью (производственной и выставочной собственностью, доступом к валюте и т.п.).

<sup>29</sup> Костин В.И. Кто там шагает правой? // Панорама искусств. 9. М., 1986. С. 133.

<sup>30</sup> Краски, художник и Всекохудожник // Сов. искусство. 1935. 17 дек.

<sup>31</sup> Chen J. Soviet Art and Artists. London, 1944. P. 46

<sup>32</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 7, л. 5.

перативы превратились в обычные советские предприятия с производственными планами, стахановским движением и социалистическим соревнованием. И все же у каждого из этих видов художественной деятельности были свои особенности, что заслуживает самостоятельного исследования.

История адаптации художников традиционного промысла Палеха к сталинскому художественному рынку, история вовлечения эскинописцев в изобретение советской культурной традиции скрупулезно проанализирована А. Дженксом<sup>33</sup>. В его публикациях хозяйственной повседневности, экономическим мотивам в творческих стратегиях художников уделяется особое место, выявлены некоторые общие тенденции в производстве и распространении предметов искусства. Объект моего внимания составляют представители классических художественных профессий – живописцы, графики, скульпторы. Каким образом можно было вовлечь в кооперирование и плановое производство этих наиболее индивидуализированных, склонных к божемному образу жизни профессионалов?

Кооперативы предложили художникам контрактацию<sup>34</sup> и тематическое планирование творчества. Это означало, что художник заключает контракт с предприятием, учреждением или самим кооперативом и к определенному сроку представляет произведение на заданную тему. Труд авансировался, однако при нарушении условий контракта предоплату надо было вернуть. В том случае, когда заказчиком выступал Всекохудожник, произведения поступали в фонд товарищества, а затем продавались населению или организациям. В системе контрактации этого времени бросается в глаза асимметричность обязательств сторон. Художник мог не выполнить работу вовремя, мог значительно отклониться от темы. Натюрморты, картины природы художники часто отчитывались о выполнении заказа на темы колхозного движения или дня физкультурника<sup>35</sup>. Что касается заказчиков, то, как правило, они выкупали художественные произведения даже в том случае, если таковые совершенно не соответствовали их ожиданиям.

---

<sup>33</sup> Jenks A. From Periphery to Center: Palekh and Indigenization in the Russian Heartland // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2002. №. 3. P. 427–58; Jenks A. *Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution*. DeKalb, 2005.

<sup>34</sup> Описание процедуры контрактации см.: London K. *Op. cit.* P. 49 – 53.

<sup>35</sup> Творчество. 1936. № 7. С. 15.

Однако контрактация была доступна немногим. С 1931 по 1935 г. в эту систему было вовлечено только 397 человек, что несопоставимо с общей численностью художников-кооператоров. В контрактации не участвовали 8 живописцев из 10 в Москве и 24 из 50 на периферии<sup>36</sup>. Мало того, что контрактов на всех не хватало, выполненные работы оплачивались с большими задержками. На конференции московских художников в 1935 г. приводилось множество фактов, когда художники месяцами не получали денег за свою работу и влачили полуголодное существование. Общая задолженность центрального бюро МОССХа за 1935 г. составила около 100 тыс. рублей<sup>37</sup>. Еще раз подчеркну, что контрактация предполагала предоплату наличными, и порой именно контракты с кооперативом обеспечивали физическое выживание художникам, замеченным в отклонениях от легальной эстетики. Например, в годы Большого террора художник А. Фонвизин, обвиненный в формализме, лишился заказов, а выжил исключительно благодаря контрактации<sup>38</sup>. Американский исследователь М. Боун обращает внимание на политические последствия практики контрактации. Он полагает, что тем самым перекрывалась дорога свободному творческому соревнованию различных художников и групп и закладывался краеугольный камень в создаваемую систему масштабного контроля и прямого управления миром искусств<sup>39</sup>.

Основными заказчиками произведений искусства в 1930-е гг. стали строящиеся промышленные предприятия. В условиях форсированной индустриализации художников направляют «обслуживать строительство», фиксировать в художественных образах меняющийся облик страны, оформлять рабочие клубы, дома культуры, парки. Бюллетень Всекохудожника за 1931 г. программно трактовал занятость художников в оформлении строек и рабочих клубов как средство двойного назначения: борьбы с безработицей и «организации мыслей» трудящихся<sup>40</sup>. В том же духе понималась перспектива резкого роста числа тиражной изопродукции – репродукций, копий, иллюстраций. По словам одного из первых руководителей Всекохудожни-

---

<sup>36</sup> Манин В. Искусство в резервации. С. 172.

<sup>37</sup> История советской политической цензуры: документы и комментарии. М., 1997. С. 478.

<sup>38</sup> Сов. искусство. 1937. 17 апр.

<sup>39</sup> Bown M. C. Socialist Realism Painting. New Haven, 1998. P. 111.

<sup>40</sup> Бюллетень Всекохудожника. Апрель 1931. М., 1931. С.13. Забавно, что основатели кооператива считали удачным примером художественной пропаганды убранство православных храмов.

ка – В. Сахарова, «репродукция картины дает живописи широчайшего рабочего потребителя, что не только подымает живопись на должную высоту в служении массам, но также дает и экономические предпосылки для развития самой живописи». Редакционно-тиражная политика должна была решить две задачи: трудоустроить художника и предложить визуальные средства воздействия на советского человека. На практике предприятия и учреждения ограничивались заказами элементарной визуальной пропаганды – лозунгов, вывесок и т.п. В 1937 г. «вывесочные работы» составляли в Калининском товариществе «Художник» 72.2 % от всех выполненных заказов, в Пензенском – 68.4, Сталинградском – 57, Казанском – 64.8, Челябинском – 59.9. В целом план «по вывескам» был выполнен «Всекохудожником» в этом году на 144.9 %<sup>41</sup>.

Помимо деперсонализированных заказов от предприятий и организаций, власть рассчитывала получить нового массового потребителя искусств. Перед кооперативами художников ставилась задача «решительного вторжения в быт». В товариществе создавались специальные группы по росписи ткани, фарфора, шалей, детских ковриков и всякого рода предметов домашнего обихода, игрушек. За два первых года в эту работу было втянуто более 200 художников и скульпторов<sup>42</sup>. Программа продвижения искусства в массы и, соответственно, массового художественного производства вписывалась в политику «культурности», на которой лежала та же, что и на Всекохудожнике, двойная печать высоких идеалов и материальных потребительских интересов.

Выдвиженцам, новым горожанам, колхозникам, стахановцам предстояло превратиться в потребителей художественных товаров, перейти с условно-метафорического языка фольклора, иконы, лубка на язык карикатуры, документальной фотографии и современного искусства. Для неискушенного зрителя, только начинающего осваивать новые для себя практики, изобразительное искусство представляло интерес в качестве иллюстрации к информации, когда изображение воспринималось не символически, но буквально, как некая единица информации. «Что конкретно здесь изображено и зачем?» пожалуй, так можно сформулировать ожидания наивного зрителя от произведения искусства.

<sup>41</sup> РГАЛИ. Ф. 962, оп. 6, д. 186, л. 58, 43.

<sup>42</sup> Бюллетень Всекохудожника. Апрель 1931. С.14.

Характерным в этом отношении является письмо, опубликованное от имени колхозниц-ударниц «Жить зажиточно – жить культурно» в 1933 г. «Крестьянской газетой»<sup>43</sup>. Мы не знаем, кем это письмо было на самом деле написано, для нас имеет значение то, каким языком от имени трудящихся озвучивался социальный заказ. Приведу несколько фрагментов этого «народного» текста: «Дал нам товарищ Сталин наказ – зажить сыто, – с нынешней осени мы зажили сытой, колхозной жизнью... Но это еще не все. Тов. Сталин дал нам наказ зажить культурно. А тут у нас большой прорыв. Пораскиньте, товарищи мастера, умом и распланируйте нам радостные колхозные хаты. Хаты, в которых бы не было хмурости и напоминающего прошлого подневолья». Как раз такую хату строит ударница, мы даже знаем ее полное имя – Вера Федоровна Захарченко. «Ей охота купить полдюжины венских стульев... ну покрасивее и с рисунком. Кровать, как она говорит – “на рессерах”, два стола – не топором обрубленных, а таких, чтобы от них красота шла в комнате и при случае чтоб без скатерти не стыдно было бы поставить в хату. Охота ей купить и гардины – занавески с вышитым каким-нибудь хорошим видом на них». «Когда мы обсуждали это письмо к вам (а обсуждали его вечером в амбаре, когда все гуртом вышли очищать от рубашек кукурузу), то были и другие требования». Помимо символов «культурного» (читай – городского) быта – венских стульев, скатертей, занавесок, посуды – в этом письме выдвигались требования к живописи «для народа». «Хорошие» картины в описании авторов, – это картины, написанные маслом, вставленные в добротную раму, изображающие путешествия, картинки быта разных стран и народов, фабрики, заводы, электрические станции. Они должны соответствовать главному требованию: «чтобы на картине было написано, что какой завод вырабатывает, сколько вырабатывает, какую машину и какое облегчение жизни дает этот завод. Нам, товарищи художники, хочется и через занятую картину культурнее, умнее стать». С аналогичными информационно-просветительскими запросами обращались к художникам основатели художественных кооперативов, утверждающие, что пейзаж в условиях строительства социализма «целесообразен», так как развивает «любопытность и потребность в изучении культурно-хозяйственных богатств Советского Союза»<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Перепечатку см.: Сов. искусство. 1933. 14 окт.

<sup>44</sup> Бюллетень Всероссийского кооперативного союза художников «Всекохудожник». Июнь 1932. М., 1932. С. 32.

Стилистически письмо из «Крестьянской газеты» имитирует народный сказ или, скорее всего, соответствующие литературные штампы. Ударницы-колхозницы обращаются к художникам как герои русских народных сказок и просят «не забыть про подцветочки на комод разрисованные» теми же словами, какими в русской литературной сказке дочь просила отца привезти ей из дальних стран цветочек аленький. Письмо колхозниц-ударниц репрезентирует ценности политики культурности и информационные ожидания наивного зрителя от произведений искусства. Отражение этих ожиданий в избытке можно найти в книгах отзывов передвижных выставок, где зритель в императивной форме дает советы художникам, как стоило бы назвать картину, более точно изобразить тот или иной предмет<sup>45</sup>.

Иллюстративный, описательный и повествовательный стиль, постепенно утвердившийся в 1930-е гг. в советском искусстве под аморфным термином «социалистический реализм», соответствовал политике втягивания в художественный рынок нового массового потребителя. Для неискушенного нового зрителя иллюзионизм советской официальной живописи казался изощренным урбанистическим искусством<sup>46</sup>. Именно на такого зрителя и должен был ориентироваться художник-кооператор.

Массовая художественная продукция, помимо того, что являлась носителем символики «культурности», выполняла имитационную и дифференцирующие функции, о чем убедительно писал исследователь феномена «советской роскоши» Ю. Гронов<sup>47</sup>. Живопись, графика, скульптура принадлежат к категории демонстративного потребления<sup>48</sup>, а приобщение к искусству путем посещения выставок, собирания альбомов по искусству, картинок в рамках, служит своеобразным социальным фильтром. Как справедливо утверждает М. Магидович, в современном обществе приобщенность к искусству, художественная эрудиция, умение понимать и принимать новые направления стали важным фактором социальной стратификации. Чтобы быть своим в определенных кругах, надо демонстрировать информированность в мире искусств, для чего требуется длительная

<sup>45</sup> РГАЛИ. Ф. 2458, о. 2, д. 379, л. 5; д. 442, л. 29.

<sup>46</sup> *Lindey Ch. Art in the Cold War. From Vladivostok to Kalamazoo. 1945 – 1962. P. 62.*

<sup>47</sup> *Gronow J. Caviar with Champagne: Common Luxury and the Ideas of the Good Life on Stalin's Russia. Oxford; New York, 2003. P. 33.*

<sup>48</sup> См. классическое исследование: *Veblen T. The Theory of the Leisure Class. Stillwell. 2005.*

подготовка и соответствующий круг общения<sup>49</sup>. Политика продвижения искусства в массы (хотя бы и в суррогатных формах) фактически означала импорт в среду рабочих и крестьян повседневных практик, характерных для привилегированных слоев дореволюционного общества: дворянства, меценатствующих предпринимателей, аристократии. И, следовательно, символическую реализацию революционного лозунга «Кто был ничем, тот станет всем».

В 1934 г. был объявлен поход художников на производство с целью борьбы за «качество вещей социалистического обихода». Напомню, что все это происходило на фоне катастрофического упадка легкой промышленности и тотального дефицита самых элементарных вещей. Предполагалось, что мебель, мода, текстиль, вышивка, бытовая скульптура, посуда – весь повседневный вещный мир будет преобразен советским художником, который придет на производство «учиться и учить»<sup>50</sup>.

Превращение искусства в доступный для населения потребительский товар сталкивалось с большими трудностями. Прежде всего численность представителей художественных профессий не соответствовала масштабам поставленной задачи. Одной из самых серьезных была проблема дефицита художественных материалов. Как и в других секторах советского потребительского рынка, после ликвидации НЭПа это производство приходилось создавать заново. Большой общественный резонанс в 1930-е гг. имела проблема профессиональных красок для живописи. Традиционно Россия закупала качественные красители за границей. В годы индустриализации валюты на эти цели не хватало, поэтому Всекохудожнику поручили наладить собственное производство. В ходе бурной дискуссии 1935 г. стало очевидно, что распределительный механизм художественного рынка не работает. Заводы, производящие профессиональные краски для живописи, не могли выйти на рынок напрямую и вынуждены были продавать их через посредников как обычные галантерейные товары. В результате в Москве красок не хватало, зато в провинции живописными белилами красили оконные рамы<sup>51</sup>. К тому же краски были отвратительного качества<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Магидович М. Поле искусства как предмет исследования // Новое литературное обозрение. 2003 № 2. (№ 60). С. 64 – 65.

<sup>50</sup> Сов. искусство. 1934. 28 февр.

<sup>51</sup> Там же. 1935. 23 июня.

<sup>52</sup> Там же. 23 окт., 29 окт.

Во всех художественных организациях с 1935 г. началась подготовка к запланированной тематической выставке «Индустрия социализма», претендующей на статус первого смотра социалистического реализма. Дефицит качественных художественных материалов срывал плановые сроки подготовки к этому разрекламированному событию. Дело было не только в том, что художники не могли самостоятельно приобрести нужные материалы (они получали их через торговую контору Всекохудожника). Произведения искусства, созданные новыми красками, быстро теряли свои визуальные качества. В запасниках Третьяковской галереи штабелями лежали почерневшие, потрескавшиеся, потерявшие свой первоначальный вид, картины<sup>53</sup>. Опросы московских художников выявили неприглядную ситуацию: краски дороги, многие цвета не производятся, а самыми ходовыми белилами порой просто невозможно пользоваться (Б. Иогансон сетовал, что белила Ленинградского завода художественных красок то жидкие, как молоко, то тянутся как резина)<sup>54</sup>. Некоторым художникам жесткая критика новой системы производства и распределения художественных красок обошлась очень дорого. Только один пример. В 1932 г. из Пермского художественного техникума был уволен, а в годы террора осужден как враг народа преподаватель И.Н. Вроченский. Его обвинили в «классово-враждебных вылазках» за высказывание: «Вам даже во сне не приснится, какими мы писали раньше красками, а ныне они дрянь»<sup>55</sup>.

Дискуссия о художественных материалах обозначила неэффективность новой, планово-распределительной, модели экономических отношений в искусстве и хронологически совпала с началом радикальной перестройки всей институциональной системы изобразительного искусства. Первоначально становление художественных кооперативов шло трудно, пользуясь словами одного из очевидцев, «под пинками» жесткой критики<sup>56</sup>. Однако после роспуска литературно-художественных организаций в 1932 г. Всекохудожник стал одним из главных действующих лиц в сложной комбинационной игре художников с советской властью. Поскольку кооперативы могли консолидировать вокруг своих экономических и производственных ре-

<sup>53</sup> Сов. искусство. 1935. 17 дек.

<sup>54</sup> Там же. 23 окт.

<sup>55</sup> *Семянников В.В.* Антисоветские настроения в художественном техникуме // Интеллигенция провинции в эпоху общественных потрясений. Пермь, 1999. С. 129.

<sup>56</sup> Бюллетень Всекохудожника. М., 1932. С. 9.

сурсов разобщенные художественные объединения и группы, на них возлагалась задача формирования горизонтальных связей, объединения провинции и центра. Некоторые художники, в частности, Ф. Богородский и А. Герасимов, вообще считали, что кооператив должен стать единственным центром изобразительного искусства<sup>57</sup>. Первые региональные отделения Всекохудожника появились в Ростове на Дону, Нижнем Новгороде, Самаре, Свердловске. Со временем кооперативные товарищества под типовым названием «Художник» возникли почти во всех областных центрах и автономных республиках, крупных городах. В 1941 г. в регионах существовало 42 художественных кооператива, а когда Всекохудожник ликвидировали в 1953 г., в его структуру входило уже 67 товариществ, от Ленинграда до Хабаровска<sup>58</sup>.

События 1936 – 1938 гг. разделили историю Всекохудожника на «до» и «после». В 1936 г. в пространстве организационно-цензурного контроля появился новый доминантный игрок – Всесоюзный Комитет по делам искусств при правительстве СССР, сконцентрировавший в своих руках рычаги управления в области искусства. Создавалась жестко централизованная структура административного управления, превратившая институциональный мир искусства в бюрократическую машину. Тем более что противовеса ей в лице мощных корпоративных организаций не существовало.

В пространстве рецепции художественных произведений в 1936 г. появляется два фантома советской художественной критики – «формализм» и «натурализм», которые до 1960-х гг. будут служить критериями «советскости» в искусстве. Отныне доступность для восприятия неискушенным зрителем, понимаемая как иллюстративное жизнеподобие, становится императивом публичной оценки художественного произведения<sup>59</sup>. Крестовый поход против формализма начался одновременно со стартом политики «культурности» в 1933 г.<sup>60</sup>, но только после кампании «борьбы с формализмом» 1936 г. этот теоретически невнятный термин стал использоваться для группового размежевания и сведения личных счетов.

---

<sup>57</sup> Сов. искусство. 1937. 11 мая.

<sup>58</sup> РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 1, д. 102, л. 50 – 50/об.; Ф. 2907, оп. 1, д. 85, л. 4 – 6.

<sup>59</sup> О роли дискуссии о формализме и Комитета по делам искусств в «культурной революции» 1936 – 1938 гг. см.: *Максименков Л.В.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936 – 1938. М., 1997.

<sup>60</sup> В 1933 г. был опубликован свод нападок на формалистов в книге: *Бескин О.* О формализме. М., 1933.

В новых обстоятельствах власть раздражала излишняя самостоятельность и финансовая независимость Всекохудожника. В середине 1930-х гг. по масштабу закупок художественных произведений он был сопоставим со Всесоюзным комитетом по делам искусств<sup>61</sup>. Такое положение дел не соответствовало новой линии Комитета по делам искусств, направленной на регламентацию и единоначалие в культуре. Основатели кооператива оказались замешаны в политических процессах 1936 – 1938 гг. Председатель Всекохудожника Ювеналий Митрофанович Славинский в 1920-е гг. возглавлял Рабис, дружил с профсоюзным лидером М. Томским. У Славинского была репутация пионера советского профсоюзного движения. Музыкант по образованию и роду деятельности (одно время дирижировал оркестром Большого театра), он еще до революции организовал один из первых союзов музыкантов. В 1920-е гг. у Ю. Славинского была уже общероссийская известность, он превратился в публичную фигуру, отмеченную всевозможными знаками общественного признания. Скажем, в Астрахани его избрали почетным пионером, в Ленинградской консерватории присуждалась стипендия им. Ю. Славинского для самого талантливого ученика по дирижерскому классу<sup>62</sup>. После самоубийства Томского в 1937 г. лидер Всекохудожника оказался беззащитен, его личная судьба была предрешена, что драматическим образом сказалось на судьбе всей организации.

С февраля 1936 г. началось выявление врагов народа в Московском и Ленинградском союзах художников, в центральных и провинциальных кооперативах<sup>63</sup>. Газета «Советское искусство» сообщила о «проникновении врагов народа» в Азово-черноморское, Удмуртское, Таганрогское отделения Всекохудожника. Обвинения в адрес кооператива сводились к экономическим вопросам: нецелевое использование средств, проблемы со сбытом (азово-черноморским художникам поставили в вину «затоваривание» акварелями). Многие художники высказывали недовольство контрактацией и тематическим планированием. Они полагали, что экономическая модель, по которой строилась деятельность Всекохудожника, порождала клановость в распределении заказов и, как следствие, «вакханалию», полную непредсказуемость в оплате труда, необоснованно завышенные гонорары одних

<sup>61</sup> Манин В. Искусство в резервации. С. 165, 168.

<sup>62</sup> Пятый всесоюзный съезд работников искусств. М., 1925. С. 38.

<sup>63</sup> Манин В.С. История из истории. С. 12 – 14.

и несправедливо заниженные у других художников<sup>64</sup>. Как видим, эгалитарные иллюзии художников отвечали намерениям властей полностью поставить кооперативы под контроль.

Активную роль в деле Всекохудожника сыграл лично председатель Комитета по делам искусств П. Керженцев. Славинскому ставилась в вину высокая стоимость контрактов. Его обвиняли в том, что художники занимались «дикой халтурой», не возвращали авансовых сумм и никак не отчитывались за оплаченные работы, что провинциальные кооперативы не могли найти себе помещений и оборотных средств, не вели финансовой отчетности<sup>65</sup>. Говорилось, что именно Славинский поставил более 200 московских художников «в недостойное положение людей, которые забрали у государства деньги и ничего за них не дали»<sup>66</sup>. Вскоре после апрельской ревизии 1937 г.<sup>67</sup>, проведенной КПДИ СССР, Славинский вместе с другими членами правления был арестован, обвинен как враг народа и в июне 1938 г. расстрелян. В Дубровлаге оказалась его жена, примадонна Московской оперетты. Что касается Всекохудожника, то его все чаще называли «лжекооперативом», практикующим наемный труд и частное предпринимательство, что само по себе означало уголовное преследование<sup>68</sup>.

Чистка Всекохудожника на взгляд стороннего наблюдателя могла показаться совершенно немотивированной. Отцы-основатели кооператива безоговорочно следовали идее превращения художников в политически ангажированных пропагандистов. Из цехов типографии Всекохудожника в 1933 г. вышла печально знаменитая книга критика О. Бескина «Формализм в живописи», давшая старт масштабному и долгому крестовому походу против художников, предпочитавших социальной злобе дня образно-символические и стилистические искания. Было бы некорректно представлять руководителей Всекохудожника первого созыва людьми, нашедшими для художников нишу, где бы те могли укрыться от навязчивого давления идеологии или политики. Что касается Ю. Славинского, то он был одним из самых истоковых сторонников пролетаризации искусства, идеологической «пе-

---

<sup>64</sup> Сов. искусство. 1937. 17 мая, 29 авг.

<sup>65</sup> См. дискуссии по делу «Всекохудожника»: Сов. искусство. 1937. 29 марта, 23 сент.; Творчество. 1936, № 7. С. 6 – 19.

<sup>66</sup> Сов. искусство. 1937. 29 марта.

<sup>67</sup> См.: приложение 2.

<sup>68</sup> См.: постановление правительства от 28 декабря 1928 г. // Собрание законов и распоряжений правительства СССР. 1929. № 3. Ст. 28.

рековки» художников. Речь его отличалась трескучей и заштампованной риторикой классово-борьбы, грубым экономическим детерминизмом. Современники оставили противоречивые отклики об этой личности. Одни обвиняли его в злоупотреблении служебным положением и культурном «нэпманстве», другие искренне уважали за то, что тот не побоялся публично заявить о своей поддержке семьи Томского, не предал дружбу с «врагом народа». В эпоху Большого террора такой поступок требовал мужества и дорогого стоил.

Идеологизацию искусства основатели кооператива считали единственно правильным курсом. Выставка ли, пейзаж ли – все трактовалось ими в контексте политической агитации. В. Костин, известный критик и член худсовета московского товарищества в 1930-е гг., видимо, под воздействием «детской болезни левизны», выступал против «цветокопательства» и «нижегородско-французского сезанизма», против «безобидных пейзажиков и красивых натюрмортиков», против самостоятельного существования художественных группировок. Он, как и многие его современники, поддерживал действия власти по превращению «старой толстозадой Руси в передовую индустриальную державу»<sup>69</sup>. В 1940-е гг. В. Костин увидит, к чему приводит тотальная политическая мобилизация художника, и он станет одним из самых активных и последовательных противников помпезно-церемониального искусства эпохи позднего сталинизма.

Организаторы Всекохудожника во многом мыслили в категориях социалистического реализма. Призывы изображать жизнь не такой, какая она есть, а такой, какой оно должна бы быть, постоянно звучали со страниц официальных изданий кооператива<sup>70</sup>.

Репрессии не решили, да и не могли решить тех проблем, что послужили поводом для репрессий. Склады оставались затоваренными не востребовавшей политической скульптурой, портретами, игрушками. Художники продолжали отчитываться вместо произведений, предусмотренных договорами, этюдами, набросками, натюрмортами. По-прежнему художники оставались должниками кооператива, а кооператив – должником художников. По контрактации 1936 – 1937 гг. из 160 живописцев и графиков отчитались только восемь че-

<sup>69</sup> Бюллетень Всекохудожника. Апрель 1931. С. 17.

<sup>70</sup> См., например, в этом же номере критические высказывания по поводу картины С. Малютина «Дойка молодой коровы»: «Разве мы можем назвать эту женщину колхозницей или эту корову колхозной коровой?.. Это корова бедняка, корова замученная» (Там же. С. 45).

ловек. Художники должны были своему кооперативу 2 млн. рублей, а кооператив оставался должен им более 500 тыс. В 1937 г. закрылись отделения Всекохудожника в Свердловске, Сочи, Курске, на грани закрытия оказались челябинское и горьковское отделения<sup>71</sup>.

Подоплека гонений на Всекохудожник была связана с решением вопроса о том, быть ли ему достаточно самостоятельной организацией или его следует превратить в государственное учреждение? На каком поводе, коротком или длинном, будет разрешено художникам отрабатывать свой социальный долг. В конечном счете деятельность предприятий и отделений Всекохудожника подверглась детальной регламентации и мелочному планированию. Чистка Всекохудожника, безусловно, преследовала не столько тактическую задачу – перетряску руководящих кадров одной из художественных организаций, но и стратегическую цель – деволюцию уровня ее самостоятельности и независимости<sup>72</sup>.

В результате институциональной бури 1936 – 1940 гг. Всекохудожник вынесло на периферию сталинской системы изобразительного искусства. После тех турбулентных лет приоритет на рынке оригинальных заказов и выставочной деятельности перешел к формально нелегитимному (существовавшему без учредительного съезда) Союзу советских художников и Худфонду. В ведении союза оказалось и учрежденное в 1935 г. бюро по охране авторских прав, первоначально действующее в системе Всекохудожника.

Проверки Всекохудожника продолжались вплоть до 1939 г. Постановлением СНК РСФСР от 19 февраля 1940 г. был утвержден новый устав товарищества<sup>73</sup>. В соответствии с этим документом Всекохудожник должен был содействовать качественному и количественному росту изобразительного искусства РСФСР в области живописи, графики, скульптуры и оформительских работ, распространять художественные произведения среди населения, готовить новые художе-

---

<sup>71</sup> Всекохудожник и художники // Сов. искусство. 1937. 23 сент.

<sup>72</sup> В.Манин и С.Рид также считают причиной нападков на Всекохудожник чрезмерную экономическую самостоятельность этой организации: *Манин В.С. Искусство в резервации. С. 167 – 169; Reid S. Destalinization and Remodernization of Soviet Art. P. 84.*

<sup>73</sup> С 1932 по 1935 г. художественные кооперативы состояли во Всекопромсовете, с 1935 по 1940 г. – подчинялись Наркомпросу СССР. В 1940 г. Всекохудожник передали в ведение СНК РСФСР (*Назаров П.Г. История инвалидной и художественной кооперации в СССР. Челябинск, 1994. С. 35.*)

ственные кадры, укреплять материальную базу искусства и повышать идейно-политический уровень творческих работников<sup>74</sup>.

Деятельность Всекохудожника вновь обсуждалась 10 сентября 1940 г. на совещании в КПДИ при СНК РСФСР. Прошло три года после разгрома первого правления, но, как выяснилось, существенно ситуация не изменилась. По-прежнему товарищества ходили в должниках перед государством и художниками (только в Московском товариществе за 1938 – 1940 гг. задолженность достигла почти 1 млн. рублей). По-прежнему качество художественных произведений мало кого устраивало. Руководителей кооперативов обвиняли в «делячестве» и частном предпринимательстве. Те в ответ напоминали, что никак не решены проблемы с сырьем, художественными материалами, выставочными помещениями, что заседания художественных советов никак не способствуют творческим достижениям<sup>75</sup>. Один из выступающих охарактеризовал атмосферу, царящую во время обсуждения картин так: «Старые художники уходят оттуда чуть ли не в истерике и со слезами на глазах. Можно отрицать то или иное произведение, но превращать заседание художественных советов в какие-то судилища никоим образом нельзя»<sup>76</sup>.

Окончательно прояснились нормы, по которым отныне строилась жизнь художественного сообщества – централизм, государственное финансирование и мелочное планирование, творчество по тематическим планам, разносторонний контроль и регламентация из центра деятельности провинциальных художественных кооперативов.

Экономическая самостоятельность и предприимчивость кооперативов в системе ценностей сталинского социализма выглядела «делячеством», «ремесленничеством», «рвачеством», «погоней за легким и быстрым получением коммерческой прибыли» – иначе говоря, уродливым проявлением пережитков капитализма.

## **§ 2. Послевоенная экономика художественного просвещения и агитации**

В годы войны Всекохудожник на несколько лет почти полностью прекратил художественную деятельность, переключившись на

<sup>74</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 7, л. 81 – 82.

<sup>75</sup> Стенограмма совещания при начальнике управления по делам искусств при СНК РСФСР по вопросу работы Всекохудожника 10 сентября 1940 г. // РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 1, д. 63, л. 5 – 31/об.

<sup>76</sup> Там же. Л. 28/ об.

изготовление маскировочных халатов, знамен, костылей, лопат, ящиков для снарядов и другой продукции военного назначения. Девять товариществ закрылись, связи центрального правления с местными товариществами до января 1942 г. были разрушены. Художественные кооперативы и предприятия потеряли большую часть опытных сотрудников, рабочих и художников: на фронт или на другую работу ушло 70 % художников, 90 % рабочих, в том числе 44 % женщин – мастеров художественных промыслов<sup>77</sup>. Их места заняли неквалифицированные бывшие домохозяйки, жены военнослужащих, подростки, демобилизованные инвалиды. Так что деволуция качества продукции художественной промышленности в послевоенные годы отчасти объясняется профессиональной неподготовленностью тех, кто занял места художников и работников художественной промышленности.

К концу 1930-х гг. в советском искусстве параллельно существовали три организационные структуры с разветвленной сетью региональных отделений – Всекохудожник, Союз художников и Худфонд. Многие художники стремились к «многочленству», числились во всех организациях одновременно, надеясь использовать каждую из них в своих интересах<sup>78</sup>. Союз художников и Худфонд считались институтами более статусными, принадлежность к ним должна была символизировать профессионализм и социальную защищенность. Что касается статуса художника-кооператора, то членство во Всекохудожнике не предоставляло никаких преимуществ, за исключением оплаты командировок и учебы на курсах повышения квалификации.

Если членство в кооперативах не давало художникам ни статуса, ни привилегий, то каковы были их мотивы вступления в эту организацию? Мне представляется, что решающая роль принадлежала мотивам экономическим. Тем, кто не мог пройти отбор в Союз художников, кооперативы давали возможность легально заниматься искусством и получать гарантированную зарплату. Членам Союза художников они предоставляли нечто большее, чем привилегии, – разнообразные возможности получения высоких доходов.

---

<sup>77</sup> РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 1, д. 102, л. 35.

<sup>78</sup> К примеру, в товариществе скульпторов Москвы «Росскульптор» в 1949 г. из 237 кооператоров 214 состояли в МОССХе, среди них лауреаты Сталинской премии В. Мухина, Б. Яковлев, С. Меркуров, Г. Мотовилов, Г. Нерода, Н. Томский, Л. Кербель (РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 8, л. 24).

Кооперативы занимали почти монопольное положение в такой специфической нише художественного рынка, как «художественная агитация» и «искусство для населения», представленной портретами партийных и государственных деятелей, оформлением парков культуры, кинотеатров, учреждений, клубов, копиями произведений искусства. Политическая пропаганда и плановое производство копий оказались высокодоходным делом, позволяющим материально компенсировать отсутствие высокого статуса у художественных кооперативов.

Изображения, предназначенные для политической агитации, тщательно проверялись цензурой, поэтому очень часто представляли собой увеличенные копии с официальных фотографий партийных и государственных лидеров. В этой рутинной работе художников привлекало одно: половина стоимости заказа шла на зарплату. Самостоятельная же, авторская стилистика становилась опасным или убыточным делом. Художники нашли для себя выход в том, что откровенно зарабатывали на пропаганде, разделяя в своем творчестве работы, созданные «для себя» и «для массовки»<sup>79</sup>. Принцип финансирования авторского искусства за счет массовой художественной продукции, когда-то придуманный основателями Всекохудожника, превратился в один из вариантов жизненной стратегии советского художника, зарабатывающего на «истинное» искусство, выполняя идеологические заказы и создавая продукцию «широкого потребления».

Вирусом профессионального цинизма были заражены и работы, подготовленные для районного комитета партии, и произведения, выдвинутые на соискание Сталинской премии. В годы позднего сталинизма, которые принято считать эпохой самого мощного идеологического контроля, живопись, графика, скульптуры с изображениями Ленина, Сталина, других лидеров партии и государства выполнялись на очень низком профессиональном уровне, что было очевидно многим: обычному зрителю, специалисту и представителю экспертных комиссий и советов. Сплошь и рядом контролеры требовали убрать со всеобщего обозрения изображения советских лидеров, предназначенные для продажи или демонстрации в публичных местах<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> РГАЛИ. Ф. 2943, оп. 1, д. 2121, л. 6/об.

<sup>80</sup> См., например, материалы художественных советов кооперативов Молотова и Саратова // ГАПО. Ф. р. 604, оп. 1, д. 10, л. 211; ГАСО. Ф. 1359, оп. 1, д. 31, л. 59. См. также: приложения 8 и 16.

Резко критиковали «профессиональную беспомощность» произведений на лояльные политические сюжеты эксперты специального комитета по присуждению Сталинской премии. Уж если в искусстве поощрялась стилистика иллюзорного жизнеподобия, то художники должны были демонстрировать грамотный рисунок, знание приемов светотени, композиции, анатомии. Между тем профессиональная сторона «культового» искусства оставалась ниже всякой критики. «Ленин неприятный», «от Маркса осталась одна борода», «Сталин похабно раскрашен», – на заседаниях комитета по присуждению сталинских премий звучали фразы и суждения похлеще<sup>81</sup>. О том, что массовая политическая скульптура профанирует искусство, предлагая для всеобщего обозрения «издевательские скульптуры» вождей, открыто говорили и на собраниях художников, и в самых высоких кабинетах. Ходили слухи, что сам председатель комитета по делам искусств коллекционирует фотографии «гипсовых истуканов»<sup>82</sup>. При этом особых санкций за идеологическую халтуру не применялось. Авторитет темы служил своеобразной охранной грамотой, под прикрытием которой художники превращали идеологию в бизнес.

Еще одним источником безбедного существования в годы позднего сталинизма оказалась работа копииста. Если в средневековье это занятие было совершенно обыденным, то в эпоху модерна все изменилось. Копирование по-прежнему считалось эффективным средством обучения, но с появлением модернизма, с бурным развитием фотографии, кино и прочих средств фиксации изображений, тренажерная полезность копирования вызывала в России и на Западе недоверие и критику.

В эпоху сталинизма искусство вернулось к архаичной практике воспроизведения канонических образов и сюжетов, копирование вышло далеко за рамки учебных задач. Именно копии должны были превратить искусство в доступный потребительский товар<sup>83</sup>. Копии произведений живописи, скульптуры и графики стали неотъемлемым элементом публичного и частного пространства, выполняя задачи

---

<sup>81</sup> РГАЛИ. Ф. 2073, оп. 2, д. 31, л. 97, 100, 107 - 108.

<sup>82</sup> Там же. Ф. 2943, оп. 1, д. 2124, л. 11/об.

<sup>83</sup> Надо разделять авторские повторы и копирование в промышленных масштабах. Если говорить об авторских повторениях, то они приравнивались к самостоятельным художественными произведениями и закупались наравне с оригиналами. См.: *Zwickl An. «Copyright». The Problem of Originals and Copies in the Painting of the Fifties / Art and Society in the Age of Stalin / ed. by P. Gyorgy, H. Turai. Budapest, 1992. P. 65 - 68.*

массового художественного просвещения и стандартизации визуальных впечатлений. Они украшали стены партийных и советских учреждений, клубов и санаториев, учебных заведений и больниц, кинотеатров и музеев, гостиниц и столовых. Репертуар художественных впечатлений советского человека, особенно живущего вдали от крупных культурных центров, нередко формировался именно под влиянием выставленных на всеобщее обозрение копий.

Скудный ассортимент разрешенных копий составляли работы элитного клана советских художников (лауреатов Сталинской премии, народных художников СССР, академиков) на темы революции, гражданской войны, классовой борьбы, жизни руководителей партии и правительства. Второе место по объему копирования занимали те произведения передвижников, что были популярны еще с дореволюционных времен: «Утро в сосновом бору» Шишкина, «Девятый вал» Айвазовского, «Богатыри» Васнецова, «Охотники на привале» и «Рыболов» Перова, две-три картины Репина и Сурикова<sup>84</sup>. Неизменной популярностью пользовались далекие от политической тематики изображения животных, детей, цветов и сентиментальных сценок повседневной жизни, таких, как на картине «Под чарами амура» Генри Вудса<sup>85</sup>. Иначе говоря, массовое производство копий было кичем в прямом смысле этого слова – «дешевой подделкой». О художественном уровне и ассортименте копий, сделанных с репродукций, открыток или других копий можно судить по реплике искусствоведа А.Н. Тихомирова, который на V сессии Академии художеств СССР в 1953 г. поделился впечатлениями своих коллег: «Товарищи, ездившие на Дальний Восток, рассказывают, что почти на всех станциях видишь «Утро в сосновом лесу» Шишкина причем, чем дальше от Москвы, тем больше медведи меняются в цвете, а к концу пути делаются совсем фиолетовыми, т.к. копируются со все худших образцов»<sup>86</sup>.

Копийная работа была настоящей поденщиной, поскольку зарплата художнику начислялась, исходя из расчета 40 рублей в день, и зависела от размера произведения в квадратных метрах<sup>87</sup>. Правда, та-

<sup>84</sup> Сов. искусство. 1950. 19 сент.

<sup>85</sup> ГАПО. Ф. р. 604, оп. 1, д. 22, л. 215.

<sup>86</sup> Академия художеств СССР. Пятая сессия. Апрель 1953 г. М., 1954. С. 73. См. также: приложение 22.

<sup>87</sup> ГАПО. Ф. р. 1128, оп. 1, д. 7, л. 335 – 337. По данным А. Дженкса, этот же принцип действовал в народных промыслах, только там счет шел на квадратные сантиметры.

кая работа обеспечивала художнику неплохой заработок, порой более высокий, чем за авторские произведения.

В годы позднего сталинизма регламентация всех видов деятельности «Всекохудожника» достигла апогея. Экономическая инициатива, благодаря которой многие товарищества художников выжили в годы Отечественной войны, раздражала власти и вызывала жесткую критику. Когда самый трудный период послевоенного восстановления миновал, правительства СССР и РСФСР обратили внимание на этот островок рыночных отношений в искусстве и приняли несколько постановлений, нацеленных на реставрацию в полном объеме государственного контроля над массовым художественным производством.

Совмин СССР издал постановление «О проникновении частника в систему Всекохудожника» 14 апреля 1948 г., в мае 1948 г. товарищество прошло перерегистрацию в Минфине РСФСР. Через год, 31 мая 1949 г., положение дел в товариществе раскритиковало теперь уже правительство Российской Федерации. За каждым постановлением следовали масштабные проверки правления Всекохудожника, скульптурного и декоративно-оформительских комбинатов в Москве, московского товарищества «Росскульптор» и других художественных производств. С 15 декабря 1949 по 1 апреля 1950 г. всех художников-кооператоров обязали пройти перерегистрацию, с тем чтобы «уточнить состав, освободиться от случайных и неквалифицированных членов товариществ, повысить авторитет художественной кооперации и установить единый порядок учета»<sup>88</sup>.

Самостоятельность в управленческих решениях была почти полностью ликвидирована. Руководители художественных организаций легитимно не могли принимать самостоятельных решений. Невозможно было, не преодолев бюрократических барьеров, изменить штатное расписание, нанять сезонного рабочего, самостоятельно купить художественные материалы. Централизованные и нормированные поставки холста, масляных красок и других материалов в такой громадной стране, как СССР, порождали дефицит и перебои в поставках. Невозможно было заказывать через центральные снабженческие конторы мелкие партии художественных материалов, так как железная дорога мелкие грузы перевозить отказывалась. Нельзя было купить холста и белил больше, чем предусматривалось планом, как и

---

<sup>88</sup> РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 1, д. 268, л. 19. Условия перерегистрации см.: приложение 6.

заказать меньше. В итоге склады многих товариществ были завалены засохшими красками неходовых тонов, испорченным клеем и прочими неизрасходованными материалами. Достать же краски редкого оттенка или хороший загрунтованный холст было весьма проблематично.

Постоянно ужесточались требования к финансовой отчетности и системе реализации продукции<sup>89</sup>. Торговая сеть Всекохудожника в 1950 г. состояла из 31 торговой точки, для каждой из которой устанавливались нормы продажи художественных произведений в наличных деньгах и по безналичному расчету. Товариществам было проще реализовать свою продукцию под маркой тяжелого спортивного инвентаря, чем как художественные изделия<sup>90</sup>. Даже в этой области кооператоры не могли действовать самостоятельно. Мелочный контроль и регламентация постоянно ставили товарищества на грань экономической катастрофы. Чтобы избежать ее, руководители художественных кооперативов систематически нарушали правила социалистической экономики, тайно повышая зарплаты, создавая черные кассы, ведя двойную бухгалтерию.

Специальным постановлением 1950 г. властные инстанции попытались жестко регламентировать копирование. Списки произведений, разрешаемых к копированию, устанавливались сверху. В Москве действовал копийный цех, изготавливающий эталонные образцы для копирования. В результате художники-кооператоры создавали копии копий, воспроизводя не оригиналы, а эталонные дубликаты. Массовую политическую скульптуру (бюсты и статуэтки партийных и государственных лидеров, героев советской политической мифологии) можно было выпускать только по эталонам московского товарищества «Скульптор» и после цензурной проверки. Более того, предприятия, учреждения и общественные организации просто не имели права покупать портреты и картины, если на них не стоял штамп уполномоченного Главреперткома. Чтобы получить такой штамп, организации, связанные с производством и распространением произведений искусства (речь в первую очередь шла об артелях и кооперативах), должны были получить регистрационные удостоверения<sup>91</sup>. В провин-

---

<sup>89</sup> См., например: Основные условия поставки продукции производства системы Всекохудожника организациям систем Министерства торговли РСФСР и Центросоюза на 1949 г. М., 1949.

<sup>90</sup> См.: РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 7, л. 46.

<sup>91</sup> ГАПО. Ф. р. 604, оп. 1, д. 10, л. 10–11, 23.

ции иногда дело доходило до «поэземплярной» проверки и запрещения деятельности неорганизованных художников. Таким путем власть боролась за качество «изопродукции». Эти ограничения оставили многих провинциальных художников без какого-либо заработка, так как политическая агитация и копирование были для местных художников порой единственным источником существования. В ответ на их многочисленные просьбы в августе 1952 г., кооператорам вновь разрешили работать без эталонов<sup>92</sup>.

Центральное правление Всекохудожника устанавливало единые списки произведений, разрешаемых к копированию, отпускные цены, нормы расхода материалов и затраченного времени. Цена продукции Всекохудожника складывалась не только из расходов на материалы, сырье, зарплату, общепроизводственных затрат. В ней также учитывались отчисления в пользу Художественного фонда, центрального правления товарищества, художников, претендующих на авторский гонорар при тиражировании их произведений, налог с оборота, налог на социальное страхование и т.д.

С точки зрения задач, первоначально возложенных на художественные кооперативы (создание прибыльного производства, равных условий для всех художников, эстетическое и идеологическое воздействие на массы), Всекохудожник демонстрировал хронические, в принципе неизлечимые болезни. Во-первых, с момента создания и до своей ликвидации эта система была экономически неэффективной. Во-вторых, качество художественной продукции оставляло желать лучшего. В-третьих, хозяйственная модель порождала различные теневые экономические схемы<sup>93</sup>. Наконец, не существовало никакого равенства возможностей и, соответственно, доходов художников-кооператоров. В середине 1930-х гг. одни считали все эти проблемы трудностями роста. Другие видели в подобной практике умышленное отклонение от нормы («вредительство»). В конце 1940-х гг. стало очевидно, что проблемы Всекохудожника системны.

Сходные трудности (иерархия успеха и денег, экономическая неэффективность, нелегальное предпринимательство) были знакомы

---

<sup>92</sup> Государственный архив Саратовской области (далее – ГАСО). Ф. р. 1359, оп. 1, д. 31, л. 31 – 33. См. также: приложение 17 и 18.

<sup>93</sup> О нелегальном предпринимательстве в кооперации см.: *Пасс А.А.* Кооперативы в системе «теневой» экономики на Урале (1939 – 1945) // Урал в контексте Российской модернизации. Челябинск, 2005. С. 232 – 248.

и Художественному фонду, и Союзу художников<sup>94</sup>. Так, обследование Худфонда в 1949 – 1950 гг. выявило, что в ведомостях на получение зарплаты по предприятиям Худфонда под наименованием «ведущий художник» или «искусствовед» числились бухгалтера, домохозяйки, экономисты, офицеры. Среди лиц, отвечающих за хозяйственно-производственные вопросы Худфонда, было немало осужденных за финансовые преступления и никак не связанных с изобразительным искусством<sup>95</sup>.

Затоваривание складов непроданными картинами, художественными игрушками, политической скульптурой, репродукциями было одним из самых серьезных аргументов против признания эффективности экономической модели Всекохудожника. Если в сентябре 1937 г. на складах лежало непроданной продукции на сумму почти в 200 тыс. рублей, то в 1952 г. – на 46,3 млн. рублей<sup>96</sup>. В целом доля нереализованной продукции Всекохудожника составляла в 1952 г. примерно 18.5%<sup>97</sup>.

В первые послевоенные годы столь большие объемы невостребованных художественных произведений можно было объяснить последствиями войны: под бомбежками, в эвакуации, с продовольственными карточками на руках населению было не до искусства или художественного ширпотреба. Не всегда ревизии принимали во внимание, что какая-то часть произведений пострадала от неподобающего хранения во время войны и не могла поступить в продажу. Немало художественных изделий лежало мертвым грузом на складах в результате денежной реформы 1947 г. Произведения, созданные до реформы просто не могли быть проданы по начальной авторской стоимости. В одном из отчетных документов 1949 г. приводились размеры уценок художественных произведений, осуществленных в связи с денежной реформой: одна из работ А. Тышлера уценивалась с 8000 до 460 (удешевлена в 17 раз), акварель П. Митурича – с 750 до 25 (в 30 раз)<sup>98</sup>. Поскольку реформа проводилась из расчета 1 к 10, очевид-

---

<sup>94</sup> В 1950 г. Комитет по делам искусств СССР обратился в правительство с просьбой списать или уценить творческие произведения, находящиеся на балансе Союза художников и Худфонда СССР на сумму в 20 – 22 млн. рублей (РГАЛИ. Ф. 2363, оп. 1, д. 22, л. 20).

<sup>95</sup> РГАЛИ. Ф. 3189. оп. 1., д. 363, л. 16, 67

<sup>96</sup> Сов. искусство. 1937. 23 сент., РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 45, л. 2.

<sup>97</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 7, л. 5.

<sup>98</sup> РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 1, д. 268, л. 80 – 81.

но, что уценки складированных художественных произведений создавали для Всекохудожника серьезные финансовые проблемы.

Однако после 1947 г. затоваривание складов увеличивалось по другим причинам. Какие-то произведения запрещала реализовывать цензура (произведения, показавшиеся цензорам импрессионистическими или формалистическими). Но в основном продукция художественных кооперативов оставалась невостребованной из-за плохого качества. Хорошо информированный об истинном положении дел в искусстве, председатель президиума Оргкомитета ССХ СССР А. Герасимов 4 мая 1948 г. обратился к уполномоченным по реализации художественных произведений с прямым вопросом: «Если бы завтра волшебная фея пришла и сказала, что все картины закупаются, то было бы честно со стороны держателей картин все их продать?... Не совсем правильно, если вы всучите народу ту дрянь, которая лежит десять лет»<sup>99</sup>. Художественная промышленность производила то, что не устраивало даже таких несамостоятельных и дисциплинированных потребителей, какими были советские предприятия, учреждения и торговые организации, о чем можно судить по следующей таблице<sup>100</sup>:

Таблица 7

<i>Причина списания и уценки художественных произведений в системе Всекохудожника в 1949 г.</i>	<i>Сумма списания, рублей</i>
Произведения слабые в профессиональном отношении и завышенные в цене	18 021 900
Произведения, подлежащие совершенному списанию из числа принятых до 1941 г. и за это время пришедших в техническую негодность	6 111 800
Произведения, устаревшие по тематике и имеющие низкий идейный уровень	3 261 700
Произведения формалистические и не утвержденные Главлитом	1 504 700

Изделия художественных кооперативов быстро теряли потребительские качества: гипсовая скульптура разрушалась, картины темнели и трескались, подрамники рассыхались. Сплошь и рядом у художников не было личных мастерских, они вынуждены были ютиться все вместе в маленьких, непригодных для художественных работ помещениях, где трудно было соблюдать элементарные технологические требования сушки полотен и скульптурных моде-

<sup>99</sup> РГАЛИ. Ф. 3189, оп. 1, д. 291, л. 6.

<sup>100</sup> Составлена по докладу об итогах финансово-хозяйственной деятельности Всекохудожника за 1948 г. (РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 1, д. 268, л. 7 – 8).

лей. Особенно от такой неустроенности страдали художники провинции, где найти пригодное помещение и материалы было значительно сложнее. Приведу типичное по содержанию выступление председателя правления саратовского товарищества «Художник» в марте 1951 г.: «У нас до сих пор были ужасные условия для работы. Негде было не только работать, но даже складывать готовую продукцию, отчего даже готовые изделия портят (прорывают холсты, проминают, обдирают и т.д.). Продукция для магазина всегда сдается непротертой, пыльной, рамы ободраны и обколот багет»<sup>101</sup>.

Художники в поисках заработка набирали такое количество заказов, что выполнить их в договорные сроки было совершенно невозможно. Живописец мог одновременно взять заказ на тему из жизни Красной армии, детского сада, покорителей Арктики, строителей Магнитки или колхоза. Индивидуальность художника не учитывалась, в силу чего формировалась традиция «изготовления» картин, словно на конвейере. Многие художники не без оснований полагали, что именно принцип безличного тематического заказа «развращает художников», порождает «безразличные и фальшивые картины»<sup>102</sup>.

### **§ 3. Эстетика массового искусства и принципы ценообразования**

Разумеется, помпезность, вычурность, избыточный декор советской архитектуры, искусства и изделий художественной промышленности, особенно в годы позднего сталинизма, можно рассматривать как репрезентацию интенций власти, массовых ожиданий населения, культурных ориентиров эпохи. Но не стоит забывать и об экономической подоплеке некоторых, казалось бы, идейно-эстетических особенностях художественных произведений тех лет.

По сложившейся еще до войны практике труд в искусстве оплачивался исходя из внешних признаков, таких как размеры полотен и скульптур, тематика произведений. Скажем, в строительстве работа архитектора оценивалась тем выше, чем выше была стоимость художественной отделки здания. Чем дороже было запроектированное сооружение, тем выше была стоимость проекта, тем больше зарабатывали проектировщики. Поэтому им выгодно было планировать «советское узорчье»: лепнину, гипсовые вазоны и скульптуры на крышах зданий, разнотипные колонны и прочие элементы декора. Так в

<sup>101</sup> ЦДНИСО. Ф. 2900, оп.1, д. 10, л. 191 – 194/об.

<sup>102</sup> Сов. искусство. 1937. 23 мая.

проекте одного из домов на Ленинградском проспекте в Москве было предусмотрено 905 типов облицовочных цементных плит (из них 700 фигурных), 59 типов лестничных ступеней, 55 типов окон<sup>103</sup>. От столичных проектировщиков не отставали провинциалы, особенно если областной город претендовал на статус столицы региона. Скажем, трест Свердловоблпроект, разрабатывая документацию для строительства дешевых шлакоблочных домов для рабочего поселка Первоуральского трубного завода, в каждом из 24-х двухэтажных домов запроектировал по 12 – 20 колонн – всего около двухсот пятидесяти разновидностей колонн сложного ионического образца<sup>104</sup>. Аналогичные правила действовали при оценке изделий мелкой пластики, посуды, произведений декоративно-прикладного искусства.

Попытки перестроить эту систему предпринимались уже в 1930-е гг., но с началом Отечественной войны работа специальной бригады, разрабатывавшей новые правила тарификации в искусстве, приостановилась. Обсуждение проблем авторского права и ценообразования возобновилось в 1943 г. Круг вопросов заметно расширился, в том числе и за счет проблемы оценки ущерба, нанесенного художественной культуре страны за время войны. По недавно опубликованным документам видно, что камнем преткновения для экспертов была оторванность советского артрынка от мирового и отсутствие согласованных критериев<sup>105</sup>. Таковыми могли бы быть цены в золотых рублях, действовавшие в 1913 г. Однако опыт дореволюционного художественного рынка противоречил императивам официальной идеологии и не мог использоваться при оценке произведений советских художников.

Необходимо было каким-то образом упорядочить вознаграждение не только за оригинальные работы, но и за тиражирование образов художественных произведений в печати, рекламе, текстильной и художественной промышленности, за выполнение копий, учесть производственные и амортизационные затраты художников. Для этого разработчики авторского права и ценообразования предлагали руководствоваться-

---

<sup>103</sup> Сов. искусство. 1950. 15 авг.

<sup>104</sup> Крокодил. 1948. № 14. С. 7.

<sup>105</sup> См.: Чрезвычайное советское искусствоведение: материалы стенограммы заседания бюро экспертизы Чрезвычайной государственной комиссии по установлению и расследованию злодеяний немецко-фашистских захватчиков и их сообщников и причиненного ими ущерба гражданам, колхозам, общественным организациям, государственным предприятиям и учреждениям СССР от 24 декабря 1943 г. / публ. М. Бодэ, С. Кузакова // Культура. 2007. № 4. 1 – 7 февр. С. 14.

ся не количественными параметрами, а художественными достоинствами. В этом деликатном и крайне субъективном деле предлагалось поделить всю «изопroduкцию» на «удовлетворительную, хорошую или отличную». Эксперты считали, что «в пределах данного вида произведений оплата сложного и крупного по размеру произведения не должна превышать оплаты несложного и небольшого по размеру произведения, но более высокого качества»<sup>106</sup>. Эти пожелания остались на бумаге и в послевоенную эпоху при оплате труда представителей художественных профессий решающее значение сохраняли внешние параметры: тема, размер, жанр, вид изобразительного искусства.

Особенно активно проблемы организации труда художников обсуждались в 1949 – 1950 гг., когда власти предприняли попытку отказаться от практики авансированного государственного заказа. Временная ликвидация договорной системы привела к хаосу и дезорганизации сталинского художественного рынка<sup>107</sup>. В итоге статус-кво было восстановлено, а правила ценообразования и авторского вознаграждения расписаны в специальных нормативных документах 1950 г.

В них авторское вознаграждение рассчитывалось в соответствии с административной логикой централизованного планирования и внешних параметров. Цена художественного произведения и авторского гонорара были тем выше, чем выше был статус покупателя художественного произведения: музея, государственной или общественной организации, оргкомитета всесоюзной или местной выставки. Живопись оценивалась выше графики. Если «портрет композиционный государственных и общественных деятелей, верно передающий образ портретируемого, выполненный на высоком идейном и художественном уровне (музейного значения)», выполненный в технике масляной живописи оценивался в пределах 15 тыс. рублей, то цена за аналогичный графический портрет не могла превышать 3 тыс.<sup>108</sup> Горельеф изначально оценивался на 30% дороже барельефа. В многофигурных скульптурных композициях действовало такое правило: если фигуры стояли отдельно, то каждая фигура оплачивалась отдельно. Если фигуры располагались близко друг к другу, то вторая и последующие фигуры оплачивались на 25 % дешевле первой. Нормы авторского права предписывали оцени-

---

<sup>106</sup> Докладная записка Оргкомитету ССХ СССР «Об упорядочивании творческого труда художников» // РГАЛИ. Ф. 2363, оп. 1, д. 3, л. 3.

<sup>107</sup> Подробнее см.: *Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 60-е годы. С. 76 – 78.

<sup>108</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 139, л. 6 – 8.

вать любую фигуру в движении дорожке, чем в статике, животных с подчеркнутыми признаками породы дорожке символически-обобщенных образов и т.д. и т.п.<sup>109</sup>.

Советское искусство, особенно в годы позднего сталинизма, характеризуется монументальными размерами, многофигурными композициями с прорисовкой мелких деталей (знаков униформы, орденов). Картина В. Волкова «Минск. 3 июля 1944 г.» имела размеры 2.75 на 5.26 м. «Триумф народа – победителя» М. Хмелько – 2.91 на 5.60, «Утро на Куликовом поле» А. Бубнова – 2.70 на 5.03, конный портрет Г. Жукова кисти В. Яковлева – 4 на 3. Гигантизмом отличались работы, выполненные бригадным методом. Картина бригады Д. Налбандяна (В. Басов, Н. Мещанинов, В. Прибыловский, М. Суздальцев) «Власть советам. Мир народам» написана на холсте размером 3.05 на 4.90 м., бригады В. Ефанова (С. Дудник, Ю. Кугач, К. Максимов, В. Цыплаков) «Передовики Москвы в Кремле» – 4.00 на 6.25, другой бригады В. Ефанова (А. Грицай, Л. Котляров, К. Максимов, Б. Ставицкий, П. Судаков, Б. Щербаков) «Собрание в Академии наук» – 3.97 на 5.85, бригады Б. Иогансона (В. Соколов, Д. Тегин, Н. Файдыш-Крандиевская, Н. Чебаков) «Речь Ленина на Третьем съезде комсомола» – 3.50 на 4.83.

Тяга к парадной гигантомании объясняется не только следованием логике наивной наглядности (масштаб картины должен был символизировать масштаб личности или события), но и послевоенными нормами расценок. Хотя новые правила требовали определять стоимость художественных произведений в зависимости от их «идейно-художественной ценности и мастерства исполнения», в этой сфере по-прежнему торжествовал «аршинный» принцип, при котором чем больше в квадратных метрах были размеры художественного произведения, тем выше заработная плата художника.

На расценки влиял не только размер артобъекта. Иерархия должностей, званий, наград, стратифицирующая сталинское общество, распространялась и на визуальные образы. Художнику было выгоднее изображать «знатных людей», политических и государственных деятелей, чем обычного человека.

Сюжетные композиции оценивались выше, чем пейзаж и натюрморт, изображение группы людей – выше, чем картина с одной фигурой, портрет человека в униформе и с различными знаками отличия – выше, чем портрет в гражданской одежде, изображение в полный рост – в два раза выше портретов «по пояс».

---

<sup>109</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 139, л. 5 – 33.

Эти правила распространялись как на оригинальные произведения, так и на копии. В качестве примера приведу плановые расценки, действующие в системе Всекохудожника в 1952 г. при определении зарплаты и продажной цены копий художественных произведений<sup>110</sup>:

Таблица 8

<i>Советская живопись</i>	<i>Характеристика произведения, с которого делается копия</i>	<i>Размер, кв. м.</i>	<i>Зарплата художника, рублей</i>
	Батальные, исторические и современные темы с изображением политических и государственных деятелей, многофигурные	до 1	850
		до 3	1700
		до 5	2350
	Батальные, исторические и современные темы без изображения политических и государственных деятелей или портреты	до 1	550
		до 3	1125
		до 5	1500
	Пейзажи с одной или двумя фигурами	до 1	300
		до 3	600
<i>Русская живопись</i>			
	Батальные, исторические, жанровые темы	до 1	765
		до 3	1275
		до 5	1700
	Пейзажи с одной или двумя фигурами	до 1	360
		до 3	750

Аналогичные правила распространялись на скульптуру, графику, оформительские работы. Представление о принципах оплаты скульптурных работ дает табл. 9<sup>111</sup>:

Таблица 9

<i>Высота скульптуры портретной, м</i>	<i>Оплата выполнения скульптур двух категорий, тыс. рублей</i>	
	<i>первой</i>	<i>второй</i>
До 0,6	до 9	до 6
От 0,65 до 1	до 14	до 8
До 1,5	до 20	до 15
2	до 25	до 18
2,5	до 30	до 21
3	до 35	до 25

<sup>110</sup> ГАПО. Ф. р. 1128, оп. 1, д. 5, л. 331.

<sup>111</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 139, л. 15.

Одним из самых распространенных видов оформительских работ было изготовление портретов способом «сухой кисти». В его оценке аршинный принцип оплаты труда художника проявлялся наиболее наглядно. По содержанию табл. 10 можно установить, каким образом были взаимосвязаны размер портрета, вид одежды портретируемого и зарплата художника-оформителя в ценах 1952 г.<sup>112</sup> К этому стоит добавить, что если размер «парсуны», выполненной «сухой кистью» превышал 12 кв. м., то художник дополнительно получал по 40 руб. за каждый квадратный метр<sup>113</sup>.

Таблица 10

<i>Вид портрета</i>	<i>Размер портрета, кв. см</i>	<i>Отпускная цена, рублей</i>	<i>Зарплата художника, рублей</i>
Портрет в гражданской одежде	60 x 80	103, 41	51
Портрет в гражданской одежде	300 x 400	1129	446, 25
Портрет в военной форме со знаками отличия и наградами	60 x 80	123, 26	63, 75
Портрет в военной форме со знаками отличия и наградами	300 x 400	1625, 57	765

Много лет спустя Д. Налбандян, один из самых известных придворных художников советской эпохи, успешный и при Сталине, и при Хрущеве, и при Брежневе, вспоминал в 1980-е гг.: «Сейчас гроши за живопись платят. Недавно я делал большую картину ”Ленин и Крупская в деревне Кашино”<sup>114</sup>. Два года работал и договор был на десять тысяч... Столько над образом Ленина работал, а они взяли и снизили цену. Вот сейчас пишу “Выступление Ленина на съезде”, но большую картину писать уже не буду. Зачем? Какой смысл?»<sup>115</sup>.

Массовая скульптура сталинской эпохи, выполненная, как правило, в недолговечном материале (гипсе, бетоне и т.д.), отличалась грубыми прямолинейными пластическими решениями, технологическим браком. На профессиональном жаргоне садово-парковая скульптура тех лет называлась не иначе, как «гипсытина». Практика создания поспешных, быстро разрушающихся скульптурных объектов пропагандистского характера, начатая еще в годы Гражданской войны, привела, по мнению исследователей городской среды, к на-

<sup>112</sup> ГАПО. Ф. р. 1128, оп. 1, д. 5, л. 329.

<sup>113</sup> Там же. Д. 4, л. 460 – 461.

<sup>114</sup> Картина написана в 1985 г.

<sup>115</sup> Налбандян Д. Незабываемые встречи // Огонек. 1989. № 41. С. 16.

стоящему экологическому бедствию<sup>116</sup>. Публичное пространство заполнили скульптурные клоны партийных, государственных и военных деятелей, дважды Героев Советского Союза, стилизованных типовых образов рабочих, колхозниц, пионеров, советской молодежи. Чтобы представить масштаб экспансии идеологической скульптуры в советское обитаемое пространство, сравним две цифры. Согласно данным КПДИ СССР с 1924 по 1949 г. по всей территории Советского Союза по решению правительства было установлено 53 оригинальных памятника<sup>117</sup>, а только за 11 месяцев 1949 г. московское товарищество «Росскульптор» выполнило 5433 экземпляра политической скульптуры, из них 690 предназначались для экспонирования в садах и парках<sup>118</sup>.

Нарочитая дидактика и «самодеятельный» уровень исполнения массовой скульптуры нередко также был обусловлен экономическими мотивами. Скульпторы хорошо зарабатывали, создавая эталоны для гипсовых скульптур, а рабочие скульптурных фабрик и комбинатов – перевыполняя планы их производства. Поэтому отлив и зачистка скульптур происходили с грубыми технологическими нарушениями, без тщательной отделки, что приводило к значительному искажению первоначального замысла<sup>119</sup>.

Некоторые визуальные особенности массовой живописи эпохи сталинизма (скудость цветовой палитры, прямолинейные цветовые решения) не в последнюю очередь связаны с трудностями лакокрасочного производства в СССР. Экономическая автаркия, отсутствие импорта красок, сырья и технологий их производства еще более усугубили знакомый с 1930-х гг. дефицит качественных материалов. Художникам часто приходилось довольствоваться тем колористическим набором, что можно было раздобыть только в специализированных распределителях и конторах.

Если говорить об экономической активности кооперативов в целом, то их инициатива и самостоятельность принимают нелегальные формы. Слово «нелегальный» в данном случае имеет только один смысл – незаконный с точки зрения советского законодательства, но

---

<sup>116</sup> *Мазаев А.И.* План монументальной пропаганды и его исторические судьбы // *Мазаев А.В.* Искусство и большевизм. 1920 – 1930-е гг.: проблемно-тематические очерки и портреты. М., 2004. С. 154 – 173.

<sup>117</sup> РГАЛИ. Ф. 962, оп. 6, д. 1466, л. 43.

<sup>118</sup> Там же. Ф. 2907, оп. 1, д. 8, л. 99.

<sup>119</sup> Там же. Ф. 2943, оп. 1, д. 2124, л. 16.

отнодь не оппозиционный или протестный по отношению к официальной эстетике, канонам социалистического реализма. Сплошь и рядом художественные кооперативы практиковали взаимные недопоставки, превышение расходов, самовольное повышение зарплаты, махинации с документами при получении кредитов, двойную бухгалтерию<sup>120</sup>. Руководители кооперативов привлекали к работе художников в обход установленных правил и платили им в два-три раза больше, чем это предусматривалось официальными расценками. Использовались нехитрые схемы сокрытия доходов: в ведомости вписывали «мертвые души» фиктивных членов творческих бригад, дважды выплачивались авторские гонорары за одну и ту же работу. Занимались этим и высокостатусные художники, такие как художник Ф. Шурпин, скульпторы С. Меркуров, М. Манизер, Е. Вучетич, и простые смертные из провинциальных кооперативов. Поскольку властная вертикаль в системе Всекохудожника сочеталась с полицентризмом и дублированием функций проверяющих инстанций, художники могли лавировать и действовать в собственных интересах.

В итоге постановление Совмина РСФСР «О неудовлетворительной работе Всекохудожника» от 17 февраля 1953 г. завершило недолгую историю этой организации. Всекохудожник обвинили в том, что кооперативы превратились в сборища дельцов и проходимцев, «уволненных за всякого рода проступки и нарушения из других учреждений и предприятий», в группы людей, не имеющих никакого отношения к изобразительному искусству. Кооператоров осуждали за то, что они руководствовались клановыми или семейными интересами, срывали государственные планы, «транжирили государственные средства на некачественные и ненужные потребителю художественные изделия»<sup>121</sup>.

История Всекохудожника выходит за рамки эксцессов сталинизма, хотя полностью совпадает с его хронологическими границами. Всекохудожник оказался полигоном для испытания различных технологий и форм «советизации» художественного сообщества, для освоения экономических механизмов художественного производства по-социалистически. Вплоть до распада СССР тематическое планирование и плановое производство устраивали значительную часть художников, ожидающих именно от государства гарантий предоставления равных возможностей и материальной поддержки. Свою борьбу за рынок заказов и социальный статус они прикрывали демагогической риторикой о

---

<sup>120</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 7, л. 54.

<sup>121</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 45, л. 1 – 2.

«подлинно социалистическом искусстве», не раз использовали административный ресурс в конкурентной дружбе с коллегами.

Таким образом, кооперация, призванная сформировать современный массовый художественный рынок, оставила противоречивое наследие. С одной стороны, тормозился модернизационный процесс автономизации творческой личности, возрождались вроде бы архаические традиции ремесленной корпорации. С другой стороны, и об этом все чаще говорят эксперты истории искусств, в эпоху сталинизма зарождаются практики, соответствующие эпохе постмодерна. К ним относятся коллективное бригадное творчество, превращение искусства в массовое артпроизводство, антимузейная акционистская трактовка художественного произведения, реабилитация копий, десакрализация статуса художника как автономной личности.

За четверть века существования Всекохудожника изменились потребители его продукции. В годы позднего сталинизма рабочие, колхозники, мелкие служащие исключаются из «большой сделки» с режимом, уступают место более образованным профессиональным группам<sup>122</sup>. Для этой аудитории типовая продукция кооператоров не могла служить фильтром, отделяющим успешных от социальных неудачников. Скорее, наоборот, дидактическое искусство позднего сталинизма означало принадлежность к непривилегированному большинству. В этом отношении кооперация художников в том виде, в каком она существовала в начале 1950-х гг., была обречена.

---

<sup>122</sup> *Dunham V.* In *Stalin's Time*. P. 5, 15.

## ГЛАВА 4. ПОСЛЕВОЕННОЕ ИСКУССТВО В ПРОВИНЦИАЛЬНОМ ИЗМЕРЕНИИ

*Мы пленники места, пленники времени,  
эпохи, Советского Союза, советской культуры,  
социалистического реализма, провинциального  
городка Пермь.*

А.В. Королев<sup>1</sup>

В любой культуре пространство и такие его параметры, как центр, периферия, граница, являются метафорами социальных отношений и ценностей<sup>2</sup>. Тем более в России, представляющей собой огромное лоскутное одеяло этнически и культурно самобытных регионов. Централизм, иерархия, субординация и москвоцентризм уже в 1930-е гг. оказывали влияние на социальные взаимодействия во всех сферах жизни, в том числе в искусстве. Отношения между столицей и остальными территориями становятся непропорциональными и асимметричными. Именно в годы сталинизма интенсивно нивелируются локальные культурные различия, формируется усредненное типовое советское пространство<sup>3</sup>. Идеальная модель символического пространства в этот период, как не раз отмечалось исследователями, представляла собой концентрическую вертикальную систему с центром в московском Кремле. Москвоцентризм, воплощенный в художественных образах, становится символическим аналогом всей системы властных отношений<sup>4</sup>. При этом вертикальная иерархия и кон-

---

<sup>1</sup> Искусство Перми в культурном пространстве России. Век XX. Пермь, 2000. С. 349.

<sup>2</sup> Литература по различным аспектам проблемы «центр – регионы» обширна. В последние годы опубликованы: Регионы России: социокультурные контексты художественных процессов нового и новейшего времени. СПб., 2002; *Medvedev I. A General Theory of Russian Space: a Gay Science and a Rigorous Science // Beyond the limits. The Concept of Space in Russian History and Culture / ed. J. Smith. Helsinki; London, 1999; Provincial Landscape. Local Dimensions of Soviet Power, 1917 – 1953 / ed. D. Raleigh. Pittsburg, 2001; The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space / ed. E. Dobrenko, E. Naiman. Seattle; London, 2003.*

<sup>3</sup> Дискуссии о советском культурном пространстве см.: *Каганский В. Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. М., 2001.*

<sup>4</sup> О концентрической визуальной парадигме в культуре сталинизма см.: *Минералов Ю. Контуры стиля эпохи (еще раз о массовой песне 1930-х гг.) // Вопр. лит. 1991. № 7; Plamper Y. The Spatial Poetics of the Personality Cult. Circles around Stalin // The*

центричность, свойственные культурным формам эпохи сталинизма, проявляются на всех ее уровнях. Областные центры на фоне Москвы выглядят периферией, но выполняют «столичные» функции по отношению к городам областного подчинения<sup>5</sup>. В этом смысле Московская область оставалась для москвичей такой же периферией, как и Курская. Иерархическая модель «столица – периферия» распространялась в предвоенное десятилетие на регионы, где велось наиболее интенсивное индустриальное и городское строительство. В частности, Новосибирск/Новониколаевск проектировался и позиционировался в те годы именно как столица преобразенной советской Сибири, а Свердловск/Екатеринбург – как столица нового социалистического Урала.

Слова «периферийный», «периферийное» становятся в 1930-е гг. лексической нормой и заменяют традиционное для отечественной публицистики понятие «провинция». «Периферия» указывала не только на имперские политико-административные ценности советской культуры, но и на традиционные для России смыслы: территориальную удаленность, политическую инертность и несамостоятельность, культурную замкнутость и невосприимчивость к новому, отсталость и консерватизм<sup>6</sup>. В довоенном СССР регионы превращаются в испытательные полигоны для административных реформ и экспериментов, направленных на формирование новой универсальной советской идентичности и разрушение связи провинциальной культуры с ее территорией, сложившимся культурным ландшафтом и этнической средой.

И все же отношения Москвы и «периферии» не были только односторонними – из центра в регионы. Местные элиты оказывали влияние на ход и темп сталинских преобразований<sup>7</sup>. В художественной культуре унификация стилистики, институциональной системы,

---

Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space. Seattle; London. 2003. P. 20 – 27.

<sup>5</sup> Под «столичностью» подразумевается ориентация на инновации, смысловую изменчивость, социальную мобильность. Подробнее см.: *Коган Л.Б.* Быть горожанами. М., 1990.

<sup>6</sup> Библиографию дискуссий о феномене «провинциальности» см., например: *Кириченко Е.И.* Русская провинция. М., 1997; *Русская провинция: миф – текст – реальность.* М.; СПб., 2000; *Геопанорама русской культуры. Провинция и ее локальные тексты.* М., 2004; *Купцова И.А.* Русская провинциальная культура: сущность, исторические и современные характеристики // Соц. и гум. знания. 2006 №. 3. С. 34 – 48.

<sup>7</sup> См., например: *Harris J.* The Great Urals. Regionalism & the Evolution of the Soviet system. Ithaca; London, 1999.

художественной повседневности была ведущей, но не единственной тенденцией. Ситуация менялась от области к области, от региона к региону, в зависимости от местных исторических и артистических традиций, а также национальной специфики<sup>8</sup>.

Возможно, современный исследователь феномена советской городской культуры В.Г. Рыженко права, утверждая, что «любой город, независимо от административной функции, размеров и численности населения, является центром сгущения социокультурных процессов и накопления инноваций»<sup>9</sup>. И все же провинция провинции рознь. Еще до революции в России сложились сильные и пользующиеся уважением профессионалов провинциальные художественные центры с авторитетными учебными заведениями, музеями, галереями. В этом ряду можно назвать, Арзамас с одной из старейших в России художественных школ, Пензу с художественным училищем, где еще в 1940-е гг. работал Горюшкин-Сорокопудов, а когда-то преподавали Коровин и Клодт. Заслуженным уважением пользовались художественные учебные заведения в Ярославле, Иванове, Казани, Свердловске, Боголюбовское рисовальное училище в Саратове, Воронежская школа живописи и рисования.

Однако многие российские регионы не могли похвастать солидными художественными традициями или достижениями. Там занятия искусства оставались уделом преимущественно мастеров художественных промыслов или любителей, созданные художественные произведения представляли локальный интерес, художники в основном преподавали. В этих регионах инфраструктура современного искусства (корпоративные организации художников, частные коллекции, художественные салоны, выставочные залы, учебные заведения и т.д.) формируется только в начале XX столетия. В жизни любого

---

<sup>8</sup> О «советизации» искусства национальных республик см.: *Glants M. From the Southern Mountains to the Northern Seas // New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture / ed. J. Norman. New York, 1994. P. 95 – 111.* О специфике культурных процессов в годы позднего сталинизма в Украине см.: *Yekelchuk S. Celebrating the Soviet Present. The Zhdanovschina Campaign in Ukrainian Literature and the Arts // Provincial Landscapes. Pittsburg, 2001. P. 255 – 275.*

<sup>9</sup> *Рыженко В.Г., Назимова В.Ш., Алисов Д.А. Пространство советского города (1920 – 1950-е гг.): теоретические представления, региональные социокультурные и историко-культурные характеристики (на материалах Западной Сибири). Омск, 2004. С. 47.*

провинциального города велико значение «культурных гнезд»<sup>10</sup> – семей местной интеллигенции, династий художников и иконописцев, образованной бюрократии. Представители этих семей объединялись в местные общества любителей живописи, ваяния и зодчества, занимались меценатством, организовывали художественные выставки, в меру своих возможностей устанавливали контакты с художниками других регионов и российских столиц<sup>11</sup>.

В таких регионах традиции творческой и институциональной жизни искусства были очень молоды, отсюда и особый поколенческий состав местных художественных сообществ. Здесь почти нет «стариков» или известных художников, сделавших себе имя в эпоху Серебряного века. К 1940-м гг. в пору зрелости вступили художники, родившиеся в последнее десятилетие императорской России, в основном получившие подготовку в экспериментальных художественных учебных заведениях двадцатых годов. Эти художники только начинали осваивать трудный (особенно трудный в провинции) язык модернистского искусства, когда началась борьба с формализмом и о художественных экспериментах пришлось надолго забыть. Солидной школы для утверждавшегося советского академизма этому поколению художников явно не доставало. Молодые провинциальные художники, толком не знакомые ни с модернистским, ни с классическим языком искусства, в целом были интегрированы в действовавшую тогда систему профессиональных ценностей. К тому же художественная молодежь часто происходила из крестьянских и рабочих семей, принадлежала к горожанам и «творческой интеллигенции» в первом поколении<sup>12</sup>. Художники периферии, как правило, никогда не бывали за границей, редко выезжали за пределы своего региона.

Именно это замедленное и герметичное формирование художественного сообщества происходило в обширном регионе Пермской, а с 1940 по 1957 г. – Молотовской, области. В дальнейшем отношения

---

<sup>10</sup> Концепция «культурных гнезд» разрабатывалась петербургской школой культурно-исторического краеведения. О второй волне популярности идей Н.К. Пиксанова, И.М. Гревса и Н.П. Анциферова см.: *Рыженко В.Г.* Интеллигенция в культуре крупного сибирского города в 1920-е годы: вопросы теории, истории, историографии, методов исследования. Екатеринбург; Омск, 2003. С. 135 – 159.

<sup>11</sup> О художественной жизни в Перми в начале XX в. см.: *Сидорчукова Л.Г.* Приметы «Серебряного века» // Пермь от основания до наших дней: исторические очерки. Пермь, 2000. С. 129 – 133.

<sup>12</sup> См., например, биографические справки в кн.: *Серебренников Н.Н.* Художники Перми. Л., 1963

«центр – периферия» будут рассматриваться в основном на материалах этого региона, представляющего собой «второй эшелон» советской провинции. Город Пермь не знал такой долгой истории и художественных традиций, как, скажем, Казань или Рязань, но и не был такой историко-художественной целиной, как Норильск или Магнитогорск.

## **§ 1. Искусство советской периферии. Город Молотов**

Город Пермь ни до, ни после революции не был местом интенсивного развития изобразительных искусств. Здесь медленно складывались традиции профессионального изобразительного искусства и художественного образования. Первоначально художественное сообщество формировалось из иконописцев<sup>13</sup>, любителей, учащихся рисовальных школ при горных заводах и усадьбах Строгановых и Лазаревых. В XIX столетии в Прикамье начинают свою творческую деятельность выпускники Академии художеств, некоторые из них в начале XX в. открыли в городе частные рисовальные школы<sup>14</sup>. Общество любителей живописи ваяния и зодчества появилось только в 1909 г.<sup>15</sup> С начала XX в. привычными (хотя и редкими) для городской жизни становятся выставки местных художников, складывается круг людей, интересующихся искусством, появляется и знаковая для эпохи модерна и авангарда личность – В. Каменский – поэт и художник с разносторонними интересами и футуристической жадой инноваций.

Поколение художников-авангардистов было представлено в Перми еще одной фигурой – первым коми-пермяцким живописцем П. Субботиным-Пермяком<sup>16</sup>. Творческое наследие этого рано умершего художника в период сталинизма было предано забвению и открыто заново только в 1960-е гг.

Пермь вошла в число тех городов, где с 1918 г. осуществлялось экспериментальное художественное образование в местных художественно-технических мастерских, организованных П. Субботиным-

---

<sup>13</sup> Крепостные и забытые живописцы Прикамья XIX в.: каталог выставки / вступ. ст. Е.И. Егоровой, Н.В. Казариновой, Д.В. Сарабьянова. М., 1990.

<sup>14</sup> Голынец Г., Голынец С. Академия художеств и Урал // Декоративное искусство. 2005. № 3. С. 28 – 35.

<sup>15</sup> Семянников В. Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества (1909 – 1919): хроника деятельности // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1988. С. 155 – 160.

<sup>16</sup> Власова О.М. Художник П.И. Субботин-Пермяк. Пермь, 1990.

Пермяком и преобразованных в 1921 г. в художественный техникум. В этом учебном заведении начинали профессиональную карьеру несколько одаренных мастеров, продолживших свой путь в Москве и других республиках: будущие народный художник СССР В. Орешников, заслуженный деятель искусств Узбекской ССР Н. Кашина, народный художник РСФСР А. Кокорин, заслуженный художник РСФСР О. Коровин. Выпускники техникума составляли костяк молотовского художественного сообщества, которое оставалось молодым и малочисленным, формировалось медленно и с большими трудностями.

По данным переписи 1939 г. во всей Молотовской области всего 275 человек назвали себя по роду занятий художниками или скульпторами. Из них 187 были молодыми людьми в возрасте от 19 до 29 лет<sup>17</sup>. Наиболее одаренные и амбициозные из них стремились вырваться из художественного захолустья в столицу. Из дореволюционного поколения художников с серьезной, академической подготовкой, в городе остались И. Туранский (1891 – 1981) и А. Зеленин (1870 – 1944)<sup>18</sup>. Но они занимались в основном не авторскими проектами, а преподавательской работой.

Трудно переоценить роль, что сыграла в становлении художественной среды Пермская художественная галерея, отделившаяся от местного музея в самостоятельную организацию в 1922 г. В 1929 г. в галерее был организован отдел советского искусства, в 1935 г. начала работу художественная изостудия. Именно художественная галерея, особенно основатели коллекции деревянной скульптуры А.К. Сыропятов и Н.Н. Серебренников, выступила «собирателем» местных художественных сил. Одновременно Н.Н. Серебренников, не имея искусствоведческой подготовки, выполнил миссию первого уральского искусствоведа<sup>19</sup>. В целом искусствоведение и художественная критика в провинции были экзотическими занятиями, представленными не столько профессионалами (их готовили буквально в двух-трех столичных вузах), сколько любителями искусств из числа археологов, краеведов, литераторов.

<sup>17</sup> Всесоюзная перепись населения СССР 1939 г.: Уральский регион / сост. В. Мотревич. Екатеринбург, 2002. С. 147,165.

<sup>18</sup> Спешилова Е.А. А.Н. Зеленин: художник, иконописец, педагог. Пермь, 2006.

<sup>19</sup> Голынец С.В. Уральская школа искусствоведения и проблемы искусствоведческого образования в российской провинции // Уральская школа искусствоведения. Екатеринбург, 2002. С. 6.

Профессиональное искусство в Перми длительное время не отделялось от любительского, что можно считать особенностью местного художественного рынка 1930-х гг. Судя по каталогу выставки профессиональных и самодеятельных художников 1937 г., возможности применения таланта были крайне ограниченными: профессиональными художниками в нем значились исключительно преподаватели (педагогического института, художественного училища, строительного техникума, общеобразовательных школ) и штатные художники организаций (областной газеты «Звезда», пермского музея, дома санитарной культуры, театра оперы и балета)<sup>20</sup>.

Местные отделения Союза художников и Всекохудожника появились в Молотове накануне войны. В 1939 г. в соответствии с правительственными решениями было создано областное отделение Союза художников, хотя пермский городской союз сложился еще в 1933 г. Процесс объединения художественных сил в единую общероссийскую структуру происходил под контролем центра. Подобно тому как Оргкомитет ССХ испрашивал разрешение у высшего руководства страны на проведение учредительного съезда Союза художников, местные художники получали разрешение на проведение учредительной конференции областной организации ССХ у московского Оргкомитета. Эта конференция состоялась 29 – 31 декабря 1939 г. Членами областной организации было утверждено 16 человек, кандидатами – 18. Своими целями союз объявил «создание творческих произведений, посвященных истории ВКП (б) и социалистическому строительству в Пермской области», «художественное оформление и благоустройство городских рабочих поселков вплоть до квартир рабочего и колхозника», а также «развитие национального изобразительного искусства Коми-пермяцкого округа»<sup>21</sup>.

Художники областного центра жили замкнуто, редко общались друг с другом. Они сталкивались с дефицитом самых элементарных вещей – анатомических пособий, учебных моделей, иллюстраций. Не хватало денег на натурщиков, да и самих натурщиков найти было сложно, в провинциальных городах мало кто соглашался на эту незнакомую и подозрительную работу. Во многих городах и районах области не было электричества, транспортной связи с областным

---

<sup>20</sup> Выставка художественного творчества пермских художников, устраиваемая пермскими художниками и участниками художественной самодеятельности. Пермь, 1937.

<sup>21</sup> ГАПО. Ф. р. 1130, оп. 1, д. 146, л. 9.

центром. Порой любителям искусства приходилось добираться до студий и кружков при домах культуры, преодолев несколько километров пешком. Таким пешим ходом добирались на учредительную конференцию в Молотов некоторые из ее делегатов. Понятно, что на профессиональную мобильность и коммуникацию с коллегами в таких обстоятельствах рассчитывать было трудно. «Помогите достать кисти, краски, бумагу, линолеум для гравюр – и мы тоже будем участвовать в выставках», – мольбы такого рода постоянно звучали с трибуны конференции 1939 г. Не трудно предположить, что страсть к искусству разбивалась об убогий провинциальный быт. Не случайно молодежь из художественного училища в основном уходила работать в кооператив художников, где можно было «штамповать по три-четыре портрета в день» и вполне прилично себя обеспечивать<sup>22</sup>.

Кооперативное товарищество «Художник» было создано постановлением Оргкомитета Верховного совета РСФСР по Пермской области № 247 от 10 марта 1939 г. в целях «дальнейшего развития изобразительного искусства». В 1943 г. в нем состояло 23 художника, в 1948 г. – 40, в 1950 – 51<sup>23</sup>. Судя по материалам отчетности, товарищество до 1948 г. владело живописной и скульптурной мастерскими, цехом по производству вывесок, зеркал, изделий из папье-маше и гипса, до 1952 г. – цехом ширпотреба и художественных работ<sup>24</sup>. Действовал художественный цех в г. Коспаше<sup>25</sup>, открывались и закрывались филиалы в других городах области – Березниках, Кизеле, Кунгуре, Верещагино<sup>26</sup>.

Так же, как в Москве, Ленинграде, прочих городах СССР, молотовские Союз художников и кооператив «Художник» тесно взаимодействовали. В них числились одни и те же люди. Нередко один бухгалтер работал в двух организациях, которые арендовали друг у друга помещения, делились материалами. Общими были профессиональные и бытовые трудности. Тем не менее некорректно говорить об осознанной групповой солидарности или корпоративной культуре местного художественного сообщества. Члены Союза художников позиционировали себя именно как профессионалов, предназначенных для самостоятельного творчества, стоящих на невидимой социальной

<sup>22</sup> ГАПО. Ф. р. 1130, оп. 1, д. 146, л. 12 – 27.

<sup>23</sup> Там же. Ф. р. 1128, оп. 1, д. 2, л. 12; д. 4, л. 80.

<sup>24</sup> Там же. Д. 5, л. 153.

<sup>25</sup> Там же. Д. 7, л. 131.

<sup>26</sup> Там же. Д. 2, л. 108 – 111.

лестнице ступенькой выше кооператоров. Последних они воспринимали как ремесленников, в худшем случае – как непрофессиональных халтурщиков, дискредитирующих высокое звание художника<sup>27</sup>. Ситуацию, когда оформительские и копийные работы оценивались выше оригинальных произведений, члены Союза художников считали совершенно ненормальной и систематически обращались во властные инстанции с жалобами на непрофессионалов<sup>28</sup>.

До 1954 г. молотовские художники не принимали участия во Всесоюзных выставках<sup>29</sup>. Художественная жизнь почти целиком концентрировалась в административной столице – городе Молотове, за пределами которого не было крупных художественных центров, за исключением камнерезных промыслов<sup>30</sup>, которые, впрочем, не дотягивали до уровня известности Палеха или Каслинского литья.

Двухвековое соперничество Москвы и Петербурга/Ленинграда дублировалось на Урале столь же длительным историческим соревнованием за административное и экономическое превосходство Екатеринбурга/Свердловска и Перми/Молотова. С точки зрения культурного доминирования, столица Западного Урала проигрывала главному городу восточных склонов Уральских гор по многим показателям. Еще в 1894 г. в Екатеринбурге образовалось общество любителей изящных искусств, а в 1902 г. открылась художественно-промышленная школа, ставшая основой всех будущих художественных учебных заведений региона. В Свердловске началась творческая биография таких крупных мастеров всероссийского масштаба, как С. Эрзя и И. Шадр. С 1925 г. в Свердловске сформировалось местное отделение АХРР. Художественное сообщество пополняли выпускники не только местного училища, но и столичных вузов. Свердловчане раньше начали экспонироваться на республиканских выставках: в 1950 г. в республиканском смотре приняли участие 4 свердловских художника, в 1952 – 21, в 1957 – 42<sup>31</sup>. Здесь активно работали традиционные ху-

---

<sup>27</sup> См.: приложение 9.

<sup>28</sup> ГАПО. Ф. р. 604, оп. 1, д. 22, л. 196.

<sup>29</sup> Хронику художественной жизни 1910 – 1930-х гг. см.: *Серебренников Н.Н.* Художники Перми. Л., 1963; *Казаринова Н.В.* Художники Перми. Л., 1987.

<sup>30</sup> К середине 1950-х гг. в Молотовской области действовали Павловская (организована в 1922), Горноиренская (1929), Опачевская (1927) в Ординском районе, Кунгурская (1933), Дейковская (1947) в Кунгурском, Бисерская (1951) камнерезные артели: (Художественные изделия из кости, камня и дерева артелей промысловой кооперации РСФСР: каталог для торгующих организаций. М., 1956).

<sup>31</sup> Подробнее см.: *Вязников А.Г.* Художники Свердловска. Л., 1960.

дожественные промыслы и сообщества художников в городах областного подчинения (в Нижнем Тагиле, например). Иначе говоря, художественное пространство Свердловской области в отличие от Молотовской было полицентричным.

Фора в институциональном развитии изобразительного искусства в Свердловске складывалась еще в дореволюционный период. В советскую эпоху она увеличивается в первую очередь за счет административного ресурса, полученного свердловчанами в результате бессистемных и алогичных территориально-административных реформ 1920 – 1930-х гг., в результате которых Пермь из губернской столицы превратилась в штатный город областного подчинения, а Свердловск – в столицу обширной Уральской области. Пермь вернула себе статус областного центра, а область – статус самостоятельного субъекта Российской Федерации только в 1938 г.

Чехарда 1920 – 1930-х гг. с территориальным размежеванием огромного уральского региона создавала на тот момент труднопреодолимые преграды для формирования региональной идентичности и культурной самобытности. В целом культурная политика ориентировалась на создание в высшей степени однотипного советского культурного пространства, в котором этническая, языковая, стилистическая непохожесть выглядела по меньшей мере подозрительно.

Пермское художественное сообщество в послевоенную эпоху не играло решающей роли в формировании образов своего региона. Скажем, знаменитое полотно «На старом уральском заводе», по которому десятилетиями представляли историю Урала советские школьники, было написано столичным мастером Б. Иогансоном. В целом набор маркеров, идентифицирующих тот или иной регион, определялся центральными управленческими инстанциями. В приказах Комитета по делам искусств РСФСР оговаривалось, каким образом и какими художественными средствами «художники РСФСР должны отразить в своих произведениях жизнь родного края, области и автономной республики, природного богатства Российской Федерации»<sup>32</sup>. Одной области разрешалось развивать только промыслы из бересты, другой – только вышивку. В каждом регионе складывалась локальная агиография – повествование в образах о жизни и деятельности какого-либо революционного или партийного деятеля, каким-то образом связанного с местной историей. На областных выставках послевоенных лет пермским художникам, например, вменялось представлять

---

<sup>32</sup> ГАПО. Ф. р. 604, оп. 1, д. 29, л. 178/об.

пейзажи рек Камы и Чусовой, портреты «лучших людей области», городской пейзаж, произведения производственной тематики, а также картины о пребывании на пермской земле большевистского лидера Свердлова<sup>33</sup>. Все это «многообразие» должно было создавать образ Урала в целом и Молотовской области в частности как края пролетарской революции и социалистической тяжелой индустрии (если Урал – то, непременно, – опорный край державы).

Сценарии региональной идентичности Прикамья не были органичными, не вырастали из традиций, исторического опыта и памяти местного населения (русских, татар, удмуртов, коми-пермяков и других этнических групп). Краеведение, которое традиционно поставляет горячее в топку местного патриотизма и локальной мифологии, было разгромлено еще на рубеже 1920 – 1930-х гг. В Молотове, в отличие от западных областей СССР, крупномасштабных процессов против краеведов не было, но самые авторитетные и преданные музейному делу специалисты пострадали в годы большого террора.

Исследователи отмечают, что удаленность от центра, суровый климат, отсутствие необходимых материально-бытовых условий, неразвитая инфраструктура культуры ограничивали возможности приглашения в провинцию старой интеллигенции и молодых специалистов из Москвы, Ленинграда и других культурных центров<sup>34</sup>. Поэтому особое значение имела государственная поддержка профессиональной мобильности художников. Приезд на этюды в российскую глубинку столичных мастеров помогал местным художникам взглянуть на свой регион со стороны, узнать новые технические приемы, осознать свои профессиональные интересы. Поездки по стране, десантирование мастеров искусств на расположенные далеко от Москвы «стройки социализма» оказывали влияние на культурную географию страны, на территориальное размещение художественных сил. Творческие командировки имели исключительное значение для расширения творческого диапазона художников столиц и российских регионов, они представляли собой эффективную коммуникативную стратегию, обеспечивающую диалог провинции и центра.

В Молотове, насколько позволяют судить об этом архивные источники, художники мало пользовались возможностями патрон-клиентских отношений. По мнению знатока местных архивов и авто-

---

<sup>33</sup> См.: приложение 20.

<sup>34</sup> *Адрианова Г.С.* Художественная интеллигенция Урала. 1930-е годы. Екатеринбург, 1992.

ра пионерских исследований об эпохе позднего сталинизма О.Л. Лейбовича, местная элита проявляла интерес и оказывала поддержку деятелям театра, покровительствовала эвакуированным литераторам, а вот к местному художественному «бомонду» не благоволила. Во всяком случае, пока не удалось обнаружить свидетельств существования сети неформальных отношений художников с представителями местной партийно-хозяйственной элиты. К художникам провинциального Молотова не относится утверждение о том, что в СССР патрон-клиентские отношения были «тотальным социальным фактом»<sup>35</sup>. Отношения клиента и его покровителя всегда базируются на неравенстве ресурсов и представляют собой обмен разницей социальных потенциалов. Вероятно, в Молотовской области в годы сталинизма не было художников, неформальные отношения с которыми могли бы представлять интерес для партийно-хозяйственной региональной элиты. Провинциальные художники, если и обращались за поддержкой к лицам, облеченным властью, то делали это от имени «клиентеллы» – местного отделения союза художников для решения групповых проблем. Не будучи знаменитыми, не имея символического капитала, провинциальные художники не могли в обмен на покровительство обеспечить своим патронам репутацию любителя искусств и «культурного человека». Может быть, местная номенклатура и не нуждалась в подобных инсценировках. Причиной могло служить и то, что с конца 1930-х гг. в регионах запрещалось публично демонстрировать, и, следовательно, заказывать портреты местного «партийно-хозяйственного актива»<sup>36</sup>.

## **§ 2. Диалог поневоле. Вынужденная миграция и культурная ситуация в провинции**

При сталинском москвоцентризме пополнение провинциальной художественной среды высококвалифицированными специалистами из центра нередко напрямую зависело от принудительных мер власти или чрезвычайных исторических обстоятельств, таких как эвакуация, депортация или ссылка. В целом миграция деятелей культуры с запада на восток, как правило, имела вынужденный или экстремальный

---

<sup>35</sup> *Афанасьев М.Н.* Клиентелизм и российская государственность. М., 2000. С. 9 – 12.

<sup>36</sup> Выражаю признательность за предоставленную информацию и содержательную беседу по проблемам патрон-клиентских отношений в провинции О.Л. Лейбовичу.

характер. Урал исторически был местом заключения и ссылки, а в 1930-е гг. превратился в один из крупнейших островов Гулага, что вносило особый драматизм в судьбы людей, вынужденных осесть на жительство в этом суровом крае.

Трудным испытанием для диалога советской провинции и центра оказалась массовая эвакуация в годы Отечественной войны. Все без исключения мемуаристы и эксперты отмечают мощное и длительное влияние того вынужденного диалога, в который были втянуты советская периферия и центр<sup>37</sup>. Гигантская по масштабам эвакуация породила множество крайне сложных проблем, в первую очередь, проблему трудоустройства приезжих. Это был вопрос не только социальной справедливости, но и элементарного выживания в условиях карточной системы. Эвакуанты не всегда могли найти себе работу по специальности на новом месте, приехавшие горожане вынуждены были жить в деревне и заниматься сельскохозяйственным трудом<sup>38</sup>.

В то же время эвакуированные специалисты вытесняли со статусных должностей местных управленцев. Взаимное непонимание усугубляли требования некоторых высокопоставленных переселенцев от академической науки и столичного искусства организовывать для них «спецбуфеты» или «спецраспределители» на фоне массовой дистрофии, карточного снабжения и дикой дороговизны<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Подробнее о воздействии эвакуированной художественной интеллигенции на культурную ситуацию в Поволжье, Сибири, на Урале см.: *Сперанский А.В.* В горниле испытаний: культура Урала в годы Великой Отечественной войны (1941 - 1945). Екатеринбург, 1996; *Рыженко В.Г., Назимова В.Ш.* Культура и духовная жизнь в годы Великой Отечественной войны (к проблеме человека в экстремальных условиях) // Культурологические исследования в Сибири. Омск, 2000; *Потемкина М.Н.* Эвакуация в годы Великой Отечественной войны на Урал: люди и судьбы. Магнитогорск, 2002; *Голуб Ю.Г., Баринов Д.Б.* Судьбы российской художественной интеллигенции в условиях сталинского режима. Саратов, 2002; *Ворожейкина А.В.* Российская художественная интеллигенция в эвакуации в годы Великой Отечественной войны 1941 – 1943 гг.: дис. ... канд. ист. наук. [Электронный ресурс]. М., 2004.

<sup>38</sup> Особое раздражение у местного населения вызывало внимание, проявляемое местными властями к семьям руководящих партийных и советских работников, начальствующего состава РККА, ВМФ и войск НКВД. Среди этой части эвакуированных часто встречались «нездоровые иждивенческие настроения». В секретной переписке Молотовского горисполкома указывалось, что «иногда особую заботу о них оценивают как признак того, что могут целиком жить за государственный счет» (ГАПО. Ф. р. 176, оп 6, д. 46, л. 38).

<sup>39</sup> Урал. 1985. № 4. С. 159.

Немало конфликтов на профессиональной почве возникло при перемещении центральных творческих коллективов и организаций. В связи с резким сокращением финансирования с лета 1941 г. многие провинциальные театры, дома культуры, музеи закрылись, а подведомственные им здания передавались эвакуированным предприятиям и организациям. Подобную ситуацию на местах нередко воспринимали крайне болезненно.

На восток страны перемещались художественные ценности. Крупнейшие собрания оказались в таких провинциальных городах, как Уфа, Челябинск, Свердловск, Новосибирск, Пермь. Известно, что эвакуация музейных и художественных хранилищ не была подготовлена заранее. Она осуществлялась стихийно, во все ухудшающихся прифронтовых условиях, под бомбежками, порой при полной беспомощности местных властей. К примеру, руководители Харьковской художественной галереи назвали ситуацию с эвакуацией своих экспонатов, когда в тыл вывозились столы и стулья, а наспех сколоченные ящики с картинами К. Брюллова неделями мокли под дождем, «беспримерным в истории игнорированием народной духовной культуры»<sup>40</sup>.

Иногда прибытие художественных коллекций было полной неожиданностью для местных властей. Уже упомянутые многострадальные коллекции харьковских музеев никто не ждал в Красноярске. Поэтому полотна Репина, Ван-Дейка, Сурикова были перевезены в Абакан, где хранились без охраны в комнате площадью 35 кв. метров в деревянном доме с печным отоплением и керосиновыми лампами<sup>41</sup>. Даже в тех случаях, когда власти специально готовились к приему столичных коллекций, возникали конфликты и недопонимание между местными руководителями, столкнувшимися с колоссальными трудностями по организации эвакуобыта, и музейщиками, требовавшими особых условий для хранения эвакуированных фондов<sup>42</sup>. В Молотовской области часть экспонатов первого списка (особого художественного значения) из собраний Русского музея, Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Государственного музея архитектуры,

<sup>40</sup> РГАЛИ. Ф. 962, оп. 11, д. 236, л. 31.

<sup>41</sup> Там же. Л. 3.

<sup>42</sup> В Молотове сотрудники Русского музея встретили помощь и понимание со стороны многих людей, в том числе председателя горисполкома А.К. Шарца и секретаря исполкома Л.И. Римской, о чем с теплотой вспоминали эвакуированные ленинградцы (*Балтун П.К.* Русский музей. Эвакуация, блокада, восстановление. М., 1981. С.74).

Музея керамики из Кусково, хранилась зимой 1941 – 1942 гг. в Соликамском Троицком соборе, где температура в октябре была минус 20 градусов, в ноябре – 32, в декабре – 48, в январе – 51. Внутри помещения лежал снег слоем в 20-25 см<sup>43</sup>. Экстремальные условия хранения были особенно губительны для папирусов, античной керамики и стекла, мебели, коврового фонда, бронзы, рукописей, живописи.

Комиссия Комитета по делам искусств СССР, обследовавшая условия хранения эвакуированных художественных ценностей, требовала от местных властей немедленного улучшения условий хранения коллекций и условий жизни сопровождающих их специалистов. В Молотове комиссия посчитала недопустимым хранение коллекций столичных музеев рядом с залами, где выставлялись местные коллекции. В итоге Молотовская художественная галерея была закрыта до 1946 г. Часть местных экспонатов хранилась в неподобающих условиях и погибла. С другой стороны, в некоторых провинциальных городах сотрудники эвакуированных музеев фактически были отстранены от исполнения своих обязанностей<sup>44</sup>.

Поводов для столкновений по профессиональным вопросам было предостаточно, но со временем провинциальные деятели культуры стали получать «компенсацию» за потерянный статус. Специалисты из центра консультировали, помогали атрибутировать музейные экспонаты, с их помощью был составлен первый каталог собрания Молотовской художественной галереи. Эвакуированные музеи открывали для населения выставки первоклассных собраний. Только в Уфе экспонировалось 67 полотен уникального художественного достоинства из собраний украинских музеев. Среди них были работы Веласкеса, Гойи, Рибейры, Сурбарана, Давида<sup>45</sup>.

Столичная интеллигенция подняла планку профессиональной требовательности и мастерства. В провинции проходили премьеры симфонической музыки, опер, балетов. Высокий уровень профессионализма многих провинциальных театров, музеев, вузов, конструкторских бюро, архитектурных мастерских, литературных редакций был задан эвакуированными из центра. Порой им некуда было возвращаться, и после войны они осели на Урале, в Поволжье, Сибири, Средней Азии, что оказало значительное влияние на интеллектуальную и художественную жизнь в регионах. Жители глубинки в экс-

---

<sup>43</sup> РГАЛИ. Ф. 962, оп. 11, д. 323, л 5/об.

<sup>44</sup> Там же. Д. 265, л 12.

<sup>45</sup> Там же. Л. 8.

тремальных условиях сталкивались с незнакомыми прежде видами искусства, научными направлениями, уникальными музейными экспонатами. Культурный шлейф эвакуации был долгим и в основном плодотворным.

Все это помогало наводить мостки взаимопонимания. Именно профессиональная работа скрашивала горечь эвакуации и придавала ей смысл. Не только трудности с жильем, снабжением и получением работы, но и в целом столкновение столичных деятелей культуры с реалиями провинциальной жизни порождали крайне болезненные проблемы социально-психологической адаптации. Творчество не всегда спасало обе стороны вынужденного диалога от крайнего психологического дискомфорта. Оказавшись в условиях, обычных для подавляющего большинства жителей СССР, столичные эвакуированные из столицы порой испытывали к местным жителям не сочувствие, а, скорее, раздражение и непонимание. Вот каким увидел обывателей Чистополя поэт Н. Асеев<sup>46</sup>:

*Но если в природе, в растительном чуде  
Здесь каждый обслужен  
И стебель и ствол,  
То, кажется, —  
В хмуром натруженном лице  
Еще ни единый  
Росток не процвел.  
Какая муть  
Какая рань,  
И грусть, и жуть  
И грязь, и рвань.  
Остатки каких-то племен  
Обветшалых,  
Кочующих на пристанях и вокзалах,  
Какое ошметье, какое отребье,  
Уж не разговор,  
А ворчание утробы.  
И водочный дух,  
И свист воровской,  
И брань молодух — вот вид городской!*

---

<sup>46</sup> Асеев Н. Годы грома. 1941 – 1943 // Вопр. лит. 1991. № 4. С. 153 – 154.

Похожие настроения зафиксировала в своем дневнике виолончелистка оркестра Большого театра И.А. Морозова, эвакуированная в Самару (Куйбышев)<sup>47</sup>:

*Городишко есть на Волге,  
Звать – Самара – городок.  
В нем застряли мы надолго,  
На неведомый нам срок.  
Город в страшном запустенье,  
Прямо точно пятый век.  
Все жилища в разорении,  
Как живет в них человек ?!  
Не найти домов старинных,  
Здесь культуры нет следа.  
А вдоль улиц длинных, длинных,  
Мусор, слякоть и вода...  
Люди здесь, как в зоосаде:  
Злоба, ярость и корысть.  
И трамвая только ради  
Могут горло перегрызть.*

Местные жители платили приезжим той же монетой. Массовая эвакуация резко ухудшила условия жизни на местах. В этих обстоятельствах отношение к эвакуированным нередко было не просто противоречивым, но безразличным или враждебным. Квартирантов не пускали в баню, не разрешали готовить, не подпускали к колодцам. Расцвел бытовой антисемитизм<sup>48</sup>. Эвакуированные отличались от местных жителей речью, одеждой, манерами, гигиеническими привычками, что также обостряло извечный культурный конфликт «своих» и «чужих».

И все же в труднейших условиях военного быта ценой здоровья, психологических травм и напряженного труда устанавливались долгосрочные, как покажет время, культурные контакты, формировалась почва для понимания столь разных миров, какими были мир советской провинции и столиц (Москвы и Ленинграда).

---

<sup>47</sup> Подробнее см.: Янковская Г.А. Эвакуация // Родина. 2004. № 6. С. 21 – 22.

<sup>48</sup> Палецких Н.П. Социальная политика на Урале в период Великой Отечественной войны. Челябинск, 1995.

### **§ 3. Послевоенная повседневность провинциальной художественной жизни**

Пришествие в годы войны новых творческих коллективов, художественных собраний, высококлассных специалистов было ярким, но кратким эпизодом в истории провинциальной культуры. Типичной для периферии оставалась замкнутость художественной жизни в пределах своего региона, когда контакты с внешним миром регламентировались и направлялись извне, из центра.

Статика, характерная для культурной ситуации в провинции, в послевоенные годы усугублялась ограничениями свободы передвижения в результате всесторонней милитаризации жизни. Ограничения или полный запрет на посещения режимных территорий, предприятий и объектов, вполне понятные в годы войны, сохранялись и после ее окончания.

В условиях послевоенной шпиономании человек с мольбертом или блокнотом выглядел подозрительно. Поэтому столичным художникам надо было получать разрешение для работы на пленере вблизи правительственных и прочих режимных зданий. Московский пейзажист А. Вуцена обратился по этому поводу с письмом к самому И. Сталину, в котором сетовал на то, что малокомпетентные и неграмотные работники милиции и НКВД видели в художнике «чуть ли не шпиона или диверсанта за то, что он пишет масляными красками какой-либо этюд городского пейзажа»<sup>49</sup>. Это письмо не осталось без внимания, на него отреагировали чиновники высокого ранга: заместитель министра внутренних дел, управляющий делами совета министров СССР, председатель КПДИ СССР М. Храпченко. Руководитель силового ведомства полагал, что художникам надо расширить возможности писать городские пейзажи, но сохранить режимные ограничения для правительственных зданий. М. Храпченко в письме на имя покровителя художников К. Ворошилова отметил одну очень важную деталь. Говоря о том, что разрешения выдаются очень долго, а в самих разрешениях оговаривается не только место, но и продолжительность работы художников на улицах Москвы, он объясняет одну особенность послевоенного искусства. Произведения тех лет напоминают срисованные фотографии. Таковыми они часто и являлись: из-за шпиономании художники действительно вынуждены были срисовывать пейзажи с фотографий, в том числе виды Московско-

---

<sup>49</sup> Советская жизнь. 1945 – 1953. С. 30 – 31.

го Кремля<sup>50</sup>. Что касается провинциальных художников, то они без специального разрешения и вызова КПДИ не имели права не только рисовать виды режимных объектов, но и передвигаться по стране, приехать в столицу<sup>51</sup>.

Проблемы Молотова, как и многих других промышленных центров, возникших в процессе сталинской ускоренной урбанизации (перенаселение сельскими мигрантами, неразвитость сферы услуг, дефицит общественного транспорта и благоустроенного жилья, низкие нормативы жилой площади на человека – примерно 3-4 кв. м.) в годы войны лишь обострились<sup>52</sup>. Молотов, центр Западного Предуралья, ни по численности населения, ни по внешнему облику накануне и после войны не мог претендовать на роль культурного центра. В 1939 г. здесь проживало 255,2 тыс. человек. Подобно многим другим советским провинциальным городам<sup>53</sup>, он состоял из поселков, выстроенных вокруг предприятий, едва связанных между собой разбитыми дорогами. Каменные новостройки 1930-х – 1950-х гг. даже в центре были окружены крестьянскими усадьбами, бараками, казармами, в которых проживало подавляющее большинство населения. Уже до массовой эвакуации Урал лидировал по удельному весу барачков в жилищном фонде. Первое место в СССР по этому показателю занимала Челябинская область (27.7% всего жилого фонда), третье – Свердловская (22.7%), четвертое – Молотовская (21.6%)<sup>54</sup>.

Пермские историки А. Бушмакин и А. Чащухин, анализируя инфраструктуру и социальное пространство Молотова, охарактеризовали его как городское поселение раннеиндустриального типа, которое лишь административная власть объединяла в некое подобие единого целого, в агломерацию слабо связанных друг с другом рабочих по-

---

<sup>50</sup> Там же. С. 32.

<sup>51</sup> ГАПО. Ф. р. 604, оп. 1, д. 29, л. 90.

<sup>52</sup> О специфике сталинской урбанизации см.: *Вишневский А.Г.* На полпути к городскому обществу // *Человек.* 1992. № 1. С. 12 – 24; *Пивоваров Ю.Л.* Урбанизация России в XX в.: представления и реальность // *Общественные науки и современность.* 2001. № 6; *Сенявский А.С.* Урбанизация России в XX веке: Роль в историческом процессе. М., 2003; *Городские миры: опыт гуманитарного исследования.* Пермь, 2006.

<sup>53</sup> О положении дел в городах Сибири см.: *Рыженко В., Назимова В., Алисов Д.* Пространство советского города (1920-е – 1950-е гг.).

<sup>54</sup> *Постников С.П.* Модернизация и социокультурные процессы в городах Урала (конец 1920 – 1930-е годы) // *Модернизация в социокультурном контексте традиции и трансформации.* Екатеринбург, 1998. С. 110.

селков<sup>55</sup>. Несмотря на то, что это определение нуждается в уточнении, оно отражает повседневные практики провинциального горожанина эпохи позднего сталинизма. «Среднестатистический» житель Молотова проживал «в тесноте и обиде» деревянных бараков, строительных юрт, полукаменных домов без городских удобств, носил воду ведрами из колодцев или колонок, преимущественно ходил пешком или пользовался конным транспортом, заготавливал дрова, возделывал огороды. Как справедливо пишет О. Лейбович, горожане, если можно так назвать жителей социалистического Молотова, вели образ жизни, в котором причудливо сочетались заводские и учрежденческие порядки с сезонными сельскохозяйственными циклами<sup>56</sup>. В полной мере это относится и к местным художникам.

Вспоминая о молотовских художниках того времени, старейшая сотрудница пермской галереи Е.И. Егорова дала им такую характеристику: «зачуханные» бытом<sup>57</sup>. Исследования, опубликованные отечественными и зарубежными специалистами в последние годы, позволяют во всей полноте представить кризис жизненных стандартов в первые послевоенные годы. Художники, как и все советское общество, сосредоточилось на выживании. У молотовских художников и галерейщиков было свое подсобное хозяйство в отдаленном и труднодоступном пригороде Левшино. На огородах надо было дежурить ночами, караулить урожай, отоваривать карточки. За профессиональную работу в колхозах (оформление клубов) художники получали плату натурой – молоком и овощами. Им было явно не до дерзаний. В целом тяготы выживания отлучали от профессии художников советской периферии, где творческая интеллигенция сталкивалась с несравненно более худшими условиями жизни, чем в Москве<sup>58</sup>. И столичных художников безработица и отсутствие средств существования, толкала на поиски хоть как-то связанных с профессией источни-

---

<sup>55</sup> Подробнее см.: Бушмакин А.В. Городская инфраструктура Перми в первой половине XX века // Городские миры. С. 101 – 118; Чащухин А.В. Педагогический корпус в социальном пространстве формирующегося города (1950-е – первая половина 1960-х гг.): дис... канд. ист. наук. Пермь, 2006. Гл. 1.

<sup>56</sup> Лейбович О.Л. В городе М: очерки политической повседневности советской провинции в сороковых – пятидесятых годах XX века. Пермь, 2005. С. 208 – 209.

<sup>57</sup> Из устной беседы с Л.И. Егоровой. 23 августа 2005 г. // Архив автора.

<sup>58</sup> О материальном положении творческой интеллигенции в провинции см.: Tolz V. «Cultural Bosses» as Patron and Clients: the Functioning of the Soviet Creative Unions in the Postwar Period // The Contemporary European History. 2002. Vol. 11, N 1, February. P. 97.

ков доходов. По воспоминаниям очевидцев, в послевоенной Москве считалось удачей, если художник устраивался в фотоателье ретушером или раскрашивал портреты, срисованные с фотографий<sup>59</sup>.

Отношение столичной интеллигенции к практикам выживания в послевоенные годы отражалось в городском фольклоре. Это тема отдельного разговора, но многое можно понять по переделанному анонимными авторами тексту шлягера Л. Утесова «Будьте здоровы, живите богато», сохранившемуся в дневнике москвички Г.В. Штанге<sup>60</sup>:

*Так будьте здоровы, живите богато,  
Насколько позволит Вам Ваша зарплата.  
А если зарплата Вам жить не позволит,  
Ну что ж – не живите – никто не неволит.  
Желаем, чтоб каждый был счастлив отныне,  
Всегда чтоб имели вы блат в магазине.  
В милицию тоже не суйся без блата  
Вам там не пропишут ни тещу, ни свата.  
Чтоб люди на Вас не имели бы злости,  
Пореже старайтесь вы ездить к ним в гости.  
А если уж в гости к ним ездить хотите,  
Закуску и водку с собой захватите.  
Еще пожелать Вам немного осталось,  
Чтоб в год по ребенку у вас нарождалось.  
Тогда за бездетность, согласно указу,  
Налог вы платить перестанете сразу.*

И все же в столице найти применение художественным способностям было гораздо проще, поскольку там были относительно развитая инфраструктура искусства и более емкий рынок заказов. В провинциальных городах в результате сталинской урбанизации сформировалась специфическая среда с характерными чертами маргинальности – еще не город, уже не деревня. Иными словами, среда с минимумом артобъектов и неразвитой системой институтов художественного рынка: выставочных помещений, мастерских, музеев, художественного принта. В некоторых регионах, таких как Молотовская область, в послевоенные годы невозможно было издавать иллюстрированные буклеты, каталоги или альбомы по искусству, поскольку местная полиграфическая промышленность не имела соответствующей техни-

---

<sup>59</sup> Одна увеличенная и раскрашенная фотография оценивалась вполне прилично – 100 рублей (РГАЛИ. Ф. 1337, оп. 5, д. 60, л. 6/об).

<sup>60</sup> РГАЛИ. Ф. 1337, оп. 5, д. 59. л. 140 – 140/об.

ки<sup>61</sup>. И если современный горожанин буквально не может вырваться из сети визуальных образов, то советский обыватель эпохи сталинизма жил в условиях дефицита визуальных впечатлений.

Послевоенные бюджеты промышленных городов не предусматривали значительных трат на галереи, выставки и музеи. Художественные организации финансировались от случая к случаю. Материальное обеспечение искусства в послевоенном Молотове было настолько минимальным, что Е.И. Егорова имела все основания говорить о «жалком существовании», как окажется впоследствии, одного из лучших региональных художественных собраний<sup>62</sup>. Галерея страдала от неукomплектованности штатов, неприспособленности помещений, отсутствия складских помещений, собственного транспорта и прочих атрибутов нормальной организации труда. Галерея существовала благодаря энтузиазму и преданности искусству ее сотрудников. Но она, также как все провинциальные художественные музеи испытывала настоящий кадровый голод. Повсеместно не хватало специалистов с искусствоведческой подготовкой, штатные расписания провинциальных музеев редко предусматривали ставки научных сотрудников.

Энтузиазм музейных работников в совокупности с их непрофессионализмом приводил к трагикомическим ситуациям. Так в одном из провинциальных музеев в 1948 г. сотрудник, не имеющий специальной подготовки, решил самостоятельно отреставрировать картину Поленова, совершенно не нуждающуюся в реставрации. В итоге картина лишилась лака и была повреждена<sup>63</sup>. Подобные анекдотичные случаи не были единичными.

Во многих провинциальных городах художникам просто негде было работать, власти не спешили предоставлять им хотя бы коллективные мастерские или производственные помещения. Руководители промышленных предприятий всеми способами оттягивали момент возвращения художественным организациям зданий, реквизированных у них в годы войны. Так старейшее на Урале Свердловское художественное училище предоставило в годы войны принадлежащее ему здание эвакуированному заводу оружейного профиля. После войны за-

---

<sup>61</sup> ГАПО. Ф. р. 604, оп. 1, д. 11, л. 197 – 198/об.

<sup>62</sup> *Егорова Е.И.* Пермская государственная художественная галерея в первое двадцатипятилетие ее деятельности. 1922 – 1947 // Документальная память эпохи: тез. докл. и выст. науч.-практ. конф. Пермь, 1999. С. 95 – 98.

<sup>63</sup> РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 7, д. 234, л. 99.

вод отказался освободить занятые помещения, разместил в них собственное ремесленное училище, а на телеграммы и гневные письма Комитета по делам искусств не реагировал<sup>64</sup>. Аналогичная ситуация складывалась в Горьком, где 147 студентов художественного училища располагались в помещении площадью в 217 кв. м., тогда как все учебные корпуса были переданы режимному предприятию<sup>65</sup>.

Вопросы реституции утраченной собственности волновали не только местные творческие организации. Центральные учреждения также не всегда могли разобраться в правах на недвижимость. В послевоенные годы длительное арбитражное разбирательство тянулось между Всекохудожником и Комитетом по делам искусств СССР, который так и не выплатил кооператорам 2 млн. рублей за переданное комитету здание изофабрики в Москве<sup>66</sup>.

Что касается молотовских художников, то у них были отняты здания художественного техникума, салон-магазина, мастерских и правления местного товарищества «Художник»<sup>67</sup>. Поэтому 50 местных художников могли рассчитывать только на одно общее помещение площадью в 126 кв. м., где они выполняли и оформительские заказы, и оригинальные творческие работы. Личных мастерских ни у кого не было. Горисполком специальным решением в марте 1950 г. потребовал вернуть собственность творческих организаций, предоставить им помещение для художественного магазина и выделить несколько квартир хотя бы для тех художников, кто жил в производственных цехах<sup>68</sup>. Но до начала хрущевской «оттепели» эти решения так и не были выполнены. Нерешенность вопроса с мастерскими объясняет, почему столичные художники брались за крупногабаритные заказы, а провинциальные – нет. Дело в том, что в маленьком помещении коллективной мастерской просто невозможно работать над полотном большого размера – мешают коллеги и нереально отойти на перспективное расстояние.

Характерная черта провинции – это не только маргинальный, полусельский уклад городской жизни, но и отсутствие конкурентной среды и, как следствие, в среднем низкий, порой не выходящий за рамки любительства, уровень профессионализма местных художни-

---

<sup>64</sup> ГАРФ. Ф. 5446. Оп. 49, д. 2806, л. 42 – 49.

<sup>65</sup> РГАЛИ. Ф. 2075. оп. 1, д. 241, л. 54.

<sup>66</sup> ГАРФ. Ф. 5446, оп. 49, д. 2810, л. 34 – 41.

<sup>67</sup> ГАПО. Ф. р. 604. оп. 1, д. 11.

<sup>68</sup> Там же. Л. 97 – 100.

ков. В годы Большого террора факты, свидетельствующие о низком качестве художественных произведений, нередко рассматривались в политических рамках «борьбы с вредителями»<sup>69</sup>. Но все же власти понимали, что не вредительство, а рекрутирование в художественную среду людей, не имеющих качественной художественной подготовки, множило число профессионально беспомощных работ.

Во многих региональных организациях уровень профессиональной подготовки, в особенности художников-кооператоров, был очень низким. К примеру, в начале 1950-х гг. в марийских кооперативах большинство молодых художников не имело общего среднего образования, не говоря уже о специальном<sup>70</sup>. Профессиональная наивность многих художественных изделий послевоенных лет объясняется не столько цензурным или идеологическим давлением, сколько «кадровым вопросом» во Всекохудожнике. В годы войны на фронт ушло 70 % художников и 90 % рабочих, занятых в кооперативах. Их места на 80 % заняли женщины, которые прежде не имели к художественным занятиям никакого отношения и которых всему приходилось учить с нуля<sup>71</sup>. В этом изменении состава творческих кооперативов и предприятий кроется одна из основных причин убогого уровня многих художественных изделий военных и послевоенных лет, что так заметно в исторической ретроспективе.

О слабой профессиональной подготовке (с точки зрения нормативной эстетики соцреализма) провинциальных художников свидетельствует тот факт, что многие регионы СССР на послевоенных всесоюзных выставках не были представлены ни одной работой ни одного художника. Даже на менее статусной, чем всесоюзная, республиканской выставке художников краев, областей и автономных республик РСФСР в 1950 г. не экспонировались картины художников Курской, Молотовской, Новгородской, Псковской, Читинской, Амурской, Сахалинской, Крымской областей и Алтайского края<sup>72</sup>. Ответственность за этот прискорбный факт возлагалась на начальников региональных отделов по делам искусств, ведь по логике советского

---

<sup>69</sup> См., например, полемику в Саратовском товариществе «Художник» в 1938 г.: «Выполняя портреты вождей, классовый враг проводит вредительство искажая портрет. Надо каждый факт брака рассматривать внимательно, нет ли вредительства. Брак надо рассматривать с политической точки зрения» (ЦДНИСО. Ф. 2900, оп. 1, д. 5, л. 4/об.).

<sup>70</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 34, л. 9.

<sup>71</sup> Там же. Д. 102, л. 35 – 36.

<sup>72</sup> Сов. искусство. 1950. 9 дек.

руководства именно участие или неучастие исполнительной власти в решении проблем определяло состояние культуры. Признаком низкого социального статуса искусства регионов может служить и организационная структура всесоюзных художественных выставок. Искусство периферии (областей РСФСР и национальных автономий) экспонировалось не в главных, а в периферийных выставочных помещениях филиалов всесоюзной выставки<sup>73</sup>.

Проблемы художников периферии не раз привлекали внимание властей. Еще в 1938 г. М. Храпченко назвал состояние среднего художественного образования крайне неудовлетворительным и предложил в третьей пятилетке открыть 8 художественных и художественно-промышленных училищ, 29 детских школ рисования с четырехлетним сроком обучения, 21 государственную изостудию для художников-любителей<sup>74</sup>. Ему вторили участники совещания изоотдела КПДИ РСФСР в мае 1939 г., ставившие цель «по-настоящему профессионализировать» местных художников<sup>75</sup>. Эти планы были нарушены войной, и обсуждение профессиональной подготовки художников возобновилось только после ее окончания.

Художественная жизнь на периферии не раз обсуждалась на специальных совещаниях художников РСФСР, которые организовывал КПДИ при Совмине РСФСР и Всекохудожник<sup>76</sup>. Чтобы повысить уровень профессиональной подготовки провинциалов, предлагалось направлять столичных искусствоведов и художников на места с лекциями и консультациями. Ежегодно с инспекцией местных художественных музеев, союзов художников и кооперативов выезжали эксперты – представители Оргкомитета Союза художников.

Отчеты о командировках позволяют судить об изменении функций, возложенных на странствующих искусствоведов, функционеров и критиков. В первые два послевоенных года они занимались в основном профессиональным разбором работ местных художников, обращая внимание на неграмотный рисунок и тривиальные композиции, слабое знание ими анатомии и живописных приемов<sup>77</sup>.

---

<sup>73</sup> Филиалы располагались в ЦПКиО им. Горького и Третьяковской галерее.

<sup>74</sup> План 3-й пятилетки по развитию искусства в 1939 – 1942 гг. // РГАЛИ. Ф. 962, оп. 2, д. 73, л. 11 – 14.

<sup>75</sup> РГАЛИ. Ф. 2075, оп. 1, д. 25, л. 28.

<sup>76</sup> Там же. Ф. 3189, оп. 1, д. 37; д. 954.

<sup>77</sup> См., например, материалы научной сессии Академии художеств в декабре 1947 г. (РГАЛИ. Ф. 1999, оп. 1, д. 80, л. 32).

С 1948 г. в деятельности сотрудников Оргкомитета ССХ в провинции превалируют задачи идеологического надзора. В годы позднего сталинизма давление институтов цензуры и контроля на различные сферы художественной культуры было асимметричным и асинхронным. Ждановские постановления лета – осени 1946 г. изменили ситуацию в литературе, театре и кинематографе, но оставили музыкантов и художников несколько в стороне от развернувшихся идеологических кампаний. После постановления 1948 г. «Об опере Вано Мурадели “Великая дружба”» внимание цензурно-идеологических ведомств переключилось на другие искусства. После «музыкального» постановления ужесточение идеологического контроля распространилось и на сферу изобразительных искусств<sup>78</sup>.

С начала 1948 г., по мере нарастания борьбы с космополитизмом, формализмом и импрессионизмом, усиления давления на художественную критику, приезжие искусствоведы в первую очередь проверяли идейно-эстетическую благонадежность провинциальных художников. Характерна фраза, прозвучавшая на совещании в Оргкомитете ССХ 9 апреля 1953 г.: «Собственно говоря, что такое изобразительное искусство? Это ведь не просто художник сидит у себя дома и рисует то, что ему взбредет в голову. Изобразительное искусство, как и литература – это же пропаганда»<sup>79</sup>.

В ответ на идеологические нравоучения провинциалы напоминали своим столичным коллегам, что вдали от Москвы существуют другие условия для жизни. Творческий труд в провинции настолько мало востребован, что художники были обречены не на творческие проекты, а на преподавание рисования и оформительство. Не случайно провинциалы называли себя «художниками выходного дня» – только в воскресенье они могли заняться творческой, а не оформительской работой. У них не было ни мастерских, ни материалов, ни достойной оплаты. К тому же государство выделяло на региональное искусство минимум средств. Наглядный пример: в 1950-е гг. для закупки авторских произведений 30 членов союза художников Татарии в год выделялось 20 – 40 тыс. рублей, т.е. примерно столько же, сколько государство готово было платить за одну картину маслом известного московского живописца<sup>80</sup>.

<sup>78</sup> См.: приложение 21.

<sup>79</sup> РГАЛИ. Ф. 3189, оп. 1, д. 424, л. 73.

<sup>80</sup> Там же. Д. 954, л. 16. 93.

После войны формируется еще один канал повышения профессиональной подготовки художников периферии – командировки провинциалов в Москву и Ленинград для знакомства со столичными коллекциями, художниками, выставками. Эти командировки давали возможность поработать на творческих дачах Всекохудожника и Худфонда. Если в 1930-е гг. художники Москвы и Ленинграда разъезжались по городам и весям СССР, то в годы позднего сталинизма активизировалось обратное движение – из глубинки в центр. Со второй половины 1947 г. художники периферии группами по 25 человек систематически приезжали на 15 – 20 дней на творческие дачи или в Москву. В 1948 – 1951 гг. ежегодно этой возможностью пользовались приблизительно 500 провинциальных художников<sup>81</sup>. Пленум Всекохудожника в ноябре 1949 г. вообще рекомендовал вызывать провинциальных художников в Москву для того, чтобы они завершали свои работы под непосредственным руководством столичных мастеров<sup>82</sup>. Эта практика окончательно легитимировала ученический статус художников из провинции. Как правило, перечисленные формы покровительства столицы над периферией распространялись только на художников. Графики и скульпторы в эту систему повышения квалификации не входили.

В идеократическом режиме профессионализм и политическая благонадежность неотделимы друг от друга. Постановления по вопросам культуры 1946 – 1948 гг. санкционировали применение различных дисциплинарных практик в отношении лиц творческих профессий. Институциональным следствием ждановских постановлений явилась организация системы политучебы работников искусств: всевозможных кружков и лекториев по изучению краткого курса истории ВКП (б), биографий Ленина и Сталина, «основ марксизма-ленинизма». С этого времени обязательным пунктом отчетных документов творческих организаций становится информация о количестве лиц, прошедших идейную переподготовку<sup>83</sup>. Каждому виду искусств соответствовала своя система лекториев, в рамках которой столичные специалисты приезжали в провинцию, с тем чтобы объяснить и «продвинуть в массы» решения партии и правительства.

---

<sup>81</sup> Материалы о работе Худфонда СССР. Первый всесоюзный съезд Советских художников. М., 1957. С. 8.

<sup>82</sup> РГАЛИ. Ф. 2907, оп. 1, д. 7, л. 9.

<sup>83</sup> См., например: Материалы совещания работников искусств Молотовской области и г. Молотова в январе 1948 г. // ГАПО. Ф. р. 629, оп. 1, д. 4.

Нередко этот коммуникационный механизм работал иначе, чем это себе представляли руководители идеологических ведомств. Вдали от столиц перед провинциальными коллегами столичные лекторы иногда позволяли себе «сброс информации». Они высказывали перед незнакомой аудиторией критические, а порой и протестные идеи по поводу действий власти в сфере культуры. Но у провинциалов, как и у художественной элиты, мысль была скована не только догмой, но и страхом. Вслед за вольными откровениями гостей в Москву летели письма-доносы. Скажем, артисты Краснокамского театра (Молотовская область) написали жалобу в управление театров КПДИ РСФСР на лектора ВТО артиста В. Торского. Тот неосмотрительно критиковал руководителей комитета по делам искусств за отстранение от работы крупных художников, обвиненных в формализме и космополитизме, за закрытие нерентабельных театров. Более того, москвич утверждал, что ждановские постановления оказались грубой ошибкой, поскольку было закрыто несколько вполне рентабельных театров, качество спектаклей ухудшилось, а посещаемость театров уменьшилась<sup>84</sup>. Жалобщики сетовали, что это выступление дезориентировало коллектив, т. е. разрушало догматически незыблемую картину мира. Этот частный случай показывает, что институты, отвечающие в годы сталинизма за «формовку» советской творческой интеллигенции, вполне могли использоваться для трансляции протестных настроений.

В первые годы существования Академии художеств СССР проблемы профессиональной подготовки художников были тем стержнем, вокруг которого строилась ее директивная и чрезмерно идеологизированная деятельность. Печально знаменитые II-я и III-я сессии Академии, посвященные художественному образованию и критике, привели к пересмотру учебных программ и перераспределению власти среди художников-педагогов в столичных вузах. Чистка столичных вузов была продолжением межгрупповой борьбы в художественной элите.

В провинции профессиональная подготовка художников возлагалась на немногочисленные средние учебные заведения. В годы позднего сталинизма в РСФСР существовало 22 художественных училища, подчинявшихся управлению учебных заведений министерства культуры РСФСР. Рассмотрим ситуацию в одном из них.

---

<sup>84</sup> ГАПО. Ф. р. 604, оп. 2, д. 8, л. 32.

Художественное училище в Саратове, открытое в 1897 г., к 1952 г. выпускало около 30 художников и скульпторов в год, большинство из них устраивались на работу в школу. Архивные документы 1940 – 1950-х гг. рисуют унылую картину систематического недофинансирования: не хватало помещений, учебных пособий, гипсовых слепков, проволочных моделей, реквизита, мольбертов. Причиной снабженческих трудностей чаще всего оказывалась неповоротливая бюрократическая экономика<sup>85</sup>. Идеологизация образования, усилившаяся после идеологических постановлений 1946 – 1948 гг., пагубно сказалась на состоянии учебных библиотек. Альбомы «неблагонадежных» художников снимались с открытого доступа, из них удалялись репродукции опальных произведений. Становление провинциального художника происходило в условиях дефицита квалифицированных преподавателей, качественных художественных материалов, эстетических впечатлений и информации.

Асимметричность отношений по линии столица – периферия почти по всем параметрам дублировалась на провинциальном уровне. Художники областного центра называли «периферийными» своих коллег из городов областного подчинения. Находясь под жестким контролем центра, руководители местных организаций копировали «столичную» директивную манеру общения с коллегами. Отправляя художника в командировку по районам области, руководители местного кооператива и отделения Союза художников составляли письменное извещение, в котором прописывались темы и сюжеты будущих произведений. При этом интересы и склонности самих художников никак не учитывались<sup>86</sup>.

Материалы местных архивов позволяют утверждать, что в Молотовской области спрос на художественные произведения был минимальным, а рынок заказов формировался преимущественно за счет оформительских работ и копий картин для предприятий и организаций. В других регионах у художников были свои салоны-магазины, приученная к покупкам художественных произведений публика. Не плохо обстояли дела у художников Горьковской области. Только в

---

<sup>85</sup> Директорат училища постоянно жаловался вышестоящим инстанциям на то, что в хозяйственных вопросах нелепыми запретами они связаны по рукам и ногам (ГАСО. Ф. р. 2864, оп. 1, д. 335, л. 3).

<sup>86</sup> См. приказы по Молотовскому отделению ССХ за 1948 г., в которых художников направляли преимущественно «на стройки народного хозяйства» - на конезавод, пчеловодческую пасеку, механизированный лесопункт, на предприятия нефтедобычи или камского речного пароходства (ГАПО. Ф. р. 1130, оп. 1, д. 152, л. 13).

1949 г. население этого региона приобрело в художественном салоне произведений искусств более чем на 1 млн. рублей: в основном копии художников – лауреатов Сталинской премии и популярных классиков русской живописи (Репина, Шишкина и Васнецова), а также изделия Хохломы и Палеха<sup>87</sup>. Э. Дженкс приводит сведения о том, что перед окончанием финансового года продукция художественной промышленности в некоторых областях разлеталась, как горячие пирожки, и во многих художественных магазинах было настоящее столпотворение частных лиц и представителей организаций<sup>88</sup>.

Но в таком закрытом городе, каким был Молотов в годы позднего сталинизма, не только для авторских работ местных художников, но и для копий найти покупателя было трудно. Частным порядком произведения искусства почти никто не заказывал, своего художественного салона или антикварного магазина не было. В основном художники изготавливали доски почета, барельефы пропагандистской тематики для актов залов и красных уголков, а главными заказчиками выступали крупные ведомства вроде Молотовугля, либо воинские части и режимные оборонные предприятия. Однако эти предприятия, многие из которых существовали за счет эксплуатации спецпереселенцев, военнопленных и заключенных, не спешили тратить средства на заказы живописных и скульптурных работ. Тем более что в системе ГУЛАГА действовали собственные мастерские по производству художественной продукции<sup>89</sup>.

Узкая специализация и скудный ассортимент выпускаемой продукции – характерная черта повседневной жизни провинциального художественного рынка того времени. За редким исключением вдали от Москвы, в областях и районах выжить могло какое-то одно художественное производство – роспись по ткани или вышивка знамен, производство игрушек или камнерезное дело. Более широкое применение творческим способностям могли найти художники Москвы, Ленинграда и некоторых других областей, где действовали разные художественные производства, мощные живописно-скульптурные комбинаты.

Закупочные комиссии предпочитали заключать договоры с известными мастерами, в основном проживающими в известных куль-

<sup>87</sup> Горьковский художественный салон // Сов. искусство. 1950. 9 апр.

<sup>88</sup> Jenks A. Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution. DeKalb, 2005.

<sup>89</sup> Семянников В.В. Художественная мастерская в Соликамском лагере // Искусство Перми в культурном пространстве России. Век XX. Пермь, 2000. С. 309 - 315.

турных центрах. В системе Всекохудожника самые лучшие заказы получали Московское, Ленинградское и Московское областное товарищества, отвечавшие, в частности, за оформление Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Им в помощь направлялись наиболее сильные периферийные отделения: Московскому – Ростовское, Краснодарское, Горьковское, Крымское, Саратовское, Куйбышевское, Челябинское и Башкирской АССР; Ленинградскому – Ярославское, Воронежское, Ивановское, Владимирское; Московскому областному – Новосибирское, Омское, Тюменское, Кемеровское, Рязанское, Тульское, Калужское и Татарской АССР<sup>90</sup>.

Ситуация напоминала замкнутый круг: нет заказов на творческие произведения – нет опыта. Нет опыта самостоятельной работы – нет оснований рассчитывать и на заказы. Систематические жалобы на отсутствие творческих заказов отражают отчетные документы молотовских художественных организаций. Местные власти искали решение проблемы привычным, принудительно-распределительным, способом. Они требовали от вышестоящих инстанций денег, а от местной промышленности – бесплатных материалов для художественных работ. Горисполкомы составляли поименные списки директоров предприятий, обязанных делать заказы местным художественным организациям<sup>91</sup>.

В условиях, когда заказов на авторские произведения почти не было, дополнительным стимулом к выполнению оформительских и мелких дизайнерских работ служили экономические соображения. Половина стоимости оформительского заказа шла на зарплату художнику, к тому же оформительство, а также изготовление вывесок и бланков не облагались налогами<sup>92</sup>. Оформители обычно зарабатывали много больше, чем профессиональные художники, что не могло не порождать конфликтов. Скажем, в 1951 г. наиболее востребованные профессиональные художники Молотовской области заработали от 10 до 20 тыс. рублей. За тот же период исполнители оформительских заказов, не имеющие специальной подготовки, получили от 14 до 30 тысяч<sup>93</sup>. Правление Всекохудожника специальным распоряжением

---

<sup>90</sup> ГАПО. Ф. р. 1128, оп. 1, д. 4, л. 311 – 315.

<sup>91</sup> Там же. Ф. р. 604, оп. 1, д. 11, л. 99 – 101.

<sup>92</sup> Акт проверки годового отчета по налогам молотовского товарищества от 19 февраля 1951 г. // ГАПО. Ф. р. 1128, оп. 1, д. 4, л. 245 – 246.

<sup>93</sup> Акт ревизионной проверки деятельности молотовского товарищества от 5 марта 1951 г. // ГАПО. Ф. р. 1128, оп. 1, д. 4, л. 250.

потребовало ограничить заработки «вывесочников», но на практике мало что изменилось.

Если уж предприятия и организации не спешили тратить средства на приобретение произведений искусства, то еще меньший интерес к нему проявлял пресловутый персонаж советской пропаганды – «простой советский человек».

#### **§ 4. Искусство позднего сталинизма и его зрители**

Бесстрастная статистика свидетельствует, что за годы сталинизма количественные показатели интереса публики к изобразительному искусству резко увеличились, независимо от того, какими средствами и с какими целями этот интерес подогревался и направлялся, какими организационными мерами достигалась массовость различных художественных акций. В частности, В. Манин приводит данные о впечатляющем росте посещаемости крупнейших музеев Москвы. Если в 1913 г. в Третьяковке побывало 150 тыс. посетителей, то в 1928 г. – 265 675, а в 1938 – 759 579. В Государственном музее изобразительных искусств число посетителей достигло соответственно 180 869, 160 000 и 811 881<sup>94</sup>. Юбилейную выставку в честь 15-летия РККА в Москве осмотрело 503 тыс. человек, в Ленинграде – 509 тыс., в Харькове 250 тыс. и в Киеве 238 тыс.<sup>95</sup>.

Нетрудно предположить, что в годы войны и в тяжкие послевоенные годы людям чаще приходилось думать о выживании, чем об искусстве. И много ли возможностей они имели для того, чтобы обратиться к искусству в драматичный период перехода от экстремального военного времени к «нормальным» будням сталинизма? Вся система культуры медленно и трудно «демобилизывалась». Уникальные музеи Москвы и Ленинграда – Эрмитаж, Русский музей, Третьяковская галерея – возобновили свою работу далеко не в полном объеме и не в полностью отремонтированных зданиях в 1945 – 1946 гг. Сам факт открытия для публики Эрмитажа или Третьяковки подавался официальной пропагандой и трактовался населением согласованно – как символ послевоенного восстановления, возрождения израненной страны. В провинции возобновление работы местных художественных музеев также воспринималось как возвращение с войны.

<sup>94</sup> Манин В. Искусство в резервации. С. 164.

<sup>95</sup> Советская живопись. 32 репродукции с картин советских художников. М., 1939. С. 1.

Казалось бы, у властей хватало более серьезных проблем, чем пропаганда художественных знаний. Тем не менее центральные власти несколько раз специально рассматривали деятельность учреждений, ответственных за этот участок идеологической работы. В приказе КПДИ РСФСР, посвященном итогам деятельности в 1947 – 1948 гг., говорилось о том, что во многих регионах учреждения искусства фактически свернули свою работу. Так, Якутский художественный музей был открыт по несколько часов в день лишь 100 дней в году, Пензенская картинная галерея – 184 дня. Художественные музеи и галереи работали в неудобное время, количество посетителей было ничтожно малым, каталоги и путеводители не выпускались. К тому же экспонировалась, по мнению руководства, слишком малая часть имеющихся коллекций. В этом документе приводились данные о Хабаровском музее, где выставлялось 126 из 2930 экспонатов, или 4,3 % художественной коллекции. В Иркутске экспонировалось 917 из 3057 единиц хранения или 30 % коллекции, в Кирове – 133 из 7634, или 1,7%, в Омске – 877 из 3124, или 28%, в Ульяновске – 1400 из 3617, или 38%<sup>96</sup>.

Если тревога по поводу экспозиционной политики Кировского и Хабаровского музеев была вполне обоснованной, то критика музейщиков других регионов была необоснованной. Демонстрация публике около трети собрания – очень высокий показатель в музейной практике. Причину недовольства работой музеев следует искать в другом. Власть раздражала не столько экономическая неэффективность художественных музеев, сколько их уклонение от пропаганды советского искусства, от агитационно-массовой работы с посетителями. Цель приказов и инструкций заключалась в том, чтобы мобилизовать все институты распространения и рецепции изобразительного искусства к решению общей задачи формирования советского зрителя, его вкусов, оценок, в целом восприятия изобразительного искусства. И, безусловно, контроль над деятельностью художественных музеев и галерей был частью идеологических кампаний 1948 – 1949 гг. по борьбе с отклонениями от официальной эстетики.

После этого приказа во многих региональных музеях и галереях начинается чистка экспозиций, смена сотрудников и экскурсоводов, заподозренных в «низкопоклонстве перед западом» и низком идейно-

---

<sup>96</sup> ГАПО. Ф. р. 604, оп. 1, д. 29, л. 180 – 180/об.

политическом уровне<sup>97</sup>. Теперь сотрудники должны были представлять тексты экскурсий для утверждения на специальных советах. Из практики экскурсоводов уходит импровизация, диалог с посетителями, авторская интерпретация. Вместо этого утверждается дидактический, авторитарно-монологический стиль ведения экскурсий по заученному тексту.

Работа с массовым зрителем – безусловная доминанта деятельности художественных музеев и галерей. Несмотря на бытовые трудности, тяга к искусству в послевоенные годы была довольно сильна, о чем свидетельствуют данные посещаемости региональных художественных музеев в 1946 – 1948 гг.<sup>98</sup>:

Таблица 11

Год	Показатели работы музеев			Посетители, тыс. чел.
	Количество экскурсий	Число выста- вок	Количество лекций	
1946	7483	123	600	785 932
1948	15 801	351	2264	1 285 327

Традиционным в этот период становится хождение экскурсоводов в народ: они обязаны выезжать с лекциями и беседами на предприятия и в колхозы, полеводческие и ремонтные бригады. Открываются искусствоведческие кружки для взрослого населения и для школьников. Иначе говоря, подобно тому, как медленно шло освоение практик, связанных с литературой (чтение по школьной программе, читательские конференции, посещение государственных библиотек, собирание домашних книжных коллекций и т.д.), точно так же в советском обществе шло обучение правилам смотрения и восприятия искусства.

Здесь уместно вспомнить о тех исследователях, которые рассматривают освоение письма и чтения, правил знаково-символического обмена, нормативной телесности как процесс обретения советской идентичности<sup>99</sup>. В этот список социальных навыков идентификации входит и зрительное восприятие. Видение окружающего мира глазами предполагает умение смотреть и оценивать произ-

<sup>97</sup> В частности, с должности директора Пермской художественной галереи был смещен Н.Н. Серебренников, с 1 сентября 1949 г. этот пост занимали выдвиженцы по партийной линии (ГАПО. Ф. р. 604, оп. 1, д. 30, л. 14).

<sup>98</sup> Там же. Л. 5.

<sup>99</sup> Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997; Козлова Н.Н. Сцены из жизни «освобожденного работника» // Социол. исследования. 1998. № 2. С. 108 – 118, 116.

ведения искусства, выносить эстетические суждения. Сегодня визуальным навыкам человека и визуальной культуре общества придается огромное значение, и никого не удивляют прокламации о формировании «культуры видения»<sup>100</sup>. Но в начале 1930-х гг. призывы воспитывать у простого человека «культуру зрения» звучали инновационно. Размышления «формалиста» Н. Тырсы о том, что, «только овладев “культурой зрения”, можно практически решить вопрос, каково же должно быть по форме наше реальное предметное окружение»<sup>101</sup>, в сталинской художественной пропаганде трансформировались в особые приемы формирования благонадежного зрителя. Один из них – умерщвление профессионального языка экспертов по искусству.

Ориентируясь на начальный уровень общекультурной эрудиции основной массы населения, цензурные и идеологические ведомства добивались, чтобы представители художественных профессий в публичной речи как можно реже использовали профессиональный язык и не увлекались экскурсами в историю искусств. Цель опрощения профессиональных текстов прослеживается вполне ясно. Социолект способствует групповой дифференциации, что противоречило сталинскому курсу на максимальную интеграцию общества. Поэтому художественная пресса эпохи сталинизма (газета «Советское искусство», журналы «Искусство» и «Творчество», научно-популярная литература, каталоги) использовала легко узнаваемый чрезмерно политизированный язык. Обращение к специальной лексике, терминологии, аргументации в художественной пропаганде было скорее исключением, чем правилом. Конечно же, профессиональные тонкости обсуждались в своем кругу, но публичного козыряния речевыми особенностями субкультуры старались избегать. «В кассовом вестибюле привлекает внимание монументальный портал, образованный канеллированными колоннами и могучими мраморными наличниками (эртами). Колонны несут сильную балку архитрава»<sup>102</sup>, – пассажи такого рода не отвечали формату сталинской художественной пропаганды и встречались крайне редко.

Для дидактических целей формирования лояльной публики не обязательно использовать подлинники. Важен сам наглядный образ, визуальная информация. Отсюда еще одна особенность художествен-

---

<sup>100</sup> Обзор литературы см: *Розин В.М.* Визуальная культура и восприятие: как человек видит и понимает мир. М., 1996; *Messaris P.* Visual «Literacy». Image, Mind and Reality. Oxford, 1994.

<sup>101</sup> Сов. искусство. 1933. 14 дек.

<sup>102</sup> Там же. 1950. 1 янв.

ной ситуации в провинции: организация значительного числа выставок репродукций и копий художественных произведений. Они наряду с массовым художественным принтом формировали универсальный визуальный лексикон, обязательный для усвоения и запоминания населением.

Возьмем произвольно выбранные данные официальной отчетности. В 1949 г. из 13 выставок, экспонирующихся в залах Молотовской галереи, шесть были укомплектованы исключительно репродукциями: выставки работ Шишкина и Репина, Репина и Сурикова, произведений советских художников к 30-летию ВЛКСМ, произведений лауреатов Сталинской премии и произведений, посвященных жизни и деятельности И. Сталина<sup>103</sup>. Через семь лет, в 1956 г., в Пермской галерее работала постоянная выставка репродукций с произведений советских художников, посвященная «39-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции», а также выставка репродукций с произведений А. Иванова. Кроме того, действовало 16 передвижных выставок репродукций на темы «Комсомол в изобразительном искусстве», «Советские художники в борьбе за мир», «Советское изобразительное искусство», выставки, посвященные творчеству передвижников (Репина, Шишкина, Перова, Васнецова, Сурикова), молодого советского плакатиста Пророкова и особо чтимого в СССР Рембрандта<sup>104</sup>. Иначе говоря, при дефиците качественных и доступных изданий по искусству массовый зритель чаще всего имел дело с дубликатами, с тиражными копиями, чем с подлинниками художественных произведений.

«Советские люди, чьи вкусы, воспитанные партией большевиков, значительно возросли, ждут от наших художников все более ярких и полноценных произведений»<sup>105</sup>, – стереотипная формула официальной риторики, позволяющая представить образ активного, компетентного и очень требовательного «потребителя» изобразительного искусства. Если верить официальной пропаганде, то такой потребитель знает, чего хочет, уверен в правоте своего мнения, резко критикует художников и постоянно дает им советы. Вместе с лекторами-пропагандистами этот зритель «дружно возмущается той отвратительной атмосферой разложения, которая характеризует живопись капиталистических стран»<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> ГАПО. Ф. р. 604. оп. 1, д. 23, л. 144.

<sup>104</sup> Там же. Ф. р. 1009, оп. 1, д. 35, л. 215 – 216.

<sup>105</sup> Сов. искусство. 1950. 23 дек.

<sup>106</sup> Отчет о творческих встречах мастеров изобразительного искусства с общественностью города Москвы 11 декабря 1948 г. // РГАЛИ. Ф. 2906, оп. 1, д. 327. л. 1/об.

За рамками созданного виртуального образа «простой» человек оставил очень мало свидетельств о своем отношении к миру изобразительного искусства. Он редко представлял на суд публики свои дневники, где подвергал рефлексии жизненный опыт, редко высказывался в книгах отзывов, еще реже выражал свое мнение в печати. Поэтому всегда трудно отделить публичную речь зрителя от кулуарного пересуда, непосредственное впечатление от высказываний в соответствии с принятыми правилами<sup>107</sup>. Как реконструировать намерения и впечатления посетителей художественных выставок и музеев, понять скрытые смыслы этих практик?

Социология зрительской аудитории – серьезная научная проблема, имеющая почти столетнюю историю<sup>108</sup>. В период сталинизма социологическое изучение предпочтений публики, начатое в 1920-е гг., прекратилось. Поэтому корпус источников по этой проблеме невелик и представлен такими специфическими материалами, как книги отзывов посетителей художественных выставок, письма в редакции газет, обращения граждан в проверяющие или карательные инстанции. Авторы текстов пользуются идеологическими клише как идиомами повседневного языка, они высказываются так, как предписывают господствующие риторики. С помощью этого усвоенного языка производится классификация художественных произведений. Во многих текстах такого рода нет следов спонтанности, в них избыточно высокий уровень авторского самоконтроля.

Посещение выставки – особое социальное действие, означающее соответствие социальной норме «культурного» человека. А книги отзывов – специфическое граффити, посредством которого человек оставляет знак того, что он освоил данное социальное пространство. Для зрителя книга отзывов может быть местом удовлетворения личных претензий на статус эксперта по искусству или проявления политической лояльности, способом преодоления социальных границ и даже каналом трансляции протестных настроений<sup>109</sup>. Эти своеобразные документы позволяют отчасти реконструировать провинциальный контекст непростых отношений официального искусства и его аудитории.

---

<sup>107</sup> См., например, приложение 25.

<sup>108</sup> Обзор литературы по этому вопросу и оригинальный ответ на этот вопрос см.: Reid S. In the Name of the People. The Manege Affair Revisited // *Kritica*. 2005. Vol. 6, N 4. P. 673 – 716.

<sup>109</sup> О книгах отзывов см.: Plamper J. Cultural Production, Cultural Consumption. Post-Stalin Hybrid // *Kritica*. 2005. Vol. 6, N 4. P. 755 – 762.; Plamper J. The Stalin Cult in Visual Art, 1929 – 1953. PHD. University of California. Berkeley, 2001. P. 190 – 192.

На первый взгляд книги отзывов передвижных художественных выставок демонстрируют высокую степень влияния на «простого зрителя» художественной пропаганды. Многочисленные записи отформатированы самоцензурой и соответствуют формулам публичного высказывания об искусстве. В набор предписанных суждений входили высказывания 1) о советской исключительности («нет ни в одной стране более, чем в нашей, таких богатых возможностей для роста молодых талантов и дарований, только у нас развивается такие таланты во всей своей красоте»), 2) о высочайшем уровне советского искусства («громкие творческие достижения») 3) об исключительной заботе советского правительства и лично тов. Сталина («таких успехов за такой короткий срок художники добились только благодаря неустанной заботе партии и правительства и тов. Сталину о советском реалистическом искусстве»), 4) о неизгладимых впечатлениях на всю жизнь, полученных в результате посещения именно этой конкретной выставки, 5) о грубых идеологических и технических ошибках, допущенных художниками<sup>110</sup>.

Книги отзывов несут следы идеологической конъюнктуры и в зависимости от года проведения выставки содержат реплики о «буржуазных вырождаках-импрессионистах», «бездарнейшей безвкусице» формалистов или «нелепейших мазках» космополитов. Обязательным элементом были риторические формулы, славящие Сталина и прочих персонажей пантеона советских кумиров: «Я, студентка педагогического училища, посетила эту выставку лучших советских художников. Посещение ее оставило у меня неизгладимое впечатление на всю жизнь. Смотришь на картины, и тобой овладевает чувство гордости за наших художников, за весь народ и за великого Сталина, который своим гением озарил всю нашу жизнь и под мудрым водительством которого жизнь наша процветает и советские художники создают поистине шедевры искусства»<sup>111</sup>.

Правда, и в этой канонической речи некоторые авторы проявляли свою индивидуальность, включая в лексикон выражения, позаимствованные из словаря более образованных слоев общества. Вот как в 1952 г. посетитель передвижной выставки продемонстрировал собственное понимание правил написания отзывов на художественное произведение: «Мне очень понравилась картина “Вручение Дзержинскому декре-

<sup>110</sup> См., например, записи в книге отзывов выставки художников, отдыхающих в Хостинском доме творчества в 1951 г. (РГАЛИ. Ф. 2906, оп. 1, д. 356, л. 1 – 2).

<sup>111</sup> Запись сделана жительницей Молотова на передвижной выставке произведений советских художников в 1953 г. (РГАЛИ Ф. 2458, оп. 2, д. 442, л. 30/об).

та об организации ВЧК”. Сколько Аригенала в этой картине!»<sup>112</sup>. В той же книге отзывов находим следы идеологического графоманства:

*И пойдут народы к светлым далям  
Вешним садом расцветет отчизна  
Потому что наш любимый Сталин  
Есть звезда святого коммунизма*<sup>113</sup>.

Однако книги отзывов содержат и другие записи, в которых их авторы пытаются достучаться до вышестоящих инстанций, сообщить о реальном состоянии культуры в провинции. В них говорится, что далеко от Москвы нет ни музеев, ни галерей, ни профессиональных художников, трудно достать художественные материалы, не у кого получить профессиональную консультацию<sup>114</sup>.

Среди посещающих выставки были и те, кто выражал недовольство представленными работами, считающих, что организаторы выставок недооценивали уровень провинциальной аудитории и отправляли на периферию произведения сомнительного качества. «Наши художники, особенно в последнее время, работают слишком небрежно, гоняются за масштабами и общим количеством продукции, что не может заслуживать одобрения», – сетует один из посетителей передвижной выставки 1948 г. в Молотове<sup>115</sup>. На челябинцев та же выставка произвела «ужасающее» впечатление: «Громкая реклама. Сотня объявлений, призывающих челябинцев посмотреть работы лучших художников. Многообещающие слова и только. Редкие ряды картин, худшие работы художников. Для какого зрителя рассчитана выставка? Создается такое впечатление, что организаторы выставки отобрали самые посредственные картины этих мастеров и пусть, дескать, челябинский зритель довольствуется этим. Ошибочное мнение... Такие заслуженные и выдающиеся художники, как Герасимов, Бубнов, Авилов и другие... представлены бледно и, более того, весьма неудачно»<sup>116</sup>. Более подготовленные зрители – студенты художественных учебных заведений Свердловска высказывались еще более категорично: «От московских

---

<sup>112</sup> Книга отзывов передвижной выставки в Ворошиловграде, декабрь 1952 г. (РГАЛИ. Ф. 2458, оп. 2, д. 451, л. 4/об).

<sup>113</sup> Там же. Л. 6.

<sup>114</sup> Книга отзывов передвижной выставки произведений советских художников в городах Караганда, Акмолинск, Молотов, Свердловск. 1952 г. (РГАЛИ. Ф. 2458, оп. 2, д. 442, л. 8/об).

<sup>115</sup> Отзывы на художественную выставку 1948 г. в Молотове, Челябинске (РГАЛИ. Ф. 2458, оп. 2, д. 388, л. 5).

<sup>116</sup> Там же. Л. 12/об., 14/об.

художников мы ожидали много лучшего... Почему в столице создается впечатление, что для провинции все сойдет?»<sup>117</sup>.

Менее искушенная публика, не имеющая достаточного опыта в репрезентации своего мнения, в основном предъявляла к искусству информационные требования. Претензии сводились к мелочным придиркам «похоже – непохоже» в духе иллюстративного жизнеподобия. Колхозникам могли не понравиться картины А. Пластова оттого, что «они не такие, как о них пишут», к тому же, «во-первых, очень яркая рубашка у колхозника, а во-вторых как-то не естественно написан бычок»<sup>118</sup>. Учитель менторским тоном мог высказать целый ряд упреков, начиная с техники живописи и заканчивая переименованием картины: «Работу Нисского “Улов рыбы” надо бы озаглавить так: “Во время улова рыбы” с припиской “Такой-то порт”»<sup>119</sup>.

В целом авторы отзывов высказываются об искусстве в рамках трудовой парадигмы, не делая принципиальных различий между собой и лицами творческих профессий, что в целом характерно для публичной риторики о художественной жизни. Эта традиция более четко прослеживается по письмам читателей в газеты. В середине 1930-х гг., привычными становятся коллективные обращения стахановцев, ударников, передовиков труда к советским художникам и скульпторам, написанные в традициях патетического многословия<sup>120</sup>. В 1940-е гг. зрительские отклики персонифицируются и систематически публикуются под рубрикой «Трибуна зрителя». Как правило, эта трибуна предоставлялась социально успешным представителям советского общества: служащим, мастерам, инженерам, лауреатам государственных наград, рабочей аристократии<sup>121</sup>.

Особенность послевоенных писем в редакцию – критический настрой. «Простой человек» считал себя вправе не только иметь собственное мнение, но и выражать недовольство творчеством советских ху-

<sup>117</sup> Там же. Л. 10/об.

<sup>118</sup> Там же. Л. 2, 29/об.

<sup>119</sup> РГАЛИ. Ф. 2458, оп. 2, д. 379, л.5.

<sup>120</sup> Эталонном таких обращений служит письмо 1500 ударников Сталинградского тракторного завода, опубликованное 8 сентября 1935 г. в газете «Советское искусство». Завершалось оно следующими словами: «Товарищи художники! Товарищи скульпторы, мастера победившего класса!.. Мы ждем ваши руки, мастера кисти и резца, мы ждем вашего ответа перед страной, перед партией, перед нашим великим Сталиным. Ответа делом. Ответа яркого, бодрого, как ярка и бодра наша жизни».

<sup>121</sup> См., например, приложение 25.

дожников<sup>122</sup>. В этом проявлялось мощное социально-психологическое воздействие военных лет. Энергия победного военного опыта и относительное послабление идеологического диктата в ходе войны позволили осуществиться фрагментарной либерализации духовной жизни. Первые послевоенные годы были моментом идеологической слабости власти. Неопределенность, неоднозначность интенций, идущих «сверху» сопрягалась с ожиданиями на либерализацию режима «снизу». Этот феномен именуется в мемуарной и специальной литературе «спонтанной десталинизацией»<sup>123</sup>. Захватили такие настроения и представителей творческих профессий.

В этом отношении «мини-оттепель» 1945 – осени 1946 гг. выпадает из сложившегося канона описания легальной культуры периода позднего сталинизма. «Эра пустоты», «нулевой уровень критики», «надир», «невозможная эстетика – таковы формулировки, характерные для описания этой эпохи. Но до начала ждановских кампаний в августе 1946 г. художественная жизнь (по крайней мере, в Москве и Ленинграде) была насыщенной<sup>124</sup>, а протестные настроения творческой интеллигенции – сильными.

В изобразительном искусстве «мини-оттепель» получила неброские, но все же достаточно веские проявления, что прослеживается, в частности, по тону и риторическим вольностям художественной критики, по тематике художественных произведений. Так, Б. Королев, публикуя статью о музее-мастерской А. Голубкиной, назвал ее творчество «борьбой за право художника свободно выразить свои мысли и чувства в тех пластических формах, которые ей казались наиболее правдивыми и активными»<sup>125</sup>. На страницах печати возобновился разговор о традициях импрессионизма, прошла выставка Н. Удальцовой – супруги репрессированного художника А. Древина. Информация обо всех этих событиях в корректном тоне публиковалась на страницах корпоративной прессы.

---

<sup>122</sup> См., например, письма зрителей в газете «Советское искусство» от 15 апреля, 25 июля, 15 августа 1950 г.

<sup>123</sup> Размышления об этой идее М.Гефтера см: *Tumarkin N. The Living and the Dead: the Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia. New York, 1994, P. 64 – 65; Сеньявская Е. Фронтовое поколение, 1941 – 1945: историко-психологическое исследование. М., 1995; Зубкова Е. Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945 – 1953. М., 2000.*

<sup>124</sup> *Чегодаева М.А. Художественная культура послевоенного десятилетия // Искусство. 1988. № 6. С. 30 – 36.*

<sup>125</sup> Сов. искусство. 1946. 8 марта.

В послевоенные годы в выставочной жизни принимали участие художники из недавно присоединенных Молдавии, Литвы, Латвии, Эстонии. Многие из них получали художественное образование в мастерских и Академиях зарубежных стран, внесли свежие интонации в художественную жизнь послевоенного Советского Союза.

Изобразительное искусство той эпохи часто ассоциируют с многофигурными крупногабаритными полотнами исторической тематики, многочисленными изображениями «вождя народов» и массовыми сценами триумфа. Но наряду с этим художники послевоенного десятилетия оставили множество произведений морализаторскую жанровой тематики, напрямую не связанных с идеологией. Так на всесоюзной выставке 1952 г. всего 3 работы были посвящены социальным конфликтам, а остальные представляли собой жанровые сюжеты<sup>126</sup>. Расцвет бытового жанра опровергает тезис И. Голомштока, который в своем исследовании тоталитарного искусства утверждал: «В советской жанровой живописи 30 – 40-х годов мы почти не найдем изображений семейных сцен в интерьерах. Если судить по тематике, то можно прийти к заключению, что человек в СССР вообще не жил дома, не общался с семьей, а проводил свое время исключительно в заводских цехах, на колхозных полях, партийных собраниях, демонстрациях, в обстановке торжественных встреч или среди мраморов московского метро»<sup>127</sup>. Альбомы всесоюзных выставок демонстрируют совсем другие явления: «бытовизацию» сюжетов живописи и графики, развитие темы частной, непарадной жизни, популярность негероических персонажей, внимание к повседневным мелочам и бытовым конфликтам.

Специфическим проявлением либерализации в сфере изобразительных искусств стала необычайная популярность жанра лирического пейзажа. Судя по каталогам выставок и окрикам со стороны контролирующих инстанций, в послевоенные годы художников особо не привлекал ни индустриальный пейзаж, ни батальный жанр. После многих лет травмирующих военных впечатлений они словно избегали этих сюжетов, стремились взять передышку, обратившись к врачующим картинам природы и мирных будней.

Изменилась и аудитория искусства. Ленинградский писатель А. Крон в статье «Новый зритель», опубликованной 4 января 1946 г. в газете «Советское искусство», написал о том, как изменился советский человек за годы войны, расширился его кругозор. В качестве доказа-

<sup>126</sup> Reid S. Destalinisation and remodernization of Soviet Art. P. 121.

<sup>127</sup> Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 232.

тельства писатель приводил запись беседы с офицером-фронтовиком. В пересказе А. Крона, фронтовик размышлял так: «Я жду произведений, которые помогут воевавшему поколению залечить раны, нанесенные войной... Мне кажется односторонним утверждение, что эта война только облагородила душу бойца и не принесла наряду с этим некоторого ожесточения нравов, душевных травм и т.д. Я жду произведений, которые воздадут хвалу павшим героям и этим облегчат скорбь близких, призовут людей высоко ценить человеческую жизнь, свободу и любовь, помогут вчерашнему окопнику войти в колею мирной созидательной жизни. Я жду произведений «хороших и разных», их должно быть много, чтоб было из чего выбрать. Всем не может нравиться одно и то же... Я верю, что испытания войны и наша победа придадут художникам смелость, зоркость, заставят встрепенуться успокоившихся, перетряхнут некоторые слишком устоявшиеся репутации».

Наверное, самым убедительным свидетельством конфликта аудитории и тиражируемого официального искусства послевоенных лет стала дискуссия 1948 г. «О натурализме»<sup>128</sup>. Она началась 6 июля 1948 г. с публикации в «Комсомольской правде» статьи инженера-конструктора Виктора Сажина «Против натурализма в живописи» и взбудоражила художественное сообщество. Автор статьи, размышляя о всесоюзных выставках 1946 – 1948 гг. описал неприглядную картину положения дел в советском изобразительном искусстве. Сделав необходимое введение о пользе борьбы с формализмом, он переключился на обсуждение натурализма, назвав его одной из «самых опасных язв» советского искусства. В. Сажин высказывался жестко, поименно, невзирая на регалии. О картине обласканного властью В. Ефанова «Счастливое детство» писал так: «Художник с фотографической точностью изобразил улыбающуюся девочку. Все “счастье” ее заключается в том, что она хорошенькая и что она улыбается... Картина написана убогими средствами, она безжизненна, монотонна по цвету и походит на обычную фотографию». О работе С. Герасимова «Сын вернулся» высказался еще резче: «Вылощенный офицерик, изображенный на картине, скорее напоминает маменькиного сынка, не нюхавшего пороха, нежели солдата, прошедшего суровые испытания войны». Дальше – больше: «Картина И. Грабаря “И.В. Сталин в Сольвычегодской ссылке” пора-

---

<sup>128</sup> Детальное обсуждение социальной подоплеки дискуссии о натурализме см.: Янковская Г.А. Предвестие свободы: опыт социальной интерпретации одной художественной дискуссии конца 1940-х годов // Отечественная история. 2006. № 5. С. 125 – 130.

жает примитивностью исполнения и любительщиной. Все в ней плохо, начиная с неграмотного рисунка и неверного пестрого и вместе с тем монотонного цвета и кончая совершенно невыразительной композицией. Как могло случиться, что крупнейший художник... мог написать такую картину?»<sup>129</sup>. Досталось В. Яковлеву и даже самой влиятельной фигуре художественного истеблишмента – А. Герасимову.

Читатель «Комсомолки» сожалел, что героический период в жизни советского искусства явно закончился, «художники стали благодушны», «идут на поводу у обывателя», «создают искусство для бедных», «заменили живую натуру фотографией». Работу дружественных бюрократической элите критиков В. Сажин без обиняков назвал «подмазыванием» и «лакейской угодливостью»<sup>130</sup>. Статья послужила прологом к бурной дискуссии между представителями властвующей группировки художественной элиты и некоторыми фрондирующими представителями московского художественного сообщества.

Художники вынесли сор из избы, публично критикуя своих высокостатусных коллег из Оргкомитета ССХ СССР за бюрократизм и невнимание к художественной жизни на периферии, за семейственность и взаимное захваливание, за то, что «в оценке творчества художников не допускается никакая иная точка зрения, кроме той, какую высказывает руководство Оргкомитета»<sup>131</sup>. Статья В. Сажина вызвала поток газетных публикаций. Не только в прессе, но и в ходе многодневного обсуждения в МОССХе масштаб недовольства нарастал, как снежный ком. Споры о конкретных произведениях приводили участников дискуссии к размышлениям о стиле руководства изобразительным искусством, о ремесленничестве под вывеской социалистического реализма, о стагнации художественной жизни в провинции, о бюрократическом невнимании к проблемам молодых художников<sup>132</sup>.

Дискуссия длилась более двух месяцев и вызвала большой общественный резонанс. Фактически полемика, возможно, инициированная

<sup>129</sup> Комс. правда. 1948. 6 июля.

<sup>130</sup> Там же.

<sup>131</sup> *Титов И., Шурпин Ф.* Порочный стиль руководства художниками // Сов. искусство. 1948. 14 авг.

<sup>132</sup> См., например статьи: *Ситник К.* Главная опасность – формализм // Сов. искусство. 1948. 24 июля; *Недошивин Г.* Против натуралистических тенденций // Там же; *За идейное, реалистическое искусство!* // Комс. правда. 1948. 29 июля; *Дмитриева Н.* Реализм подлинный и мнимый // Сов. искусство. 1948. 31 июля; *Бубнов А.* За высокую идейность // Сов. искусство. 1948. 14 авг.; *Николаев В.* Против равнодушного отношения к молодым художникам // Комс. правда. 1948. 19 авг.

самим А. Ждановым<sup>133</sup>, приобрела черты общественного форума, на котором слово было предоставлено и власти, и художественной бюрократии, и художникам, и зрителям.

В дискуссии 1948 г. прослеживаются родственные черты с «оттепельной» десталинизацией советского искусства: критика заключалась в том, чтобы осудить не системные пороки, а «болезненные срывы здорового организма», «отдельные картины отдельных художников». Похожим был адресат критики – несколько представителей художественной элиты. Тема ее ниспровержения будет проходить рефреном в документах первого съезда советских художников. Именно в догматической узости взглядов, в административном стиле руководства представителей бывшего властвующего меньшинства будут искать художники новой эпохи причины распространения серой, шаблонной и догматической живописи и скульптуры в годы сталинизма<sup>134</sup>. Сходными были границы критики: анализ причин сводился к персонификации недостатков.

Со смертью партийного идеолога А. Жданова 31 августа 1948 г. дискуссия о натурализме была свернута, признана ошибочной и прекратилась. Черту под летними спорами 1948 г. подвело Управление агитации и пропаганды ЦК ВКП (б). В подготовленной этим ведомством статье «К новым успехам советского изобразительного искусства» говорилось о том, что «неправильно организованная дискуссия внесла сумятицу в умы некоторых художников»<sup>135</sup>. Внешне партийное ведомство выглядело как независимый арбитр, равноудаленный от заинтересованных сторон. Критика досталась всем: В. Сажину и редакции «Комсомолки» за предвзятость, придворному критику К. Ситнику за грубость и нетактичное отношение к советскому читателю, редакции «Советского искусства» и Московской организации художников – за неправильный ход дискуссии. Признавались справедливыми некоторые критические замечания в адрес привилегированной группы художников. Однако это был мнимый объективизм. Судя по тому, кто перехватил инициативу, и кто пострадал в дальнейшем, победу одержали представители Оргкомитета. Вскоре правление МОССХА признало, что дискуссия «О натурализме в живописи»

---

<sup>133</sup> Костин. В. Кто там шагает правой? // Панорама искусств. 12. М., 1989. С. 214.

<sup>134</sup> Резолюция первого всесоюзного съезда советских художников. М., 1957. С. 3, 5, 6.

<sup>135</sup> Культура и жизнь. 1948. 11 сент.

прошла неправильно<sup>136</sup>. С этого момента усиливается целенаправленная дискредитация художников и критиков, «засветившихся» в дискуссии на стороне проигравших. Борьба властвующего клана художников, критиков и скульпторов со своими оппонентами приняла форму очередного этапа борьбы с «формализмом», теперь с акцентом на критике импрессионизма, буржуазного влияния и «космополитизма». Далее последовали ревизии экспозиций художественных музеев и галерей, из которых в срочном порядке изымались «формалистические» художественные произведения, а руководители этих учреждений лишались своих должностей<sup>137</sup>.

Возвращаясь к дискуссии о натурализме, подчеркну, что в ней прозвучало мнение не только В. Сажина – представителя достаточно образованной части публики, но и протестный голос менее компетентных любителей искусств. В номере за 7 августа 1948 г. «Комсомольская правда» опубликовала отклики читателей, в основном одобрительные, на статью Сажина. Их раздражала «фотографическая отделка и слащавость» некоторых произведений, плохое качество гравюр, литографий, репродукций. Читатели газеты были недовольны тем, как художники декорировали сады, парки и прочие общественные места. «Как много здесь явной художественной безграмотности, кустарщины!» – горячился один из корреспондентов.

«Простой человек» явно устал от навязчивой и прямолинейной идеологии. Он ожидал обещанной официальной пропагандой репрезентации в искусстве образов «простого» человека, но не узнавал в работах советских художников ни своего предметного окружения, ни людей своего круга – работяг, израненных фронтовиков, замордованных тяжким бытом многодетных колхозниц, ни своих переживаний и чувств. Содержательно эти отклики по многим пунктам совпадали с реакцией посетителей передвижных выставок советского искусства, что дает основание считать газетную подборку отзывов читателей достаточно репрезентативной. Письма в газету, дискуссия о натурализме, книги отзывов свидетельствуют об отчуждении массового зрителя от парадно-церемониальных произведений изобразительного искусства послевоенных лет.

<sup>136</sup> Сов. искусство. 1948. 31 окт.

<sup>137</sup> К примеру, Н. Н. Серебренников, директор Молотовской художественной галереи был переведен в хранители, поводом для дисциплинарного наказания стали «символистические» картины в экспозиции галереи – «Гроза» Рылова, «Тревога» Петрова-Водкина, «Холодный вечер» Туржанского.

Для массовых настроений того времени в целом характерно недовольство социальной несправедливостью. Творческая интеллигенция, с условиями жизни которой большинство населения было знакомо по иллюзорным образам кино или прессы, воспринималась как группа людей с высокими доходами и массой необоснованных преимуществ. Посетители выставок и музеев часто спрашивали лекторов идеологических учреждений о «чрезмерной обеспеченности лауреатов, артистов, депутатов и других знатных людей», о том, почему деятели культуры «не испытывают трудностей», «не могут сочувствовать массам»<sup>138</sup>. «Простой» человек видел расхождения между официальными декларациями о всеобщем равенстве и реалиями жизни. Он замечал, что государственная поддержка культуры часто превращается в источник обогащения и привилегий. Сведения о размерах Сталинской премии, о высоких зарплатах и гонорарах в искусстве сеяли рознь и возводили стену между художниками и публикой. Обычный человек не знал о финансовой пропасти, разделяющей представителей разных групп творческих профессий, о том, что многие художники, литераторы, музыканты принадлежали к беднейшим слоям населения.

В то же время послевоенная эпоха выявила имена по-настоящему популярных советских художников. Подлинно народное признание получили картины «Письмо с фронта» А. Лактионова, «Отдых после боя» Ю. Непринцева, «Опять двойка» и «Прибыл на каникулы» Ф. Решетникова. В этом ряду стоит и до сих пор пользующаяся популярностью жанровая зарисовка пермского художника П. Оборина «Первый успех», передающая образ застенчивой участницы художественной самодеятельности. Триумф советского бытового сентиментализма был результатом роста самооценки простого человека, его желания увидеть жизнь в образах, ему знакомых и понятных. В произведениях художников-жанристов обосновывалось право «простого» человека на частную жизнь. И в этом, а не в помпезных полотнах вождистской или военно-исторической тематики заключался триумф народа-победителя.

---

<sup>138</sup> Советская жизнь 1945 - 1953. С. 35.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

За рамками этой книги осталось несколько сюжетов, не вспомнить о которых было бы неправильно, а попытка развернуть их увела бы в сторону от обсуждаемых социально-экономических аспектов сталинского искусства.

Прежде всего имеется в виду социально-психологическая характеристика послевоенного советского общества, долгосрочных последствий трагического опыта военных лет и послевоенного выживания. Война 1941 – 1945 гг. оказала глубокое всестороннее воздействие на советское общество, о чем не раз уже говорилось в фундаментальных научных трудах и мемуарной литературе<sup>1</sup>. Тотальная война не могла не повлиять на политические и социальные институты, национальные отношения и экономику, идеологические концепции и массовую культуру. Она изменила не только геополитическое положение Советского Союза, но и его культурную географию. Война привела в движение всю страну. В ходе боевых действий и массовых миграций граждане СССР оказались на новых территориях и в непривычных обстоятельствах. Москвичи познакомились с провинциальными реалиями социализма, горожане – с подлинным обликом «социалистической» деревни. Если заграничный опыт миллионов солдат и перемещенных лиц восполнял дефицит международных контактов, то грандиозная по

---

<sup>1</sup> Назову наиболее важные публикации, затрагивающие вопросы социальных последствий войны: *Зубкова Е.Ю.* Общество и реформы. 1945 – 1964. М., 1993; *Зубкова Е.Ю.* Историки и очевидцы: два взгляда на послевоенную историю // Свободная мысль. 1995. № 6. С. 106 – 117; *Зубкова Е. Ю.* Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945 – 1953. М., 2000; *Сенявская Е.С.* Фронтовое поколение, 1941 – 1945: историко-психологическое исследование. М., 1995; *Сенявская Е.С.* Психология войны в XX в.: исторический опыт России. М., 1999; *Романовский Н.В.* Социология позднего сталинизма // Социол. исследования. 1997. № 2. С. 69 – 77; *Зима В.Ф.* Менталитет народов России в войне 1941 – 1945 гг. М., 2000; *Пыжиков А.В.* Советское послевоенное общество и предпосылки хрущевских реформ // Вопр. истории. 2002. № 2. С. 33 – 43; Обзор западной литературы о влиянии второй мировой войны на советское общество см.: *The Impact of WWII on the Soviet Union / ed S. Linz . 1985; Barber J., Harrison M.* The Soviet Home Front. 1941 – 1945. A Social and Economic History of the USSR in World War II. Harlow; Longman, 1991; *The People's War: Responses to World War II in the Soviet Union.* Chicago, 2000; *Weiner A.* Making Sense of War. The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton; Oxford, 2001.

масштабам эвакуация утоляла голод в коммуникации советских окраин, провинции и центра.

Катастрофически упал уровень жизни, несостоятельными оказались многие довоенные идеалы, герои, доктрины. Несмотря на то что в Советском Союзе сохранялась преемственность в руководстве и основных принципах политической и экономической жизни, внутри этого, казалось бы, вечного ледника шли важные изменения.

Совместно пережитые утраты и доставшаяся по запредельно высокой цене победа скрепили советское общество, сделали его более монолитным. В то же время опыт военных лет продемонстрировал различие в условиях жизни и практиках выживания фронтовиков и тыловиков, эвакуантов и местных жителей, трудармейцев и директорского корпуса, жен начсостава и прочих групп советского общества. Опыт военных лет учил не только дисциплине и армейским способам решения невоенных проблем, но и самостоятельности, инициативе, независимости.

Для одних жизнь оказалась так трудна, что они просто бросили думать о политике и идеологии, сосредоточились на выживании<sup>2</sup>. С другой стороны, именно в послевоенное время происходит самоопределение номенклатуры<sup>3</sup>, в группу социального успеха превращается техническая интеллигенция<sup>4</sup>. Закономерным результатом этих социальных сдвигов оказалось появление культуры «категорического согласия с бытием», в которой уже не было места футуристической устремленности в будущее и революционному аскетизму, в которой приоритетными становятся ценности стабильности, комфорта, семейных традиций и повседневных радостей.

Экзистенциальный опыт военных лет освободил советского человека от многих стереотипов довоенного времени. Уже в октябре 1944 г. поэт Н. Асеев высказывал мнение части творческой интеллигенции: «...вместе с демобилизацией вернутся к жизни люди, все увидавшие. Эти люди принесут с собой новую меру

---

<sup>2</sup> Подробнее см.: *Filtzer D. The Standard of Living of Soviet Industrial Workers in the Immediate Postwar Period, 1945 – 1948 // Europe-Asia Studies. 1999. Vol. 51, N. 6. P. 1013 – 1038.*

<sup>3</sup> Документальную хронику этого процесса см.: ЦК ВКП (б) и региональные комитеты, 1945 – 1953. М., 2004.

<sup>4</sup> *Duskin E. Stalinist Reconstruction of New Elite. 1945 – 1953. New York, 2001.*

вещей. Важно поэту, не разменяв таланта на казенщину, дождаться этого времени. Я не знаю, что это будет за время. Я только верю, что это будет время свободного стиха»<sup>5</sup>. По словам М.Чегодаевой, после войны художникам показалось: «Вместе с народом они заслужили право на художественную Свободу, на самостоятельный выбор творческого пути»<sup>6</sup>. Подобный социально-психологический оптимизм был общим для стран-победительниц. Свою «весну Победы» встречали англичане, французы, американцы.

Однако мемуаристы и эксперты проявляют редкое единодушие, характеризуя послевоенное десятилетие как время господства придворной художественной элиты, всестороннего кризиса советской культуры, проявившегося в очевидной деволуции изобразительного искусства, литературы, кинематографа. Такое же единство мнений обнаруживается и в обсуждении главной причины падения к надиру: ломового давления идеологических и цензурных ведомств, которых к неуклюжим действиям подталкивала очевидная неудача в конструировании идеального социалистического искусства.

Послевоенная политика великорусского патриотизма и самоизоляции от внешнего мира<sup>7</sup> ограничила творческий кругозор художников, отрезала их от современного зарубежного искусства, способствовала тому, что представители художественных профессий замкнулись в узком круге тем, композиционных и стилистических решений. Представления советских художников об истории искусства деформировались под влиянием идеологических кампаний по борьбе с «космополитизмом», «формализмом», зарубежным влиянием в целом.

Тем не менее изобразительное искусство в условиях суровых идеологических кампаний послевоенного времени пострадало гораздо меньше литературы, театра или кинематографа, хотя нетерпимость, догматизм, грубость стали коммуникационной нормой и здесь. Специальных партийных постановлений по вопросам изо-

<sup>5</sup> Власть и художественная интеллигенция. М., 1999. С. 522.

<sup>6</sup> Чегодаева М. Социалистический реализм. Мифы и реальность. М., 2003. С. 141 - 143.

<sup>7</sup> О сталинизме как национал-большевизме см.: *Brandenberger D.* National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931-1953. Cambridge, 2002; *Умланд А.* Официальный советский антисемитизм послесталинского периода // *Pro et Contra.* 2002. № 2. С. 158 – 168.

бразительного искусства в годы ждановщины и борьбы с космополитизмом не принималось. Этому может быть несколько объяснений.

Вероятно, сталинское руководство полагало, что воздействие на массы живописи, графики или скульптуры несопоставимо с мобилизационной силой печатного слова, театра, кинематографа. Изобразительное искусство по своей визуальной природе многозначнее слова и ускользает от прямолинейных толкований. В первые годы после революции агитационные возможности изобразительного искусства ценились очень высоко. Но опыт сотрудничества с авангардными художниками поколебал веру властей в эффективность пропагандистского использования их творчества. Далеко не случайно в период сталинизма искусство утрачивает именно зрительную образность, постепенно превращаясь в повествовательную иллюстрацию.

Есть основания предполагать, что советские художники переиграли идеократический режим. Гибко реагируя на меняющиеся требования официальной эстетики и цензуры, они профанировали идеологию, неплохо на ней зарабатывая, оставаясь в относительно безопасном положении.

Не случайно идейным состоянием послевоенной художественной культуры были недовольны идеологические ведомства и лично Сталин<sup>8</sup>. Неудовлетворенность своими творческими результатами, материальным положением, организацией художественного производства и несуразностями культурной политики демонстрировали художники. Наряду с пониманием того, что деятель искусства в СССР имеет высокий социальный статус и моральный кредит в обществе, у них сохранилось ощущение оторванности и от реальной жизни, и друг от друга, корпоративной разобщенности и навязанной патерналистской опеки. Постоянный мелочный контроль развивал навыки самоцензуры и самоограничения творческой личности.

Сужение диапазона художественных средств до фактографии, до информации в красках вызывало, по меньшей мере, недоумение не только у художников, но и тех самых масс, от имени которых велась художественная пропаганда. Публика оставалась равнодушной к художественному официозу сталинской эпохи, выказывая предпочтения искусству, созвучному миру маленького

---

<sup>8</sup> Громов Е. Сталин. Власть и искусство. М., 1998.

человека, – лирическому пейзажу и жанровым сценам повседневной жизни. Вопреки интригующим интерпретациям искусства сталинской эпохи исключительно как мира симулякров<sup>9</sup>, оно было связано прочными нитями с тем временем, люди и ценности которого зафиксированы в символическом пространстве художественных произведений.

После того как на рубеже 1920-х – 1930-х гг. государство восприняло и по-своему реализовало коммунально-распределительные мечты части художественного сообщества, в советском искусстве сложилась негибкая, иерархичная система распределения и оплаты заказов. Социальные отношения в мире изобразительного искусства упростились и архаизировались, поскольку из художественной жизни были вытеснены многие действующие лица: независимые дилеры, частные галереи, аукционы, салоны, независимые художественные издания и т.д. Автономия творческой личности жестко ограничивалась. Из возможных способов влияния периферии на положение дел в искусстве (участие в принятии управленческих решений, расширение полномочий провинциалов, реализация их инициатив и инноваций) художники на местах чаще всего прибегали к самому надежному – имитировали исполнение директив, исходящих из центра. Дополнительное напряжение возникало в результате того, что в годы сталинизма не происходила ротация художественной элиты.

В результате ко второй половине 1940-х гг. жизнь искусства донельзя бюрократизировалась. Стиль руководства культурой со стороны государственных учреждений отличали «спесь, заносчивость, поверхностное знакомство с людьми, отсутствие компетентности и доброжелательности»<sup>10</sup>. В свою очередь в художественном сообществе сформировалась атмосфера клановости, опоры на административный ресурс покровителей из мира партийной, советской, хозяйственной элиты или художественной бюрократии.

Однако в ограниченном пространстве дозволенных тем, сюжетов и образов экономика вытесняла идеологию на обочину, а

---

<sup>9</sup> *Dobrenko Ev.* Socialism as Will and Representation, or What Legacy are We Rejecting? // *Kritika*. 2004. N 4. P. 675 – 708.

<sup>10</sup> Анонимное письмо работников КПДИ СССР К.Е. Ворошилову в 1947 г. // ГАРФ. Ф. 5446, оп. 50, д. 2809, л. 181.

идеологический контроль делал художественное производство крайне неэффективным. Слабая совместимость идеологических деклараций и экономических реалий оставляла возможность для социального маневра. Художники адаптировались к новым правилам игры и научились зарабатывать на плановой пропаганде и идеологии.

Если неуместно вырывать искусство сталинизма из западноевропейского контекста, то еще менее оправданно рассматривать его изолированно от последующих периодов советской истории. Экономический механизм перешедшего на государственное довольствие искусства, придуманный на рубеже 1920-х и 1930-х гг. основателями Всекохудожника, действовал до конца 1980-х гг. На художественном рынке позднего советского общества, как и в годы сталинизма, станковое искусство поощрялось за счет средств, собранных от реализации изделий народных промыслов и художественного ширпотреба. Корпоративные организации по-прежнему практиковали «самозакупаемость» произведений, созданных членами Союза художников и Художественного фонда. Не только догматы официальной эстетики, но и хозяйственно-экономические принципы обеспечивали преемственность в бытовании мира искусств эпохи сталинизма и «зрелого» социализма.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

### Архивные материалы

*Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ)*. Фонды 962 (Комитет по делам искусств СССР), 1337 (собрание воспоминаний и дневников), 2073 (Комитет по Сталинским премиям в области искусства и литературы), 2075 (Комитет по делам искусств РСФСР), 2305 (редакция журнала «Искусство»), 2362 (Управление охраны авторских прав Союза художников СССР), 2458 (Дирекция художественных выставок и панорам Минкульта СССР, отдел передвижных выставок), 2462 (товарищество «Советский график»), 2470 (Московский живописно-выставочный производственный комбинат московского отделения Художественного фонда СССР), 2717 (личный фонд С.Никритина), 2906 (Художественный фонд СССР), 2907 (Всекохудожник), 2942 (организации-предшественники Московского отделения союза советских ССХ), 2943 (Московское отделение ССХ), 3113 (личный фонд Р.М. Напельбаум), 3155 (производственное управление скульптурно-художественных предприятий), 3189 (оргкомитет Союза художников СССР)

*Государственный архив Российской Федерации (ГАРФ)*. Фонд 5446 (Совет министров СССР. Оп 49, д. 2806 – 2812, 2830 – 2836; оп. 50. д. 2804, 2806 – 2810, 4267; оп. 51. д. 2975 – 2082, 4174; оп. 51. д. 4178, 4179; оп. 54. д. 30 – 32; оп. 75. д. 7; оп. 80. д. 2583 – 2585, 2599 – 2621).

*Центр документации новейшей истории Саратовской области (ЦДНИСО)*. Фонды 3154 (Саратовское художественное училище), 2863 (уполномоченный Комитета партийного контроля при ЦК ВКП (б)), 6238 (Управление по охране государственных тайн в печати при саратовском облисполкоме), 2900 (саратовское отделение Художественного фонда СССР).

*Государственный архив Саратовской области (ГАСО)*. Фонды р 1359 (саратовский Обллит), р. 2866 (отдел культурно-просветительной работы саратовского облисполкома), р. 2868 (приказы и постановления комитета по делам культурно-просветительских учреждений при Совмине РСФСР), р. 2864 (отдел по делам искусств при Саратовском облисполкоме).

*Государственный архив Пермской области (ГАПО)*. Фонды р. 176 (спецчасть горисполкома г. Молотова), р.505 (главное управле-

ние по делам промышленной и потребительской кооперации при Совмине СССР по Молотовской области), р. 604 (отдел уполномоченного Главреперткома при Молотовском горисполкоме), р. 1126 (исполком Свердловского райсовета депутатов трудящихся), р. 1128 (пермское отделение Художественного фонда РСФСР), 1130 р. (пермская организация Союза художников РСФСР), р. 1156 (Управление по охране государственных тайн в печати при пермском облисполкоме).

### **Периодика**

Звезда (Пермь). 1932 – 1954.

Искусство. 1933 – 1954.

Культура и жизнь. 1947 – 1952.

Советское искусство. 1932 – 1954.

Творчество. 1934 – 1947.

### **Опубликованные источники**

Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи: каталог выставки. Дюссельдорф; Бремен, 1994.

*Андреевский Г.В.* Повседневная жизнь Москвы в сталинскую эпоху: 1920 – 1930-е гг. М., 2003.

*Амишинская А.М.* Василий Прокопьевич Ефанов. М., 1952.

Академия художеств СССР. Первая и вторая сессии. М., 1949.

Академия художеств СССР. Пятая сессия: отчет о работе за 1950 – 1952 гг. и выступления в прениях. Апрель 1953 г. М., 1954.

Академия художеств: исторический очерк. Л., 1940.

Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953 – 1957: документы. М., 2001.

Ассоциация художников революционной России. М., 1973.

*Богородский Ф.С.* Воспоминания, статьи, выступления, письма. Л., 1987.

Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания. М., 1962.

Бюллетень всероссийского кооперативного товарищества «Художник». Апрель 1931. М., 1931.

Бюллетень всероссийского кооперативного союза художников «Всекохудожник». Июнь 1932. М., 1932.

*Бутенко К.П. Ф.* Решетников. М., 1952.

*Ватолина Н.Н.* Наброски по памяти. Кн. 1 – 2. Плакат. Живопись. М., 2002.

Власть и художественная интеллигенция: документы ЦК РКП (б) – ВКП (б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917 – 1953. М., 1999.

Всесоюзная перепись населения 1939 г.: основные итоги. Россия. СПб., 1999.

Всесоюзная художественная выставка 1946 г.: каталог. М., 1946.

Всесоюзная художественная выставка 1947 г.: каталог. М., 1947.

Всесоюзная художественная выставка 1948 г.: каталог. М., 1948.

Всесоюзная художественная выставка 1949 г.: каталог. М., 1950.

Всесоюзная художественная выставка 1950 г.: каталог. М., 1951.

Всесоюзная художественная выставка 1951 г.: каталог. М., 1952.

Всесоюзная художественная выставка 1951 г.: альбом. М., 1953.

Всесоюзная художественная выставка 1952 г.: каталог. М., 1953.

Всесоюзная художественная выставка 1954 г.: каталог. М., 1955.

Вторая выставка творчества современных художников Урала. Пермь, 1927.

Выставка «15 лет РККА»: каталог. М., 1933.

Выставка произведений художников Молотовской области. Молотов, 1951.

Выставка художественного творчества пермских художников. Пермь. 1937.

Выставка художественных произведений к конференции Академии наук СССР по изучению производительных сил Молотовской области. Молотов, 1945.

Выставки советского изобразительного искусства: справочник. Т. 1. 1917 – 1932. М., 1965.

*Герасимов А.* За социалистический реализм. М., 1952.

*Герман М.* Сложное прошедшее. СПб., 2000.

Извлечь из запасников произведения искусства // Источник. 1997. № 5. С. 148 – 152.

*Иогансон Б.* Советская академия художеств // Искусство. 1957. № 8.

Искусство в СССР и задачи художников: диспут в комакадемии. М., 1928.

История советской политической цензуры: документы и комментарии. М., 1997.

*Кауфман Р.С.* Советская тематическая картина. 1917 – 1941. М., 1951.

*Костин В.И.* Кто там шагает правой?: Воспоминания. Ч. 2. В годы тридцатые // Панорама искусств 9. М., 1986. С. 116 – 148; Ч. 3. 1940 – 1950-е // Панорама искусств 12. М., 1989. С. 199 – 225.

*Крымов Н.П.* Художник и педагог. М., 1989.

*Лабас А.* Воспоминания. СПб., 2004.

*Лучишкин С.А.* Я очень люблю жизнь: страницы воспоминаний. М., 1988.

Мастера советского изобразительного искусства: произведения и автобиографические очерки. М., 1951.

*Манизер М.Г.* Скульптор о своей работе. М., 1952.

*Меркуров С.Д.* Записки скульптора. М., 1953.

*Михайлов А.И.* Лед и яхонт любимых зрачков: Н. Клюев. Письма к А. Яр-Кравченко // Север. 1993. № 10. С. 132 – 138.

Москва – Берлин / Berlin – Moskau, 1900 – 1950: изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр... М.; Берлин; Мюнхен, 1996.

Москва послевоенная. 1945-1947: архивные документы и материалы. М., 2000.

Московские художники в дни Великой Отечественной войны: воспоминания, письма, статьи. М., 1981.

Мы помним...: художники, искусствоведы – участники Великой Отечественной войны. 1941 - 1945 гг. М., 2000.

*Налбандян Д.* Никто меня не может упрекнуть // Огонек. 1989. № 12. С. 14 – 17.

Народное искусство СССР в художественных промыслах. М.; Л., 1940. Т.1.

Народные художественные промыслы: документы и материалы. М., 1986.

*Никифоров Б.М.* Советское искусство. Живопись: краткий очерк. Л.; М., 1948.

*Оршанский Л.* Художественная и кустарная промышленность СССР. 1917 – 1929. Л., 1927.

Первая выставка творчества современных художников края. Пермь, 1926.

Персональные и групповые выставки советских художников: справочник. Т. 1. 1917 – 1947 гг. М., 1989.

Постановление X Всесоюзного съезда профсоюза Рабис. М., 1940.

Постановление XI Всесоюзного съезда профсоюза Рабис. М., 1947.

Постановления II Пленума ЦК Рабис. 27 – 28 июня 1949 г. М., 1949.

Постановления III Пленума ЦК Рабис. 12 – 14 дек. 1951 г. М., 1951.

Постановления III Пленума ЦК Рабис. 27 – 29 дек. 1949 г. М., 1950.

Постановления IV Пленума ЦК Рабис. 26 – 27 июня 1950 г. М., 1950.

*Пунин Н.М.* Мир светел любовью: дневники, письма. М., 2000.

Резолюция первого всесоюзного съезда советских художников в Москве. 1957 г. М., 1958.

*Савинов А.Н.* Академия художеств к 190-летию со дня основания. М., 1947.

*Сазонов Н.* Записки уральского художника. Л., 1966.

*Сальников В.* Рассказ о том, как были связаны художественные принципы и деньги в советском искусстве // Художественный журнал. 2002. № 5. С. 35 – 40.

Советская живопись послевоенных лет. М., 1956.

Советская жизнь. 1945 – 1953 / сост. Е.Ю. Зубкова и др. М., 2003.

Советская повседневность и массовое сознание. 1935 – 1945 / сост. А.Я, Лившин, И.Б. Орлов. М., 2003.

Советские художники. Т.1. Живописцы и графики: автобиографии. М., 1937.

Советский идеализм. Живопись и кино 1925 – 1939: каталог выставки «Европаля Интернешнл». Льеж, 2005.

Советское изобразительное искусство: каталог передвижной выставки в западных областях БССР. М.; Л., 1940.

Сталин и космополитизм. 1945 – 1953: документы агитпропа ЦК КПСС. М., 2005.

*Ушенин Х.* Студия военных художников им. Грекова при Главном политическом управлении Советской армии. М., 1951.

*Хвостенко Т.* Вечера на Маслове близ Динамо: воспоминания. М., 2003. Т. 1, Забытые имена, Т. 2. За фасадом пролетарского искусства.

Художественная выставка графики на темы истории ВКП (б). М., 1941.

Художественная выставка, посвященная 70-летию со дня рождения И.В. Сталина. Ереван, 1949.

Художественное оформление массовой посуды. М.; Л., 1932.

Художественно-репродукционная мастерская: отчетная выставка. Л., 1928.

Художественные изделия из кости, камня и дерева артелей промысловой кооперации РСФСР. М., 1956.

Художественный фонд СССР: материалы о работе. К I съезду Советских художников. М., 1957.

Художник, судьба и великий перелом: ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН – Полиграфинститут – МИИИ: мемуары уцелевших о времени, учителях и товарищах. М., 2000.

Художники народов СССР: биобиблиографический словарь. М., 1970 – 1996. Т. 1 – 4.

Худфонд РСФСР: краткая справка. М., 1960.

*Шабатин М.И.* Наедине с собой: дневник студента Рязанского художественного училища, 1937 – 1938. Рыбное, 1997.

### **БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК**

*Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века / В.В. Абашев. Пермь, 2000.

*Адрианова Г.С.* Художественная интеллигенция Урала. 30-е годы / Г.С. Адрианова. Екатеринбург, 1992.

*Азадовский К и др.* Космополиты / К. Азадовский, Б. Егоров // Новое литературное обозрение, № 36. С. 83 – 135.

*Аксютин Ю.В.* Послевоенные надежды / Ю.В. Аксютин // Родина. 1993. № 12. С. 41 – 45.

*Антипина В.А.* Повседневная жизнь советских писателей. 1930 – 1950-е гг. / В. Антипина. М., 2005.

*Афанасьев М.Н.* Клиентелизм и российская государственность / М.Н. Афанасьев. М., 2000.

*Баксендолл М.* Узоры интенции: об историческом толковании картин / М. Баксендолл. М., 2003.

*Барсуков. Н.* На переломе: советское общество, послевоенное десятилетие / Н. Барсуков // Свободная мысль. 1994. № 6. С. 64 – 67.

*Беляева С.А.* Становление и развитие профессионального изобразительного искусства в Коми АССР (середина 1910-х – 1980-е гг.). дис.... канд. ист. Наук / С.А. Беляева. Сыктывкар, 2001.

*Бобринская Е.* «Философия коллективизма» в советской живописи 20-х годов / Е. Бобринская // Искусствознание. 2001. № 2. С. 489 – 506.

*Бирнштейн Б.М.* «Кризис искусствознания» и институциональный подход / Б.М. Бирнштейн // Советское искусствознание. XX век. М., 1991. С. 269 – 297.

*Бойм С.* Китч и социалистический реализм / С. Бойм // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 54 – 65.

*Бойм С.* Общие места. Мифология повседневной жизни / С. Бойм. М., 2002.

*Бретон А.* Почему от нас скрывают русскую живопись / А. Бретон // Искусство. 1990. № 5. С. 35 – 37.

*Будрина А.Г. и др.* Дело всей жизни: искусствовед Н. Серебренников (1900 – 1966) / А.Г. Будрина, Г.А. Поликарпова. Пермь, 1970.

*Булавин В.С.* Свердловская картинная галерея / В.С. Булавин. Свердловск, 1983.

*Бурдые П.* Социальное пространство: поля и практики / П. Бурдые. М.; СПб., 2005.

*Бутенко И.А.* Судьба творческих союзов / И.А. Бутенко // Социологические исследования. 2002. № 9. С. 101 – 110.

*Ваксер А.З.* Ленинград послевоенный / А.З. Ваксер. СПб., 2005.

*Ванслов В.* Российская академия художеств и отечественное искусство XX в. / В. Ванслов. М., 1999.

*Васильева О.И.* Удмуртская интеллигенция: формирование и деятельность. 1917 – 1941. / О.И. Васильева. Ижевск, 1999.

*Вишневский А.Г.* На полпути к городскому обществу / А.Г. Вишневский // Человек. 1992. № 1. С. 12 – 24.

*Власова О.М.* Художник П.И. Субботин-Пермяк. Пермь, 1990.

*Волков В.В.* Концепция культурности, 1935 - 1938 гг.: советская цивилизация и повседневность сталинского времени / В.В. Волков // Социологический журнал. 1996. № 1-2. С. 194 – 213.

*Волков С.В.* Интеллектуальный слой в советском обществе / С.В. Волков. М., 1999.

*Волынцев В.А.* Экономическая политика СССР в 1945 – 1953 гг. и ее влияние на уровень жизни населения страны / В.А. Волынцев. М., 2002.

*Ворожейкина А.В.* Российская художественная интеллигенция в эвакуации в годы Великой Отечественной войны: 1941 – 1943 гг.: дис.... канд. ист. наук. [Электронный ресурс] / А.А. Ворожейкина. М., 2004.

В поисках истины. Интеллигенция провинции в эпоху общественных потрясений. Пермь, 1999.

*Вязников А.Г.* Художники Свердловска / А.Г. Вязников. Л., 1960.

*Гельфанд В.С.* Население СССР за 50 лет (1941 – 1991) / В.С. Гельфанд. Пермь, 1992.

Геопанорама русской культуры: провинция и ее локальные тексты. М., 2004.

*Георгиев А.А.* Творческие союзы СССР как элементы тоталитарной системы (1932 – 1941): дис.... канд. ист. наук / А.А. Георгиев СПб., 1999.

*Герман М.* Политический салон тридцатых. Корни и побеги / М. Герман // Суровая драма народа: ученые и публицисты о природе сталинизма. М., 1989.

*Герман М.* Снова об искусстве 30-х гг. Некоторые вопросы истории и анализа / М. Герман // Вопросы искусствознания. 1995. ½. С. 468 – 488.

*Голомшток И.* Тоталитарное искусство / И. Голомшток. М., 1994.

*Голуб Ю.Г. и др.* Судьбы российской художественной интеллигенции в условиях сталинского режима / Ю.Г. Голуб, Д.Б. Баринов. Саратов, 2002.

*Голынец С.В.* Уральская школа искусствоведения и проблемы искусствоведческого образования в российской провинции / С.В. Голынец // Уральская школа искусствоведения. Екатеринбург, 2002. С. 5 – 12.

Город и горожане в России XX века: материалы российско-французского семинара. СПб., 2001.

Городские миры: опыт гуманитарного исследования. Пермь, 2006.

*Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Б. Гройс // Советское искусствознание. М., 1989. Вып. 25.

*Гройс Б.* Утопия и обмен / Б. Гройс. М., 1993.

*Гройс Б.* Комментарии к искусству / Б. Гройс. М. 2003.

*Громов Е.* Сталин: власть и искусство / Е. Громов. М. 1998.

*Громов Е.* Сталин: искусство и власть / Е. Громов. М., 2003.

*Гроссе О.* Современное изобразительное искусство и экономика / О. Гроссе // Искусство. 1988. № 1. С. 14 – 17.

*Деготь Е.Ю.* Трансмедиальная утопия живописи социалистического реализма / Е.Ю. Деготь // Советская власть и медиа. СПб., 2006. С. 204 – 216.

*Дмитриева Н.* Сорок лет назад / Н. Дмитриева // Творчество. 1987. № 11. С. 22 – 23.

*Дмитриевский В.Н.* Художественная интеллигенция и власть: роли, маски, репутации / В.Н. Дмитриевский // Русская интеллигенция. История и судьба. М., 1999. С. 298 – 325.

*Добренко Е.* Фундаментальный лексикон. Литература позднего сталинизма / Е. Добренко // Новый мир. 1990. № 2. С. 237 – 250.

*Добренко Е.* Амфир во время чумы или лавка вневременности (метафизические предпосылки соцреализма) / Е. Добренко // Общественные науки и современность. 1992. № 1. С. 161 – 172.

*Добренко Е.* Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы / Е. Добренко. СПб., 1997.

*Донской С.* Советское изобразительное искусство / С. Донской. Мюнхен, 1956.

*Егорова Е.И. и др.* Иван Петрович Чирков (страницы художественной жизни Перми начала XX в.) / Е.И. Егорова, Н.В. Казаринова // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1985. С. 52 – 58.

*Егорова Е.И.* Пермская государственная художественная галерея в первое двадцатипятилетие ее деятельности. 1922 – 1947 / Е.И. Егорова // Документальная память эпохи. Пермь, 1999. С. 95 – 98.

*Еремеева А.Н.* Художественная интеллигенция Кубани в послевоенные годы (1946 – 1953 гг.) / А.Н. Еремеева // Кубань: проблемы культуры и информатизации. 2001 № 1. С. 22 – 27.

*Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е – 1960-е гг. / М.Р. Зезина. М., 1999.

*Зима В.Ф.* Голод в СССР в 1946 – 1947 гг.: происхождение и последствия / В.Ф. Зима. М., 1996.

*Зима В.Ф.* Менталитет народов России в войне 1941 – 1945 гг. / В.Ф. Зима. М., 2000.

*Змеев М.В.* Жизненный мир русской интеллигенции рубежа 19 – 20 вв.: на материалах Пермской губернии / М.В. Змеев. Пермь, 2006.

*Золотонос М.Н.* Гербарий праздников советских. Семиотика поздравительной открытки конца 1950-х – начала 1960-х гг. / М.Н. Золотонос // Новый мир искусства. 1998. № 1. С. 42 – 45.

*Золотонос М.Н.* Глиптократос. Исследование немого дискурса: аннотированный каталог садово-парковой скульптуры сталинского времени // М.Н. Золотонос Слово и тело. Сексуальные аспекты, универсалии, интерпретации русского культурного текста XIX – XX веков / М.Н. Золотонос. М., 1999. С. 570 – 765.

*Золотонос М.Н.* На кисельных берегах соцреализма. Механизмы казенного манипулирования художественным творчеством в 1960-1980-е гг. / М.Н. Золотонос // Новый мир искусства. 1998. № 3. С. 7–9.

*Золотонос М.* Фарфоровая оттепель / М.Н. Золотонос // Новый мир искусства. 1998 № 4. С. 32 – 34.

*Зубкова Е.Ю.* Общество и реформы. 1945 – 1964 / Е.Ю. Зубкова. М., 1993.

*Зубкова Е.Ю.* Историки и очевидцы: два взгляда на послевоенную историю / Е.Ю. Зубкова // Свободная мысль. 1995. № 6. С. 106 – 117.

*Зубкова Е.Ю.* Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945 – 1953 / Е.Ю. Зубкова. М., 2000.

Из истории художественной культуры Екатеринбурга – Свердловска. Свердловск, 1974.

Избавление от миражей. Соцреализм сегодня. М., 1990.

Институты управления культурой в период становления. 1917 – 1930-е гг. М., 2004.

Искусство народов СССР в период Великой Отечественной войны и до конца 1950-х гг. М., 1977.

Искусство Перми в культурном пространстве России. Век XX. Пермь, 2000.

Итоги всесоюзной переписи 1959 г.: сводный том. М., 1962.

*Каганский В.* Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство / В. Каганский. М., 2001.

*Казаринова Н.В.* Художники Перми / Н.В. Казаринова. Л., 1987.

*Кантор А.* Как (не) создавался Союз Советских художников / А. Кантор // Декоративное искусство СССР. 1988. № 9. С. 18 – 20.

*Кантор А.* Краткая история ликвидации художественной критики / А. Кантор // Декоративное искусство СССР. 1990. № 1. С. 9 – 18.

*Клычников В.М.* Материальное положение и социальный статус художников накануне Февральской революции 1917 г. / В.М. Клычников // Человек в российской повседневности. М., 2001. С. 93 – 97.

*Козлова Н.Н.* Горизонты повседневности советской эпохи: голоса из хора / Н.Н. Козлова. М., 1996.

*Козлова Н.Н.* Сцены из жизни «освобожденного работника» / Н.Н. Козлова // Социологические исследования. 1998. № 2. С. 108 – 118.

*Козлова Н. Н.* Советские люди: сцены из истории / Н.Н. Козлова. М., 2005.

*Комиссаров С.Н.* Художественная интеллигенция. Противоречия сознания и деятельности / С.Н. Комиссаров. М., 1991.

*Конев В.П.* Советская художественная культура периода 30 – 80-х годов XX в.: теоретико-исторический анализ: дис. ...д-ра культурол. наук. [Электронный ресурс] / В.П. Конев. М., 2005.

*Кормер В.Ф.* Двойное сознание интеллигенции и псевдо-культура / В.Ф. Кормер. М., 1997.

*Круглова Т.А.* Культурно-антропологический подход к анализу советского искусства / Т.А. Круглова // Известия Уральского гос. Ун-та. Сер. Проблемы образования, науки, культуры. 2004. Вып. 15. С. 75 – 86.

*Купцова И.В.* Художественная интеллигенция в годы первой мировой войны (июль 1914 – март 1918): дис. ... д-ра ист. наук. [Электронный ресурс] / И.В. Круглова. М., 2005.

*Левина Ж.Е.* Художественная интеллигенция Западной Сибири в системе советской культуры (конец 20-х – 30-е годы XX в.) / Ж.Е. Левина. Омск, 2004.

*Лейбович О.Л.* Реформа и модернизация в 1953 – 1964 гг. / О.Л. Лейбович. Пермь, 1993.

*Лейбович О.Л.* В городе М.: очерки политической повседневности советской провинции в сороковых – пятидесятых годах XX века / О.Л. Лейбович. Пермь, 2006.

*Магидович М.* Поле искусства как предмет исследования / М. Магидович // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. С. 55 – 69.

*Мазаев А.И.* Концепции «производственного искусства» 20-х годов: историко-критический очерк / А.И. Мазаев. М., 1975.

*Мазаев А.И.* Искусство и большевизм. 1920 – 1930 / А.И. Мазаев. М., 2004.

*Максименков Л.В.* Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936 – 1938 гг. / Л.В. Максименков. М., 1997.

*Мальшева М.Я.* Об опыте исследования отношения советских трудящихся к изобразительному искусству в 20 – 30-е годы / М.Я. Мальшева // Социология культуры. М., 1974.

*Мангейм К.* Проблема поколений / К. Мангейм // Новое литературное обозрение. 1998. № 2. С. 7 – 47.

*Манин В.С.* История из истории / В.С. Манин // Творчество. 1989. № 7. С. 12 – 14.

*Манин В.С.* Искусство в резервации: художественная жизнь 1917 – 1941 гг. / В.С. Манин. М., 1999.

Мир русской провинции и провинциальной культуры. СПб., 1997.

*Мокиенко В.М. и др.* Толковый словарь языка Совдепии / В.М. Мокиенко, Т.Г. Никитина. СПб., 1998.

*Морозов А.И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов / А.И. Морозов. М., 1995.

*Мурзина И.Я.* Феномен региональной культуры: поиск качественных границ и языка описания / И.Я. Мурзина. Екатеринбург, 2003.

*Надточий Э.В.* Друг, товарищ и Барт. Несколько предварительных замечаний к вопросу о месте социалистического реализма в искусстве XX века / Э.В. Надточий // Даугава. 1989 № 8. С. 114 – 120.

Население России в XX в.: исторические очерки: в 3 томах. Т. 2: 1940 – 1959. М., 1994.

*Некрасова Е.С.* Социалистический реализм как культурный феномен: дис. ... канд. филос. наук / Е.С. Некрасова. СПб., 2006.

*Нора П.* Поколение как место памяти / П. Нора // Новое литературное обозрение. 1998. № 2. С. 48 – 72.

*Олейник О.Ю.* Изучение проблем интеллигенции в 90-е гг.: справочно-библиографическая информация / О.Ю. Олейник // Интеллигенция и мир. 2001. № 1. С. 91 – 100.

Они действительно были: памяти Ольги Ройтенберг (1923 – 2001). М., 2005.

*Острой О.С. и др.* Изобразительное и прикладное искусство: библиографическое пособие / О.С. Острой, И.Х. Саксонова. М., 1986.

*Павловский Б.В. А.К. Денисов-Уральский* / Б.В. Павловский. Свердловск, 1953.

*Павловский Б.В.* Художники на Урале: краткий обзор работ за 30 лет / Б.В. Павловский. Свердловск, 1948.

*Павлюченков А.С.* Партия, революция, искусство (1917 – 1929) / А.С. Павлюченков. М., 1985.

*Паперный В.* Культура Два / В. Паперный. М., 1996.

*Паперный В.* Культура Два. Двадцать лет спустя / В. Паперный. М., 2004.

Повседневность российской провинции: история, язык и пространство. Казань, 2002.

Поколенческий анализ современной России. М., 2005.

*Поликарпов В.* Живопись послевоенного десятилетия / В. Поликарпов // Искусство. 1987. № 11. С. 43 – 51.

*Поликарпов В.* Эра пустоты / В. Поликарпов // Искусство. 1990. № 5. С. 19 – 21.

*Поляков Ю.А.* Весна 1949 г. / Ю.А. Поляков // Вопросы истории. 1996. № 8. С. 66 – 77.

*Попов В.П.* Сталин и проблемы экономической политики после Отечественной войны, 1946 – 1953 / В.П. Попов. М., 2002.

*Поспелов Г.Г.* О концепциях артистизма и подвижничества в русском искусстве XIX – начала XX в. / Г.Г. Поспелов // Советское искусствознание. 1981. М., 1982. Вып. 1. С. 141 – 159.

*Потемкина М.Н.* Эвакуация в годы Великой Отечественной войны на Урал: люди и судьбы / М.Н. Потемкина. Магнитогорск, 2002.

*Пыжиков А.В.* Советское послевоенное общество и предпосылки хрущевских реформ / А.В. Пыжиков // Вопросы истории. 2002. № 2. С. 33 – 43.

*Ройтенберг О.* Неужели кто-то вспомнил, что мы были. Из истории художественной жизни, 1925 – 1935 / О. Ройтенберг. М., 2004.

*Романовский Н.В.* Лики сталинизма. 1945 – 1955 / Н.В. Романовский. М., 1995.

*Романовский Н.В.* Социология позднего сталинизма / Н.В. романовский // Социологические исследования. 1997. № 2. С. 69 – 77.

*Романычева И.* Академическая дача / И. Романычева. Л., 1975.

*Рыженко В.П.* Интеллигенция в культуре крупного сибирского города в 1920-е годы: вопросы теории, истории, историографии, методов исследования / В.П. Рыженко. Екатеринбург; Омск, 2003.

*Рыженко В.Г. и др.* Пространство советского города (1920 – 1950-е гг.): теоретические представления, региональные социокультурные и историко-культурные характеристики (на материалах Западной Сибири) / В.Г. Рыженко, В.Ш. Назимова, Д.А. Алисов. Омск, 2004.

*Рыклин М.* Террорологии / М. Рыклин. Тарту; М., 1992.

*Семянников В.В.* Художественная мастерская в Соликамском лагере / В.В. Семянников // Искусство Перми в культурном пространстве России. Век XX. Пермь, 2000. С. 309 – 315.

*Семянников В.В.* Антисоветские настроения в художественном техникуме / В.В. Семянников // В поисках истины: интеллигенция провинции в эпоху общественных потрясений. Пермь, 1999. С. 124 – 128.

*Семянников В.В.* Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества (1909 – 1919): хроника деятельности / В.В. Семянников // Из истории художественной культуры Урала. Свердловск, 1988. С. 155 – 160.

*Серебренников Н.Н.* Урал в изобразительном искусстве / Н.Н. Серебренников. Пермь, 1959.

*Серебренников Н.Н.* Художники Перми / Н.Н. Серебренников. Л., 1963.

*Сидоров А.А.* Советское искусство. Графика / А.А. Сидоров. М.; Л., 1949.

*Сидорчукова Л. Г.* Приметы «серебряного века» / Л.Г. Сидорчукова // Пермь от основания до наших дней: исторические очерки. Пермь, 2000. С. 124 – 141.

*Сизов С.Г.* Интеллигенция и власть в советском обществе в 1946 – 1964 гг.: на материалах Западной Сибири: в 2 ч. Ч. 1. Поздний сталинизм (1946 – март 1953) / С.Г. Сизов. Омск. 2001.

*Симонов К.* Глазами человека моего поколения: размышления о И.В. Сталине / К. Симонов. М., 1990.

*Синявский А.* Что такое социалистический реализм / Абрам Терц (А. Синявский) // Абрам Терц. Путешествие на черную речку и другие произведения. М., 1999.

*Смирнов И.П.* Соцреализм: антропологическое измерение / И.П. Смирнов // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 29 – 43.

Советское богатство: статьи о культуре, литературе и кино. К 60-летию Ханса Гюнтера. СПб., 2002.

Советское изобразительное искусство. 1941 – 1960 гг. М., 1981.

*Соскин В.Л.* Методологические аспекты изучения советской культуры / В.Л. Соскин // Культурологические исследования в Сибири. Омск, 2000. С. 26 – 34.

Соцреалистический канон / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000.

*Ткачев А.П.* 50 лет на академической даче: к 120-летию академической дачи им. И.Е. Репина (1884 – 2004) / А.П. Ткачев. М., 2004.

Урал в контексте российской модернизации. Челябинск, 2005.

Урал и Сибирь в Сталинской политике. Новосибирск, 2002.

*Утехин И.* Очерки коммунального быта / И. Утехин. М. 2001.

*Фаворский В.А.* Воспоминания современников. Письма художника, стенограммы выступлений. М., 1991.

*Фатеев А.В.* Образ врага в советской пропаганде, 1945 – 1954 гг. / А.В. Фатеев. М., 1999.

*Хапаева Д.* Время космополитизма: очерки интеллектуальной истории / Д. Хапаева. СПб., 2003.

*Хархордин О.* Обличать и лицемерить / О. Хархордин. СПб., 2002.

*Цитко В.В.* Художественная жизнь Южного Урала и борьба партийных органов с отступлениями от «соцреализма» в литературе и искусстве в первые послевоенные годы (1945 – 1953 гг.) / В.В. Цитко // Вестник Южно-Уральского гос. университета. Сер. Социально-гуманитарные науки. 2004. № 6. Вып. 3. С. 75 – 79.

*Чегодаева М.А.* Социалистический реализм – мифы и реальность / М.А. Чегодаева. М., 2003.

*Чудакова М.* Записки о поколениях в советской России / М. Чудакова // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 173 – 184.

*Экштут С.А.* Шайка передвижников: история одного творческого союза / С.А. Экштут. М., 2005.

*Янковская Г.А.* "Коекакеры": повседневная жизнь художников сталинской эпохи / Г.А. Янковская // Родина. 2003. № 7. С. 83 – 86.

*Янковская Г.А.* Ностальгия по социалистическому реализму в культурной памяти 1990-х гг. / Г.А. Янковская // Век памяти, память века: опыт обращения с прошлым в XX столетии. Челябинск, 2004. С. 347 – 358.

*Янковская Г.А.* Художник в годы позднего сталинизма: повседневная жизнь и (или) идеология / Г.А. Янковская // Slavica Lundensia. Vol. 22. Words, Deeds and Values. The Intelligentsias in Russia and Poland during the Nineteenth and Twentieth Centuries / ed. by F. Bjorling, A. Pereswetoff-Morath, Lund. 2005.

*Янковская Г.А.* «Предвестие свободы»: опыт социальной интерпретации одной художественной дискуссии конца 1940-х годов / Г.А. Янковская // Отечественная история. 2006. № 5. С. 125 – 130.

Art and Power. Europe under the Dictators. 1930 – 1945. London, 1995

Art and Society in the Age of Stalin / ed. by P. Gyorgy, H. Turai. Budapest, 1992.

Art of the Baltics. The Struggle for Freedom of Artistic Expression under Soviets, 1945 – 1991. New Brunswick, 2002.

Art of the Soviets: Painting, Sculpture & Architecture in a one-Party State, 1917 – 1992 / eds. by M. Bowm, B. Taylor. Manchester, 1993.

*Aulich J. et al.* Political Posters in Central & Eastern Europe, 1945 – 1995: Signs of the Time / J. Aulich, M. Sylvestrova. Manchester, 1999.

*Bassin M.* «I Object to Rain that is Cheerless»: Landscape Art and the Stalinist Aesthetic Imagination / M. Bassin // Ecumene. 2000. N 3. P. 313 – 336.

*Baudin A.* Le Realisme Socialiste Sovietique de la Periode Jdanovienne (1947 – 1953): les Arts Plastiques et leurs Institutions / A. Baudin. Berlin, 1997. Vol. 1.

*Blomqvist L.* Some Utopian Elements in Stalinist Art / L. Blomqvist // Russian History. 1984. Vol. 11. N 2-3. P. 298 – 305.

*Bonnell V.* Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin / V. Bonnell . London, 1997.

*Bowlt J.* The Stalin Style: The First Phase of Socialist Realism / J. Bowlt // Sots Art. New York, 1986.

*Bowlt J.* Stalin as Isis and Ra: Socialist Realism and the Art of Design / J. Bowlt // Journal of Decorative and Propaganda Art. Vol 24. Design. Culture. Identity. Miami Beach . 2002. P. 35 – 63.

*Bown M.* Art under Stalin / M. Bown. New York, 1991.

*Bown M.* Socialist Realism Painting / M. Bown. New Haven, 1998.

*Boym S.* Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia / S. Boym. Harvard; London, 1994.

*Brandenberger D.* National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931 – 1956 / Brandenberger. Cambridge, 2002.

*Brooks J.* Thank you, Comrade Stalin: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War / J. Brooks. Princeton, 2000.

*Caute D.* The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War / D. Caute. Oxford, 2003.

*Chen J.* Soviet Art and Artists / J. Chen. London, 1944.

*Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual / K. Clark . Chicago, 1985.

*Clark K.* Petersburg crucible of Cultural Revolution / K. Clark. Cambridge; London, 1995.

*Clark T.* Art and Propaganda in the Twentieth Century. The Political Image in the Age of Mass Culture / T. Clark. London, 1997.

Culture and Entertainment in Wartime Russia / ed. by R. Stite. Bloomington, 1995.

*Dobrenko Ev.* Socialism as Will and Representation, or What Legacy Are We Rejecting? / Ev. Dobrenko // Kritika: Exploration in Russian and Eurasian History. 2004. N 4. P. 675 – 708.

*Dunham V.* In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction / V. Dunam. Durham, 1990.

*Eastman M.* Artists in Uniform / M. Eastman. New York, 1934.

*Efimova A.* Communist Nostalgia: On Soviet Aesthetics and Post – Soviet Memory: Phd. / A. Efimova. Univ. of Rochester. New York, 1997.

*Efimova A.* To Touch on the Raw. The Aesthetic Affection of Socialist Realism / A. Efimova // Art Journal. 1997. Vol. 56. N 1. P. 72 – 80.

*Filtzer D.* The Standard of Living of Soviet Industrial Workers in the Immediate Postwar Period. 1945 – 48 / D. Filtzer // *Europe-Asia Studies*. 1999. Vol. 51, N 6. P. 1013 – 1038.

*Fitzpatrick Sh.* Cultural Revolution in Russia. 1928-1931 / Sh. Fitzpatrick. Bloomington, 1978.

*Fitzpatrick Sh.* The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia / Sh. Fitzpatrick. Ithaca; London, 1992.

*Fitzpatrick Sh.* Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s. / Sh. Fitzpatrick. New York; Oxford, 1999.

*Fitzpatrick Sh.* Tear off the Masks! Identity and Imposture in Twentieth Century Russia / Sh. Fitzpatrick. Princeton; Oxford, 2005.

From Russian Easels. Socialist realist and Impressionist Paintings. Ames, 2003.

*Fueloep-Miller R.* The Mind and Face of Bolshevism: an Examination of Cultural Life in the Soviet Russia / R. Fueloep-Miller. London; New York, 1927.

*Furst J.* Stalin's Last Generation: Youth, State and Komsomol, 1943-1953: PhD. / J. Furst. London School of Economics, 2003.

*Glants M.* From the Southern Mountains to the Northern Seas: Painting in the Republics in the Early Soviet Period / M. Glants // *New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture: Selected Papers from the Fourth World Congress for Soviet and East European Studies*. Harrogate, 1990. New York, 1994. P. 95 – 111.

*Golomshtock I.* Problems in the Study of Stalinist Culture / I. Golomshtock // *The Culture of Stalin Period*. London, 1990. P. 110 – 121.

*Gronow J.* Caviar with champagne: Common Luxury and the Ideas of the Good Life on Stalin's Russia / J. Gronow. Oxford; New York, 2003.

*Guldberg J.* Artist Well Organized. The Organizational Structure of the Soviet Art Scene from the Liquidation of Artistic Organizations (1932) to the First Congress of Soviet Artists (1957) / J. Guldberg // *Slavica Othinensia*, 1986. 8. P. 3 – 23.

*Guldberg J.* Socialist Realism as Institutional Practice: Observations on the Interpretation of the Works of Art of the Stalin Period / J. Guldberg // *the Culture of the Stalin Period*. London, 1990. P. 149 – 177.

*Gutkin I.* The Cultural origins of the socialist realism aesthetic, 1890 – 1934 / I. Gutkin. Evanstone, 1999.

*Harraszti M.* The velvet prison. Artists Under state Socialism / M. Harraszti. New York, 1987.

Hidden Treasures: Russian and Soviet Impressionism. 1930 – 1970s / ed. by V. Swanson. Scottsdale, 1994.

*Hixson W.* Parting the Curtain: Propaganda, Culture and the Cold War, 1945 – 1961 / W. Hixson. New York, 1997.

*Hellbeck J.* Revolution on My Mind : Writing a Diary Under Stalin / J. Hellbeck. Cambridge, 2006.

*Hoffmann D.* Stalinist Values: the Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917 – 1941 / D. Hoffman. Ithaca; London, 2003.

*Jenks An.* From Periphery to Center: Palekh and Indigenization in the Russian Heartland / An. Jenks // *Kritika: Exploration in Russian and Eurasian History*. 2002. № 3. P. 427 – 458.

*Jenks An.* Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution / An. Jenks. DeKalb, 2005.

*Kelly C.* Refining Russia: Advice Literature, Polite Culture and Gender from Catherine to Yeltsin / C. Kelly. New York, 2001.

*Kettering K.* Natalia Danko and the Lomonosov State Porcelain Factory, 1917 – 1932: PHd. / K. Kettering. North Western University. Evanstone, 1998.

*Kotkin S.* Magnetic Mountain: Stalinism as a Civilization / Kotkin S. Berkeley; London, 1995.

Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment / ed. by J. Bowlt, O. Matich. Stanford, 1996.

*Lindey Ch.* Art in the Cold War. From Vladovostok to Kalamazoo. 1945 – 1962 / Ch. Lindey. London, 1990.

*London K.* The Seven Soviet Arts / K. London. New Haven, 1938.

*Margolin V.* The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917 – 1946 / V. Margolin. Chicago, 1997.

*Plamper J.* The Stalin Cult in the Visual Arts, 1929 – 1953: PhD. / J. Plamper. Univ. of California. Berkeley, 2001.

*Prohorov G.* Art Under Socialist Realism: Soviet Painting. 1930 – 1950 / G. Prohorov. East Roseville, 1995.

Provincial Landscapes. Local Dimensions of Soviet Power, 1917 – 1953 / ed. by D. Raleigh. Pittsburg, 2001.

Realism and Socialist Realism in Ukrainian Painting of the Soviet Era. Kyiv; London, 1998.

*Reid S.* Socialist Realism in the Stalinist Terror / S. Reid // *Russian Review*, 2001. Vol. 60, N 2. P. 153 – 184.

*Reid S.* Destalinization and Remodernization of Soviet Art: the Search for a Contemporary Realism, 1953 – 1963: PhD. / S. Reid. Univ. of Pennsylvania, 1996.

*Reid S.* All Stalin's Women: Gender and Power in Soviet Art of the 1930s / S. Reid // *Slavic Review*. 1998. Vol. 57, N 1. P. 133 – 173.

*Reid S.* The Art Market and the history of Socialist realism / S. Reid // *Art History*. 1999. N 2. P. 310 – 316.

*Reid S.* Socialist Realism in the Stalinist Terror: the Industry of Socialism Art Exhibition. 1935 – 41 / S. Reid // *Russian Review*. 2001. Vol.60, N 2. P.153-184.

*Reid S.* In the Name of the People: the Manage Affair Revisited / S. Reid // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2005. Vol. 6, N 4. P. 673 – 716.

*Rosenberg H.* The Academy in Totalitaria / H. Rosenberg // *Academic Art* / ed. by T. Hess. London, 1971. P. 127 – 138.

*Rusnock K.* Life as it is, Life as it becoming: socialist realist painting of collectivization, 1934 – 41: PhD. / K. Rusnock. South California Univ. Los-Angeles, 2002.

*Russian Cultural Studies: an Introduction* / ed. by C. Kelly, D. Shepherd. Oxford, 1998.

*Socialist Realism without Shores.* Special Issue of the *South Atlantic Quarterly*. 1995. Vol. 94. N 3 /ed. by Th. Lahusen, Ev. Dobrenko. Durham, 1997.

*Socialist spaces: sites of everyday life in the Eastern Bloc* / ed. by D.Crowley, S.Reid. Oxford; New York, 2002.

*Soviet socialist realist painting. 1930s – 1960s* / ed. by M. Bown. Oxford, 1992.

*Soviet Society and Culture. Essays in the Honor of Vera S. Dunham* / ed. by T.Thompson, R.Sheldon. London, 1988.

*Spitzer A.* The Historical Problem of Generations / A. Spitzer // *American Historical Review* 1973. Vol. 78, N 5. P. 1354 – 1385.

*Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-war Eastern Europe* / ed. by D. Crowley, S. Reid Oxford; New York, 2000.

*Swanson V.* Russian and Soviet Realism, 1930 – 1980 / V. Swanson. Scottsdale, 1993.

*Swanson V.* Soviet Impressionism / V. Swanson. Woodbridge, 2001.

*Symbols of Power: the Esthetics of Political Legitimation in the Soviet Union & Eastern Europe* / ed. by C. Arvidsson, L.Blomquist. Stockholm, 1987.

The Aesthetic Arsenal. Socialist Realism Under Stalin / ed. by M. Banks. New York, 1993.

The Culture of the Stalin Period / ed. by H. Gunter. London, 1990.

The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space / ed. by E. Dobrenko, E. Naiman. Seattle; London, 2003.

*Timasheff N.* The Great Retreat: The Growth and Decline of Communism in Russia / N. Timasheff. New York, 1946.

*Tolz V.* «Cultural Bosses» as Patron and Clients: the Functioning of the Soviet Creative Unions in the Postwar Period / V. Tolz // Contemporary European History. 2002. Vol. 11, N 1. P. 87 – 105.

Tradition Rediscovered. The Finely Collection of Russian Art / ed. by M. Cough, M. Hefferlin. New Canaan, 1998.

Traumfabrik kommunismus. Dream Factory communism. The Visual Cultures of the Stalin Era / ed. by B. Groys, M. Hollein. Frankfurt am Main, 2004.

*Tumarcin N.* Lenin Lives. The Lenin Cult in Soviet Russia / N. Tumarcin. Cambridge; London, 1983.

*Valkenier E.* Russian Realist Art : the State and Society : the Peredvizhniki and their Tradition / E. Valkenier. Ann Arbor, 1977.

*Valkenier E.* Ilya Repin and the World of Russian Art / E. Valkenier. New York; London, 1990.

Weapons of Mass Dissemination: the Propaganda of War. Miami Beach, 2004.

*Weiner A.* Making sense of war. The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution / A. Weiner. Princeton; Oxford, 2001.

*Yankovskaya G.* The Economic Dimension of Art in the Stalinist Era: Artists' Cooperatives in the Grip of Ideology and the Plan / G. Yankovskaya // The Slavic Review. 2006. Vol. 65, No. 4. P. 769 – 791.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Авилов М., 55, 97, 131, 228  
 Айвазовский И., 110, 173  
 Алешин С., 55, 110  
 Алленов М., 16  
 Альтман Н., 100  
 Андреев Н., 131  
 Андронов Н., 103  
 Арендт Х., 29  
 Асеев Н., 204, 238  
 Бакшеев В., 55, 97  
 Бант К., 28  
 Баринов Д., 23, 201  
 Басов В., 182  
 Белашов М., 55  
 Бенуа А., 94  
 Бескин О., 53, 55, 165, 167  
 Беспалов Н., 77  
 Билибин И., 100  
 Богданов А., 48  
 Богородский Ф., 131, 133, 164  
 Боден А., 39, 40, 41, 48, 50, 59, 67  
 Боннел В., 44  
 Борзенков А., 23  
 Боун М., 38, 39, 41, 42, 103, 105, 158  
 Брежнев Л., 185  
 Бретон А., 28  
 Бродский И., 110, 132, 141  
 Бруни Л., 106  
 Брюллов К., 202  
 Бубнов А., 55, 110, 137, 182, 228, 233  
 Бурдые П., 26, 46, 50  
 Бухарин Н., 133  
 Бушмакин А., 208  
 Васнецов В., 173, 218, 225  
 Ватагин В., 55  
 Вильямс П., 82, 106, 134  
 Волков В., 182  
 Вольтер А., 53, 55  
 Ворошилов К., 79, 132, 138, 206, 241  
 Вроченский И., 163  
 Вудс Г., 173  
 Вуцена А., 109, 206  
 Вучетич Е., 66, 82, 83, 101, 136, 139, 140, 187  
 Гангнус А., 25  
 Гапошкин В., 136  
 Геллер Л., 39, 48, 50, 59, 67  
 Генис А., 24  
 Герасимов А., 38, 54, 56, 57, 84, 85, 97, 98, 100, 117, 119, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 138, 139, 164, 178, 228, 233, 245  
 Герасимов С., 54, 85, 97, 232  
 Герман М., 15, 245  
 Глазунов И., 103  
 Гланц М., 33  
 Головин Г., 66  
 Голомшток И., 35, 103, 231, 250  
 Голубкина А., 230  
 Гончарова Н., 94  
 Горбачев М., 32  
 Горюшкин-Сорокопудов И., 191  
 Грабарь И., 54, 55, 84, 85, 119, 134  
 Греков М., 65  
 Григорьев С., 101  
 Гринберг А., 29  
 Грицай А., 183  
 Гройс Б., 16, 17, 24, 250  
 Громов Е., 24, 251  
 Гронов Ю., 161  
 Гулдберг Й., 33, 34, 50, 59  
 Гюнтер Х., 33, 257  
 Данем В., 30, 31, 36  
 Деготь Е., 25, 251  
 Дейнека А., 98, 99, 137  
 Дени В., 106  
 Дженкс Э., 45, 157, 218  
 Джонсон Р., 42  
 Дмитриева Н., 16, 100, 103, 104, 233, 251  
 Дмитриевский В., 130, 251  
 Добужинский М., 94  
 Домогацкий В., 55  
 Донской С., 29, 251

Древин А., 97, 99, 230  
Дудник С., 183  
Егорова Е., 193, 208, 210  
Ермолаева В., 99  
Ефанов В., 55, 82, 83, 84, 98, 110,  
113, 137, 139, 183, 232, 244  
Ефимов Б., 98  
Ефимов И., 55  
Жданов А., 233, 234  
Жилинский Д., 103  
Жуков Д., 86  
Жуков Н., 66, 101  
Забаровский Ф., 135  
Зезина М., 23, 24, 59, 93, 129, 130,  
135, 139, 182, 251  
Зеленин А., 194  
Зеленский А., 55  
Златоврацкий А., 136, 139  
Золотоносов М., 16, 20, 130, 252  
Зубкова Е., 20, 252  
Иванов А., 224  
Игнатов В., 155  
Иогансон Б., 55, 84, 85, 104, 131, 137,  
138, 163, 183, 198, 245  
Истмен М., 27  
Каменский А., 115  
Каменский В., 193  
Каневский А., 55  
Кантор А., 16, 67, 76, 253  
Кардовский Д., 97, 106  
Касаткин Н., 81  
Кассиль Л., 111, 116, 123  
Кацман Е., 32, 54, 131, 132, 133  
Кашин Н., 194  
Келли Дж., 36  
Кеменов В., 84, 87  
Кербель Л., 101, 171  
Керженцев П., 166  
Кларк К., 31, 36, 44  
Климашин В., 66  
Клуцис Г., 99  
Козлова Н., 26, 253  
Кокорекин Н., 138  
Кокорин А., 194  
Коненков С., 84, 97, 100, 138  
Кончаловский П., 119  
Корецкий В., 138  
Коровин К., 62, 106, 191  
Коровин О., 194  
Королев А., 189  
Королев Б., 230  
Костин В., 167, 246  
Котляров Л., 183  
Крамской И., 110  
Крон А., 231  
Кропивницкий Л., 103  
Крупская Н., 185  
Крылов П., 110  
Крымов Н., 97, 246  
Кугач Ю., 101, 183  
Кузнецов П., 135  
Кукрыниксы, 110, 133  
Кундера М., 29  
Купцова И., 23, 108, 253  
Лабас А., 99, 246  
Лактионов А., 84, 101, 110, 236  
Лансере Е., 54, 97, 106  
Ларионов М., 94  
Лебедев П., 77  
Лебедева С., 55  
Левитан И., 110  
Лейбович О., 21, 200, 208, 253  
Лейкина-Свирская В., 128  
Ленин В., 151, 172, 183, 185, 216  
Лентулов А., 106  
Линди К., 35, 36, 37  
Лондон К., 28, 146  
Магидович М., 162, 253  
Маковский В., 106  
Максимов К., 183  
Малевич К., 148  
Мангейм К., 95, 254  
Манизер М., 55, 65, 82, 131, 136, 137,  
138, 187, 246  
Манин В., 16, 21, 53, 64, 99, 124, 135,  
148, 149, 158, 165, 166, 168, 220,  
254  
Машков И., 54, 106  
Менделевич И., 55

- Меркуров С., 55, 97, 131, 133, 136,  
 170, 187, 246  
 Мешков В., 97, 106  
 Мещанинов Н., 182  
 Митурич П., 178  
 Модоров Ф., 54, 131, 137  
 Моор Д., 54, 55  
 Морозов А., 22, 254  
 Морозов И., 205  
 Мотовилов Г., 171  
 Мухина В., 55, 83, 84, 86, 106, 113,  
 134, 136, 170  
 Налбандян Д., 83, 113, 182, 185, 246  
 Недошивин Г., 115  
 Неменский Б., 66  
 Непринцев Ю., 236  
 Нерода Г., 55, 171  
 Нестеров М., 83, 106  
 Никонов П., 103  
 Никритин С., 113, 117, 118, 134, 146,  
 243  
 Нисский Г., 98, 229  
 Нора П., 95  
 Оборин П., 236  
 Орешников В., 194  
 Павлов В., 111  
 Павлов И., 54, 83  
 Паперный В., 19  
 Перельман В., 54  
 Перов В., 173, 225  
 Петров-Водкин К., 97  
 Пименов Ю., 98  
 Пинкисевич П., 66  
 Плампер Я., 45  
 Пластов А., 137, 228  
 Попков В., 103  
 Прибыловский В., 182  
 Прокофьев С., 82  
 Пунин Н., 102, 148, 151, 247  
 Радимов П., 55, 121  
 Радлов Э., 106  
 Редько К., 100  
 Репин И., 32, 62, 106, 110, 173, 202,  
 218, 224, 225, 257  
 Решетников Ф., 86, 115, 236, 244  
 Рид С., 41  
 Розенберг Х., 30  
 Ройтенберг О., 99, 254, 255  
 Ромадин Н., 110  
 Ромас Я., 55  
 Рубо Ф., 106  
 Руднев В., 77  
 Рузвельт Ф., 44  
 Рыженко В., 11, 191  
*Рыженко В.*, 255, 256  
 Рылов А., 131  
 Рындзюнская М., 106  
 Рязский Г., 55, 106  
 Савицкий Г., 55, 106  
 Сажин В., 232, 233, 234, 235  
 Самокиш Н., 106  
 Сарьян М., 55, 97, 115  
 Сварог В., 106  
 Свенсон В., 41, 42, 43, 64  
 Свидерский А., 152  
 Семашкевич Р., 99, 120  
 Серебренников Н., 194, 249, 256  
 Серебрякова З., 94  
 Серов В., 36, 101, 106  
 Сидур В., 103  
 Силантьев Н., 77  
 Синявский А., 5, 14, 256  
 Ситник К., 234  
 Славинский Ю., 52, 154, 155, 165,  
 166, 167  
 Смирнов И., 26, 256  
 Смолин А., 103  
 Смолин П., 103  
 Соколов В., 85, 183  
 Соколов-Скаля П., 54, 131  
 Сомов К., 94  
 Ставицкий Б., 183  
 Сталин И., 5, 15, 18, 20, 24, 30, 40,  
 44, 45, 57, 58, 66, 68, 69, 70, 72, 79,  
 81, 83, 99, 100, 109, 124, 132, 137,  
 140, 147, 150, 160, 172, 185, 206,  
 216, 224, 226, 227, 232, 240, 247,  
 248, 251, 255, 256  
 Субботин-Пермяк П., 193, 194, 249  
 Суворов Н., 54

Судаков П., 183  
Суздальцев М., 182  
Суриков В., 85, 110, 173, 202, 224, 225  
Сыропятов А., 194  
Сысоев П., 63, 77  
Тавасиев С., 55  
Тегин Д., 183  
Телегин Ю., 85  
Тенета А., 55  
Тимашев Н., 30, 31  
Тихомиров А., 174  
Тоидзе И., 55, 83, 138  
Томский М., 165  
Томский Н., 82, 98, 133, 138, 171  
Торский В., 216  
Третчиков В., 36  
Тропинин, 110  
Троцкий Л., 30, 133  
Туранский И., 194  
Тырса Н., 223  
Тышлер А., 99, 134, 178  
Удальцова Н., 135, 136, 230  
Уланова Г., 82  
Ульянов Н., 106  
Утесов Л., 209  
Ушенин Х., 65, 66, 247  
Фаворский В., 54, 119, 134, 257  
Файдыш-Крандиевская И., 85, 183  
Фальк Р., 97, 100, 135  
Федоровский Ф., 55, 59, 82  
Фитцпатрик Ш., 44, 76  
Фонвизин А., 158  
Харрасти М., 40  
Хархордин О., 26, 257  
Хачатурян А., 82  
Хезинга Й., 95  
Хмелько М., 139, 182  
Храпченко М., 77, 206, 213  
Хрущев Н., 118, 185  
Цвикл А., 40  
Цыплаков В., 183  
Чайков И., 55  
Чашухин А., 208  
Чебаков Н., 85, 183  
Чегодаева М., 25, 103, 239, 257  
Чен Дж., 28  
Черемных М., 54  
Чехонин С., 94  
Чистяков П., 106  
Чудакова М., 96, 97, 257  
Шабатин М., 101, 248  
Шагал М., 94, 148  
Шадр И., 55, 106, 197  
Шварц Д., 55  
Шевченко Т., 110  
Шишкин И., 173, 174, 218, 224, 225  
Шмаринов Д., 84, 113  
Шостакович Д., 82  
Штанге Г., 209  
Штеренберг Д., 53, 54, 97, 106, 133  
Шурпин Ф., 187  
Шухаев В., 100  
Щербаков Б., 183  
Экстер А., 94  
Эпштейн М., 24  
Эрдели А., 120  
Эрзя С., 97, 100  
Юон К., 54, 97  
Яблонская Т., 36, 101, 117  
Яковлев, 182  
Яковлев Б., 131  
Яковлев В., 106, 182, 232  
Яр-Кравченко А., 65, 138, 246  
Ярославский Е., 111

## **ПРИЛОЖЕНИЯ**

*Научное издание*

**Янковская Галина Александровна**

# **ИСКУССТВО, ДЕНЬГИ И ПОЛИТИКА: ХУДОЖНИК В ГОДЫ ПОЗДНЕГО СТАЛИНИЗМА**

**Монография**

Редактор *Е.А. Огиенко*

Корректор *Т.В. Русиешвили*

Компьютерная верстка *Л.И. Студеникиной*

Оформление обложки *П.А. Стабровского*

Подписано в печать 15.04. 2007. Формат 60x84 1/16.

Усл.печ.л. 18,13. Уч.- изд.л.17,8. Тираж 300 экз. Заказ .

Редакционно-издательский отдел Пермского госуниверситета  
614990. Пермь, ул. Букирева, 15

Типография Пермского госуниверситета  
614990, Пермь, ул. Букирева, 15