

На правах рукописи

ЯНКОВСКАЯ ГАЛИНА АЛЕКСАНДРОВНА

СОЦИАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В ГОДЫ СТАЛИНИЗМА:

институциональный и экономический аспекты

Специальность 07.00.02 – Отечественная история

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

доктора исторических наук

Томск – 2007

Работа выполнена на кафедре новейшей истории России

ГОУ ВПО «Пермский государственный университет»

Официальные оппоненты:

доктор исторических наук, профессор,
Зубкова Елена Юрьевна
Институт Российской истории РАН

доктор исторических наук, профессор,
Рыженко Валентина Георгиевна
Сибирского филиала Российского института
культурологии МК РФ

доктор исторических наук, профессор
Черняк Эдуард Исаакович
кафедра музеологии и экскурсионно-
туристической деятельности ГОУ ВПО «Томский
государственный университет»

Ведущая организация

**ГОУ ВПО «Казанский государственный
университет»**

Защита состоится 15 февраля 2008 г. в 15.00 на заседании диссертационного совета Д 212.267.03 при ГОУ ВПО «Томский государственный университет» (634050, г. Томск, пр. Ленина 36, ауд. 41).

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке ГОУ ВПО «Томский государственный университет».

Автореферат разослан «10 декабря» 2007 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета

доктор исторических наук, профессор

О.А. Харусь

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования обусловлена тем, что, несмотря на колоссальный объем литературы, посвященной партийно-государственной политике в сфере культуры, принципам и практике «социалистического реализма», влиятельным выставкам или биографиям представителей художественной элиты, многие сюжеты из истории изобразительных искусств в СССР в 1930–1950-е гг., не привлекали внимания исследователей. Прежде всего это касается вопросов социальных трансформаций внутри художественного сообщества, социального заказа со стороны новой массовой аудитории изо-искусств, разноплановых взаимодействий в мире создания, продвижения, оценки, сохранения и бытования художественных произведений. Ни история корпоративных организаций художников, ни экономика, ни повседневность изобразительного искусства в условиях планово-распределительного хозяйства прежде не становились предметом специального исследования.

Меж тем в годы сталинизма сформировалась специфическая конфигурация институтов изобразительного искусства, сложились новые сценарии профессиональной идентичности художников, были опробованы и отработаны экономические механизмы, сохранявшиеся все последующие десятилетия советской истории. Во многом именно они обеспечивали устойчивость и преемственность в существовании советской системы изобразительного искусства на протяжении всей ее истории. Изучение экономических и институциональных аспектов истории художественной жизни позволяет существенно дополнить наши представления о специфике советской модели художественного рынка, об особенностях культурной динамики советского общества в 1930-е – 1950-е гг., о феномене сталинизма в целом.

Научная значимость работы. После распада СССР, краха официальной идеологии и нормативной методологии сложились предпосылки масштабной реинтерпретации советского прошлого. Пробудился общественный интерес к официальному искусству эпохи сталинизма, оно стало объектом коллекционирования, выставочных проектов, массовых ностальгических настроений. Визуальный язык эпохи сталинизма превратился в ресурс современной российской рекламы, дизайна и медийного пространства. Художественные произведения эпохи «классического» соцреализма 1930–1950-х гг. востребованы арт-рынком и реабилитированы в общественном мнении постсоветской России.

За последние 20–25 лет много внимания уделялось концептуальным, политическим, эстетическим и символическим особенностям изобразительного искусства эпохи сталинизма. Одновременно обнаружилось, что для художественной жизни стран Запада характерны процессы аналогичные тем, что проходили в СССР, и что параллели «социалистическому реализму» существовали в искусстве как тоталитарных, так и демократических политических режимов.

В сложившейся ситуации назрела необходимость взглянуть на изобразительное искусство эпохи сталинизма как на сложный социальный феномен, вбирающий в себя идейно-политические, эстетические, хозяйственно-экономические и антропологические характеристики. Феномен, сочетающий уникальные особенности своего времени с характеристиками, свойственными советскому периоду в целом, черты художественной жизни дореволюционной России – с универсальными тенденциями западно-европейской культурной динамики первой половины XX в.

Рамки одной только политической истории, искусствоведения или культурологических обобщений не позволяют отразить все многообразие трансформаций мира изобразительных искусств в годы сталинизма. Не претендует на это и социальная история, но ее концептуальный арсенал предоставляет историку возможность рассматривать максимально широкий спектр социальных связей: классовых и политических, формальных и неформальных, профессиональных и территориальных, поколенческих и корпоративных, статусных и семейно-родственных. Современная социальная история ориентируется на комплексный анализ субъективного и объективного, макро- и микроструктур, что позволяет анализировать сложное переплетение «индивидуального в социальном и социального в индивидуальном на уровне конкретной исторической практики»¹.

Постановка вопроса об изучении изобразительного искусства эпохи сталинизма в рамках социальной истории предполагает изменение ракурса и стратегии исследования. Во-первых, расширяется круг изучаемых лиц и сил, вовлеченных в разноплановые взаимодействия в сфере искусств: в него включаются не только представители художественной профессиональной корпорации, власти или артистического менеджмента, но и «простые люди» из массовой зрительской аудитории. Во-вторых, изучение художников как особой социально-профессиональной корпорации возможно в

¹ См.: Ретина Л.П. Новая историческая наука и социальная история. - М., 1998. - С. 70–72.

том случае, если анализируются не только художественные особенности, символика или эстетические принципы, сколько институциональная система искусства, нормы и аномалии арт-рынка, профессиональная этика и повседневность художественной жизни. Отношение к системе изобразительного искусства как к особой социальной целостности означает перенос внимания исследователя от явлений персонифицированных и уникальных к явлениям типовым и «среднестатистическим», от событий, происходящих в столице, – к положению дел в провинции, от элиты – к массовым слоям художественного сообщества.

Объектом исследования является социально-профессиональная группа советских художников (живописцев, графиков и скульпторов различных специальностей), а также институты и социальные практики производства, распространения и потребления арт-объектов (под арт-объектами понимается все то, что на тот момент в данном обществе считалось произведением или атрибутом изобразительного искусства).

Предметом исследования выступает комплекс институциональных, хозяйственно-экономических и статусно-иерархических социальных взаимодействий в сфере изобразительного искусства эпохи сталинизма (1930 – середина 1950-х гг.).

Хронологические рамки. Основное внимание в диссертационном исследовании уделяется периоду позднего сталинизма (1945–1953 гг.). Для исследователя культурная динамика послевоенного советского общества интересна в плане «чистоты лабораторного опыта»: почти полная изоляция СССР от внешнего мира и курс официальной идеологии на культурную автаркию свели в тот период к минимуму внешние влияния на ситуацию в советской культуре. В годы позднего сталинизма формируются те точки напряжения, те зоны разнообразных социальных конфликтов в поле искусства, что будут воздействовать на художественные процессы многие годы после смерти «вождя народов». В послевоенный период во всей полноте проявились особенности и потенциал сталинской системы изобразительного искусства. Ее становление происходило с конца 1920-х гг., а окончательное формирование организационных и экономических принципов, эстетических и мировоззренческих приоритетов завершилось к концу 1930-х. Очевидно, что для понимания институциональных и экономических особенностей системы изобразительного искусства эпохи сталинизма необходимо проследить историю их формирования и адаптации к различным социально-политическим обстоятельствам. Поэтому многие сюжеты прослеживаются в широкой

хронологической перспективе: от институциональных поисков рубежа 1920-х – первой половины 1930-х гг., (в этот период шло становление Всекохудожника, Союза советских художников, Худфонда, Комитета по делам искусств, системы контрактации и т.д.) до середины 1950-х гг., когда в очередной раз изменился дизайн институтов советского изобразительного искусства (был упразднен Главрепертком, Всекохудожник, Сталинская премия в области литературы и искусства, проведен первый учредительный съезд Союза советских художников и т.д.).

Территориальные границы исследования. Роль центральных инстанций в судьбах советских художников и культуры в целом была очень значимой, порой определяющей. Но не менее важно представлять «бытование» искусства вдали от сложившихся художественных центров, механизм реализации на местах решений, принятых в столице. Типовая визуальная среда соцреализма (декор публичных мест и жилищ, визуальное оформление общественных мероприятий) формировалась художниками провинциального уровня на базе местного производства, порой со значительным отставанием от столичных инноваций.

Российские регионы и территории существенно отличались друг от друга по темпам и особенностям развития, поэтому модель субординационных отношений «центр – периферия» не охватывает все многообразие социальной и культурной динамики советского общества. С другой стороны, черты региональной самобытности исчезали под воздействием универсальных социальных интеграторов, таких как жестко централизованная система управления, планово-распределительное производство типовых арт-объектов, «москвоцентризм» советской мифологии, идеология, ориентированная на институциональное, тематическое и стилистическое единообразие художественной жизни. Поэтому социальная история художественного сообщества эпохи сталинизма представлена в диссертации в двух проекциях – панорамной и локальной. Первая позволяет охарактеризовать процессы и явления общероссийского масштаба, вторая – взглянуть на ход и результат трансформации социального пространства изобразительного искусства на примере одной из российских провинций – Молотовской области (ныне Пермский край).

Степень научной разработки проблемы

Междисциплинарный характер тематики диссертации объясняет, с одной стороны, наличие значительного объема публикаций по разным аспектам изучаемой

проблемы, с другой – дефицит работ, непосредственно посвященных социальной истории изобразительного искусства эпохи сталинизма. Историографический фундамент диссертации образуют несколько самостоятельных блоков: публикации, посвященные хронике и персоналиям художественной жизни 1940–1950-х гг.; исследования теории и практики социалистического реализма; работы биографического жанра; труды по социальной и культурной истории советского общества в целом и в годы позднего сталинизма в особенности.

Многие из проблемных вопросов, обсуждаемых в диссертации, были ранее закрыты для обсуждения. Поэтому анализ основных тенденций отечественной историографии и англо-американской русистики (одной из наиболее влиятельных в западной гуманитаристике) стало самостоятельной исследовательской задачей. По разным причинам российские и западные историки порой ведут свои изыскания, не слыша аргументов друг друга. Эти соображения послужили основанием тому, чтобы вынести проблемы историографии в первую главу диссертации, где они подробно рассматриваются и анализируются в компаративном ракурсе.

Обзор литературы по проблематике диссертации позволяет утверждать, что в исследовательском поле «советское изобразительное искусство» ряд сюжетов чрезвычайно популярны: политика в сфере культуры, доктрина «социалистический реализм», история взаимоотношений власти и художественной интеллигенции, русский авангард и нонконформизм, культурная жизнь в годы НЭПа или «оттепели». Между тем официально признанное, легальное искусство 1930 – 1950-х гг., культурная динамика в послевоенном советском обществе (1945 – 1953 гг.), в целом феномен сталинизма в культуре долгое время оставались вне серьезной научной рефлексии как в отечественной, так и в зарубежной историографии.

Пробуждение интереса к изобразительным компонентам легальной культуры сталинизма в 1980 – 1990-х гг. было обусловлено логикой развития гуманитарного знания, политическими и экономическими факторами. Крах системы социализма означал и крах прежней легитимной версии советской истории. 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 социальной и культурной истории, деполитизация исторического знания, расширение методологического арсенала историков. 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. Историк научился смотреть на изображение как на способ социального взаимодействия, кодирования бытовых смыслов, стереотипов массового сознания, приоритетов культурной политики. 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.

В ответ на изменение политической, социальной, историографической ситуации обновлялись тематика, концептуальные модели, лексика, корпус источников по истории советского искусства. Однако послевоенная эпоха, официальное искусство, социальные аспекты истории художественной культуры все еще остаются мало исследованными и непопулярными сюжетами.

С учетом всего вышесказанного, в диссертационном исследовании ставилась **цель** теоретически осмыслить и представить в конкретно-исторической динамике институциональные и экономические аспекты социальной истории системы изобразительного искусства в годы сталинизма. Для ее достижения планировалось решить следующие **задачи**:

- провести компаративный анализ отечественной и англоязычной историографии социальных аспектов истории изобразительного искусства эпохи сталинизма;
- охарактеризовать историю становления и функциональное своеобразие основных институтов, существовавших в пространстве создания, оценки, продвижения и восприятия советского искусства 1930х – середины 1950-х гг., определить характер социальных взаимодействий между ними;

- реконструировать историю создания, деятельности и ликвидации Всесоюзного союза кооперативов художников Всекохудожник;

- проанализировать базовые принципы экономики визуального «социалистического реализма»: систему планирования, снабжения, заказов, авторского права, ценообразования, форм легальной и нелегальной экономической активности на рынке изобразительных искусств;

- выявить особенности повседневной художественной жизни в советской провинции на примере Молотовской области, проанализировать общие и специфические черты развития изобразительного искусства в контексте иерархических отношений «центр – периферия»;

- рассмотреть хозяйственно-экономическую модель художественного рынка, сложившуюся в годы сталинизма в контексте проблемы преемственности изобразительного искусства эпохи сталинизма и художественной жизни советского общества 1960–1980-х гг.

Основными **методологическими ориентирами** при написании диссертации послужили принципы институционального анализа, концепция социального поля П. Бурдьё и теоретический арсенал визуальных исследований.

Столкнувшись с многочисленными фактами несоответствия противоречивой теории и практики социалистического реализма стереотипным представлениям о нем, некоторые исследователи пришли к выводу, что принципиальное значение для понимания специфики искусства 1930–1950-х гг. имеет его институциональная система. Ни эстетическая программа (эклектичная и непоследовательная), ни традиционализм художественного языка, ни втягивание искусства в политическую пропаганду, ни государственное финансирование художественных проектов – искусство эпохи сталинизма часто рассматривается исходя именно из этих критериев – не проясняют, как именно протекала в СССР художественная жизнь, почему она принимала именно те или иные формы. Ведь аналогичные процессы проходили в межвоенный период во многих странах Запада. Институциональный подход открывает в этом отношении новые возможности.

Этот подход активно разрабатывается в западной эстетике с середины 1960-х гг. и сопрягается с рядом концепций в различных отраслях гуманитарного знания, в частности с трактовкой художественного рынка М. Баксендоллом. В предложенных

им рамках рынок искусств понимается, скорее, не как пространство заказа–купли–продажи художественных произведений, но как система обмена символической продукцией. «Валютой» на этом рынке отношений художника и общества служат навыки зрительного восприятия; формы артикуляции идей, интеллектуальной поддержки и общественного признания. Арт-рынок зависит от практик оценки произведений искусства (независимыми дилерами, частными покупателями, прессой, цензурой или художественной бюрократией), от многообразия форм их репрезентации (на независимых публичных выставках или закрытых частных показах, на страницах специализированных каталогов или школьных учебников)². Такой подход близок и теориям «художественной культуры», которые разрабатывались советскими гуманитариями³.

Толкование понятия «социальный институт» само по себе является предметом многолетних дискуссий. В данной работе 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. В более узком смысле под институтами подразумеваются именно организации, учреждения, ведомства, функционирующие по установленным в обществе формальным и неформальным правилам⁴. Институциональную систему искусства в целом образуют стратегии поведения или «правила игры», а также специфичный для этой системы состав и расстановка «игроков» (дизайн институтов), 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 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

² Баксендолл М. Узоры интенции. Об историческом толковании картин.- М., 2003. - С. 60–61.

³ Бернштейн Б.М. «Кризис искусствознания» и институциональный подход // Советское искусствознание.- М., 1991.- Вып. 27.- С. 269–297.

⁴ Норт Д. Институты, институциональные изменения и функционирование экономики. - М., 1997.- С. 17–18.

(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. Принимая во внимание эту «цветущую сложность», историк вовлекает в сферу своего поиска наряду с формализованными, письменно зафиксированными нормами художественной жизни «невидимые», ускользающие от какой-либо фиксации и нигде не прописанные правила, сети неофициальных отношений, неформальные критерии профессионального статуса.

В изучении всех этих аспектов методологическую основу диссертации дополняет концепция социального поля П. Бурдьё, которая находит немало последователей среди историков художественной культуры. В рамках теории социального поля искусство (равно как и любые другие области художественной жизни – литература, музыка, театр и т.д.) трактуется как динамичный и автономный социальный универсум, не сводимый к сумме действующих в этом поле сил (агентов). Среди ключевых идей концепции социального поля («позиция», «легитимность», «символическая власть и символический капитал») для данного исследования особую значимость представляет тезис о том, что произведение искусства – это символический объект, ценность которого формируется не только его непосредственным создателем (художником или писателем), но также «целым ансамблем агентов и институтов» – критиками, историками искусства, издателями, арт-дилерами, коллекционерами, канонизирующими инстанциями (академиями, жюри конкурсов), политическими и административными органами, уполномоченными заниматься делами искусства, и т.д. Иначе говоря, в рамках концепции социального поля необходимо анализировать «характеристики поля» – динамику социальных взаимодействий максимально широкого спектра сил, участвующих в производстве ценности произведения искусства «посредством производства веры в ценность искусства вообще и веры в отличительную ценность того или иного шедевра»⁵.

⁵ Бурдьё П. Поле литературы // Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики.- М.; СПб., 2005.- С. 401.

Сама идея институционального подхода к толкованию советского официально-го искусства, впервые сформулированная Й. Гулдбергом⁶, получила развернутое воплощение в исследовании институционального комплекса соцреализма Л. Геллера и А. Бодена⁷. Однако работы Й. Гулдберга только наметили в общих чертах подступ к теме. В проекте Л. Геллера и А. Бодена собственно изобразительному искусству уделялось незначительное внимание из-за преимущественного интереса к литературе и прочим вербальным видам искусства.

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

В тех случаях, когда в художественной практике разных стран и разных эпох прослеживаются очевидные аналогии в тематике, стилистике и риторике (как в случае с советским официальным искусством), 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 и концепции социального поля четче проявляется специфика социального контекста таких, казалось бы, сходных явлений, как фрески 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., западная и советская потребительская реклама и политическая агитация. Мир искусств предстает как динамичное пространство конкурентного существования различных действующих сил, культурных установок, повседневных практик, в котором

⁶ *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) // Slavica Othiniensia. - 1986. - Vol. 8. - P. 3-2.*

⁷ *Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон. - СПб., 2000. - С. 294.*

трудно вычленишь одну область взаимодействий и наряду с политическими важную роль играют экономические и ментальные императивы.

Концептуальное осмысление социальных аспектов советского изобразительного искусства в данной работе происходило в рамках визуальных исследований, заданных Э. Гомбрихом, Н. Гудменом и их последователями⁸. Предполагается, что единая психофизиология зрения порождает исторически изменчивую и вариативную практику – видение. Каждый человек видит сам, без помощи посторонних. Но на его зрительное восприятие влияют социальные нормы и ценности, контекст зрительной ситуации. Навыки восприятия искусства, во-первых, не самоочевидны и сформированы культурой, а, во-вторых, социально распределены. То, что умеют люди, принадлежащие к одним социальным группам, не дано другим. Эта теоретическая платформа позволяет дополнить и по-новому интерпретировать опыт трансформации системы изобразительного искусства в СССР, где вместе с массовым продвижением новых визуальных практик по-своему решалась проблема неискушенного зрителя, его "визуальной адаптации" и обучения новым навыкам и социальным смыслам.

Источниковая база исследования

I. Основной массив источников представлен ранее не публиковавшимися материалами центральных и местных архивов из фондов Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), Государственного архива Российской Федерации (ГАРФ), государственных архивов Пермского края (ГАПО) и Саратовской области (ГАСО). Проанализированные источники образуют несколько групп.

1) Документы корпоративных организаций советских художников – Союза художников СССР (далее – ССХ), Художественного фонда, Всероссийского союза кооперативов художников Всекохудожник. Каждая из этих организаций выполняла одновременно функции управления, производства, оценки, продвижения художественных произведений, социальной поддержки и защиты корпоративных интересов художников, идеологического надзора и цензуры. В структуру этих организаций входили многочисленные отделы, бюро, подразделения и предприятия: управление охраны авторских прав Союза художников СССР (РГАЛИ, Ф. 2362), отдел передвижных выставок дирекции художественных выставок и панорам (РГАЛИ, Ф. 2458), товарищество «Советский график» (РГАЛИ, Ф. 2462), московский живописно-выставочный

⁸ Историографический обзор см.: *Messaris, P. Visual "Literacy": Image, Mind and Reality.* - Oxford, - 1994; *Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture.* - London; New York. - 2003.

производственный комбинат московского отделения Художественного фонда СССР (РГАЛИ, Ф. 2470), Художественный фонд СССР (РГАЛИ, Ф. 2906), Всекохудожник (РГАЛИ, Ф. 2907), организации-предшественники Московского отделения ССХ (РГАЛИ, Ф. 2942), московское отделение ССХ (РГАЛИ, Ф. 2943), производственное управление скульптурно-художественных предприятий, оргкомитет ССХ (РГАЛИ, Ф. 3155), Оргкомитет ССХ СССР (РГАЛИ, Ф. 3189), пермское отделение Художественного фонда РСФСР (ГАПО, Ф. р. 1128), пермская организация Союза художников РСФСР (ГАПО, Ф. р. 1130) и многие другие.

В архивных фондах сохранились разноплановые документы, позволившие взглянуть на художественную жизнь эпохи сталинизма сквозь материалы закупочных комиссий и профсоюзных собраний, справки снабженческих организаций и протоколы собраний партийных комитетов, книги отзывов посетителей художественных выставок и финансовые отчеты предприятий, стенограммы заседаний художественных советов, письма художников «во власть» и доклады художественной бюрократии вышестоящему начальству, личные дела художников, их переписка с районными отделениями НКВД и рукописные альбомы художников, отдыхавших на творческих дачах. Эта мозаика документов позволяет детально представить в конкретно-исторической динамике картину социальной истории советского художественного сообщества.

Количество и качество материалов, отложившихся в архивах, вариативно. Самая представительная и разнообразная по составу коллекция собрана в фондах московского отделения Союза советских художников и Художественного фонда СССР, что объясняется статусом столичных отделений в системе советского изобразительного искусства и «москвоцентризмом» художественной жизни в СССР в целом.

Больше всего лакун в документации приходится на рубеж 1920–1930-х гг., годы Большого террора и Великой Отечественной войны. В первую очередь это касается Всероссийского союза кооперативов художников Всекохудожник. Многие документы, особенно относящиеся к периоду становления союза кооперативов и деятельности его первого правления, не сохранились.

2) В СССР система изобразительного искусства находилась в прямой и непосредственной зависимости от решений и действий властных инстанций, бывших настоящими фабриками по производству канцелярских бумаг. В диссертации рассмат-

риваются документы Комитетов по делам искусств СССР (РГАЛИ, Ф. 962, ГАРФ – Ф. 5446) и РСФСР (РГАЛИ, Ф. 2075); специального Комитета по Сталинским премиям в области искусства и литературы (РГАЛИ, Ф. 2073); центральных и региональных подразделений Главреперткома и Главлита (ГАПО, Ф. р.604, Ф. р. 1156, ГАСО, Ф. р. 1359 и др.), отделов культуры областных и городских исполкомов советов (ГАСО, Ф. р. 2864, Ф.р. 2866 и др.).

Фонды центральных управленческих структур огромны по объему, в них представлены (правда, однобоко, в контексте иерархических официальных взаимодействий) почти все субъекты художественного процесса. Именно в фондах этих учреждений аккумулировались отчеты и справки о деятельности художественных организаций и специализированных учебных заведений, сведения о работе предприятий художественной промышленности, сохранились директивные планы и инструктивные письма художественной бюрократии, а также письма художников в вышестоящие инстанции и обращения «рядовых» граждан по вопросам изобразительного искусства. Разнообразие источников позволяет представить смену ориентиров в культурной политике, характер патрон-клиентских взаимодействий, уровень и качество жизни художников, социальную среду протекания художественных процессов, реалии плановой экономики в искусстве.

3) Неопубликованные «эго-документы» из личных фондов представителей творческих профессий сохраняют те детали повседневной жизни и социальных отношений, которые не фиксируются в источниках другого рода. Они приоткрывают еще один пласт культурного слоя эпохи сталинизма – сферу эмоций, мотивов, идентификационных ориентиров человека. В диссертации анализировались дневники, черновики статей, письма С. Никритина (РГАЛИ, Ф. 2717), Р.М. Наппельбаум (РГАЛИ, Ф. 3113), Г. Ф.Штанге (РГАЛИ, Ф. 1337), И.А. Морозовой (там же), О. и Г. Болтянских (РГАЛИ, Ф. 2057) и другие свидетельства.

II. В силу специфики социально-политического устройства Советского Союза, источниками для реконструкции общественных настроений, реалий художественной повседневности, механизма громоздкой мегамашины советской культуры являются документы, направляемые в высшие партийные и властные инстанции (Политбюро, идеологические подразделения ЦК ВКП (б), центральные статистические и силовые ведомства) и исходящие из этих структур. Многие из прежде недоступных исследовате-

лям свидетельств такого рода были опубликованы в 1990–2000-е гг. в сборниках архивных документов, являющихся мощным ресурсом при изучении социальной истории советского общества⁹.

III. Ценным информативным источником послужили материалы периодической печати 1930–1950-х гг. Корпоративная периодика (бюллетень Всекохудожника, журналы «Искусство» и «Творчество», газета «Советское искусство») выборочно отражала событийный ряд, персонифицированную сферу и художественное мышление своего времени. Если в 1930-е гг. специализированные издания по искусству тяготели к репортажу и хронике, то в годы позднего сталинизма они теряют эти качества, превращаясь в механизм трансляции директивных указаний власти и нормативной эстетики.

Многие неспециализированные общественно-политические издания также касались положения дел в изобразительном искусстве. По влиятельности первое место в этом ряду принадлежит газетам, подведомственным ЦК партии, – «Правде» и «Культуре и жизни». Они отражали в первую очередь «коллективное мнение» высших партийных инстанций, указывали на смену ориентиров идеологического курса. Редакционные и программные статьи в этих изданиях часто представляли собой решения, обязательные для исполнения руководством художественных организаций. Менее же официозная «Комсомольская правда» не только транслировала установки властных инстанций, но и отчасти отражала общественное мнение по вопросам изобразительного искусства. Региональные издания в большей степени представляют собой источник по провинциальной повседневности и в меньшей – по истории художественной жизни, которой, как правило, уделялось минимальное внимание.

Иллюстрированные еженедельники «Огонек» и «Крокодил» визуализировали реалии социальной жизни эпохи сталинизма, по ним можно реконструировать визуальный лексикон эпохи. Нередко иллюстрации и репродукции из этих журналов были для «простого советского человека» единственным доступным источником визуальных впечатлений и сведений по истории искусства.

IV. Отдельную группу источников образуют опубликованные материалы личного происхождения – автобиографии, дневники, воспоминания, письма художников,

⁹ Власть и художественная интеллигенция : документы ЦК РКП (б)–ВКП (б), ВЧК–ОГП–НКВД о культурной политике. 1917–1953.- М., 1999; Москва послевоенная. 1945–1947: архивные документы и материалы.- М., 2000; Цензура в Советском Союзе. 1917–1991. - М., 2001; Аппарат ЦК КПСС и культура. 1953–1957. - М., 2002; Советская жизнь. 1945–1953. - М., 2003; Советская повседневность и массовое сознание. 1939–1945. - М., 2003; Сталин и космополитизм. 1945–1953. - М., 2005 и др.

скульпторов, бюрократов от искусства, искусствоведов. Те из них, что были опубликованы в советскую эпоху, отформатированы цензурой и самоцензурой. Это делает их источником в первую очередь по господствующей риторике и нормативным представлениям об искусстве. Но и в публикациях того времени фрагментарно, «между строк» представлена информация по социальным реалиям и художественному сознанию сталинской эпохи (автотексты А. Герасимова, С. Меркурова Ф. Богородского, Б. Иогансона, М. Манизера и других представителей мира искусств).

Воспоминания, ставшие достоянием гласности в постсоветский период, не ограничены идеологической цензурой, более раскованы и откровенны в вопросах, затрагивающих межличностные отношения внутри художественного сообщества. Как правило, в них много внимания уделяется деталям повседневной жизни и нравам художественного сообщества. Молчавшее поколение «обиженных» и «обласканных» властью наконец-то заговорило о табуированных темах, заполняя лакуну в культурной памяти российского общества (мемуары М. Германа, Т. Хвостенко, М. Шабатина, В. Сальникова, Н. Пунина, С. Лучишкина, А. Лабаса, В. Костина, Д. Налбандяна, И. Шевцова и др.).

V. Специфическим источником по институциональным аспектам художественной жизни в СССР являются публикации материалов I съезда Союза художников СССР, съездов Всерабиса и сессий главного идеологического ведомства советского искусства – Академии художеств СССР¹⁰.

VI. Визуальные источники представлены, во-первых, произведениями «музейного значения», репрезентированными в выставочных каталогах, монографиях и тематических альбомах. Во-вторых, стремительно исчезающей повседневной визуальной средой эпохи сталинизма: картинами и скульптурами из интерьеров дворцов культуры, домов отдыха, больниц, садово-парковыми ансамблями. В эту же группу входит артпринт – календари, открытки, наборы репродукций и другие издания по искусству, изданные в годы сталинизма и предназначенные для массового потребления.

¹⁰ Академия художеств СССР: первая и вторая сессии. - М., 1949; Академия художеств СССР: третья сессия. - М., 1949; Академия художеств СССР: четвертая сессия. - М., 1950; Академия художеств СССР: пятая сессия. - М., 1954; Пятый Всесоюзный съезд работников искусств: краткий отчет. - М., - 1925; Резолюция первого всесоюзного съезда советских художников в Москве. - М., 1958; Художественный фонд СССР: материалы о работе. - М., 1957 и др.

Научная новизна работы обусловлена самой постановкой вопроса о реконструкции социальных аспектов истории изобразительного искусства советской эпохи. Противоречивая идеология и практика визуального соцреализма рассматривается в данном исследовании в контексте разноплановых социальных взаимодействий: формальных и неформальных связей внутри художественного сообщества, патрон-клиентских отношений художников и их покровителей, взаимовлияний критики, цензуры, массовой аудитории и представителей мира искусств.

Отличается новизной методологический подход к изучению советского изобразительного искусства, которое рассматривается в рамках концепций институционализма, социального поля и визуальных исследований.

Впервые реконструируется общая схема и дизайн институтов изобразительного искусства, функционирующих в сфере производства, продвижения и рецепции изобразительного искусства в эпоху сталинизма. Инновационным характером отличается ракурс исследования основных акторов художественной жизни – художников. Они рассматриваются как представители социальной группы, с особым поколенческим составом и сценариями профессиональной идентичности. Впервые комплексно анализируется основной спектр статусных групп в художественном сообществе эпохи сталинизма – от властвующей творческой элиты и бюрократии от искусства до представителей самой массовой художественной профессии – оформителей.

Ранее визуальная культура советского общества в контексте экономики планового художественного производства и сопутствующей социалистическому арт-рынку повседневностью художественной жизни не изучалась. В представляемой диссертации детально анализируются особенности экономического уклада искусства эпохи соцреализма, в первую очередь на материалах, связанных с историей Всесоюзного союза кооперативов художников Всекохудожник. Недолгая история становления, деятельности и ликвидации этой художественной организации ранее не привлекала внимания исследователей.

Впервые аргументируется тезис о том, что многие стилистические особенности официального искусства сталинской эпохи были обусловлены не догматами идеологии и эстетики, но факторами социально-экономического характера.

Впервые проводится сравнительный анализ историографической ситуации по проблематике диссертации в отечественной и англоязычной историографии.

Большая часть документов и архивных материалов, используемых в диссертационном исследовании (в первую очередь касающихся истории кооперативов профессиональных художников и экономики изобразительного искусства) либо впервые вводятся в научный оборот, либо анализируется под новым углом зрения и в новом контексте.

Практическая значимость работы. Спектр применения результатов диссертационного исследования достаточно широк. Методологические подходы и выводы, изложенные в диссертации, представляют интерес для гуманитариев, специализирующихся по проблемам советской истории, для экспертов системы исторического и гражданского образования. Материалы диссертации вводят дополнительную аргументацию в полемику, идущую в современном российском обществе, по вопросам оценки и интерпретации эпохи сталинизма. Уже на данном этапе результаты диссертационного исследования активно используются в специальных и общих курсах, читаемых на историко-политологическом факультете Пермского государственного университета, были востребованы в научной и экспозиционной работе Пермской государственной художественной галереи, Пермского краеведческого музея, музея политических репрессий «Пермь-36», в различных историко-культурных и просветительских проектах.

Апробация исследования. Основные идеи и положения диссертации обсуждались на заседаниях кафедры новейшей истории России Пермского государственного университета. Выводы и результаты исследования были представлены в докладах на всероссийских и международных конференциях в Перми (1999, 2000, 2007), Казани (2003, 2006), Москве (2000–2006) Челябинске (2004–2006), Петрозаводске (2002), Люнде (Швеция, 2003). По теме диссертации автором опубликована монография и 45 исследовательских работ (в том числе 7 статей в ведущих российских рецензируемых научных журналах).

Структура работы: Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, списка источников и литературы, приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается общая характеристика работы, обосновывается выбор темы, актуальность и научная новизна, определяются предмет, объект, территориальные и хронологические границы исследования, формулируются его основные цели и задачи, характеризуется степень изученности темы, дается обзор источников, определяется теоретическая и практическая значимость работы.

В первой главе «**Проблемы социальной истории изобразительного искусства эпохи сталинизма в современной российской и англоязычной историографии**» проводится компаративный анализ историографической ситуации в отечественных и англоязычных историко-культурных исследованиях по проблематике диссертации. Сколарный процесс рассматривается в пределах двух больших периодов: 1950-х – рубежа 1980-1990-х гг. и 1990-х–2000-х гг.

До середины 1980-х гг. феномен сталинизма в художественной культуре как самостоятельная научная проблема советскими историками не рассматривался. История художественной жизни в основном была представлена специализированными искусствоведческими публикациями¹¹. Невнимание к социальным, институциональным аспектам истории искусств, игнорирование периода позднего сталинизма, фрагментарность подборки персоналий художников и их произведений характерны для большинства опубликованных в 1950–1970-е гг. работ. Им не хватало взгляда историка и социолога, которые могли бы вписать изобразительное искусство в контекст социальной, интеллектуальной и политической истории советского общества. Ко многим публикациям применимы слова Б. Гройса: «Изобилие официальной литературы по теории социалистического реализма может вызвать впечатление, что о нем уже достаточно сказано, хотя на самом деле вся эта литература является не рефлексией его механизмов, а их простой манифестацией»¹². Однако авторы некоторых публикаций тех лет все же пытались критически проанализировать состояние изобразительного искусства, характер взаимоотношений власти и художественного сообщества, методы межгрупповой в культуре в годы сталинизма¹³.

¹¹ См. библиографические издания: *Воякина С.М.* Советское изобразительное искусство.- М., 1972; *Острой О.С., Саксонова И.Х.* Изобразительное и прикладное искусство: библиографическое пособие.- М., 1986.

¹² *Гройс Б.* Утопия и обмен. - М., 1993. - С. 13.

¹³ Советская живопись послевоенных лет / под общ. ред. Н.И. Соколовой. - М., 1956; Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов: материалы, документы, воспоминания. - М., 1962; Ассоциация художников революционной России: сб. воспоминаний, статей, документов. - М., 1973;

С началом реформ второй половины 1980-х гг. началась ревизия доктрины соцреализма и творчества его «классиков», 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»¹⁴.

В этот период (середина 1980-х – 1991 гг.) наибольший интерес вызывали 1) дискуссии о социалистическом реализме, ревизовавшие его официальную трактовку, 2) материалы о политических репрессиях в искусстве, 3) публикации, возвращающие из забвения весь спектр персоналий и течений ушедшей эпохи, будь то жертвы идеологической цензуры или художественный официоз (многочисленные статьи Н. Дмитриевой, М. Чегодаевой, В. Поликарпова, В. Костина, А. Кантора, В. Манина, В. Костина, Е. Бобринской, Е. Андреевой, М. Алленова и др.). Расширился методологический диапазон исследований советской культуры за счет дискурсивного и семиотического анализа, психоаналитической критики (Э. Надточий, М. Золотонос, Б. Гройс, Е. Добренко¹⁵).

Если обратиться к англо-американской историографии, то до начала 1990-х гг. официальное искусство советской эпохи почти не привлекало внимания западных исследователей. Немногочисленные публикации на эту тему были написаны либо в публицистическом жанре, либо в рамках политической истории и «кремлинноведения». Отношение западной аудитории к сталинским преобразованиям в культуре точно отражает название книги М. Истмена – «Художник в униформе»¹⁶. Однако в 1930–1940-е гг. симпатизирующие социалистическому эксперименту К. Лондон, Дж. Чен, К. Бант опубликовали небольшие работы, в которых обсуждались особенности институциональной и экономической системы советского изоискусства.¹⁷

Морозов А.И. К истории выставки «Художники РСФСР за XV лет» // Советское искусствознание. - М., 1982. - Вып. 1. - С. 120–167.

¹⁴ *Герман М.* Политический салон тридцатых. Корни и побеги // Суровая драма народа: ученые и публицисты о природе сталинизма. - М., 1989. - С. 468–488.

¹⁵ *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; *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Советское искусствознание. - М., 1989. - Вып. 25.; Избавление от миражей: соцреализм сегодня. - М., 1990

¹⁶ *Eastman M.* Artists in Uniform. - New York, 1934.

¹⁷ *London K.* Seven Soviet Arts. - New Haven, 1938; *Chen J.* Soviet Art and Artists. - London, 1944; *Bunt C.* Russian Art from Scythes to Soviets. - London; New York, 1946

С началом холодной войны лояльное по отношению к власти советское изобразительное искусство практически исчезает из поля зрения западной аудитории. Обобщенное представление западных интеллектуалов о нем можно выразить двумя словами: архаика и деградация. Идея внутреннего родства соцреализма и художественного кича, впервые прозвучавшая в эссе 1939 г. А. Гринберга¹⁸, объединила многих интеллектуальных авторитетов 1960-х гг., оказалась созвучной выводам художника-эмигранта С. Донского, занимавшегося проблемами изоискусства в годы сталинизма¹⁹.

Книги В. Данем²⁰ и К. Кларк²¹ напрямую не затрагивали историю изобразительного искусства, но оказали значительное воздействие на концептуальное видение проблемы. В этих работах предлагались новые подходы к расшифровке социальных смыслов, закодированных в типовых, формульных художественных произведениях визуального соцреализма.

С середины 1980-х гг. искусство сталинизма, впрочем, как и искусство диктаторских режимов в целом, стало исследовательским сюжетом, интересным не только для кабинетных ученых, но и для музейных кураторов²². В англоязычной русистике появились работы, посвященные русской реалистической школе и ее влиянию на теорию и практику соцреализма²³. М. Гланц одной из первых актуализировала проблему советизации художников национальных республик²⁴, а Й. Гулдберг обратился к теме институциональных взаимодействий в мире официального советского искусства²⁵. Основанием для разработки им институционального подхода послужили размышле-

¹⁸ *Greenberg C. Avant-garde and Kitsch // Art and Culture. - Boston, 1962.*

¹⁹ *Донской С. Советское изобразительное искусство. - Мюнхен, 1956.*

²⁰ *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.*

²¹ *Clark K. The Soviet Novel. History as Ritual. - London, 1985.*

²² *Bird A. A History of Russian Painting. - Oxford, 1987. - P. 257–268; Elliot D. New Worlds: Russian Art and Society 1900–1937. - New York, 1986; Bowl J. The Stalin Style: the First Phase of Socialist Realism // Sots Art. New Museum of Contemporary Art. - New York, 1986; Tupitsyn M. Margins of Soviet Art. - Milan, 1989; Bown M. Art Under Stalin. - New York, 1991.*

²³ *Valkenier E. Russian Realist Art: the State and Society: the Peredvizhniki & their Tradition. - New York, 1989.*

²⁴ *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.*

²⁵ *Guldberg J. Artist Well Organized // Slavica Othiniensia. - 1986. –Vol. 8. P. 3–23. Guldberg 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.*

ния об исторических параллелях в искусстве СССР, нацистской Германии, Европы и США.

В целом аналоговый подход в англо-американской историографии второй половины 1980-х гг. реализовывался в двух направлениях – тоталитарном и генерализирующем. В рамках первого проведение исторических аналогий ограничивалось тоталитарными политическими режимами (эту идею первым манифестировал И. Голомшток²⁶). В рамках второго искусство сталинизма вписывалось в более глобальный контекст культуры XX в. (этот взгляд отстаивала К. Линди²⁷).

Западная русистика рекрутировала в свои ряды немало бывших российских гуманитариев, специализирующихся на изучении различных аспектов соцреализма. В их работах соединились экспертное знание, полученное в СССР, память о реалиях советской повседневности с профессиональными критериями и методологическими инновациями западного гуманитарного знания²⁸. В частности, инновационное исследование В. Паперного заложило традицию культурологического типологического подхода к реалиям советского искусства²⁹.

Крах системы социализма, развал СССР оказал решающее влияние на изменение историографической ситуации с изучением официальной культуры сталинской эпохи как в отечественной, так и в зарубежной историографии. Наиболее существенную роль сыграли следующие факторы: 1) открытие прежде закрытых фондов российских архивов и в целом значительное расширение круга источников; 2) интенсификация научных контактов российских и зарубежных исследователей; 3) деполитизация исторического знания и бурное развитие социальной и культурной истории; 4) расширение методологического диапазона историко-культурных исследований. В частности, «визуальный поворот» 1980–1990-х гг. переориентировал многих исследователей на изучение не вербальных, а визуальных компонентов социальных и культурных процессов; 4) колебания конъюнктуры международного художественного рынка.

²⁶ *Golomshtock I.* Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the people's Republic of China. - New York, 1990; *Golomshtock I.* Problems in the Study of Stalinist Culture // *The Culture of Stalin Period.* - London, 1990. - P. 110–121.

²⁷ *Lindley Ch.* Art in the Cold War. From Vladivostok to Kalamazoo. 1945–1962. - London, 1990.

²⁸ *Boym S.* Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia. - Harvard; London, 1994; Prohorov G. *Art under Socialist Realism: Soviet Painting. 1930 – 1950.* - East Roseville, 1995; Dobrenko Ev. *Political Economy of Socialist Realism / Ev.Dobrenko.* - New Haven; London, 2007.

²⁹ *Papernyi V.* *Kultura Dva. Socialist Realism and Architecture.* - Michigan, 1985.

Для современной отечественной историографии искусства эпохи сталинизма (1990–2000-е гг.) характерны следующие тенденции. Во-первых, поздний сталинизм, ранее один из наименее изученных периодов в истории СССР, впервые стал объектом пристального внимания гуманитариев разных специальностей, в том числе работающих в рамках социальной истории. Особую роль в изучении послевоенного общества и привлечении интереса академического сообщества к этой проблематике сыграли новаторские исследования Е.Ю. Зубковой и других российских историков³⁰. Многие авторы сегодня согласны с тем, что за фасадом внешне монолитной официальной культуры скрывалось «исполненное внутренней напряженности разнородное многоуровневое социальное пространство»³¹.

Во-вторых, в 1990-е гг. значительно расширился диапазон историко-культурных исследований, объектом внимания стали такие разнородные явления официальной советской культуры, как садово-парковая скульптура, почтовая открытка, мелкая фарфоровая пластика или музей подарков Сталину³². Параллельно с разработкой эстетических, символических, семиотических аспектов искусства эпохи сталинизма происходила «социализация» этой проблематики. Ряд социальных аспектов истории изоискусств в СССР был впервые поставлен и рассмотрен в монографических исследованиях В.С. Манина, А.И. Морозова, Л.В. Максименкова, В.А. Антипиной³³. Инновационной тематикой и подходом отличались работы М.Р. Зезиной. В них впервые были поставлены и аргументировано разрабатывались проблемы финансового и статусного расслоения художественного сообщества, авторского права, групповых конфликтов и других аспектов социальной истории послево-

³⁰ Зубкова Е. Ю. Послевоенное советское общество: политика и повседневность. - 1945–1953. - М., 2000; Фатеев А.В. Образ врага в советской пропаганде, 1945 – 1954 гг. - М., 1999; Есаков В., Левина Е. Дело КР. Суды чести в идеологии и практике послевоенного сталинизма. М., 2001; Ваксер А.З. Ленинград послевоенный / А.З. Ваксер. СПб., 2005 и др.

³¹ Лейбович О.Л. В городе М: очерки политической повседневности советской провинции в сороковых – пятидесятых годах XX века. - Пермь, 2005. С. 8; Пыжиков А.В. Советское послевоенное общество и предпосылки хрущевских реформ // Вопросы истории. 2002. № 2. С. 33 – 43

³² 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. Кабинет: картина мира. Исследование немого дискурса: аннотированный каталог садово-парковой скульптуры сталинского времени. - М., 1999.

³³ Морозов А.И. Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. - М., 1995; Максименков Л.В. Сумбур вместо музыки. Сталинская культурная революция 1936 – 1938 гг. - М., 1997; Манин В.С. Искусство в резервации: художественная жизнь 1917 – 1941 гг. - М., 1999; Антипина В.А. Повседневная жизнь советских писателей. 1930 – 1950-е гг. - М., 2005.

енного советского искусства³⁴. В фокусе внимания Е. Громова оказались личные предпочтения И. Сталина в искусстве и их влияние на динамику культурных процессов в СССР³⁵.

В-третьих, значительное продвижение в изучении визуального соцреализма происходило в ходе масштабных международных выставочных и исследовательских проектов, осуществляемых на основе тесного сотрудничества российских и зарубежных экспертов³⁶.

Многие публикации по теме диссертации исследовались под рубрикой изучения советской интеллигенции³⁷. Однако в «интеллигентоведении» история художественного сообщества эпохи сталинизма интересовала исследователей 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 толка³⁸, но и в диссертационных исследованиях³⁹. Советская интеллигенция изучалась преимущественно в политическом плане, в пределах оппозиций «художник – власть», «политика – искусство», «искусство – идеология». Специальных исследований по позднему

³⁴ *Зезина М.Р.* Советская художественная интеллигенция и власть в 1950 – 1960-е гг. - М., 1999.

³⁵ *Громов Е.С.* Сталин. Власть и искусство.- М., 1998.

³⁶ *Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи: каталог выставки.* - Дюссельдорф; Бремен, 1994; *Москва – Берлин / Berlin – Moskau, 1900 – 1950: изобразительное искусство, фотография, архитектура, театр...* - М.; Берлин; Мюнхен, 1996; *Соцреалистический канон / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко.* - СПб., 2000; *Советский идеализм. Живопись и кино 1925 – 1939: каталог выставки «Европаля Интернешнл».* - Льеж, 2005; *Советская власть и медиа.* - СПб., 2006.

³⁷ *Обзор литературы см.: Олейник О.Ю.* Изучение проблем интеллигенции в 90-е гг. // *Интеллигенция и мир.* - 2001. - № 1. - С. 91–100; *Рыженко В.Г.* Интеллигенция в культуре крупного сибирского города в 1920-е годы: вопросы теории, истории, историографии, методов исследования. - Екатеринбург; Омск, 2003; *Купцова И.В.* Художественная интеллигенция в годы Первой мировой войны (июль 1914 – март 1918 г.): дис.... д-ра ист. наук. - М., 2004. - С. 13–27.

³⁸ *Комиссаров С.Н.* Художественная интеллигенция. Противоречия сознания и деятельности. - М., 1991; *Кормер В.Ф.* Двойное сознание интеллигенции и псевдо-культура. - 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; *Из истории русской интеллигенции.* СПб., 2003.

³⁹ *Клычников В.М.* Художники Москвы как социально-профессиональная группа накануне Февральской революции 1917 г.: дис.... канд. ист. наук. - М., 2000; *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; *Ворожейкина Е.В.* Российская художественная интеллигенция в годы Великой Отечественной войны. 1941 – 1943 гг.: дис....канд. ист. наук. - Кострома, 2004; *Конев В.П.* Советская художественная культура 30 – 80-х годов XX в.: теоретико-исторический анализ: дис.... д-ра культурол. наук. - Новосибирск, 2005; *Некрасова Е.С.* Социалистический реализм как культурный феномен: дис. ... канд. филос. наук. - СПб., 2006.

сталинизму предпринималось не так уж много, традиционно этому периоду отводилось несколько глав в проектах, охватывающих более протяженный период.

Примечательная особенность публикаций последних лет – всплеск внимания к региональным и локальным аспектам событий общенационального масштаба⁴⁰.

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.

Исследователи обратили внимание на антропологический контекст художественных процессов, ища ключ к пониманию искусства 1930–1950-х гг. в ментальных особенностях творческой интеллигенции и публики, властвующего меньшинства и бенефициантов сталинского режима⁴¹.

Со второй половины 1990-х гг. в общественном мнении российского общества складывается ностальгическая форма воспоминаний о советском прошлом, что послужило благоприятным социальным фоном, с одной стороны, для некритической «реабилитации» социалистического реализма, с другой – для сохраняющейся политизации исследований истории советского искусства.

Ностальгический контекст не оказывал существенного влияния на развитие современной англоязычной историографии. В этот период в ней также происходило интенсивное изучение советской культуры в целом и эпохи позднего сталинизма в частности. До сих пор единственным цельным исследованием послевоенной истории со-

⁴⁰ Борзенков А.Г. Интеллигенция и сталинизм в послевоенные годы (1946 – 1953). - Новосибирск, 1993; Абашев В.В. Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. - Пермь, 2000; Голуб Ю.Г., Баринев Д.Б. Судьбы российской художественной интеллигенции в условиях сталинского режима. - Саратов, 2002; Геопанорама русской культуры: провинция и ее локальные тексты. М., 2004. Левина Ж.Е. Художественная интеллигенция Западной Сибири в системе советской культуры (конец 20-х – 30-е годы XX в.) - Омск, 2004.

⁴¹См.: Смирнов И.П. Соцреализм: антропологическое измерение // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 29–43; Козлова Н.Н. Горизонты повседневности советской эпохи: голоса из хора. - М., 1996; Она же. Советские люди: сцены из истории. - М., 2005 Чегодаева М. А. Социалистический реализм – мифы и реальность. М., 2003.

ветского искусства в западной русистике остается монография А. Бодена⁴². В этом труде искусство послевоенного времени впервые рассматривалось столь подробно и концептуально.

В этот период складывается круг экспертов по этой проблематике (Е. Добренко, М. Боун, Дж. Боулт и др.). Благодаря их инициативе реализуется несколько проектов комплексного осмысления советской культуры⁴³. Впервые в западных университетах защищаются диссертации, посвященные проблематике официального искусства эпохи сталинизма⁴⁴. В частности, значительным вкладом в изучение социальной истории и системных принципов советского изобразительного искусства стала диссертация английской исследовательницы С. Рид⁴⁵, в которой анализировалась роль сталинского художественного истеблишмента в трансформациях советского искусства. Художественная элита и бюрократия понимались ею как неоднородная среда столкновения интересов власти и профессионалов.

Внимание гуманитариев стран бывшего социалистического лагеря и бывших советских республик привлекла прежде малоисследованная проблема «советизации» культуры стран Восточного блока и советских окраин⁴⁶.

Неоднозначные оценки западных специалистов получила деятельность М. Боуна и В. Свенсона. Оба они принимали активное участие в пересмотре международной репутации искусства сталинской эпохи, впервые представили западной аудитории детальную панораму советского изобразительного искусства и оригинальные варианты интерпретации соцреализма⁴⁷.

⁴² *Baudin A.* Le réalisme Socialiste soviétique de la période jdanovienne (1947 – 1953): les Arts Plastiques et leurs institutions. - Berlin, 1997.

⁴³ *Art of the Soviet. Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917 – 1992* / eds. *M. Bown., B. Taylor.* Manchester, 1993; *Socialist Realism without shores* // eds. *Th. Lahusen, Ev. Dobrenko.* South Atlantic Quarterly. - Durham, 1995. - Vol. 94. - N 3.

⁴⁴ *Kettering K.* Natalia Danko and the Lomonosov State Porcelain Factory, 1917–1932. Ph.D. North–Western Univ. - Evanstone. Illinois, 1998; *Efimova A.* Communist Nostalgia: On Soviet Aesthetics and Post–Soviet Memory. Ph.D. Univ. of Rochester. - New York, 1997; *Plamper J.* The Stalin Cult in the Visual Arts, 1929–1953. Ph.D. Univ. of California. - Berkeley, 2001; *Rusnock K.* Life as it is, Life as it becoming: Socialist Realist Painting of Collectivization, 1934–41. Ph.D. South California Univ. - Los Angeles, 2002.

⁴⁵ *Reid S.* Destalinization and Remodernization of Soviet Art: the Search for a Contemporary Realism, 1953 – 1963. Ph.D. Univ. of Pennsylvania. - 1996.

⁴⁶ *Harraszi M.* The Velvet Prison. Artists Under State Socialism. - New York, 1987; *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; *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.

⁴⁷ *Bown M.* Art under Stalin. - New York, 1991; *Bown M.* Socialist Realism Painting. - New Haven, 1998; *Swanson V.* Soviet Impressionism. - Woodbridge, 2001.

Палитра тем и концептуальных подходов к советской культуре в западной русистике 1990-х гг. оказалась сложной и богатой на оттенки. Западных специалистов интересовали исторические предпосылки соцреализма⁴⁸, художники, сыгравшие решающую роль в формировании официальной стилистики⁴⁹, отдельные жанры⁵⁰, повседневные арт-объекты⁵¹, гендерные стереотипы и политические акции власти⁵², визуальные конвенции советского политического плаката⁵³. Не осталась без внимания ни тема художественного культа И. Сталина⁵⁴, ни масштабные репрезентации искусства эпохи сталинизма⁵⁵.

Инновационная проблематика разрабатывалась Э. Дженксом⁵⁶, который разбирался в перипетиях адаптации к советскому артрынку художников традиционного промысла Палех. Он же впервые в западной историографии обратился к анализу экономики советского декоративно-прикладного искусства.

В целом культура эпохи сталинизма сегодня представляет собой своеобразную буферную зону, где теории и гипотезы, применяемые к социально-политической истории СССР (концепции «великого отступления», «советского среднего класса», «культурности» и др.), тестируются на материале изобразительных искусств. Социальный профиль представителей художественных профессий 1930–1950-х гг. изучен менее обстоятельно, чем сама «изопродукция», которая исследована основном на примере столичных и наиболее статусных художников. Не подвергался анализу экономический механизм советского художественного рынка. Аналитический обзор историографической ситуации позволил выявить эти лакуны и поставить в центр диссертационного исследования три ключевых сюжета: социальный облик художествен-

⁴⁸ Gutkin I. The Cultural origins of the socialist realism aesthetic, 1890 – 1934. - Evanstone, 1999.

⁴⁹ El Lissitzky. Beyond the Abstract Cabinet: Photography, Design, Collaboration / ed. by M. Tupitsyn. - New Haven; London, 1999.

⁵⁰ Bassin M. «I Object to Rain that is Cheerless»: Landscape Art and the Stalinist Aesthetic Imagination // *Ecumene*. - 2000. - N 3. - P. 313–336.

⁵¹ 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*. - Seattle; London, - 2003. P. 163 – 200.

⁵² 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.

⁵³ Bonnell V. Iconography of Power. Soviet Political Posters under Lenin and Stalin. - Berkeley, 1997.

⁵⁴ Plamper Y. The Spatial Poetics of the Personality Cult. Circles around Stalin // *The Landscape of Stalinism*. - P. 19–50.

⁵⁵ Traumfabrik kommunismus. Dream Factory communism. The Visual Culture of the Stalin Era / ed. by B. Groys, M. Hollein. - Frankfurt am Main, 2004.

⁵⁶ Jenks An. Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution. - DeKalb, 2005.

ного сообщества, экономические императивы, действующие в мире изобразительных искусств и специфика художественной жизни в провинции в эпоху сталинизма.

Во второй главе «Институциональная история советского искусства» анализируется история становления и принципы функционирования институтов 1) создания художественных произведений (Всекохудожника, Художественного фонда, Оргкомитета Союза художников СССР и их структурных подразделений); 2) репрезентации искусства (специализированных изданий для художественного сообщества, арт-критики, художественных музеев и галерей, массового художественного принта); 3) управления и цензурного контроля (республиканского и всесоюзного комитетов по делам искусств, областных и городских отделов по делам искусств, Главлита, Главреперткома) 4) продвижения художественных произведений (оценочных и закупочных комиссий, художественных советов); 5) поощрения и государственных наград (Сталинской премии в области литературы и искусства, орденов, почетных званий, привилегий.); 6) «производства производителей» художественных произведений (специализированных учебных заведений, Академии художеств СССР).

Основу институциональной системы составляли три общенациональные организации: Союз Советских художников (начало формирования – 1932 г., образование Оргкомитета – 1939 г., созыв учредительного съезда – 1957 г.), Художественный фонд (образован в 1940 г.) и Всекохудожник (учрежден в 1929 г.). Все они 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. Приоритетным для кооперативов было производство массовой художественной продукции, Союз советских художников ориентировался на создание авторских произведений той частью художественного сообщества, что соответствовала требованиям устава ССХ. Художественный фонд брал на себя функции социального обеспечения художников, беспроцентной кредитной конторы, а также дублировал работу Всекохудожника и ССХ.

Суть институциональных преобразований 1930–1950-х гг. в культуре заключалась в изменении курса культурной политики. Первоначально он был ориентирован на эгалитарные ценности и активизацию самодеятельного творчества масс, а в годы

сталинизма – на профессионализацию занятий изобразительным искусством и конструирование статусно-иерархических барьеров.

Формальными критериями высокого социального статуса деятеля искусств в СССР являлись звания заслуженного и народного художника СССР, лауреата Сталинской премии, орденосца, депутата Верховного Совета СССР или РСФСР, академика Академии художеств СССР. Обладание любым из этих компонентов символического капитала приносило художнику материальные и социальные льготы, хотя и не защищало от идеологической опалы или политических репрессий.

Подобно другим сферам культуры, изобразительное искусство находилось в зоне внимания различных институтов цензуры и контроля. Главлит, Главрепертком, художественные советы, силовые ведомства и партийные инстанции оказывали фундаментальное влияние на функционирование всей системы советской культуры. В годы позднего сталинизма корпоративные организации художественного сообщества иногда настолько были ограничены в проявлении инициативы, что превращались в конторы, лишь регистрирующие решения властных инстанций.

Корпоративные организации советских художников представляли собой компромисс интересов деятелей искусств и властных структур. Несмотря на то, что существование и деятельность этих негосударственных организаций напрямую зависела от властных инстанций, даже минимум автономии позволял им 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. Отношения в художественном сообществе строились на принципах иерархии, непрозрачности управленческих решений и клановости.

Предвоенные преобразования в области искусства и опыт военных лет обусловили специфическую ситуацию позднего сталинизма, при которой всеобъемлющее государственное регулирование культуры сочеталось с элементами спонтанности, принцип властной вертикали сочетался с полицентризмом в принятии решений, бюрократическая заорганизованность – с хаосом в реализации управленческих функций.

В третьей главе «Сценарии профессиональной идентичности и статусные группы советского художественного сообщества эпохи сталинизма» дается соци-

альный портрет советского художественного сообщества. На материале противоречивой статистики различных ведомств рассматривается проблема численности художественного сообщества. Художники эпохи сталинизма были немногочисленной, неоднородной по социальному статусу социально-профессиональной группой, большая часть которой проживала в Москве и Ленинграде и была крайне неравномерно представлена в российских регионах. К концу сталинской эпохи 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.

В этой главе художники 1930–1950-х гг. рассматриваются в рамках поколенческого подхода. Выдвигается и аргументируется тезис о том, что в художественной жизни тех лет участвовали представители пяти возрастных генераций, объединенных опытом переживания крупных исторических событий и сходными условиями формирующего этапа творческой деятельности. Поколенческая общность художников, как правило, не была институционализована, выражалась в символических формах художественных образов, поведенческих стилей, культурной памяти.

Художественное сообщество тех лет образуют 1) «нулевое» поколение старейших советских художников примерно 1860-х гг. рождения, наследующих традиции профессиональной академической подготовки; 2) художники 1870–1880-х гг. рождения, сформировавшиеся в условиях борьбы художественных группировок конца XIX – начала XX вв. и принявшие осознанное решение остаться в советской России после революции; 3) генерация 1890–1910-х гг. рождения, чье профессиональное становление пришлось и на последний период императорской России, и на первое десятилетие постреволюционных инноваций в искусстве; 4) первое подлинно советское поколение художников, представленное демографической когортой 1910–1920-х гг. рождения, чья социализация происходила в условиях сталинской «культурной революции» 1930-х гг.; 5) самое молодое поколение, которое образуют учащиеся и выпускники художественных вузов послевоенных лет, имевшие минимальные права на художественном рынке эпохи, свободное от социальных иллюзий своих предшественников.

Периоды бурной социальной динамики порождают кризис профессиональной идентичности. Советские художники 1930–1950-х гг. не были исключением из этого правила. В силу социальных, политических и личностных мотивов они выбирали

один из трех сценариев профессиональной идентичности: 1) «народническо-просветительский» с идеалами искусства как общественного служения, тяжелого труда и просветительского долга художника перед обществом; 2) «артистически-богемный», сфокусированный на реализации художником своего творческого дара, дающего художнику право на независимость и богемный образ жизни; 3) «прагматично-рыночный», предполагающий отношение к требованиям нормативной эстетики и идеологии как к коммерческому заказу. 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.

Вопреки эгалитарной риторике художники СССР были крайне неоднородной социальной группой, раздираемой конфликтами профессионального, финансового, статусного характера. Исходя из формальных критериев социального статуса (материальное положение, официальный престиж и символический капитал) советские художники могут быть разделены на 1) властвующую творческую элиту, 2) успешно адаптированных к системе художников профессионального, социального или коммерческого успеха, 3) массовую художественную интеллигенцию и 4) аутсайдеров. В данной главе детально анализируются два полюса статусной иерархии – властвующая творческая элита и художники-оформители.

Социальный статус художника в значительной мере зависел от особенностей хозяйственно-экономического уклада изобразительного искусства. Ключевыми характеристиками сталинского арт-рынка являлись: тематическое планирование творчества, полное вытеснение частника из сферы легальной художественной деятельности, контрактация, государственный заказ с авансированием работ, мелочно детализированная система планирования, снабжения и сбыта массовой художественной продукции, слабо разработанное авторское право, многообразные формы теневого рынка и нелегальной экономической активности.

В четвертой главе «Экономика «социалистического реализма» в изобразительном искусстве» рассматривается воздействие экономических императивов на художественную жизнь в контексте истории системы кооперативов профессиональных художников Всекохудожник. Под его крышей объединялись мастера традиционных промыслов, художники фабрик по производству предметов быта, игрушек, тка-

ней, оформители. Отдельные кооперативы создавались для представителей «высокого» искусства – станковых живописцев, графиков, скульпторов, – именно их деятельность детально анализируется в данной главе.

Всекохудожник был создан в 1929 г. в момент нарастающего кризиса на рынке искусств, вызванного правительственным курсом на полное вытеснение частника из всех сфер общественной жизни. Власть тяготилась идейной и финансовой неопределенностью в области изобразительного искусства, художников же не устраивало отсутствие социальных гарантий, грубое администрирование и разбалансированный рынок заказов.

Всекохудожник первоначально представлял собой попытку компромисса интересов власти и художественного сообщества, т.к. художественные кооперативы могли примирить интересы и амбиции художников с намерениями власти превратить искусство в социальную фабрику. 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.

В дальнейшем Всекохудожник оказался не только первой формой объединения конфликтующих группировок художников (за несколько лет до провозглашения идеи единого союза 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, – авансированная контрактация и тематическое планирование. Кооперативы стали основными производителями типовой визуальной среды соцреализма: уличной скульптуры, оформления парков культуры и отдыха, всесоюзной сельскохозяйственной выставки, визуальной пропаганды, предметов быта и другого художественного «ассортимента». Эта деятельность должна была одновременно решить проблему занятости художника в условиях планового социализма и создать визуальные средства социальной инженерии.

Массовая художественная продукция кооперативов выполняла, помимо утилитарных целей, имитационную и дифференцирующую функции. Продвижение в широкие массы произведений изобразительного искусства (хотя бы в суррогатных фор-

мах) означало импорт в массовые слои населения практик, характерных для привилегированных социальных групп.

В первые годы существования кооперативов сразу же выявилась неэффективность планово-распределительной модели рынка искусств. Нецелевое использование средств, клановость в распределении заказов, проблемы со сбытом, послужили формальным основанием для репрессий против московского правления и региональных отделений Всекохудожника в 1937–1938 гг. Но чистка Всекохудожника преследовала не столько тактическую задачу – перетряску руководящих кадров одной из художественных организаций, сколько стратегическую цель – деволуцию уровня ее самостоятельности и независимости. К концу 1930-х гг. окончательно прояснились нормы, по которым отныне строилась жизнь художественного сообщества, – централизм, государственное финансирование и мелочная отчетность, творчество по тематическим планам, разносторонний контроль и регламентация.

В послевоенный период кооперативы занимали почти монопольное положение в такой специфической нише художественного рынка, как «художественная агитация» и «искусство для населения». Эта деятельность оказалась высокодоходным делом, позволяющим материально компенсировать отсутствие высокого статуса у художественных кооперативов.

Принцип финансирования авторского искусства за счет массовой художественной продукции, когда-то придуманный основателями Всекохудожника, превратился в один из вариантов жизненной стратегии творческого человека, зарабатывающего на «истинное» искусство идеологическими заказами и художественным «ширпотребом». Судя по источникам, произведения политически конъюнктурной тематики («лениниана», «сталиниана» и т.д.) систематически выполнялись на слабом профессиональном уровне: авторитет темы служил охранной грамотой, под прикрытием которой художники превращали идеологию в бизнес.

Специфическим источником существования советских художников было массовое плановое изготовление копий произведений изобразительного искусства. В эпоху сталинизма искусство вернулось к архаичной практике воспроизведения канонических образов и сюжетов, копирование вышло за рамки учебных задач. Именно копии должны были превратить искусство в доступный потребительский товар.

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. Самостоятельность в управленческих решениях была почти полностью ликвидирована.

Советское искусство, особенно в годы позднего сталинизма, характеризуется монументальными размерами, многофигурными композициями с прорисовкой мелких деталей. За этими и другими стилистическими особенностями художественных произведений прослеживается экономическая подоплека. Тяга к парадной гигантомании объясняется не только логикой наивной наглядности (масштаб картины должен символизировать масштаб личности или события), но и нормами расценок, по которым чем больше в квадратных метрах были размеры художественного произведения, тем выше была 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.

С точки зрения задач, первоначально возложенных на Всекохудожник (создание прибыльного производства, равных условий для всех художников и эстетических средств воздействие на массы), система художественных кооперативов, во-первых, была экономически неэффективной, во-вторых, породила теневые экономические схемы, в-третьих, не обеспечивала никакого равенства возможностей и, наконец, заполонила советский артрынок художественной продукцией сомнительного качества.

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 про-

изводство устраивали значительную часть художников, ожидающих именно от государства гарантий предоставления им равных возможностей и материальных гарантий.

В пятой главе «Система изобразительного искусства эпохи позднего сталинизма в провинциальном измерении» представлен провинциальный контекст институциональных и экономических трансформаций изобразительного искусства в годы сталинизма на примере региона из «второго эшелона» советской провинции – Молотовской области. Регионы этого типа не имели длительной традиции художественного образования, институционально оформленной художественной жизни, развитых социальных практик коллекционирования, экспонирования художественных произведений, артистической критики и т.д. В то же время они не были историко-культурной целиной вроде новых городов эпохи первых пятилеток.

Источники позволяют выявить следующие особенности художественной жизни в таком регионе, как Молотовская область:

- малочисленность и в целом слабая профессиональная подготовка художественного сообщества;
- неполное представительство поколений художников;
- замедленная автономизация профессиональных художников от любителей;
- скудный рынок художественных заказов;
- раннеиндустриальные стандарты городской культуры, маргинальный (полусельский, полугородской) уклад жизни;
- менее развитая, чем в центре, инфраструктура культуры (почти полное отсутствие выставочных площадок, художественных салонов, мастерских, профессиональной арт-критики, специализированных снабженческих и производственных организаций);
- территориальный и профессиональный иммобилизм художников, порой герметически замкнутых в пределах своего региона;
- слабое развитие сетей патрон-клиентских отношений. Отношения клиента и его покровителя представляют собой процесс обмен разницей социальных потенциалов. На периферии редко можно было встретить художников, неформальные отношения с которыми могли бы представлять интерес для партийно-хозяйственной региональной элиты. Не будучи знаменитыми, не имея символического капитала, провинциальные художники не могли в обмен на покровительство обеспечить своим патро-

нам репутацию любителя искусств и «культурного человека». К тому же с конца 1930-х гг. в регионах запрещалось публично демонстрировать и, следовательно, заказывать портреты местного партийно-хозяйственного актива.

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. Трудным испытанием для диалога советской провинции и центра оказалась массовая эвакуация в годы Отечественной войны. Эвакуация породила множество экономических, психологических, профессионально-этических, этнических проблем, осложнивших жизнь местным жителям и эвакуантам. Тем не менее пришествие в годы войны новых творческих коллективов, художественных собраний, высококлассных специалистов изменило культурную географию страны, подняло планку профессиональной компетенции в провинции, оставило долгий культурный шлейф.

В послевоенные годы художественная жизнь в Молотовской области была отмечена рядом специфических обстоятельств: резко ухудшилось состояние городской среды; упали жизненные стандарты; произошла деградация инфраструктуры искусства, в том числе по причине невозврата художественным организациям помещений, изъятых у них в годы войны; в творчестве профессиональных художников преобладали копийные и оформительские работы.

В деятельности институтов продвижения и восприятия изобразительного искусства в провинции доминировали дидактические функции формирования лояльного зрителя. Особая роль в этом процессе возлагалась на передвижные художественные выставки. Распространяя однотипные визуальные образы, они обучали неискушенного зрителя российской провинции универсальному визуальному языку и являлись, наряду с другими стандартизирующими средствами культурной коммуникации, скрепами, символически связующими жителей многонационального и поликультурного советского государства.

В послевоенный период обозначился конфликт ожиданий массовой аудитории искусства и тиражируемых образцов визуального соцреализма. Свидетельством чему являются книги отзывов посетителей передвижных выставок и нетипичная для «ждановщины» дискуссия «О натурализме в живописи», проходившая на страницах «Ком-

сомольской правды». Полемика лета 1948 г. приобрела черты общественного форума, на котором слово было предоставлено и власти, и художественной бюрократии, и художникам, и зрителям. Анализ этих источников позволяет говорить об отчуждении массового зрителя эпохи позднего сталинизма от парадно-церемониальных произведений изобразительного искусства послевоенных лет, что в целом соответствует массовым настроениям недовольства социальной несправедливостью, характерным для того времени.

В заключении подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы. Главный из них заключается в том, что специфика художественной жизни в годы сталинизма определялась не только приоритетами официальной идеологии, нормативной эстетикой социалистического реализма и традициями российской культуры. Важными факторами, оказавшими влияние на своеобразие советского изобразительного искусства, являлись институциональная система и государственная экономика плано-распределительного художественного рынка.

Функционирование формализованных институтов искусства происходило на основе принципов централизма, иерархии, бюрократической заорганизованности и одновременно дублирования функций. Деятельность художественных учреждений и организаций отличалась несоответствием программно-идеологических деклараций художественной повседневности. Субординация в художественных организациях сочеталась с полицентризмом в руководстве и принятии решений. Именно это обстоятельство в условиях неопределенности официальной эстетической доктрины позволяло художникам проявлять социальную гибкость, лавировать и дистанцироваться от идеологического диктата.

В социальной истории советского изобразительного искусства особую роль сыграла Великая отечественная война, изменившая культурную географию страны и ценностные приоритеты ряда социальных групп. В послевоенном изобразительном искусстве уже не было места футуристической устремленности в будущее и революционному аскетизму, приоритетами официальной культуры являлись ценности стабильности, комфорта, семейных традиций и повседневных радостей.

Поздний сталинизм был периодом господства придворной художественной элиты, всестороннего кризиса советской культуры. Он проявился в очевидной деволюции изобразительного искусства, которое все более утрачивало многозначную зрительную образность, постепенно превращаясь в повествовательную иллюстрацию.

Послевоенная политика великорусского патриотизма, самоизоляции от внешнего мира ограничила творческий кругозор художников, отрезала их от современного им 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.

В то же время 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. Одновременно они испытывали неудовлетворенность своими творческими результатами, материальным положением, организацией художественного производства и несуразностями культурной политики. 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.

Под давлением идеологии и нормативной эстетики диапазон художественных средств, дозволяемых художникам, сузился до фактографии, до информации в красках. Это вызывало, по меньшей мере, недоумение не только у художников, но и у тех самых масс, от имени которых велась художественная пропаганда. Публика оставалась равнодушной к художественному официозу сталинской эпохи.

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 полномо-

чий 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. К середине 1950-х гг. жизнь искусства донельзя бюрократизировалась.

Однако в ограниченном пространстве дозволенных тем, сюжетов и образов экономика вытесняла идеологию на обочину, а 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. Экономическая модель, действующая в изобразительном искусстве эпохи сталинизма, тормозила модернизационный процесс автономизации творческой личности, возрождала архаические традиции художественной жизни. С другой стороны, в рамках политэкономии соцреализма зарождались такие практики, характерные для современных художественных процессов, как коллективное бригадное творчество, массовое артпроизводство, легитимация копий как полноправных артобъектов.

Если неуместно вырывать искусство сталинизма из западно-европейского контекста, то еще менее оправдано рассматривать его изолированно от последующих периодов советской истории. В процессе трансформации системы изобразительного искусства в годы сталинизма сформировалась специфическая модель художественного рынка и «политэкономия социалистического реализма». Сталинский курс превращения искусства в плановое художественное производство вписывается в универсальные процессы модернизации, в ходе которых творческие занятия становятся профессией (основным источником доходов), художник – самостоятельной фигурой, свободной от ремесленных обязательств, искусство массово тиражируется, проникает во все сферы жизни и превращается в индустрию. Наконец, у искусства появляется массовая аудитория, осваивающая новые социальные практики (посещение художественных выставок, лекториев, музеев, коллекционирование предметов искусства и т.п.).

Культурная динамика 1930–1950-х гг. позволяет ставить вопрос и о разделении связанных между собой генетически и концептуально процессов «сталинизации» (си-

туационных) и «советизации» (типологических). Если «советизация» – это процесс принятия 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, методы руководства культурой. Экономические же механизмы искусства, созданные в годы сталинизма, оказались более лабильными к социально-политическим изменениям и сохранялись вплоть 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. Концепция и практика хозяйственно-экономических отношений в изобразительном искусстве, наряду с константами нормативной эстетики и официальной идеологии, обеспечили преемственность в художественной жизни эпохи сталинизма и последующих десятилетий советской истории.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Монография

1. *Янковская Г.А.* Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. - Пермь: ПГУ, 2007. - 311 с. (18 п.л).

Публикации в ведущих рецензируемых журналах рекомендуемых ВАК:

2. *Янковская Г.А.* «Шинель дана очень обще и немного бревном таким». К вопросу о мотивационном аспекте деятельности комитета по присуждению Сталинских премий в обл. литературы и искусства // Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории. - М., ИВИ РАН, 2001. № 7. С. 314–325. (0.8 п.л).

3. *Янковская Г.А.* «Коекакеры» Повседневная жизнь художников сталинской эпохи // Родина. - М., 2003. № 7. С. 83–86. (0.5 п.л).

4. *Янковская Г.А.* Эвакуация // Родина. - М., 2004. № 6. С. 20–23. (0.5 п.л).

5. *Янковская Г.А.* «Предвестие свободы»: опыт социальной интерпретации одной художественной дискуссии конца 1940-х годов // Отечественная история.- М., 2006. - № 5. - С. 125–130. (0.7 п.л).

6. Янковская Г.А. Искусство эпохи сталинизма как история поколений художников // Вестник Челябинского ун-та: серия «История». – Челябинск, 2007. № 11(89). С. 26–33. (0.5 п.л).

7. Янковская Г.А. Художественное просвещение и провинциальный зритель советского искусства в годы позднего сталинизма // Проблемы истории, филологии, культуры. - М., Магнитогорск, Новосибирск, 2006. Вып. 16/3. С. 334–342 (0.7 п.л).

8. Янковская Г.А. Мемориальные образы войны и мира в художественных практиках мини-оттепели 1945–1946 гг. // Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории. - М.: ИВИ РАН, 2007. № 20. С. 174–188. (0.5. п.л).

Статьи по проблематике диссертации:

9. Янковская Г.А. Парадоксы советской художественной культуры эпохи «большого стиля» // Вестник Перм. ун-та. 1999. Вып. 4. Серия «История». - Пермь: ПГУ, С. 14 –150. (0.6 п.л).

10. Янковская Г.А. «Деятель культуры» в системе советской официальной культуры // В поисках истины. Интеллигенция провинции в эпоху общественных потрясений / под. ред. Г.А.Янковской. - Пермь, 1999. С. 25–30. (0.4 п.л).

11. Янковская Г.А. Провинциальная классика советской эпохи // Искусство Перми в культурном пространстве России. Век XX. Исследования и материалы. - Пермь, 2000. С. 112–121. (0. 4 п.л).

12. Янковская Г.А., Ожгибесов В.П. Цисуралье или предуралье? Глокализация по-пермски // Глобализация и локальная культура / под ред. Г.И. Зверевой. - М.: РГГУ, 2002. С. 188 –198. (0.5 п.л.).

13. Янковская Г.А. Повседневность художественной жизни провинциального города в годы сталинизма // Повседневность российской провинции: история, язык и пространство / под ред. С.Ю. Малышевой. - Казань, 2003. С. 226–237. (0.6 п.л).

14. Янковская Г.А. Ностальгия по социалистическому реализму в культурной памяти 1990-х гг.// Век памяти, память века. Опыт обращения с прошлым в XX столетии. - Челябинск: ЧелГУ, 2004. С. 347–358. (0.5 п.л).

15. Янковская Г.А. Книжный идеал художника и живописцы позднего сталинизма // Историк и художник. - М., 2005. № 1. С. 124–138. (0.9. п.л).

16. Янковская Г.А. Реклама идет на войну // Сканер. - Пермь, 2005. № 2. С. 8–13. (0.4 п.л).

17. *Янковская Г.А.* Во времена Сталина: искусство 1930-1950-х годов в зеркале американской историографии // Историк в меняющемся пространстве российской культуры. - Челябинск, 2006. С. 166–171. (0.6 п.л).

18. *Янковская Г.А.* Изобразительное искусство эпохи сталинизма как проблема современной российской и зарубежной историографии // Вестник Перм. госун-та. - Пермь: ПГУ, 2007. Выпуск 3 (8). Серия «История и политология». С. 128–136. (0.9 п.л).

19. *Янковская Г.А.* Сценарии профессиональной идентичности советских художников в годы сталинизма // Проблемы российской истории. - М., Магнитогорск: ИРИ РАН; МаГУ, 2007. Вып. VIII. С. 375–385.(1 п.л).

20. *Янковская Г.А.* Художник в годы позднего сталинизма: повседневная жизнь и (или) идеология // Words, Deeds and Values. The Intelligentsias in Russia and Poland during the Nineteenth and Twentieth Centuries", ed. by Fiona Bjorling & Alexander Pereswetoff-Morath. - Lund. 2005. (Slavica Lundensia. Volume 22). P. 269-286. (1.1 п.л.).

21. *Янковская Г.А.* Политэкономия изобразительного искусства эпохи сталинизма / Исторический вестник университетов Любляны и Перми (Zgodovinski vestnik univerz v Ljubljani in Permu). - Пермь, Любляна, 2007. С. 128–133. (0.6 п.л).

18. *Yankovskaya G.* The Economic Dimension of Art in the Stalinist Era: Artists' Cooperatives in the Grip of Ideology and the Plan // The Slavic Review. Vol. 65. No. 4 (Winter 2006). P. 769–791. (1.9 п.л.).

23. *Yankovskaya G.* Drevin Alexander // Supplement to the Modern Encyclopedia of Russian, Soviet and Eurasian History. - Gulf Breeze, 2007. Vol. 8. P. 146–147. (0.2 п.л).

24. *Yankovskaya G.* Deni Viktor // Supplement to the Modern Encyclopedia of Russian, Soviet and Eurasian History. - Gulf Breeze, Vol. 8. 2007. P.1–3. (0.2 п.л.).