

Художник в годы позднего сталинизма: Повседневная жизнь и(ли) идеология

Г. А. Янковская (Пермский государственный университет)

Интерес к истории советского искусства всегда был избирательным. Поздний сталинизм (1945-1953 гг.) долгое время оставался пасынком историографии и на Западе, и в России. Быть может, потому, что за этим периодом закрепились устойчивая репутация эпохи полной деволуции, «тотальной организованности, монополизма и иерархии» (*Baudin 1995*: 882), «основательной школы лицемерия» (*Дмитриева 1987*, 20-21). Иначе говоря, отсутствие энтузиазма исследователей к этой теме объяснялось тем, что подобное искусство такого внимания просто [не заслуживало. Интерес к переосмыслению советской истории, [обусловленный кризисом, а затем крахом Советского Союза, затронул и этот период. Более того, советское искусство эпохи ; сталинизма стало объектом ностальгии коллекционирования и вышло на арт-рынок (*Reid 1999*,316; *Gough & Hefferlin 1998*).

Почему искусство позднего сталинизма вызывает особый интерес? Во-первых, на послевоенные годы приходится пик изоляционизма советского искусства. И, следовательно, его специфика проявилась наиболее отчетливо. Во-вторых, институциональная система, столь существенная для понимания советской культуры (*Guldberg 1990*, 164), хотя и сформировалась в 1930-е гг., но обрела свою зрелость и законченность именно в 1940-е гг. Наконец, стремительное отречение от всего советского в 1990-е гг. придало потерпевшему крах социализму ореол несправедливо обиженной жертвы в общественном мнении россиян, что подстегивало исследователей изучать прежде непопулярные сюжеты (*Файсович 1999*,154).

Ключевым понятием для дискуссий об искусстве эпохи сталинизма стал неоднозначный термин «социалистический реализм». Крупные исследовательские и выставочные проекты последних 15 лет показали, что «невозможная эстетика» соцреализма не является монолитом, она представляет собой лабильный феномен, легко адаптирующийся к различным политическим и социальным обстоятельствам (*Elliot 1992; Агитация.. 1994*;

Добренко, Гюнтер 2000). С. Бойм (Boym 1994,105-106) подытожила размышления многих авторов о соцреалистической эклектике в следующей формуле:

Гибрид из несочетаемых элементов справа и слева: аристократической и пролетарской культур, радикальной риторики авангарда и викторианской морали XIX века, хэппи-эндов и катастроф популярной литературы, позитивных героев русской классической литературы и славянской агиографии.

Самой необычной чертой многих публикаций последних лет является поиск «других соцреализмов», исторических аналогий официальному искусству сталинизма. Различные авторы стремились найти внутреннюю, лишь самой художественной культуре присущую логику развития. Логика, позволяющую встроить опыт советского искусства в цепочку явлений, взаимосвязанных с искусством Запада 1930-1950-х гг.

Исследователи обнаружили в сталинском изобразительном искусстве парафразы из эстетических приемов академизма (*Rosenberg* 1971, 127-138) и «итальянского жанра» (*Бобринская* 1990, 28-33), передвижничества (*Valkenier* 1977) ренессанса, барокко, бидермайера, импрессионизма (*Swanson* 2001) и американского регионализма (*Guldberg* 1990,153,157-158).

Ассоциативный прием поиска аналогий обладает эвристическим потенциалом, но все же он отрывает искусство от реального исторического контекста, от семиосферы эпохи, и это мешает историку выйти за рамки формального сходства. По-видимому, стоит различать социальную оболочку советской культуры (формы повседневной жизни) и художественно-образный пласт культуры. На уровне культурного моделирования советский художественный текст, по мнению Глебкина (1998), постоянно воспроизводит какой-либо аспект русского или западноевропейского культурного текста. Большую самостоятельность в годы сталинизма обрела именно социальная оболочка, формы протекания повседневной жизни (*Fitzpatrick* 1999; *Козлова* 1996; *Зубкова* 2000; *Осокина* 1999).

В этой статье я попытаюсь рассмотреть искусство позднего сталинизма с точки зрения художника, погруженного в специфическое пространство повседневности. Изучение реально-практических форм художественной жизни переключает наше внимание с интерпретации визуального текста соцреализма на творцов стиля — художественную интеллигенцию. Это позволяет поставить вопрос о том, каким образом принятые тогда формы деятельности художника повлияли на советское изобразительное искусство и насколько представители художе-

ственных профессий были действительно вовлечены в работу «мегамашины культуры». Повседневная жизнь — это не только гефера частной жизни, но и поле пересечения социальных идей и отношений. В модернизированном мире границы повседневного размыты, общественно-деловая, художественная и повседневно-жизненные области взаимопроникают. Здесь бытовое и [идеологическое, личное и политическое смешано.

Исследователи советской повседневности совершенно справедливо акцентируют внимание на повседневных практиках ^простого человека, тогда как изучение советского искусства [«происходит в рамках исследовательских моделей «власть и [^искусство» (Голомиток 1994; Громов 1998) и «патрон-клиент» Т. (см., например: Tölz 2002, 87-105; Fitzpatrick 1999, 109-114). Обе модели, и это стоит особо отметить, применимы к изучению Верхнего слоя художественной интеллигенции, к персонажам советской творческой элиты и артистической бюрократии. Уроки выживания и приспособления к экстремальным обстоятельствам массовой художественной интеллигенции в годы сталинизма пока остаются за пределами активного внимания историков.

Первой крупной работой, анализирующей проблемы повседневного бытования художника при советской власти, стало исследование В.С. Манина (1999).^в котором автор подробно и детально разбирает правила и процедуры художественной повседневности 1920-х - 1930-х гг. Отчасти художественной рутины позднего сталинизма была посвящена монография М. Зезиной (1999, 54-99)- Отдельные нюансы этой темы рассматриваются в работах М. Боуна (Bown 1998, 226-227, 269), диссертациях С. Рид (Reid 1996) и Я. Плампера (Plamper 1997).

Прежде чем говорить о повседневной жизни «простого советского художника», необходимо назвать основные условия бытия советского искусства, сложившиеся еще в 1930-е гг. :

- ликвидирован и загнан в подполье художественный рынок;
- художники потеряли прежний социальный статус, превратились в «деятели искусств», обслуживающих население и состоящих на службе государства;
- художественная промышленность реорганизована по правилам социалистической экономики с такими характерными для нее чертами, как производственный план, государственный заказ, социалистическое соревнование, государственное распределение;

- авторское право развито слабо, а нормы и расценки гонораров не связаны с реальной востребованностью художественного произведения;
- регламентация, цензура, контроль и патерналистская опека со стороны различных советских инстанций. Среди них наиболее существенную роль играли Главискусство, Главлит, Главрепертком, Всесоюзная дирекция выставок и панорам, художественно-экспертные советы на предприятиях.

Новые нормы и правила повседневной реальности разделили художников на неравные по численности и социальному весу группы. По противоречивым советским источникам непросто составить более или менее точное представление о численности представителей художественных профессий. По данным художественных союзов и данным отдела художественной литературы и искусства ЦК партии в Советском Союзе в начале 1950-х гг. работало около 6 тыс. художников и скульпторов (Зезина 1999,54), тогда как по результатам Всесоюзных переписей в 1926 г. в СССР профессионально работало в сфере искусств 6112, в 1939 г. — 32 747 художников. В 1959 г. уже 66 375 человек причислили себя по сфере занятости и источнику доходов к художникам или скульпторам (Итоги... 1962,165). Из них 18 980 работали в художественной промышленности, а 6958 человек «руководили» искусством (Итоги... 1962, 149, 157-158). Одна эта статистика указывает на то, что в СССР художники были немногочисленной и социально неоднородной группой, раздираемой межгрупповыми конфликтами.

М. Зезина (1999) 58) разделила советскую художественную интеллигенцию на следующие группы: руководители или художественная бюрократия, творческая элита, массовая интеллигенция и одиночки, конфликтующие с властью. Классификация В.Н.Дмитриевского (1999, 315-316) выявляет разные степени компромисса творческой интеллигенции с советской идеологией и властью. Он говорит об «идеологах-фундаменталистах» (инициаторах авторов «социального заказа»); о «карьеристах-функционерах» или циниках, ангажированных властью; о «нейтралах-уклонистах», «независимых специалистах» и инакомыслящих.

Мне представляется, что по экономическому статусу и формам повседневной жизни можно с известной долей условности сгруппировать советских художников несколько иначе и

разделить их на привилегированную элиту, художников социального и коммерческого успеха и массовую художественную интеллигенцию.

Немногочисленной, но самой влиятельной, процветающей и известной была *привилегированная группа* высокооплачиваемых, близких к власти художников, занимавших монопольное положение в советском изобразительном искусстве в распределении самых интересных и доходных заказов, государственных наград и социальных благ. В этот круг входили не только «карьеристы-функционеры», не только бюрократы, но и часть Творческой элиты. w ДРУГ^УЮ группу составляли *художники социального и, следовательно, коммерческого успеха*. К ней принадлежали, по классификации Дмитриевского, как «циники», так и «независимые». Кто просто принял новые правила игры и пытался обернуть их себе на пользу. Либо коммерческую, либо творческую. Художники этой группы не только создавали «штучные» неповторимые работы, но и образцы для массового воспроизводства произведений скульптуры, живописи, графики и «изопroduк-ции» (почтовых и агитационных открыток, постеров, народных картинок (лубков), альбомов, календарей, мелкой пластики, „посуды). Надо особо отметить, что эта деятельность порой играла более важную роль в распространении художественных стереотипов эпохи, чем пафосная живопись художественной элиты и карьерной бюрократии, поскольку искусство соцреализма было известно маленькому человеку советской империи не в оригиналах, а в репродукциях и копиях, как правило, плохого качества.

Нередко художники занимались копированием произведений советского, русского или зарубежного искусства. И этот вид деятельности по своей абсурдности и противоречивости был чрезвычайно типичен для повседневной жизни художника в годы сталинизма. Дело в том, что копирование не преследовало учебных целей. Оно осуществлялось либо для «художественного оформления» организаций, либо для продажи населению, и в размерах выплат за копирование информируют документы различных отделений Худфонда. Подобная практика сохранялась даже после смерти Сталина и радикального (по меркам 1957 г.) первого съезда советских художников. Так

написание

Г. А. Янковская

копий в живописно-производственном комбинате Московского отделения Худфонда расценивалось еще в 1959 г. следующим образом¹:

<i>Автор</i>	<i>Сюжет</i>	<i>Размер оригинала</i>	<i>Заработная плата в руб.</i>
Бродский И.	Ленин в Смольном	112 x 173	10 000
Иогансон Б.	Выступление В. И. Ленина на 3 съезде комсомола	175 x 240	25 000
Решетников Ф.	Опять двойка	101 x 93	9 000
Иогансон Б.	На старом уральском заводе	200 x 240	15 000
Сероя В.	Декрет о земле	108 x 98	12 000

Копирование порой совершалось с резким нарушением пропорций (ср. размеры двух копий картины Левитана «У омота» в приводимом ниже прайс-листе планово-производственного управления Всекохудожника на 1947 г.²:

<i>Автор</i>	<i>Наименование</i>	<i>Размер (см.)</i>	<i>Цена (руб.)</i>
Ефанов	Незабываемая встреча	150 x 200	2 200
Пластов	Праздник урожая в колхозе	150 x 200	3 300
Модоров	Сталин и Калинин	80 x 100	1 100
Решин	Бурлаки на Волге	200 x 150	2 640
Репин	Запорожцы пишут письмо турецкому султану	200 x 150	3 300
Суриков	Репин на Волге	150 x 200	2 640
Васнецов	Богатыри	100 x 150	1 320
Перов	Охотник на привале	100 x 150	1 320
Рылов	Зеленый шум	100 x 75	330
Айвазовский	Девятый вал	100 x 75	660
Айвазовский	Девятый вал	80 x 60	440
Шишкин	Утро в лесу	110 x 150	880
Шишкин	Утро в лесу	75 x 100	550
Левитан	Золотая осень	70 x 100	330

¹ Российский Государственный Архив Литературы и Искусства, Москва (РГАЛИ), ф. 2362, оп. 1, д. 3, л. 2.

² Государственный Архив Пермской Области, Пермь (ГАПО), ф. 1128, оп. 1., д. 1, л. 82-83

Левитан	У омота	100 x 150	660
Левитан	У омота	100 x 75	330
Кутатеддзе	Товарищ Сталин руководит демонстрацией в Батуми	135 x 200	3 960

Трудно объяснить логику ценообразования. Свою роль, видимо, играли соображения политического характера (только этим можно объяснить наивысшую цену копии картины Кутатеддзе). Учитывались размеры копии (сравни расценки на копирование одних и тех же работ Айвазовского, Шишкина, Левитана). Заметно, что существовала своя иерархия жанров — пейзажи заведомо оценивались ниже, чем «тематическая» или историческая картина.

Абсурд ситуации состоял в том, что по нормам советского авторского права работа копииста порой оплачивалась выше, чем самостоятельное творчество. История советского искусства знает немало «тихих» скандалов, возникших на этой почве. Приведу лишь один пример с закупкой Третьяковской галереей оригиналов плакатов, созданных в годы войны. Плакаты, ставшие знаковыми, превратившиеся в символы эпохи, были оценены закупочной комиссией по смехотворным ценам: «Родина-Мать зовет» И. Тоидзе была закуплена за 800 руб., «Воин Красной армии, спаси!» В. Корецкого — за 500 руб. Лишь после длительных разбирательств и переписки с вышестоящими инстанциями суммы были увеличены в несколько раз³.

В любом случае можно предположить, что копирование обеспечивало сытую жизнь и порождало много конфликтных ситуаций среди художников. Так в 1950 г. широко известный в послевоенные годы мастер живописи Чуйков описал сцену, которой он был свидетелем. Знакомый ему художник заплатил взносы с как будто бы заработанной суммы в 2000 рублей, хотя в действительности его работы были закуплены за гораздо меньшую сумму. Художник объяснил свое стремление заплатить взносы с несуществующих доходов так :

Мне совестно вносить меньше, хотя я заработал меньше, но я делаю вид и плачу, а рядом копиисты платят по 15-20-25 тыс. рублей⁴.

³ РГАЛИ, ф. 962, оп. 6, д. 1452, л. 1-7.

⁴ РГАЛИ, ф. 2361, оп. i, д. 22, л. п.

В целом социально успешные художники, причастные к массовому тиражированию произведений искусства, находились в очень выгодном положении, поскольку получали не только авторское, но и потиражное вознаграждение.

К *массовой художественной интеллигенции* относилась значительная часть художников провинции и национальных республик. Самую многочисленную, но и самую слабую в профессиональном отношении группу художественного сообщества представляли *художники-оформители*. То, чем они занимались, нельзя назвать ни дизайном, ни декорированием. Они оформляли общественные мероприятия, места массового скопления публики, демонстрации и т. д. У художников местных отделений творческих союзов ни творчество, ни тиражирование копий не занимало столько времени сколько оформительские работы. Во многом это объясняется тем, что оформительство быстрее окупалось и оплачивалось, было важнейшим источником существования художников, особенно в провинции. Так Молотов-ское Товарищество производственно-творческих кооперативов в 1952 г. в своем отчете указывало, что план по «массовой живописи для населения» был выполнен на 54 %, по творческим работам — на 57 %, и только по оформительским работам итог составил 135 % к плану⁵.

Повседневная жизнь советского художника любой из этих групп зависела от деятельности трех корпоративных организаций. Созданный в 1939 г. *Оргкомитет* Союза художников СССР определял приоритеты, курировал выставки и активно участвовал во внутриклановой борьбе. *Художественный фонд*, организованный в 1940 г., предоставлял художникам мастерские, оказывал финансовую помощь и социальную поддержку. Союз многочисленных художественных кооперативов и артелей *Всекохудожник* (образован в 1929 г.) решал производственные и организационные проблемы массовой художественной промышленности, занимался вопросами авторского права. Основные изделия Всекохудожника — творческая продукция, оформительские работы, массовая живопись, репродукционная живопись и скульптура, художественная роспись тканей, знамена, игрушки, багет, рамы, средства труда художника⁶. В структуру Всекохудожника также входили художественные мастерские ГУЛАГа.

⁵ РГАЛИ, ф. 2907, оп. 1, д. 34, л. 17.

⁶ РГАЛИ, ф. 2907, оп. 1, д. 7, л. 82.

Таковы общие черты повседневно-рутинного аспекта Энедеятельности советского художника. Нетрудно предложить, что формы протекания художественной жизни в провинции существенно отличались от жизни таких крупных культурных центров, как Москва, Ленинград, Одесса или Киев. Что было наиболее характерно для положения художника в провинции? Попытаюсь ответить на этот вопрос на примере Молотовой (ныне Пермской) области.

На Урале художественное сообщество было молодым и малочисленным. Так по данным переписи 1939 г. в Молотовской области всего 275 человек назвали себя художниками и скульпторами. Из них 187 были молодыми людьми в возрасте от 19 до 30 лет (Мотревич 2002,147,165).

Пополнение художественной среды провинциального города нередко напрямую зависело от принудительных мер советской власти или чрезвычайных обстоятельств российской истории. Миграции художественной интеллигенции, перемещение художественных ценностей из центра страны в регионы происходили под воздействием войн (гражданской и двух мировых), волн эвакуации, депортаций и репрессий. В ходе этих экстраординарных событий в провинцию переезжали люди, институты, художественные ценности.

Так первый на Урале Пермский университет вряд ли бы оторвался в 1916 г., если бы не эвакуация Гартусского университета в годы первой мировой войны. Вряд ли одновременно перевезли бы свои фонды на Урал и вели исследовательские работы сотрудники Эрмитажа, Русского музея, Третьяковской галереи, агорского музея-заповедника, музея керамики, музея им. Гоубкиной, музея восточных культур, музея архитектуры, литературного музея Наркомпроса, если бы не эвакуация времен второй мировой войны. Для многих зрителей провинциальных уральских городов знакомство (пусть в ограниченных масштабах и в чрезвычайных обстоятельствах) с коллекциями общенационального значения сыграло значительную роль в приобщении к российской дореволюционной традиции. Жители многих регионов прежде не имели такой возможности, поскольку жизнь искусства была замкнута в герметичном кругу местных достижений, подчас любительского уровня.

Например, в памяти пермяков, переживших годы войны остались не официальные выставки местного отделения союза художников, а небольшие камерные показы подлинников И.Е. Репина, М. В. Нестерова, мастеров русской культуры

XVIII-XIX вв. Подчас это казалось невероятным, фантастическим, ирреальным событием в художественной жизни советской «глубинки» (*Прикамье...* 1999, 226).

Российская провинция традиционно была местом ссылки и заключения. И столь же традиционно творческая интеллигенция провинции прирастала за счет ссыльных и репрессированных деятелей культуры. Принудительная миграция такого типа вносила в духовную атмосферу провинциального искусства особый драматизм. Так основу пермской школы архитектурной реставрации заложил Ф. Тольцинер, воспитатель нескольких поколений пермских архитекторов, выпускник «Баухауза». После нескольких лет успешного проектирования в Советском Союзе он оказался в Соликамском лагере и остался на пермской земле. И подобных примеров множество (*Беляева* 2001).

Стоит отметить, что художественные мастерские и артели системы ГУЛАГа были частью художественной промышленности, поставляющей на скудный советский рынок предметы декоративно-прикладного, обиходного, бытового характера. О деятельности этих мастерских сохранились отрывочные свидетельства, разрозненная документация. Так что восстановление этой части истории массового художественного производства в СССР — дело будущего.

Пока же можно утверждать, что деятельность художников в мастерских ГУЛАГа контролировалась не только политотделами лагерей, но и традиционными для всего советского искусства цензурными организациями, в первую очередь, Главреперткомом. Работы репрессированных художников могли выставляться на республиканских выставках или же на особой Всеколым-ской выставке (*Тиханова* 1998, 32). В основном художники массово тиражировали произведения советского кича: наглядную агитацию для системы ГУЛАГа, а мелкую пластику, игрушки, настенные коврики, репродукции живописи и графики — для продажи населению. Из лагерной промышленности в советскую бытовую среду вошли незабвенные гипсовые изделия «Пепельница-башмачок», «Пепельница-Мефистофель», «Кошка-копилка». В товарной документации принадлежность производителя к системе ГУЛАГа скрывалась и заменялась гражданскими реквизитами. Например, вместо штампа «Усольлаг» должен был использоваться штамп «Усольтрест».

Отдельно отмечу особый контекст художественной жизни провинции — нищету и неурбанизированность городов, убогий быт. В целом многие советские провинциальные города отличались поселковым внешним видом, урбанизация в них носила

поверхностный, «ложный характер». Низкие санитарные стандарты жизни, немощные и незаасфальтированные улицы, дусельский уклад жизни городского населения — такой чаще всего была среда, в которой существовали художники провинции. Дворцы культуры, местные художественные выставки отшались среди бараков и грязи. О культурном шоке, вызванном бытовой средой уральской провинции во время эвакуации, можно найти любопытные свидетельства в мемуарах ныне художественного критика, а в годы войны, эвакуированного из Ленинграда подростка Михаила Германа (2000,90-92).

В провинции традиционно не хватало квалифицированных исполнителей творческих замыслов. Даже в Московской области. Так в 1948 г. на заседании художественного совета Московской фабрики игрушек присутствующие делились своими впечатлениями от увиденного на прилавках :

наши рынки буквально наводнены совершенно отвратительной продукцией — и по художественному качеству, и по линии полиграфии, потому что очень часто всеми этими «райпромтрестами» и «райпотребсоюзами» выпускаются такие произведения, в которых художник не узнает в печатном виде того оригинала, который он сдает в производство⁷.

В провинциальной архитектуре символический потенциал «Большого стиля» повсеместно дискредитировался безобразным качеством строительства. Не мифология власти, но горизонт представлений маленького человека зафиксировали такие элементы городской среды, как античный портик, ведущий в подвал, разные по ширине и высоте ступени, кривые колонны с раскрашенными масляной краской коринфскими капителями (Янковская 2000,115).

В провинции стоило больших трудов получить хорошие краски, кисти, бумагу, багет и многие другие необходимые для полноценного творчества материалы. Естественно, что художники, помнившие другие времена, критиковали условия, в которых творил художник при советской власти. Многим из них это стоило свободы. Приведу только один пример. В 1932 г. из Пермского художественного техникума был уволен, а затем осужден преподаватель И. Н. Вроченский. Его обвинили в «классово-враждебных вылазках» за высказывание: «Вам даже во сне не приснится, какими мы писали раньше красками, а ныне они дрянь» (Семянников 1999,129).

⁷ РГАЛИ, ф. 2470, оп. 3, д. 7, л. 18.

Произвол чиновников и цензоров от искусства в провинции был, пожалуй, страшнее и безысходнее, чем в крупных культурных центрах. Здесь маленький чиновник, дорвавшийся до власти, пусть и местного уровня, мог заниматься запретами и контролем с подлинной бюрократической страстью. Приведу письмо от рядового уполномоченного по г. Березники Молотовской области, отправленное начальнику в Пермское отделение Главреперткома в мае 1948 г. :

Я считаю настоящим контролем тогда, когда без моей визы не будет выпускаться в свет ни одно произведение изобразительного искусства, когда ни одно произведение, вышедшее в свет до меня, не будет оставаться в свете, если я его запрещаю [*выделено мною* — Г. Я.]. Но при такой постановке дела может возникнуть ряд недоразумений, поползновения к этому уже есть... Как быть в таких случаях? Нужно ли обращаться в прокуратуру? (А по-моему, нужно). Возможно Вы каким-нибудь документом еще подкрепите мои позиции. .. Город большой. Работы много (Цит. по: Янковская 1999, 136-137).

Таким образом, в провинции художник испытывал воздействие не только общих административных правил, не только общих идеологических норм, но и самой провинциальной среды. Тем не менее, художники смогли приспособиться к этим экстремальным обстоятельствам.

Без арт-рынка, но при плановом производстве художникам, особенно в трудные военные и послевоенные годы, в первую очередь нужно было думать не об эстетике, а о *выживании*. Частично малоимущим художникам помогал Худфонд. Помогал дровами, шил трусы детям, поддерживал вдов художников, распределял заказы. В условиях карточной системы работа в художественных артелях и кооперативах позволяла раздобыть продукты и промышленные товары. Именно с целью трудоустройства членов Худфонда в послевоенные годы создавались различные художественные комбинаты, фабрики, мастерские. Так, для художников Московской области (а Московская область была такой же провинцией по отношению к Москве, как и другие отдаленные края) в 1945 г. была открыта мастерская художественной игрушки и детских печатных настольных игр. Однако вакансий не хватало, среди художников было много безработных. Некоторые из них не получали продовольственных карточек и практически не имели средств к существованию.

В поисках карточного довольствия в художественное производство во время и сразу после войны пришло множество непрофессионалов, чем и объясняется поразительный дилетан-изм художественной продукции тех лет.

Крайне низким был уровень выполнения заказных оформи-ельских работ. Нередко организации возвращали некачественно выполненные копии⁸. Работы художников в российских регионах и республиках, как отмечалось в докладе на науч-і конференции Академии художеств СССР в декабре 1947 г., отличались слабым рисунком, недостатками живописного мастерства, незнанием анатомии человека⁹.

О поразительной деволуции профессиональных навыков у художников послевоенной эпохи много и резко будут говорить делегаты первого съезда советских художников :

города наводнились малохудожественной скульптурой, размножаемой в бесчисленных копиях...в продажу поступают ремесленные вещи дурного вкуса..., салонные обывательские изделия..., помпезные, шаблонные, фотографические полотна (*Резолюция. .. 1958,7*).

Новые правила повседневной жизни повлияли на профессиональную этику. Среди художников распространилось равнодушное отношение к своему делу, своеобразный «профессиональный цинизм». По воспоминаниям А. Кантора (1989,19)

главной чертой эпохи была фанатичная преданность начальственным указаниям (всегда заведомо неясным) при более или менее равнодушном отношении к существу дела.

В провинции к началу 1950-х гг. историко-революционная героика или пафос индустриальной переделки мира становятся Редкостью. Распространяется иллюстративная кичевая открытка с сердечками, голубками, сентиментально-наивными надписями типа: «Шути, любя, но не люби, шути!». Подобная изо-продукция была особенно распространена на курортах Крыма и Северного Кавказа (*Чалкина 1993,261*). Вовсю торговали раскрашенными от руки литографическими портретами Сталина¹⁰. Несмотря на довоенный призыв: «Голова Марии-Антуанетты должна быть снята со стенок советской посуды», (*Художественное. .. 1932, 82*) — изображения французской королевы и иных мотивов куртуазной любви из дореволюционного искусства все еще продолжали тиражироваться.

⁸ ГАПО, ф. 1128, оп. 1, д. 1, л. 185.

⁹ РГАЛИ, ф. 1999, оп. 1, д. 80, л. 32.

¹⁰ РГАЛИ, ф. 2363, оп. 1, д. 8, л. 12.

Что бы ни предпринимали профессиональные, контролирующие и пропагандистские организации, изжить советский художественный кич было невозможно. И не только потому, что в нем отражались вкусовые пристрастия простого советского человека, но и потому, что безработица и тяжелые материальные условия жизни толкали многих художников соглашаться на любой заработок, позволяющий выжить. Рутинная повседневная жизнь превращала художника в создателя советского кича. Любопытно, что именно бесконфликтный конформистский мир ширпотреба легко проходил экспертные проверки и цензуру, тогда как пропагандистское искусство отбраковывалось, поскольку выполнялось на низком профессиональном уровне.

В годы, которые мы рассматриваем как эпоху самого мощного идеологического контроля, фактически художники не столько продвигали идеологию в массы, сколько зарабатывали на ней. Во всяком случае, резолюции художественно-экспертных советов и других инстанций говорят о том, что картины, графика, скульптуры с изображениями Ленина, Сталина, других лидеров партии и государства выполнялись формально, на очень низком профессиональном уровне.

Во многих районах продавались портреты Сталина в «похабно-раскрашенном виде». Сплошь и рядом контролеры требовали изъять со всеобщего обозрения портреты советских лидеров. О многих портретах Ленина и Сталина цензоры рапортовали так¹¹:

формы лица помяты... косина глаз... почернен подбородок, а у тов. Сталина волосы смотрятся приставленным париком. Портрет неправильно решен в цвете и тоне.

Важно отметить, что низкий профессиональный уровень был характерен даже для работ, представленных на соискание Сталинской премии. В протоколах специального комитета по присуждению премии в области изобразительных искусств есть немало тому свидетельств. Стенограммы заседаний этого комитета зафиксировали не только сервильность и подковырные игры художественной элиты, но и профессиональную критику. «Комитетчики» отбраковывали «малограмотные, по детски беспомощные», «бутафорские» работы¹². Нередко на этих заседаниях можно было услышать:

¹¹ ГАПО, ф. 604, оп. 1, д. 10, л. 211.

¹² РГАЛИ, ф. 2073, оп. 2, д. 31, л. 97, юо, 107-108.

Ленин написан ужасно... Тут есть дефекты в рисунке... Ленин, какой-то неприятный. Горб какой-то на спине... Ленин изображен татаринком... Ленин и Сталин в Горках — это ужасная вещь. Тут пропорции плохие. Профессиональная сторона ниже всякой критики... У Ленина нет правой ноги и правой руки (Янковская 2002, 321-322).

О том, что художники приспособились к ненормальной ситуации идеологического заказа, говорят многочисленные примеры развития черного рынка искусства. Художники создали множество способов мимикрии частного предпринимательства в сфере искусств под социалистическое производство и торговлю. Как и в других отраслях экономики, оно принимало формы спекуляции, приписок, двойной бухгалтерии (Осокина 1999, 64-365). Достаточно сказать, что с 1950 по 1953 год половина председателей местных товариществ была осуждена за хищения частнопредпринимательскую деятельность¹³. Советские художники нашли способы зарабатывать в обход установленных правил. Они практиковали повторную оплату уже оплаченных заказов (в этом случае уже выполненную работу представляли как новую); вписывали в ведомости фиктивных участников творческих бригад; продлевали договоры, по которым уже был израсходован аванс (Зезина 1999, 76-78).

Неэффективная экономическая модель и менеджмент в художественной промышленности приводили к кризису сбыта. Так, в 1949 г. предприятия Всекохудожника произвели продукции на 159,8 млн. руб., а реализовали лишь на сумму 8,9 млн. руб. В этом же году было списано устаревших и профессионально слабых работ на сумму в 24 млн. руб.¹⁴. Многие художественные предприятия вынуждены были перейти на непрофильную продукцию. К примеру, знаменитый Гжельский завод в послевоенные годы производил не художественную керамику, а облицовочную плитку¹⁵.

Таким образом, весь уклад повседневной жизни художественного сообщества порождал множество конфликтов. Идеологические декларации не выдерживали столкновения с «хозяйственными» реалиями мира искусств. Изменения в социальном статусе художника надломили профессиональную этику. Мелочная регламентация в странном мире советского изобразительного искусства сочеталась с невероятным произволом, государственное финансирование — с черным рынком. Творческая

¹³ РГАЛИ, ф. 2907, оп. 1, д. 45, л. 2.

¹⁴ РГАЛИ, ф. 2907, оп. 1, д. 7, л. 30, 45.

¹⁵ РГАЛИ, ф. 2907, оп., i, д. 8, л. 32-33.

изоляция и отсутствие свободы сформировали двойные стандарты художественной жизни. В конечном итоге повседневный личный опыт художников оказался сильнее идеологических догм, несостоятельность которых отчетливо проявлялась в ежедневной рутине советской действительности.

Библиография

- Агитация...* = Агитация за счастье: советское искусство сталинской эпохи, Бремен 1994.
- Андреевский, Г.В.*, 2001, Москва Сороковые годы, М.
- Беляева, С. А.*, [2001], Становление и развитие профессионального изобразительного искусства в КОМИ АССР (середина 1910-х-1980-е гг.), Диссертация на соискание степени кандидата исторических наук, Сыктывкар.
- Бобринская, Е.*, 1990, Итальянский жанр и советская живопись 1930-1950-х гг. // Искусство, № 5, 28-33.
- Герман, М.М.*, 2000, Сложное прошедшее, Санкт-Петербург.
- Глебкин, В.*, 1998, Ритуал в советской культуре, М.
- Голомиток, И.*, 1994, Тоталитарное искусство, М.
- Громов, Е. С.*, 1998, Сталин: власть и искусство, М.
- Дмитриева, Н.А.*, 1987, Сорок лет назад // Творчество, № 11, 20-21.
- Дмитриевский, В.Н.*, 1999, Художественная интеллигенция и власть: роли, маски, репутации // Русская интеллигенция. История и судьба, М, 298-325.
- Добренко, Е; Х. Гюнтер*, ред., 2000, Соцреалистический канон, Санкт-Петербург.
- Донской, С.*, 1956, Советское изобразительное искусство, Мюнхен.
- Зезина, М.Р.*, 1999, Советская художественная интеллигенция и власть в 1950-е-1960-е годы, М.
- Зубкова, Е.*, 2000, Послевоенное советское общество. Политика и повседневность. 1945-1953, М.
- Итоги... 1962* — Итоги Всесоюзной переписи населения 1959 г. СССР. (Сводный том), М 1962.
- Кантор, А.М.*, 1989, Как (не) создавался Союз советских художников // Декоративное искусство, № 9,18-20.
- Козлова, Н.Н.*, 1996, Горизонты повседневности советской эпохи: голоса из хора, М.
- Манин, В. С.*, 1999, Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917-1941 гг., М.
- Мотревич, В.*, 2002, сост., Всесоюзная перепись населения СССР 1939 г.: Уральский регион, Екатеринбург.

- оскина, Е. А., 1999, Предпринимательство и рынок в повседневной жизни первых пятилеток. На примере рынка потребительских товаров // Социальная история. 1998/1999, М.
- Прикамье.. = Прикамье. Век XX, Пермь 1999.
- Резолюция... = Резолюция первого съезда советских художников, М. 1958.
- Семянников, В. В., 1999, Антисоветские настроения в художественном техникуме // Интеллигенция провинции в эпоху общественных потрясений, Пермь, 124-128.
- Семянников, В. В., 2000, Художественная мастерская в Соликамском лагере // Искусство Перми в культурном пространстве России. Век XX, Пермь, 309-315.
- Тихонова, В., 1998, Творчество и быт ГУЛАГа, М.
- Файбисович, С., 1999, Русские новые и неновые: Эссе о главном, М. художественное... = Художественное оформление массовой посуды, М.-Л. 1932.
- Щлкина, М. Я., 1993, Художественная открытка. К столетию открытки в России, М.
- Янковская, Г. А. (ред.), 1999, В поисках истины. Интеллигенция провинции в эпоху общественных потрясений, Пермь.
- Янковская, Г. А., 2000, Провинциальная классика советской эпохи // Искусство Перми в культурном пространстве России. Век XX, Пермь, 112-121.
- Янковская, Г. А., 2002, К вопросу о мотивационном аспекте деятельности комитета по присуждению Сталинских премий в области литературы и искусства // Диалог со временем, № 7, М., 314-315
- Baudin, A., 1995, Why is Soviet painting hidden from us? Zhdanov Art and its international relations and fallout, 1947-1953, *The South Atlantic Quarterly. Special issue* 94:3, 881-911.
- 1997, *Le réalisme socialiste soviétique de la période Jdanovienne (1947-1953) ' Les arts plastiques et leurs institutions*, Berlin.
- Bown, M., 1998, *Socialist Realist Painting*, New Haven.
- & Taylor, B. (eds), 1993, *Art of the Soviets: Painting, Sculpture and Architecture in a One-Party State, 1917-1992*, Manchester. Boym, S., 1994, *Common Places: Mythology of Everyday Life in Russia*, Harvard.
- Elliot, D. (ed), 1992, *Engineers of the Human Soul: Soviet Socialist Realist Painting, 1930s to 1960s*, Oxford.
- Fitzpatrick, S., 1999, *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times: Soviet Russia in the 1930s*, Oxford.
- Gough, M. & M. Hefferlin, 1998, *Tradition Rediscovered. The Finley Collection of Russian Art*, New Canaan, Conn.

- Guldborg, J., 1990, Socialist realism as institutional practice: observations on the interpretation of the works of art of the Stalin period, in: Hans Günther (ed), *The Culture of the Stalin Period*, New York, 149-77.
- Plamper, J., (1997), *The Stalin Cult in the Visual Arts, 1929-1953*, M. A. thesis, University of California, Berkeley (UMI Microform 2001).
- Prokhorov, G., 1995, *Art under Socialist Realism: Soviet Painting, 1930-1990*, Moscow.
- Reid, S., (1996), *Restalinization and the Remoderization of Soviet Art: the Search for a Contemporary Realism, 1953-1963*, PhD thesis, University of Pennsylvania (UMI Microform).
- 1999. The art market and the history of socialist realism, *Art History* 2, 310-16.
- Rosenberg, H., 1971, The academy in Totalitaria, in: T. Hess (ed), *Academic Art*, London, 127-38.
- Swanson, V. G., 2001, *Soviet Impressionism*, Suffolk.
- Tolz, V., 2002, 'Cultural Bosses' as patrons and clients : the functioning of the Soviet creative unions in the postwar period, *Contemporary European History* 11: i, 87-105.
- Valkenier, E., 1977, *Russian Realist Art. The State and Society: the Pere-dvizhniki and their Tradition*, Ann Arbor.