
ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

DOI: 10.15593/perm.kipf/2018.4.12

УДК 75.07(470+571)

ИЛЛЮЗИИ И КОРПОРАТИВНЫЕ ИНТЕРЕСЫ АРТ-СООБЩЕСТВА В ЗЕРКАЛЕ СЪЕЗДОВ РОССИЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ ИМПЕРСКОЙ И СОВЕТСКОЙ ЭПОХ (1894–1957 ГГ.)

Г.А. Янковская

Пермский государственный национальный
исследовательский университет, Пермь, Россия

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7651-488X>

Социальная история российского изобразительного искусства – область с множеством слабо изученных вопросов. К таковым относятся история съездов российских художников, а также характеристика их как сообщества, объединенного корпоративными интересами и ценностями. Общественные организации творческих профессий часто считаются в экспертной среде и у широкой публики атрибутами «советскости» – бюрократических, цензурных, этатистских характеристик художественной жизни. Однако формат съездов художников сформировался задолго до появления Оргкомитета Союза советских художников, пережил распад этой структуры и существует в современном мире. Выявление факторов, обусловивших устойчивость съезда как институциональной формы художественной жизни, составляет основную цель этой еще незавершенной работы и вписывает ее в актуальные междисциплинарные тенденции историко-культурных исследований. Ранее подобного рода сравнительный ретроспективный анализ съездов художников в Российской империи и СССР не проводился.

В статье рассматриваются три общенациональных съезда российских художников, два из которых состоялись в императорской России, а третий – в Советском Союзе времен «оттепели». Исторический контекст этих форумов был принципиально различным. Тем не менее ряд обстоятельств делают возможной постановку сравнительных вопросов. К таким обстоятельствам относятся, во-первых, традиция патернализма в сфере искусств в России и традиция тесных взаимодействий художников и власти; во-вторых, на столь, казалось бы, далеких друг от друга съездах звучат одни и те же вопросы повестки дня и схожая риторика репрезентации корпоративных интересов. В центре внимания статьи – эгалитарные идеалы российских художников на протяжении полувека – с конца XIX века и до середины 1950-х годов. Опираясь на методологические основания социальной истории художественной культуры и институциональный подход, автор рассматривает, каким образом обсуждались вопросы социального статуса художников, властной иерархии внутри художественного сообщества, представления о том, как должна быть устроена система искусств с точки зрения равных возможностей и «честной игры» на рынке художеств.

Рассматривается ряд экономических аспектов российской / советской изо-системы (противоречивые нормы авторского права, оплаты и распределения художественных заказов и т.д.).

Отдельно обсуждаются проблемы доминирования в мире советского искусства узкой группы артистической элиты в годы сталинизма (конец 1920-х – середина 1950-х годов) и острые конфликты, порожденные столь демонстративным неравенством статуса и возможностей.

Делается вывод о том, что съезды художников обладают гибридной функциональностью (являются коммуникативной площадкой, профсоюзным форумом, критической трибуной, театром власти и т.д.). Она и задавала устойчивость этой форме социальной жизни художественного сообщества в истории России.

Ключевые слова: съезд художников, социальная история, русское искусство, Союз художников СССР, эгалитарные идеалы, сталинизм, арт-бюрократия.

© Янковская Галина Александровна – доктор исторических наук, профессор кафедры новейшей истории России, e-mail: yank64@yandex.ru.

Статья представляет собой переработанный вариант ранее опубликованного текста: Galina Jankowskaja. *Egalitare Ideale und korporative Interessen der bildenden Künstler im Zarenreich und in der Sowjetunion auf den Tagesordnungen der Künstlerkongresse von 1894 bis 1957 / Hochkultur für das Volk. Literatur, Kunst und Musik in der Sowjetunion aus kulturgeschichtlicher Perspektive. Schriften des Historischen Kollegs Herausgegeben von Martin Schulze Wessel Kolloquien 97. Herausgegeben von Igor Narskij Redaktion: Jörn Retterath – München. Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. 2018. S. 85 – 102. На русском ранее не публиковалась.*

ILLUSIONS AND CORPORATE INTERESTS OF ARTISTS IN THE MIRROR OF ARTISTS' CONGRESSES WITHIN IMPERIAL AND SOVIET PERIOD (1894-1957)

Galina A. Yankovskaya

Perm State National Research University, Perm, Russian Federation

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7651-488X>

The article analyses egalitarian expectation, which characterized Russian artists since the end of the 19th century till the Stalinist period of the 1930s through the mid-1950s. Questions of social status and equal opportunities for every artist (as well as other egalitarian ideas) were discussed on the three Congresses of Russian Artists (1894, 1911 and 1957). The historical contexts of the two pre-revolutionary congresses and the first forum of the Soviet artists were fundamentally different. However, announced professional interests and demands of artists had very much in common. The national tradition of patron-client relationship between authorities and artists, and some points in corporate agenda form the basis for this comparative analysis. The urgency of fair (understood as equal for everyone) rules for the artistic life were recognized at all congresses. Such representations implied criticism of any genre, style, or artistic professions hierarchy; as well as requirement of equal opportunities in access to the benefits of culture for "ordinary" people. Economic aspects of Russian / Soviet arts system (contradictory regulations of author's right, art works' evaluation, etc.) were "eternal" questions of artists' concern. The article emphasizes that during the Stalin period utopian egalitarian expectations and rhetoric did not prevent the social split of Soviet artists into the polar status groups. In the 1950s, the first congress of Soviet artists removed the acuteness from many conflicts, in particular, due to rotation of the artistic elite and bureaucracy.

Keywords: congress of Artists, social history, Russian art, Union of Artists of the USSR, egalitarian ideals, Stalinism, art bureaucracy.

«Съезд художников» – странное словосочетание, почти оксюморон. В его восприятии сталкиваются представления о ненужности для творчества никаких бюрократических структур, о несовместимости творческого процесса и официальных церемоний, о больших творческих организациях как фабриках бумаг на службе власти и рынка. У многих людей при упоминании съезда художников (или съезда писателей, музыкантов, деятелей кино) возникают параллели с «осоюзиванием» культуры – переводом многополярного мира творческих профессий в формат единой общенациональной организации Союза художников и институциональной системы советского искусства. Иначе говоря, съезд художников нередко трактуется как маркер «советского» в истории российской культуры XX века с ее традициями цензуры, государственного патернализма, однопартийного руководства, идейно мобилизованного арт-истэблшмента.

Съездовский формат решения проблем творческих профессий традиционно рассматривается как свидетельство «социальной ангажированности». Этот термин получает сегодня новые толкования. Так, в рамках одной теоретической модели французской социологии культуры «ангажированность» предстает базовой метафорой прагматической социологии, важнейшей константой творческих профессий. В ней видят норму и условие существования искусства, способ оправдания его амбиций, его места в обществе, систему преодоления разрывов между художественной репрезентацией, повседневным и специализированным знанием [1].

На протяжении «долгого» XX века представители мира творческих профессий шли в политику, осознавали потребность в консолидации (постоянной или хотя бы временной) для достижения значимых для них целей. Они делали это ради возвышения престижа и социального статуса искусства, выражения политических взглядов, получения со стороны государства социальных гарантий, легитимации разных льгот, решения корпоративных проблем (авторского права, художественного образования и т.д.).

Социальная активность художников генерировала различные формы мобилизации экономических ресурсов, стили руководства и лидерства в искусстве, организационные паттерны. Съезды / конгрессы представителей творческих профессий стали в XX веке привычным

явлением. Они были и остаются частью истории искусства в странах Запада с совершенно иным, нежели в СССР или странах «соцлагеря», политическим режимом и экономическим укладом. Съезды художников и сегодня собираются не только в России, где функционируют несколько организаций, появившихся на месте распавшегося Союза художников СССР. Конкретные цели форумов такого рода отличаются друг от друга, но есть и нечто их объединяющее: внимание к социальному статусу искусства и художника, манифестация общих интересов и ценностей художественного сообщества. Наличие общей «субстанции» [2] позволяет проводить сопоставление съездов художников, состоявшихся в разных исторических контекстах, с разной повесткой дня, с разными мотивациями участников и значением для мира искусств той или иной страны. Многие детали преимущества и различий в проведении съездов российских художников нуждаются в дополнительной проработке. На данный момент представляется важным аргументировать саму постановку вопроса о сравнительном анализе общенациональных форумов российских художников имперской и советской эпох.

В России идея общенационального съезда художников циркулирует в художественных кругах с 1880-х годов. Непосредственно повестка дня, условия созыва, круг возможных участников обсуждались на многочисленных встречах, аудиенциях и в переписке влиятельных художников, меценатов, представителей высшей власти в 1882 году. Одними из ключевых фигур в продвижении этой инициативы были известные художники – Иван Николаевич Крамской и Алексей Петрович Боголюбов, связанные и с Товариществом передвижников, и с Академией художеств. Съезд планировался, в частности, как форум для обсуждения того, что же делать с императорской Академией, как ее реформировать, чтобы она стала адекватной вызовам времени. Съезд по разным причинам созван не был, но впоследствии сама идея привлечения профессионального сообщества художников к решению своих корпоративных проблем не была забыта. Позже, при подготовке реформы Академии, ее нового устава, были собраны письменные мнения 76 художников и общественных деятелей о том, как модернизировать старейшую и самую влиятельную художественную институцию страны [3]. Фактически в конце 1880-х годов состоялось заочное обсуждение наиболее острых проблем художественной жизни России. Некоторые исследователи полагают, что первый российский форум художников состоялся именно тогда, хотя и в виртуальной форме.

Впервые художники, критики, любители искусств собрались на официально созданный съезд только в 1894 году в Москве. Второй дореволюционный съезд русских художников собрался в 1911 году в столичном Санкт-Петербурге. А первый съезд художников СССР состоялся в Москве только в 1957 году, после смерти И. Сталина, за годы властвования которого сформировался принципиально иной, чем в императорской России, дизайн институтов изобразительного искусства. После чего съезды художников СССР и союзных республик стали регулярными рутинными фактами художественной жизни и прекратились только в 1992 году, когда на восьмом съезде Союза художников СССР было принято решение о его ликвидации.

Уместно ли искать параллели, черты сходства у событий, происходивших в других исторических условиях, между которыми пролегает пропасть различий? Сравнить контекст Российской империи кануна Первой мировой войны и реалии советского общества? Корректно ли сопоставлять артистические миры *Belle Époque* и соцреализма?

Первый аргумент в защиту компаративной постановки вопроса – поколенческая ситуация в советском изобразительном искусстве середины 1950-х годов. К этому моменту на артистической сцене сосуществовали два поколения художников, чье профессиональное становление происходило по советскому сценарию. Они не знали других правил игры в мире искус-

ства кроме тех, что сложились в годы сталинизма. Но рычаги управления, ресурсы влияния находились в руках представителей других поколений: художников с дореволюционным художественным образованием, с опытом работы в условиях свободного арт-рынка, открытых дискуссий, конкуренции. Те, кто остался в СССР, безусловно, пережили очень серьезные трансформации художественного мировоззрения, адаптировались к новой ситуации, научились «говорить по-большевистски», создали новый визуальный лексикон.

И представители высшей арт-бюрократии, и художники, маргинализированные в ходе идеологических кампаний, и жертвы политических репрессий, и коммерчески успешные профессионалы, и педагоги художественных вузов были носителями коммуникативной памяти о дореволюционном мире искусств, хранителями традиций (очень разных), трансляторами практик. Отнюдь не случайно по итогам съезда 1957 года первым секретарем Союза советских художников стал Константин Юон, ученик Валентина Серова, в прошлом лидер одного из самых крупных и влиятельных объединений дореволюционной эпохи – «Союза русских художников» (1903–1923). Всего делегатами первого съезда советских художников было избрано 33 представителя самых старших поколений 1866–1887 годов рождения [4].

Второй тезис в оправдание компаративного взгляда на заявленную тему заключается в следующем: в императорской России и в СССР социальный статус изобразительного искусства, престиж художественных профессий, внимание публики к миру искусства росли и умножались благодаря официальному покровительству, опеке со стороны первых лиц государства и элиты [5, 6, 7].

Вот почему церемониальная сторона и подготовительная стадия всех трех съездов имеет отчетливый этактистский привкус. Организаторы дореволюционных форумов художников не только испрашивали разрешение на их организацию и проведение у представителей царствующей фамилии, но и обязательно приглашали их в круг почетных организаторов, спикеров, в качестве главных покровителей этих событий. Проведение первого московского съезда стало возможным только после того, как 11 ноября 1893 года император «высочайше повелел соизволить разрешить» это действие. В состав организационного комитета вошли графиня П.С. Уварова, князь А.Н. Урусов и другие представители родовитых семейств. Великий князь Сергей Александрович «милостиво изволил изъявить свое согласие» стать почетным председателем съезда, а великая княгиня Елизавета Федоровна – почетным членом съезда. Императорская академия художеств, где проходил съезд 1911 года, находилась под юрисдикцией министерства императорского двора. Открывала съезд августейший президент Академии художеств и почетный председатель съезда ее императорское величество княгиня Мария Павловна. Великий князь Владимир Александрович пригласил членов съезда на дневной чай. Делегаты съездов не раз апеллировали к верховной власти, видели в ней гаранта защиты своих интересов, будь то сохранение памятников старины или организация мастерских художников.

Что касается первого съезда советских художников, то в этом случае уровень государственного / партийного вмешательства зашкаливает за критические отметки. Дата, место, сроки проведения съезда, план подготовки к нему, состав президиума и приглашенных лиц, списки выступающих и даже тексты пленарных докладчиков согласовывались на самом высшем уровне – в ЦК КПСС и Министерстве культуры [8]. В торжественном почетном президиуме съезда 28 февраля 1957 года присутствовали первые лица государства. С приветственной речью выступил кандидат в члены президиума и секретарь ЦК КПСС Д.Т. Шепилов.

Подлинный масштаб интервенции советского государства в мир художественных профессий очерчивается, конечно, не сценариями и регламентами съезда. До 1917 года и в первое

десятилетие после революционных событий инициатива проведения форумов художников исходила снизу, от харизматичных меценатов, добровольных обществ или частных лиц [9, 10]. В 1917–1920-е годы состоялось немало съездов союзов, объединивших мастеров какой-то одной художественной профессии или отрасли. Позднее институциональная система искусства социалистического реализма почти не оставила ниш, свободных от государственного регулирования. Место самостоятельных неформальных союзов заняли ассоциации и объединения, организованные и структурированные властью. Сверху было инициировано создание Оргкомитета единого союза художников, контролировалась его деятельность. Выполнение им своей основной миссии – подготовки первого съезда организации – растянулось на 18 лет. До 1957 года общенациональный Союз художников СССР все еще не имел легитимного статуса, так как только в середине пятидесятых годов высшим руководством страны было дано разрешение на завершение формирования творческого союза в формате учредительного съезда.

Ключевым доводом в пользу корректности компаративного взгляда на съезды художников разных исторических эпох, помимо элементов преемственности государственного патернализма в культурной политике, служит наличие общих вопросов повестки дня, обозначающих преемственность проблематики, актуальной для российского художественного сообщества.

В основе любого художественного сообщества лежит идея художника с его разнообразными социальными коммуникациями, то есть идея творца как коллективного «продукта», а не идеального образа гения, изолированного от общества. Художественное сообщество может рассматриваться в двух измерениях. Во-первых, в качестве конкретного исторического кейса, когда речь идет о каком-то союзе, артели, общине, объединенного общей идейной или эстетической программой. У таких сообществ художников разнообразные исторические формы – от братств и гильдий до академий и арт-резиденций. Ворпсведе, Абрамцевский кружок, Товарищество художников-передвижников, Барбизон – примеры союзов деятелей искусств, объединенных местом действия и прямой коммуникацией участников.

Арт-сообщество может рассматриваться иначе, как социально-профессиональная группа, генеральные интересы которой преобладают над локальными различиями. В данной статье словосочетание «художественное сообщество» будет использоваться именно в качестве синонима понятию «социально-профессиональная группа». В первую очередь нас будут интересовать коллективные представления о положении художника в обществе, циркулирующие в этой среде, а также родственные по проблематике вопросы, звучавшие в ходе трех съездов российских художников.

Безусловно, каждый форум художников был средоточием актуальности и специфики конкретно-исторической ситуации. Так, документы подготовки первого съезда 1894 года оставляют ощущение грамотного менеджмента организаторов: ими была продумана система скидок на гостиницы, льгот при оплате транспортных расходов, сбора спонсорских средств, приглашения vip-персон в почетные члены съезда. Позднее эти сюжеты не занимали внимания организаторов съездов.

В 1911 году наряду с вопросами масштабного социального значения (реставрация и сохранение памятников отечественной культуры, например) тщательно прорабатывались узко специальные профессиональные детали. Речь шла о таких нюансах, как особенности работы с киноварью, опытах по добавлению к ее составу глицерина и бычьей желчи, поскольку этот технический вопрос был очень важен для живописцев: позволял понять, когда краски темнеют, а когда нет. Художники получали информацию о том, чем веймарские краски отличаются от остальных, как грамотно подготовить стены под живопись, о реставрации картин и о том,

как ведет себя холст и красочный слой. Обсуждались совершенно невозможные в советскую эпоху проблемы преподавания церковной археологии и истории религиозного искусства, особенности русского иконописания. А также афера с выставкой картин русских художников в США, в разбор которой съезд хотел вовлечь высшее руководство страны. В очень многих мелочах обнаруживаются поразительные различия между прагматикой, организационной формой и стилистикой рассматриваемых форумов. Даже в нюансах лексики: до революции в публикациях материалов о съездах художников вместо привычных для СССР «аплодисментов» употребляли термин «рукоплескания» [11].

И все же полемика во время и накануне съездов обнаруживает точки пересечения. И в 1894, и в 1957 годах немало критических стрел было выпущено в адрес натурализма как эстетического феномена. Правда натурализм в рецепции арт-критика начала XX века и делегата съезда советских художников трактовался в разных системах координат. В. А. Гольцев в своем докладе, прочитанном в 1894 году, вел заочный спор с зарубежными теоретиками натуралистической эстетики (Эмилем Золя, Конрадом Альберти), критиковал ее за отсутствие типизации и мечты, за индивидуализм. Он утверждал: художник не может «жить и говорить, не интересуясь жизнью своего народа, философской, научной, политической мыслью» [12, л. 76–84].

В СССР борьба с натурализмом велась с использованием иных семантических акцентов, в стилистике, заданной идеологическими кампаниями середины 1930-х и второй половины 1940-х годов. По сложившимся риторическим формулам делегаты съезда советских художников никаких отсылок к программным текстам натуралистической эстетики не делали, но говорилось о том, что «принцип копирования природы, иллюзионизм мешает и наносит вред искусству», а «напыщенная помпезность или лакировочный натурализм в живописи сослужили самую плохую службу в деле воспитания общественного вкуса» [13, л. 41,45].

Еще одним повторяющимся сюжетом были идеи развития урбанистической культуры. На съезде 1911 года предлагалось способствовать ее развитию с помощью публичных лекций о «красивом домостроительстве», введения в школах и вузах специального предмета по архитектуре и художественному облику городов [11, л. 60–70]. Аналогичные вопросы, но со скидкой на советскую специфику были в центре острых дискуссий и в 1957 году: резкой критике подвергалась садово-парковая скульптура, уродующая публичные пространства «посредственными и бездушными копиями со скульптур, изготавливаемыми сотенными тиражами и окрашиваемыми на местах алюминиевой или бронзовой краской» [13, л. 56–57].

На съездах поднимались вопросы об улучшении социального положения художников. Так, в 1894 году обсуждались роялтиз с авторских повторений, нюансы при выплате гонораров, авторское право на фотографию [12, л. 26–35]. А вот в 1957 году в полемике об авторских правах художников наряду с уже упомянутыми темами появились новые. К середине 1950-х годов искусство превратилось в индустрию. Художественные комбинаты, производственные мастерские, планы, массовые тиражи олицетворяли теперь содержание художественной жизни. Ее неотъемлемой частью стали конфликты художников с издателями, руководством предприятий, заказчиками [14, л. 11–43]. Неизменным оставался пафос защиты интересов и прав художников.

Но, пожалуй, самый прочный узел, объединяющий повестки всех съездов художников, — это комплекс эгалитарных представлений о специфике художественного труда. Сразу оговорюсь, что идентичность художника нового времени опирается на ценности индивидуализма, уникальность его дарования, творческую конкуренцию. «Думать ли художникам о всяких уравнениях? Чтобы никто не выпал из строя, чтобы никто не выскочил. Мечтать ли о блаженном времени, когда не будет бездарных, когда не будет талантливых? Мечтами о единении,

мечтами о равном строе сколько художников было отрываемо от работы. Страшно сосчитать, сколько художников «объединительные» разговоры перессорили», – иронизировал русский художник Николай Рерих накануне съезда 1911 года и в этом отношении высказывал весьма распространенную точку зрения [15]. Но далее речь пойдет не о прямолинейном понимании равенства как одинаковости, не о прямых проекциях политических доктрин и практик эгалитарных движений на мир изобразительного искусства. В данном случае имеются в виду циркулирующие в художественном сообществе представления о равенстве возможностей и справедливых правилах организации художественной жизни.

Эгалитарные приоритеты художников могут складываться из нескольких компонентов. Один из них – критическое отношение к профессиональным иерархиям. История искусства второй половины XIX века содержит немало примеров конфликтов вокруг маркеров неравенства в художественной среде, что особенно отчетливо прослеживается в многообразных конфликтных взаимодействиях Академии художеств и Товарищества передвижников. Художники этого объединения скептически относились к представлениям о неравенстве жанров и видов художественного творчества, к элитарности академической системы, неравному статусу специальностей, когда, скажем, медальерное искусство и лаковая миниатюра заведомо расцениваются как менее значимые, чем историческая живопись или монументальная скульптура. Лидеров передвижников раздражала «пошлая академическая кабала», ученические титулы, звания, медали разного достоинства и практика, когда члены Совета Академии художеств «отбирали львиную часть на свои животы» из выделяемых государственной казной средств на развитие искусства [16].

Одним из результатов влияния эгалитарного воображения деятелей культуры становится признание высокой общественной значимости прикладного искусства. Во второй половине XIX – XX веке новые подходы к пониманию визуальной и материальной культуры пробивали границу между «искусством» и «дизайном», «высоким искусством» и ремеслом, искусством для элитарного потребления и рукотворными студийными работами независимых художников для интерьеров. Не случайно переговоры о созыве так и не собравшегося съезда художников в 1882 году шли в контексте работы второго торгово-промышленного съезда в Москве, приуроченного к Всероссийской художественно-промышленной выставке того же года, на которой впервые был представлен спектр российских художественных промыслов. У деятельности Дж. Рескина и У. Морриса в Великобритании, манифестов и практики Баухауза, у сегодняшних сторонников движения DIY (Do it Yourself / делай сам) – общая питательная среда эгалитарных представлений.

Еще одна вариация эгалитарных ценностей – это размышления о равных возможностях, о доступе человека любого звания и положения к миру культуры, к опыту театральных переживаний или галерейных впечатлений. Этот комплекс народнических идей об ответственности образованного класса перед демосом городов получил многожанровое развитие в дореволюционной России. Самообложение просветительством и благотворительностью отличало мотивацию и деятельность российских предпринимательских кругов. Поводом для первого съезда русских художников 1894 года стала передача Москве здания галереи и коллекций русского и западного искусства, собранных братьями Третьяковыми. Организаторы даже присвоили съезду имя Павла Третьякова. В качестве основных целей созыва форума были заявлены «сближение русских художников и любителей художеств, совместное обсуждение общих и специальных вопросов и возможно большее распространение между художниками и любителями художественных познаний» [12, с. I–XXIII].

Вокруг новой художественной институции формировалась новая публика: «...среди этой толпы можно было заметить и элегантно одетых молодых людей, и стариков-худож-

ников, и юных участников московских училищ живописи, но *главную* ее часть составлял московский старый люд: мастеровые, мелкие лавочники, приказчики из гостинодворских лавок и даже просто подгородние крестьяне-торговцы, из которых многие привели с собою своих подростков сыновей. Женский элемент почти совершенно отсутствовал. <...> галерея популярна среди массы, составляющей главную основу московского населения, и “простой” московский обыватель посещает ее с большой охотой» [17].

Если в дореволюционной России задачей художественного сообщества считалось приобщение «ординарного» человека к миру искусства, то в рамках советской системы появилась другая формула: «Жить мыслями народа, творить о народе и для народа – есть высший гражданский долг советского художника. Художники должны работать на заводах, в шахтах, в колхозах, в совхозах – всюду, где живут и ратуют советские люди» [13, л. 54].

В обстоятельствах, когда мир творческих профессий трансформируется в культурные индустрии, отчетливо выявляется дуализм положения профессионального художника, выступающего, с одной стороны, творческой независимой индивидуальностью, а с другой – наемным работником на рынке символической продукции. Поэтому размышления о равных для всех деятелей искусств условиях труда, о прозрачных процедурах присуждения наград и премий, о равенстве в распределении ресурсов составляют основу представлений многих художников о справедливом устройстве мира искусств. Указанные вопросы художественной повседневности многими исследователями рассматриваются как второстепенные, маргинальные по отношению к ключевым проблемам художественной жизни. Во всяком случае интерпретатор истории всероссийского съезда художников 1911 года Григорий Стернин дал им однозначную оценку: «...довольно значительная часть докладов (всего их было заявлено около двухсот) касались третьестепенных вопросов или же таких дел, которые весьма косвенно относились к творческим заботам» [18, с. 143].

Но для современников и участников художественного процесса спорные ситуации и пробелы в защите их экономических интересов были весьма актуальны. Докладчики съезда 1894 года критиковали законодательство Российской империи за огромное количество формальностей, отсутствие прав на выплаты с авторских повторений. Оживленно дискутировались вопросы охраны авторских прав в фотографии. Обсуждались бреши в российском законодательстве, которые не позволяли, например, художникам, получившим статус потомственного почетного гражданина, передавать его своим детям (в сословной Российской империи почетные граждане освобождались от уплаты налогов и получали ряд других привилегий). Хотя другие обладатели этой социальной награды таким правом обладали. Для эмоциональной реплики одного из организаторов первого съезда художников Мусина-Пушкина об «ужасном бесправном состоянии художников» были определены основания [12, с. 47].

В СССР авторские права деятелей изобразительного искусства регулировались законодательством 1929 года, соответствующее учреждение сначала действовало в составе Всероссийского союза кооперативов художников «Всекохудожник», позднее – Союза художников. Советские нормы авторского права ущемляли права представителей многих художественных специальностей, о чем также шли дебаты на съезде 1957 года. Недооценивалось творчество художников кино и театра, чьи многочисленные эскизы, макеты к театральным постановкам и кинолентам считались собственностью театров и киностудий. Недовольство художников вызывало ненормальное положение, при котором кустарь, кооператор могли тиражировать свои изделия, а автор эстампов такого права не имел [13, л. 59–59].

Период «бури и натиска» 1917–1921 годов привел к полной дезорганизации и краху художественного рынка, разрушил фундаментальные основы художественной жизни импера-

торской России. Поэтому одна из ключевых причин тяги художников к объединению в постреволюционный период заключалась в стремлении «оградить экономические интересы» [19, с. 86] в условиях, когда прежняя система искусства менялась на глазах. В годы НЭПа укореняются новые нормы художественной повседневности: универсальные тарифы на произведения искусства, биржа труда художников и т.д. Идеи всеобщей занятости, всеобщего справедливого (понимаемого как равномерного) распределения заказов, фиксированных цен на произведения искусства становятся еще более популярными в художественной среде.

Эта эгалитарная утопия оставалась неосуществимой мечтой, социальное расслоение и безработица в мире художеств сохранялись в первое десятилетие после революции 1917 года. По данным V Всесоюзного съезда работников искусств (1925), только официальная безработица среди представителей творческих профессий составляла в 1924 году 28,2 %, в 1925 – 21 % [20, с. 17]. Разница в оплате труда «незначительной группы художников и массы изработников» была очень существенной [20, 63]. Хорошо известен эпизод 1926 года с коллективным письмом представителей нескольких творческих объединений И. Сталину о материальной незащищенности художника. В письме говорилось о «чрезвычайной материальной нужде» и «вопиющей нищете» живописцев, графиков и скульпторов, а также о том, что государство должно тратить бюджетные деньги на произведения искусства [21, с. 62, 65].

В годы сталинизма с целью снятия всех этих противоречий создается система государственного финансирования, предварительно оплаченного заказа и распространения художественных произведений на основе установленных государством расценок и принципов оплаты. Однако на фоне деклараций об эгалитарном распределении заказов и художественных материалов в этой системе очень быстро сформировались модели нелегальной экономической активности, групповых приоритетов и практика массового производства копий, малознакомая художественному сообществу дореволюционной России.

«Огромная доля государственных средств затрачивается бесконтрольно на закупку плохих копий “мишек, девятых валов и прочее”¹, на которых наживаются всякого рода посредники, дельцы и халтурщики, и только необычайно малая доля идет на оплату творческого труда наших художников. Эту эпидемию копии пора прикончить, ибо она приносит колоссальный вред», – подчеркивал в своем выступлении на съезде 1957 года председатель правления Львовского отделения ССХ Украины Я. Чайка. Он возмущался тем, что публичные пространства повсеместно заполнены «посредственными и бездушными копиями со скульптур, изготавливаемыми сотенными тиражами и окрашиваемыми на местах алюминиевой или бронзовой краской» [13, л. 56–57]. Ему вторил художник из Харьковской области В. Суриков: «Нельзя допускать такого положения, когда всюду висят однообразные копии, случайные картины и скульптуры» [13, л. 42]. Действительно, массовое изготовление копий художественных произведений в годы сталинизма превратилось в плановую статью художественного производства.

Крайне болезненно художники относятся к нарушениям общих правил игры, делению на «своих» и «чужих», полагая, что подобного рода избирательность есть отказ от принципа равных возможностей в сфере искусства. В художественной жизни 1911 и 1917 годов возмущение и резкий протест среди многих объединений и художников, чьи взгляды расходились с эстетическими приоритетами «Мира искусств», спровоцировали высказывания и действия А. Бенуа. В первом случае после серии «Художественных писем», опубликованных им в газете «Речь» 26 февраля, 5, 13 и 26 марта 1910 года, содержащих резкую критику тех московских

¹ Речь идет о наиболее популярных у копиистов произведениях российских художников: «Утро в сосновом бору» И. Шишкина и «Девятый вал» И. Айвазовского.

художников, что тяготели либо к авангарду, либо к традициям передвижников, ситуация разрешилась расколом «Союза русских художников». В 1917 году – публичными с оттенком скандальности дебатами по поводу участия А. Бенуа в комиссиях и инициативах новой власти и как следствие сохранением за ним и художниками его круга влияния на ситуацию с распределением заказов, отбором работ на выставки, поддержкой со стороны арт-критики. Молодые художники А. Ган, К. Малевич, А. Моргунов и другие представители авангардных течений видели в сохранении властных позиций за теми, кто был доминирующим игроком на арт-рынке на протяжении почти двух десятилетий, вопиющую несправедливость, «захват власти». Казимир Малевич дал предельно резкую характеристику этому конфликту: «Во главе петроградского художественного совета стоит Бенуа! Опять жизнь искусства замыкается в официальные рамки. Опять торжество гонителей искусства! Опять те же лица за столом. Опять покойники протягивают свои костлявые руки к светильнику и хотят потушить его. Но этого не должно быть! Прочь с дороги, палачи искусства! Подагрики, вам место на кладбище. Прочь все те, кто загонял искусство в подвалы. Дорогу новым силам! Мы, новаторы, призваны жизнью в настоящий момент отворить темницы и выпустить заключенных» [22].

В 1911 году были слышны только отголоски коллизий по поводу возможного присвоения одной группой художников и критиков властных полномочий. Реакция в мире искусств последовала даже не на прямые действия, а на заявленные намерения². Ситуация 1957 года была совсем иной. Подготовка к съезду и дискуссии во время форума оказались местом открытого осуждения узкой группы художников и арт-бюрократии, занимавшей в годы сталинизма самое влиятельное и привилегированное положение в советском искусстве.

В современной историографии этот непримиримый конфликт уже рассматривался в ряде публикаций [23, с. 54–119; 24, с. 102–117; 25]. О нем было хорошо известно и в Министерстве культуры (до 1953 года – в Комитете по делам искусства при Совете министров СССР) и в ЦК КПСС. Первые открытые критические высказывания о привилегированном положении нескольких высокопоставленных художников звучали на собраниях Московского и Ленинградского отделений Союза художников СССР в ходе обсуждения партийных постановлений по вопросам литературы и искусства 1946–1948 годов. Порой сформулированная сверху повестка таких заседаний (осуждение формализма или космополитизма) отодвигалась на второй план, а на первый выходило недовольство художников, критиков, скульпторов, графиков доминирующим положением узкой группы художников, многочисленными перекосами в распределении заказов и закупочных ценах.

«Дискуссия о натурализме», развернувшаяся в газете «Комсомольская правда» с подачи инженера В. Сажина в 1948 году, стала еще одним эпизодом теперь уже публичной дискуссии между привилегированной верхушкой и «обычным советским человеком» [26].

В 1951 году самого влиятельного и титулованного художника Александра Герасимова не избрали в правление МОССХ. В качестве формального повода послужила скандальная ситуация с присуждением ему и Федору Шурпину Сталинской премии в области искусства за работы очень сомнительных художественных достоинств, выполненные «бригадным способом». 27 сентября 1952 года передовая статья официального издания по вопросам культуры, газеты «Советское искусство», содержала прямую критику художников, живущих «вчерашними успехами».

Критика низвергаемой элиты нарастала как снежный ком, звучала в докладах и аналитических записках, направляемых в ЦК КПСС. Для публики положение дел стало явным не в декабре 1956 года, когда делегатами съезда не были избраны символы сталинской художествен-

² По словам Г. Стернина, «целую бурю» произвело всего лишь пристрастие А. Бенуа к «своим» [22, с. 154].

венной элиты – А.М. Герасимов, Е.В. Вучетич, М.Г. МанIZER, С.М. Орлов, А.И. Лактионов, В.П. Ефанов, Г.И. Мотовилов, Ф.П. Решетников, А.М. Грицай, П.П. Соколов-Скаля, П.А. Кривоногов, Н.Н. Жуков, С.А. Григорьев, В.И. Касиян – наиболее обласканные властью и влиятельные художники той эпохи. О том, что подготовка съезда вышла из-под контроля свидетельствует написанное всего за месяц до открытия съезда письмо министра культуры СССР Н.А. Михайлова о влиянии буржуазной идеологии на художественную интеллигенцию Москвы и Ленинграда [27]. Несмотря на авральные меры (попытки провести столичных кандидатов через списки делегатов от союзных республик), картина не изменилась и окончательно прояснилась 28 февраля 1957 года, когда почти никого из «железной гвардии социалистического реализма» среди участников съезда не оказалось.

На самом съезде скульптор Екатерина Белашова озвучила мнение тех, кто был последовательным критиком ранее властвовавшей группы художников: прежний Оргкомитет должен публично отчитаться о работе, а съезд – выразить свое отношение к руководству Оргкомитета, не выполнившего возложенных на него государственных задач. «Ими под общим названием борьбы с формализмом был отстранен от искусства ряд художников старшего и среднего поколений... Уже этим самым был нанесен колоссальный ущерб... Были на десяток лет в музеях сняты с экспозиции произведения многих художников и спрятаны в запасниках (Врубель, Коровин, Борисов-Мусатов, Трубецкой, Матвеев, Голубкина и др.)», – напоминала собравшимся Екатерина Белашова [17, л. 125].

Позднее Борис Бернштейн – критик, историк искусства, представлявший на съезде 1957 года Союз художников Эстонии, вспоминая реалии художественной жизни в СССР, назвал коррупционные интересы высшей арт-бюрократии основной причиной длительного «несозыва» Всесоюзного съезда художников: «Оргкомитет уже организовал Союз художников, а собирать учредительный съезд не было никакого резона. Само понятие «учредительного» вызывало нежелательные воспоминания. Но не это главное. Главное то, что принадлежность к Оргкомитету во главе с Александром Герасимовым давала теплую близость к высшей власти, а затем и собственную власть, а еще затем – не ограниченные ни числом, ни ценой государственные заказы и закупки, равно как и другие житейские блага, не говоря уже об орденах и премиях. Кому нужно было менять исторически сложившийся порядок – и ради чего?» [28]. Ситуация с длительным «несозывом» съезда советских художников объяснялась не одним, а рядом факторов. Но для нас важна именно трактовка участника и очевидца событий. Б. Бернштейн обращает внимание на еще одну важную деталь: нельзя судить вегетарианские баталии первого съезда художников по меркам сегодняшнего дня. «Для поколений реальный социализм был всегда, в персональном измерении он был равен вечности. Это была жизнь, а другая не была дана. Пожалуйста, подберите подходящий аршин. Суть не в формате, каким он видится издали, а в подлинности. Страсти были подлинными, подлинными были чувства унижения, бессилия – и маленького торжества. Вот вам. Ага? Выкусите!» [28].

Съезд художников 1957 года стал рубежом в трансформациях советской системы изобразительного искусства. Он завершил институционализацию общенациональной творческой организации, легитимировал ротацию художественной элиты, дал импульс развитию и, одновременно, превратил съезд художников из разового события уникального исключительного характера в регулярное бюрократическое действие. Требования, нацеленные на создание равных (хотя бы на уровне нормативной базы) возможностей для художников разных возрастов и специальностей были не только озвучены, но и услышаны и частично приняты к исполнению.

Два «имперских» и первый «советский» съезд российских художников разделяет эпоха фундаментальных трансформаций всей системы изобразительных искусств. Она менялась в

результате экспансии средств технического воспроизводства, рождения новой демократичной массовой публики, появления современного художественного рынка и художественной индустрии, превращения художника в массовую профессию. Мобилизационные стратегии государства вовлекали мир искусства в политическую злободневность, она диктовала новую риторику и тематические приоритеты.

В этих обстоятельствах съезды художников решали очень много различных задач, важнейшей из которых была консолидация художественного сообщества в целом и отдельных групп внутри него. Съезды сыграли историческую роль коммуникативной площадки, трибуны для апелляций к власти, университетской кафедры, профсоюза. Гибридная функциональность съездов художников обуславливает и сегодня живучесть этой специфической формы социальной организации художественного сообщества. Но институциональное значение, которое съезды художников имели в истории российского изобразительного искусства первой половины XX века, утрачено. Скорее всего, навсегда.

Список литературы

1. Сапиро Ж. Интеллектуальные профессии между государством, предпринимательством и промышленностью // Символическая власть. Социальные науки и политика. – М., 2011. – С. 97–126.
2. Троицкий Ю.Л. Историческая компаративистика // Диалог со временем. – 2010. – № 30. – С. 26–37.
3. Мнения лиц, опрошенных по поводу пересмотра Устава Императорской Академии художеств. – СПб., 1891. – Т. 2. – 119 с.
4. РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2082. Оп. 2. Д. 3560.
5. Клычников В.М. Художники Москвы как социально-профессиональная группа накануне Февральской революции 1917 года: дис. ... канд. ист. наук. – М., 2000. – 299 с.
6. Кириченко Е.И. Президенты Императорской Академии художеств. – М., 2008. – 432 с.
7. Хмельницкая И.И. Деятельность великого князя Владимира Александровича в сфере русской художественной культуры: дис. ... канд. культурологии. – СПб., 2011. – 178 с.
8. Документы о подготовке республиканских, краевых и областных ССХ РСФСР к I Всесоюзному съезду художников // РГАЛИ. Ф.2082. Оп. 2. Д. 1051.
9. Коржихина Т.П. Извольте быть благонадежны. – М., 1997. – 375 с.
10. Веселов А.А. Московские профессиональные объединения художественной интеллигенции во второй половине XIX – первой четверти XX в.: дис. ... канд. ист. наук. – М., 2012. – 156 с.
11. Труды Всероссийского съезда художников, состоявшегося под величайшим покровительством его императорского величества государя императора Николая Александровича. – Петроград, 1911 – янв. 1912. – Петроград, 1914. – Т. 2. – 370 с.
12. Труды первого съезда русских художников и любителей художеств, созванного по поводу дарования галереи П. и С. Третьяковых городу Москве. – М., 1900. – 275 с.
13. Стенограммы первого съезда СХ СССР // РГАЛИ. Ф.2082. Оп. 2. Д. 26.
14. Стенограммы первого съезда СХ СССР // РГАЛИ Ф. 2082. Оп. 2. Д. 35.
15. Рерих Н.К. Земля обновленная / Собр. соч. Кн. I. – 1914.
16. Письмо А.П. Боголюбова И.Н. Крамскому 5 апреля 1886 г. / Огарева Н.В. Из писем А.П. Боголюбова к И.Н. Крамскому // Сарат. гос. худож. музей им. А.Н. Радищева: статьи и публикации. – Вып. 2–3. – Саратов, 1974. – С. 26–27.

17. Лапшина Г.С. Печать 1890-х гг. о передаче коллекции братьев Третьяковых Москве [Электронный ресурс] // Медиаскоп. – 2012. – № 4. – URL: <http://www.mediascope.ru/node/1228> (дата обращения: 16.07.2018).
18. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1920-х годов. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
19. Лапшин В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1918 г. – М., 1986. – 495 с.
20. Пятый Всесоюзный съезд работников искусств: краткий отчет. – М., 1925. – 81 с.
21. Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. – М., 1999. – 872 с.
22. Ган А., Моргунов А., Малевич К. Задачи искусства и роль душителей искусства [Электронный ресурс] // Малевич К. Собр. соч. в пяти томах. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. – М., 1995. – С. 60–125. – URL: http://krotov.info/libr_min/13_m/al/evich.htm (дата обращения: 22.07.2018).
23. Зезина М.Р. Советская художественная интеллигенция и власть в 1950–60-е годы. – М., 1999. – 398 с.
24. Гольдин М. Опыт первого государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры. – М., 2006.
25. Oliver Johnson The Stalin Prize and the Soviet Artist: Status Symbol or Stigma? // *The Slavic Review*. – 2011. – Vol. 70. – No. 4. – P. 819–843.
26. Янковская Г.А. Советское искусство в годы позднего сталинизма и «рядовой зритель» [Электронный ресурс] // *Magistra vitae: электрон. журн. по истории и археологии*. – 2018. – № 1. – С. 39–45.
27. Культура и власть. 1953–1957 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.alexander-yakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/55509> (дата обращения: 18.05.2018).
28. Бернштейн Б. Триптих стриптизов [Электронный ресурс] // Альманах Порт-Фолио. – URL: <http://www.port-folio.org/2004/part808.htm> (дата обращения: 18.05.2018).

References

1. Sapiro Zh. Intellektualnye professii mezhdru gosudarstvom, predprinimatel'stvom i promishlennost'iu [Intellectual professions: state, entrepreneurship and industry]. *Symbolic Power. Social Science and Politics*. Moscow, 2011, pp. 97-126.
2. Troitskii Y.L. Istoricheskaja comparativistika [Comparative studies in History]. *Dialog with Time*. Moscow, 2010, no. 30, pp. 26-37.
3. Mnenia lits, oproshennykh po povodu peresmotra Ustava Imperatorskoi Akademii khudozhestv. Tom 2. [Opinions of persons interviewed on the revision of the charter of the Imperial Academy of arts. Vol.2]. Saint Petersburg, 1891, 119 p.
4. *RGALI (Rossiiskii gosudarstvennii arhive literatury i iskusstva)*, f. 2082, op. 2, d. 3560.
5. Klychnikov V. M. Hudozhniki Moskvy kak sotsial'no-professional'naiia gruppa nakanune Fevral'skoi revoliutsii 1917 goda [Moscow artists as social and professional group on the eve of February revolution of 1917]. Ph. D. thesis. Moscow, 2000, 299 p.
6. Kirichenko E.I. Prezidenty imperatorskoi akademii chudozhestv [Presidents of the Imperial Academy of Arts]. Moscow, 2008, 432 p.
7. Chmel'nitskaya I. I. Deyatel'nost velikogo knyazya Vladimira Aleksandrovicha v sferu russkoi chudozhestvennoi kulturi [Grand Duke Vladimir Alexandrovich and Russian Artistic culture]. Ph. D. thesis. Saint Petersburg, 2011, 178 p.
8. Dokumenty o podgotovke respublikanskikh, kraevykh i oblastnykh SSKh RSFSR k I Vsesoiuznomu s"ezdu khudozhnikov [Documents on the preparation of republican, regional and regional SSH of the RSFSR to I All-Union Congress of Artists]. *RGALI (Rossiiskii gosudarstvennii arhive literatury i iskusstva)*, f.2082, op. 2, d. 1051.
9. Korzhikhina T.P. Isvol'te byt blagonadezhny [Allow be trustworthy]. Moscow, 1997, 375 p.
10. Veselov A.A. Moskovskie professional'nye ob'edineniia khudozhestvennoi intelligentsii vo vtoroi polovine XIX – pervoi chetverti XX vv. [Moscow professional associations of artistic intelligentsia in the second half of the XIX - first quarter of the XX centuries]. Ph. D. thesis. Moscow, 2012, 156 p.
11. Trudy Vserossiiskogo s"ezda khudozhnikov. Tom 2 [Papers of the All-Russian congress of artists. Vol. 2]. Petrograd, 1911 – ianvaria 1912. Petrograd, 1914, 370 p.
12. Trudy pervogo sezda russkikh khudozhnikov i liubitelei khudozhestv sozvanogo po povodu darovaniia galerei P. i S. Tret'iakovykh gorodu Moskve [Proceedings of the first congress of Russian artists and art lovers, convened on the talent of the gallery P. and S. Tretyakov to the city of Moscow]. Moscow, 1900, 275 p.
13. Stenogrammy pervogo s"ezda SKh SSSR [Transcripts of the first congress of the USSR Union of Artists]. *RGALI (Rossiiskii gosudarstvennii arhive literatury i iskusstva)*, f.2082, op. 2, d. 26.

14. Stenogrammy pervogo s"ezda SKh SSSR [Transcripts of the first congress of the USSR Union of Artists]. *RGALI (Rossiiskii gosudarstvennii arhive literatury i iskusstva)*, f.2082, op. 2, d. 35.
15. Rerikh N.K. Zemlia obnovlennaia [The earth has been renewed]. *Sobranie sochinenii*. Book I. 1914.
16. Pis'mo A.P. Bogoliubova I.N.Kramskomu 5 apreliya 1886 [Letter A.P. Bogolyubov I.N. Kramsky April 5, 1886]. Ogareva N.V. Iz pisem A.P. Bogoliubova k I.N. Kramskomu]. *Saratovskii gosudarstvennii khudozhestvennii muzei imeni A.N. Radishcheva: stat'i i publikatsii*. Saratov, 1974, iss. 2-3, pp. 26-27.
17. Lapshina G. S. Pechat' 1890-h gg. O peredache kollektzii brat'ev Tret'iakovykh Moskve [Newspapers of 1890s about the Tretyakov brothers gift to Moscow]. *Mediascope*, 2012, no. 4, available at: <http://www.mediascope.ru/node/1228> (accessed 16 July 2018).
18. Sternin G.U. Khudozhestvennaia zhizn' Rossii 1900–1920-h godov. [The artistic life in Russia. 1900s–1920s.]. Moscow, 1988, 285 p.
19. Lapshin V.P. Khudozhestvennaia zhizn' Moskvy i Leningrada v 1918 g. [The artistic life of Moscow and Petrograd in 1918]. Moscow, 1986, 495 p.
20. Piatyi Vsesoiuznii s'ezd rabotnikov iskusstv: kratkii otchet [Fifth All-Union Congress of art workers: a brief report]. Moscow, 1925, 81 p.
21. Vlast' i khudozhestvennaia intelligentsiia. Dokumenty TsK RKP(b) – VKP(b), VChK – OGPU – NKVD o kul'turnoi politike. 1917–1953 [Power and artistic intelligentsia. Documents. Central Committee of the RCP (b) – VKP (b), VChK – OGPU – NKVD on the cultural policy. 1917-1953]. Moscow, 1999, 872 p.
22. Gan A., Morgunov A., Malevich K. Zadachi iskusstva i rol' dushitelei iskusstva [The tasks of art and the role of art stranglers]. *Malevich K. Sobranie sochinenii v piati tomakh. Tom 1. Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniia i drugie raboty. 1913–1929*. Moscow, 1995, vol. 1, pp. 60 – 125, available at: http://krotov.info/libr_min/13_m/al/evich.htm (accessed 22 July 2018).
23. Zezina M. R. Sovetskaia khudozhestvennaia intelligentsia i vlast' v 1950 – 1960 gody [Soviet artistic intelligentsia and power in the 1950s – 1960s]. Moscow, 1999, 398 p.
24. Gol'din M. O pit pervogo gosudarstvennogo upravleniia iskusstvom. Deiatel'nost pervogo otechestvennogo Ministerstva kul'tury [The first state management of art. The case of the first national Ministry of culture]. Moscow, 2006.
25. Johnson O. The Stalin Prize and the Soviet Artist: Status Symbol or Stigma? *The Slavic Review*, 2011, vol. 70, no. 4, pp. 819-843.
26. Yankovskaya G. Sovetskoe iskusstvo v gody pozdnego stalinizma i "riadovoi zritel'" [Soviet art in the years of late Stalinism and the "ordinary viewer"]. *Magistra vitae: elektronnyi zhurnal po istorii i arkheologii*, 2018, no. 1, pp. 39 – 45.
27. Kul'tura i vlast'. 1953–1957 [The culture and the power. 1953–1957.], available at: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/55509> (accessed 22 May 2018).
28. Bernshtein B. Triptikh striptizov [Strip triptych]. *Al'manakh Port-Folio*, available at: <http://www.port-folio.org/2004/part808.htm> (accessed 18 May 2018).

Получено: 06.10.2018

Принято к печати: 07.11.2018