

ми все еще напоминали американские начала XX в. – пустынные, с зачаточными признаками автомобилизации.

Государственная монополия на производство и распределение автотранспорта наложила долговременный отпечаток на всю историю автопрома. В ней отразилась, как показано в книге, экономика и социальная жизнь в миниатюре, и с таким подходом нельзя не согласиться. Качество продукции, ее обновление, внедрение новых моделей и технологий всецело зависели от производителя, а его положение – от народнохозяйственной конъюнктуры и приоритетов в экономической политике. Исследованию Сигелбаума недостает статистического материала, который наглядно показал бы динамику государственных ассигнований на различные народнохозяйственные цели и эволюцию доходов и расходов советской семьи.

Но историк верно заметил, что гораздо более примитивный и менее удобный, чем на Западе, автомобиль в целом отвечал запросам советских людей, даже если его внешний вид и технические характеристики определяли не покупатели. Им он требовался прежде всего как средство передвижения, которое стало дополняться после распада СССР импортом

иномарок и строительством заводов по их выпуску. Социально-экономическому расслоению постсоветского общества стала отвечать диверсификация авторынка, где появились самые дорогие импортные марки, а отечественные стали вторыми автомобилями в семье или единственным «другом» граждан со средними доходами.

Попытки поддержать отечественного производителя в конце 1990-х гг. различными директивными мерами – например, кампанией Б.Е. Немцова за пересаживание госчиновников с «Ауди» и «Мерседесов» на «Волги» не дала ожидаемого эффекта. Насколько полезным окажется правительственное решение конца 2008 г. о повышении таможенных пошлин на ввоз иномарок, покажет жизнь. В книге показано, что бывшие советские автогиганты не вышли со своей продукцией на новый конкурентный уровень. Массовое производство автомобилей в СССР стало реальностью, но не обрело той гибкости и разнообразия цен, технических возможностей, дизайна и отделки, которые обеспечивали автопромы других стран.

Б.М. Шпотов,
доктор исторических наук
(Институт всеобщей истории РАН)

Г.А. Янковская. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. Пермь: Изд-во Пермского государственного университета, 2007. 312 с.

Монография доцента кафедры новейшей истории России Пермского государственного университета Г.А. Янковской представляет собой плод многолетних изысканий в области визуальной истории советского общества. Впечатляющая опытность исследовательницы становится очевидной с первых же страниц книги, с изложения состояния изучения интересующих ее проблем и с обозначения круга источников, на которые опирается ее труд. Ареал свидетельств, вовлеченных ею в убедительную и одновременно изящную систему аргументации, впечатляет широтой и многообразием. «Я смотрела на художников эпохи сталинизма сквозь материалы закупочных комиссий и профсоюзных собраний, справки снабженческих организаций и партийных комитетов, книги отзывов художественных выставок и финансовые отчеты художественных кооперативов, письма художников “во власть” и доклады художественной бюрократии вышестоящему начальству», – пишет Г.А. Янковская (с. 8–9). Помимо «традиционных» вербальных источников (официальных

документов корпоративных организаций советских художников и властных инстанций, опубликованных и неопубликованных «эго-документов», периодической печати 1930-х–1950-х гг.), автор привлекает к анализу визуальные объекты – источники, все еще не очень привычные, с сомнительным, с точки зрения многих профессиональных историков, познавательным потенциалом: изображения «музейного значения» и не имеющие очевидной художественной ценности предметы повседневной визуальной среды эпохи сталинизма.

Янковская прекрасно ориентируется в обширной историко-визуальной традиции исследования советской эпохи. Авторская историографическая эрудиция складывалась, несомненно, под влиянием англо-американской исторической, социологической, культурологической и искусствоведческой литературы, сыгравшей пионерскую роль в изучении интересующей исследовательницу проблематики. При всем многообразии подходов исторической визуалистики их можно свести к двум исследовательским моделям или стратегиям.

Первая из них сосредоточивается на анализе самих произведений искусства, с надеждой выявить с его помощью особенности мироощущения и систем ценностей, мира толкования и поведения, восприятия и опыта, надежд и страхов исторических актеров – одним словом, «субъективной реальности», зачастую недостаточно артикулированной в вербальных источниках. Вторая стратегия фокусирует исследовательскую оптику на социальные условия производства искусства, общественную среду, в которой возникает художественное произведение, отношения заказчика и художника, нормы и ценности художественной корпорации, состояние и функционирование рынка изобразительной продукции. В этом случае первостепенными источниками становятся не столько изображения, сколько вербальные свидетельства, отражающие очерченную проблематику.

Книга Янковской со всей определенностью может быть отнесена к успешно реализованной второй исследовательской модели. Автор так формулирует угол зрения, с которым она подходит к изобразительному искусству эпохи позднего сталинизма: «В этой работе я попыталась взглянуть на художественную жизнь сталинской эпохи как историк, интересующийся социальной историей искусства, точнее – историей художников как особого сообщества, профессиональной корпорации» (с. 6). Осуществление такой перспективы видится ею в научной репрезентации трех основных для монографии сюжетов: «социального облика художественного сообщества в годы позднего сталинизма, экономических императивов, действующих в советском мире искусств, и художественной жизни в провинции» (с. 46).

В методологическом плане Янковская ориентируется на институциональный подход Д. Норта и теорию социального поля П. Бурдьё, что позволяет ей рассматривать мир искусства как «динамичное пространство конкурентного сосуществования различных действующих сил, культурных установок, повседневных практик, в котором трудно вычленив одну область взаимодействий и наряду с политическими важную роль играют экономические и ментальные императивы» (с. 46). Разделяя мнение автора об эффективности данного инструментария применительно к исследуемой ею теме, следует вместе с тем отметить, что свои методологические приоритеты Янковская намечает бегло и пунктирно, словно бы обозначая некоторые коды, ясные для посвященных, но должные остаться для остальных не раздражающей тайной.

Структура исследования подчинена логике авторских задач. Текст основной части, к

которому прилагаются обширная библиография, именной указатель, ценные вербальные и визуальные документы эпохи, делится на четыре главы. В первой из них анализируется институциональная система советского искусства в хронологических рамках, оправданно выходящих за пределы позднего сталинизма и охватывающих период с 1920-х по 1950-х гг. Здесь дается обзор деятельности корпоративных организаций советских художников – Всероссийского союза кооперативов художников (Всекохудожник), Союза советских художников и Художественного фонда; институтов распространения и конструирования восприятия изобразительного искусства (музеев, выставок, просветительских организаций и профессиональной прессы); систем цензуры, контроля (Всесоюзного комитета по делам искусств, Главреперткома, Главлита, Агитпропа) и поощрения (Сталинская премия и другие награды). Янковская приходит к обоснованному заключению, что «в институциональном отношении искусство эпохи сталинизма представляло собой систему, в которой пересекались компетенции и распылялись функции различных учреждений, принцип властной вертикали сочетался с полицентризмом в принятии решений, бюрократическая заорганизованность – с хаосом в реализации управленческих функций» (с. 86).

Собственно советский художник, проблемы его идентичности и статуса составляют «главную интригу» второй главы. В ней реконструируется численность представителей художественных профессий, предпринимается любопытная попытка поколенческого анализа советских художников, конструируются некоторые типы их самоидентификации, а также различные статусные группы в рамках аморфного художественного сообщества. Последнее, как убедительно демонстрирует автор, распалось на ожесточенно конфликтующие между собой группы, причинами чему служили и личные амбиции, и поколенческие противостояния, и различия в восприятии профессиональной идентичности, и особенности существования искусства в условиях специфического советского художественного рынка. Как и в других сферах советской профессиональной жизни, искусство сталинского периода было отмечено «разительным контрастом между публичной риторикой о высоком предназначении советского художника и реалиями художественной повседневности» (с. 141).

В третьей главе – одной из самых информационно и интерпретационно насыщенных – автор обращается к экономической подоплеке советского изобразительного искусства. В этой связи анализируется экономическая дея-

тельность Всекохудожника, в том числе в довоенный период, «послевоенная экономика художественного просвещения и агитации» (с. 165), принципы ценообразования и влияние экономических факторов на эстетику художественных произведений эпохи позднего сталинизма. В частности, Янковская обращает внимание на чрезвычайно низкий профессиональный уровень произведений на лояльные политические сюжеты, прежде всего, изображений «вождей», и выявляет экономическую природу этого феномена: «Авторитет темы служил своеобразной охранной грамотой, под прикрытием которой художники превращали идеологию в бизнес» (с. 168). Исследовательница считает, что помпезность и монументальность, характерные для позднесталинского искусства, следует объяснять не только амбициями власти, ожиданиями населения или культурными предпочтениями публики, но и практикой ценообразования, согласно которой «труд в искусстве оплачивался исходя из внешних признаков, таких как размеры полотен и скульптур, тематика произведений» (с. 175). Автор приходит к заключению, что кооперативная деятельность советских художников стала «полигоном для испытания различных технологий и форм “советизации” художественного сообщества, для освоения экономических механизмов художественного производства по-социалистически» (с. 182).

В этой связи стоит обратить внимание на интерпретацию Янковской концепта «советизация». Автор предпринимает амбициозную попытку разграничить ситуативные и типологические процессы в советском искусстве сталинской поры, обозначая их терминами «сталинизация» и «советизация». Под «советизацией» она понимает «процесс, связанный с принятием советских институтов, практик и ценностей, имеющих длительную историческую перспективу», а «сталинизацию» связывает с «краткосрочным, специфическим развитием» (с. 143). И далее поясняет: «Таким ситуативным качеством отличались символика и стилистика культа Сталина, институциональная система, формы контроля, иерархия жанров в искусстве и многое другое» (с. 143). Безусловно, стремление автора развести процессы различной длительности и формативной значимости в советской истории заслуживает уважения и одобрения, особенно в нынешней историографической и политической ситуации, когда советское зачастую отождествляется со сталинизмом, а сталинизм сводится к идеологии и практике террора. Вместе с тем применительно к официальному советскому изобразительному искусству предложенная автором схема во многом представляется

избыточной. Не являясь экспертом в данной теме (и тем самым не претендуя на научную основательность следующего тезиса) и судя скорее с позиции собственных зрительских впечатлений и опыта жизни в СССР, хотел бы высказать предположение, что отнесенные Янковской к ситуативным явлениям «символика и стилистика культа Сталина» надолго пережили сталинскую эпоху (достаточно вспомнить, например, визуальное оформление советских праздников 1960-х–1980-х гг.), равно как и репрессивные формы контроля или, с незначительной модификацией, иерархия жанров в искусстве.

Четвертая глава монографии посвящена провинциальному измерению послевоенного советского изобразительного искусства. В ней рассматриваются проблемы влияния взаимоотношений по линии «центр-периферия» на советскую художественную жизнь. Как представляется, заключительная глава выстроена менее удачно, чем предыдущие. Причина этому, по-видимому, кроется в дефиците источниковых материалов для панорамного обзора и оригинальных обобщений, свойственных предыдущим частям книги. Скудость следов художественной жизни искусства в Молотове (Перми) 1930-х–1950-х гг. не позволила автору сконцентрироваться на микроисторическом анализе молотовской ситуации (как первоначально полагает читатель), вынуждая обращаться к фрагментированному иллюстративному материалу из других периферийных регионов. В результате полноценного «плотного описания» культурной ситуации в провинции не получилось. Наибольший интерес в четвертой главе представляет сюжет о зрителях искусства позднего сталинизма. Проблема зрительской рецепции – одна из наиболее сложных и трудноразрешимых в визуально-исторических исследованиях. Янковская успешно справляется с этой непростой задачей, привлекая музейные и выставочные книги отзывов посетителей, а также письма зрителей в редакции периодических изданий. Наиболее значимыми представляются следующие наблюдения исследовательницы. Во-первых, советские зрители «высказываются об искусстве в рамках трудовой парадигмы, не делая принципиальных различий между собой и лицами творческих профессий» (с. 223), чем и объясняется критический настрой, беспалляционность мнений и мелочность придирок посетителей выставок. Во-вторых, «“простой человек” явно устал от навязчивой и прямолинейной идеологии» (с. 229). Назревал конфликт аудитории с официальным искусством, порою прорываясь на свет в послевоенных дискуссиях или в «бытовизации» сюжетов живописи и графики.

Автор придерживается «нормализаторской» линии в интерпретации искусства сталинского времени – линии, характерной для современной социальной истории сталинизма и противостоящей «катастрофизирующему» подходу, отличающему как старое тоталитарное, так и новейшее историко-культурное толкование сталинизма. Это наблюдение еще раз подтверждается в заключении, в котором Янковская подчеркивает успешность приспособления советских художников к ситуации несовместимости идеологических деклараций и экономических реалий. Ее выводы относительно советских художников, с особыми оговорками, перекликаются с наблюдениями одного из пионеров и локомотивов социально-исторической ревизии советской истории Ш. Фицпатрик по поводу стратегий сопротивления и приспособления «сталинских крестьян» и горожан: «Советские художники переиграли идеократический режим. Гибко реагируя на меняющиеся требования офици-

альной эстетики и цензуры, они профанировали идеологию, неплохо на ней зарабатывая, оставаясь в относительно безопасном положении» (с. 234).

Несмотря на предсказуемость последнего тезиса, книга Г.А. Янковской является новаторской как в постановке проблем, так и в способах и многих результатах их решения. Как историографический факт она, помимо прочего, опровергает пессимистические прогнозы по поводу включенности российских историков в единое международное исследовательское сообщество, равно как и устойчивое предубеждение о наличии якобы незыблемой границы качества, разделяющей историков в самой России по линии «центр–периферия».

**И.В. Нарский, доктор исторических наук
(Центр культурно-исторических исследований
Южно-Уральского государственного
университета, Челябинск)**

Проблемы отечественной истории: Источники, историография, исследования. Сборник научных статей / Отв. ред. М.В. Друзин. СПб.; Киев; Минск: Нестор-История, 2008. 682 с.

Рецензируемый сборник имеет грифы трех академических учреждений: Санкт-Петербургского института истории РАН, Института истории Украины НАН Украины и Белорусского государственного университета. Тематически сборник многолик: он объединяет под одной обложкой публикацию источников разного типа и исследования самой разнообразной тематики (по истории исторической науки, социальной, экономической, культурной истории, истории внешней политики, повседневности, «устной истории» и других). Обширна и география авторов: Москва, Санкт-Петербург, Челябинск, Чита, Петрозаводск, Липецк, Самара, Ростов-на-Дону, Иркутск, Ярославль, Калининград, Магнитогорск, Великие Луки, Белгород и другие города России, Киев и Минск. Представлены более 50 историков самых разных поколений.

Сборник состоит из трех основных тематических разделов, которые, в свою очередь, распадаются на подразделы: «Источники», «Историография», «Исследования». Трудно сказать, насколько такое деление материала обоснованно, но можно понять и трудности редактора книги, пытавшегося систематизировать и объединить под одной обложкой столь разнородный материал. В предисловии он справедливо отмечает, что «серьезное влияние

на исследования» постсоветских ученых «оказывали такие факторы как суверенизация бывших советских республик, и необходимость обосновать национальную государственность» (с. 3). Сборник должен способствовать взаимному ознакомлению с позициями друг друга ученых постсоветского пространства и в конечном итоге «большей объективности и научности» работы историков (с. 3). Однако ценность сборника скорее в том, что он в определенной степени фиксирует состояние науки постсоветской эпохи. Каков же реальный стержень сборника? На мой взгляд, таковых два – условно их можно обозначить как *конструирование историографии* и *конструирование истории*. В данной рецензии я хотел бы, прежде всего, остановиться на тех статьях этого издания, которые в наибольшей степени с ними связаны.

На страницах сборника постоянно звучит тема «школы» в исторической науке. Так, формирование дискурса «петербургской исторической школы» исследуется в статье челябинского историографа Н.Н. Алеврас «Петербургская школа историков. К.Н. Бестужев-Рюмин (из лекционного опыта)» (с. 171–184). Характеризуя значение деятельности известного ученого, Алеврас называет его «учителем без школы», подразумевая, что не имевший собственной,