

РУССКАЯ ХРИСТИАНСКАЯ ГУМАНИТАРНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

СОЦРЕАЛИЗМ: PRO ET CONTRA

Том II, книга 2

*Социалистический реализм
в изобразительном искусстве*

Антология

Издательство РХГА
Санкт-Петербург

2024

Серия «РУССКИЙ ПУТЬ»

Серия основана в 1993 г.

Редакционная коллегия серии:

*Д. К. Богатырёв (председатель), В. Е. Багно,
С. А. Гончаров, А. А. Грякалов, В. А. Гуторов,
А. А. Ермичёв, И. А. Есаулов, В. Н. Захаров,
К. Г. Исупов (ученый секретарь), А. А. Корольков,
М. А. Маслин, Р. В. Светлов, И. Н. Сухих,
В. Ф. Фёдоров, С. С. Хоружий*

Ответственный редактор серии

Д. К. Богатырев

Составитель

Д. Я. Северюхин

*Исследование выполнено за счет гранта Российского научного
фонда № 23-18-01007, <https://rscf.ru/project/23-18-01007/>;
Русская христианская гуманитарная академия
им. Ф. М. Достоевского*

**Социалистический реализм: pro et contra. Т. II, книга 2.
Социалистический реализм в изобразительном искусстве /**
сост., коммент., вступ. статья Д. Я. Северюхин. — СПб.: РХГА,
2024. — 504 с. — (Русский Путь).

ISBN 978-5-907855-82-3

Данная книга трехтомной антологии, посвященной истории развития и современной оценке *социалистического реализма*, официально утвержденного и доминировавшего в советском искусстве на протяжении нескольких десятилетий стиля, раскрывает его особенности в изобразительном искусстве. В первой части книги публикуются документы и материалы 1920–1930-х годов, связанные с процессом его выработки. Во второй части помещены исследования и материалы нового и новейшего времени. Публикуемые материалы совокупно дают документированную панораму истории отечественного искусства советского периода, и взгляд на соцреализм с позиций современности — как в аспекте идеологических мотиваций, так и в ракурсе художественно-выставочной практики.

© Д. Я. Северюхин, составление, комментарии, вступ. статья, 2024

© Русская христианская гуманитарная академия имени Ф. М. Достоевского, 2024

© «Русский Путь», название серии, 1993,
2024

ISBN 978-5-907855-82-3

СОДЕРЖАНИЕ

От издателя	5
<i>Дмитрий Северюхин</i> Социалистический реализм в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве	7

Часть I ДОКУМЕНТЫ И МАТЕРИАЛЫ

Декларация Ассоциации художников революционной России [1922].	33
Очередные задачи АХРР	34
Циркулярное письмо ко всем филиалам АХРР и обращение ко всем художникам СССР [1924]	34
<i>Анатолий Луначарский</i> На выставках (Ч. I, II) [1925].	38
<i>Николай Котов</i> Что такое героический реализм? Мысли ахрровца о героическом реализме [1926]	43
Декларация Ассоциации художников революции (АХР) (Принята I Всесоюзным съездом АХР) [1928]	49
<i>[П. Ю. Киселис]</i> Циркулярное письмо Центрального совета АХР филиалам, всем членам и кандидатам АХР [1928].	51
<i>Е. М. Ярославский</i> Задачи искусства. Речь на I Всесоюзном съезде АХРР [1928].	56
О перестройке литературно-художественных организаций Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.	66
<i>Михаил Аркадьев</i> [Предисловие к каталогу юбилейной выставки] [1932].	68

<i>Игорь Грабарь</i>	
Праздник мастеров кисти, карандаша и резца [1932]	72
<i>Осип Бескин</i>	
Формализм в живописи [1933]	75
<i>Буш М. А., Замошкин А. И</i>	
Реконструктивный период [1933]	110
Рапорт художественных организаций Москвы и Ленинграда Центральному комитету ВКП(б) (т. Сталину) и Реввоенсовету СССР (т. Ворошилову) в связи с художественной выставкой XV лет РККА в Государственном Русском музее [1933] . . .	122
Устав Союза писателей СССР (выдержка из части I) [1934].	125
О художниках-пачкунах [1936].	126
<i>Владимир Кеменов</i>	
Против формализма и натурализма в живописи [1936].	130
<i>Владимир Кеменов</i>	
О формалистах и «отсталом» зрителе [1936]	138
<i>Поликарп Лебедев</i>	
Против формализма в советском искусстве	145
<i>Марк Нейман</i>	
Против формализма и натурализма в скульптуре [1936]	159
<i>Владимир Фаворский</i>	
Выступление на общем собрании членов МОСХА 25 марта 1936 г.	166
<i>Лев Троцкий</i>	
Искусство и революция [1939]	169
Резолюция Первого всесоюзного съезда Союза советских художников [1957].	178

Часть II ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ

<i>Дмитрий Северюхин</i>	
Художественные объединения Петрограда — Ленинграда в 1918–1932 годах	195
<i>Александр Морозов</i>	
Власть и искусство. Из истории искусства 1930-х годов [1995].	213

<i>Игорь Голомшток</i>	
От слова к делу	232
<i>Дмитрий Северюхин</i>	
Союз советских художников и практическая сторона художественной жизни в СССР	277
<i>Алексей Бобриков</i>	
Образ женщины в искусстве сталинской эпохи	294
<i>Дмитрий Лавров</i>	
Русская лаковая миниатюра XX века и метод социалистического реализма.	325
<i>Николай Кононихин</i>	
Соцреализм и ленинградская литография: Pro & Contra . .	340
<i>Алексей Парыгин</i>	
Шелкография как искусство в эпоху соцреализма (1930-е — 1980-е годы).	364
<i>Ангелина Игнатъкова</i>	
На пути к соцреализму: сюжетные рисунки в советских набивных тканях 1920–1930-х гг.	375
<i>Ирина Золотинкина</i>	
Плакат сталинской эпохи и принципы соцреализма.	388
<i>Юлия Карпова</i>	
«Холодильник с орнаментом»: к проблеме «национальной формы» в советском прикладном искусстве и промышленном дизайне в послесталинский период.	405
<i>Юрий Герчук</i>	
Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже	424
<i>Эрнст Неизвестный</i>	
Диалог с Хрущевым. Из книги «Говорит Эрнст Неизвестный»	431
<i>Алексей Бобриков</i>	
Суровый стиль: мобилизация и культурная революция . . .	438
<i>Екатерина Андреева</i>	
Советское искусство на художественных выставках и в экспозициях российских музеев и галерей 1990– 2020-х годов	449
Комментарии	475
Именной указатель	488



Дмитрий Северюхин

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ
В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ И ДЕКОРАТИВНО-
ПРИКЛАДНОМ ИСКУССТВЕ***

ВВЕДЕНИЕ В ТЕМУ

История становления и развития метода социалистического реализма в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве по меньшей мере на десятилетие опережает сходные процессы в литературе. Это обстоятельство связано со спецификой художественной сферы, которая всегда в значительной степени зависит от материальных, то есть от социально-экономических, а значит, и политических предпосылок.

С установлением советской власти свободное развитие художественного рынка — энергии, во все времена питающей искусство¹ и достигшей в России накануне революции наивысшей точки развития, — сошло на нет, а сложившиеся к этому времени традиции выставочной и коммерческой практики были насильственно прерваны. Разорение и уничтожение просвещённого состоятельного слоя, поддерживавшего искусство, всеобщая разруха, вызванная революцией и Гражданской войной, катастрофическое обесценивание денег и исчезновение с прилавков элементарных товаров и продуктов, — всё это естественно привело к крушению художественного рынка, и это обстоятельство не просто затрудняло профессиональную творческую деятельность, но ставило художников на грань

* Северюхин Дмитрий Яковлевич — историк искусства, литературы и общественной жизни, доктор искусствоведения, профессор Русской христианской гуманитарной академии имени М. Ф. Достоевского, член Союза художников России и Санкт-Петербургского союза писателей. Статья написана для настоящего издания.

голодного существования. Некоторый всплеск экономической свободы, заданный прагматизмом НЭПа, оказался неустойчивым, отчасти иллюзорным, и затух уже к концу 1920-х годов.

Между тем, живое «художественное наследство», полученное в 1917 году большевиками было весьма богато и разнообразно. В Москве, Петрограде и провинции трудились представители позднего передвижничества и салонного академизма, импрессионисты и символисты, беспредметники и конструктивисты. Продолжали до времени существовать и художественные объединения с дореволюционным прошлым: Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ)¹, Союз русских художников (СРХ)², «Мир искусства»³

¹ Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ) — объединение московских и петербургских художников, основанное в 1870 году по инициативе Г. Г. Мясоедова. Представляло собой первую в России независимую, притом весьма успешную выставочно-коммерческую организацию, в деятельности которой принимало участие большинство выдающихся художников второй половины XIX века. Экспонируемые на выставках ТПХВ произведения (исторический жанр, библейские мотивы, портрет, пейзаж, жанровые сцены) стали высоким воплощением русской реалистической школы. ТПХВ прекратило существование в 1923 году.

² Союз русских художников (СРХ) — объединение, основанное в 1903 году московскими участниками выставок журнала «Мир искусства», издаваемого в 1899–1904 годах С. П. Дягилевым. В числе учредителей — А. Е. Архипов, А. М. Васнецов, С. А. Виноградов, М. А. Врубель, Н. В. Досекин, М. В. Нестеров, И. С. Остроухов, Л. О. Пастернак, В. В. Переплечиков, А. А. Рылов и др. Действительными членами вскоре были признаны и петербуржцы дягилевского круга — Л. С. Бакст, А. Н. Бенуа, О. Э. Браз, А. Я. Головин, Е. Е. Лансере, Ф. А. Малявин и К. А. Сомов. Однако после раскола в 1910 году петербуржцы вышли из СРХ и основали свое общество «Мир искусства». В 1903–1922 годах СРХ провел в Москве и Петербурге 16 весьма впечатляющих и резонансных выставок. Их общей чертой стало утверждение русской национальной самобытности в пейзаже, историческом и бытовом сюжетах, в графических мотивах и декоративно-прикладном искусстве. Последняя, «Весенняя» выставка СРХ, состоялась в Москве в мае 1923 года.

³ «Мир искусства» — общество художников, основанное по инициативе А. Н. Бенуа в Петербурге в конце 1910 года после раскола московского (по преимуществу) СРХ. Вело свою историю от одноименного журнала, издаваемого С. П. Дягилевым в 1899–1904 годах. Эстетическую основу общества первоначально составляло тяготение к стилю модерн в его петербургской версии, однако позднее приоритет был отдан индивидуальности художественно-образного мышления, благодаря чему выставки общества отличались стилистической и жанровой пестротой (экспонировались работы диапозоне от радикального новаторства до неоакадемизма). Последние выставки общества состоялись в Петрограде в 1922 и 1924 годах, после чего основное ядро мирискусников оказалось в эмиграции, где продолжало выставочную дея-

и некоторые другие. Возникали и новые общества, причём их формирование шло уже на фундаменте не только лишь эстетического сродства, но и на основе единой политической позиции.

Роль мецената и коллекционера теперь почти безраздельно присвоило себе государство, фактически монополизировавшее права на устройство художественной жизни и поставившее художника в зависимость от политических установок. Художественный рынок выступал теперь в «связанных» формах и сводился в основном к государственной закупке или государственному заказу произведений искусства, а в пору «военного коммунизма» (1918–1921) просто к продовольственному пайку. Поэтому как старые, так и новые художественные объединения, да и отдельные художники стремились приспособиться к новой политической реальности, определить своё место в общественно-культурном пространстве и ставили перед собой задачу поиска стиля, соответствующего новым временам. Декларации, программы и уставы художественных обществ, опубликованные в 1920-е годы, как правило, были обильно насыщены типичной для того времени «революционной» фразеологией и, казалось, писались исключительно для доказательства лояльности режиму.

Однако заключалось в них и нечто более существенное, а именно — искреннее стремление художников «вписаться» в современную жизнь, найти ключ к пониманию наступившей эпохи, выработать и донести до нового общества созвучное ему высказывание, наконец, утвердить в высоком смысле свою «полезность» государству и близость к духовным интересам народа, который по выработанной революцией терминологии, именовался теперь «трудящимися массами».

Именно в этих декларациях, а также в публичных диспутах и прочих выступлениях художественных группировок 1920-х годов, в полемике между ними, иногда носившей ожесточённый характер, происходила выработка идей и лексикона, положенных в основу формулы социалистического реализма, которая в чеканном виде возникла только в 1934 году на Первом съезде советских писателей¹.

тельность до 1932 года. Между тем, мирискусническая линия прочно укоренилась в практике советских художников, прежде всего в станковой и книжной графике, а также в театрально-декорационном искусстве.

¹ Термин «социалистический реализм», судя по изысканиям последнего времени, был выработан еще в 1932 году непосредственно после выхода постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» в ходе беседы председателя Оргкомитета Союза советских писателей Ивана Гронского со Сталиным и впервые появился в печати 23 мая 1932 года (фрагмент вы-

Тем не менее, приоритет в выработке формулы социалистического реализма, несомненно, следует отдать Товариществу передвижных художественных выставок (ТПХВ) и его преемнице — Ассоциации художников революционной России (АХРР), на основе опыта которых в последующие десятилетия выстраивалась генеральная линия советского искусства.

Обратимся к истории. 1 марта 1922 года в Москве, в Центральном доме работников просвещения (ЦДРП; Леонтьевский пер., 4) открылась 47-я выставка ТПХВ — объединения, которое к тому времени насчитывало более, чем полувековую историю и являлось уникальным по коммерческой успешности, популярности и длительности существования примером общественной самоорганизации художников. Почти все ветераны ТПХВ, чьи имена когда-то прославили русскую реалистическую школу, давно уже покоились в земле или доживали свой век. Но, как и прежде, в ТПХВ входили преимущественно художники реалистического направления с блестящей академической выучкой, носители изобразительных традиций XIX века: Василий Бакшеев, Николай Богданов-Бельский, Витольд Бялыницкий-Бируля, Николай Досекин, Николай Касаткин, Алексей Кравченко, Сергей Малютин, Яков Минченков, Петр Петровичев; в последних выставках ТПХВ участвовали и будущие классики социалистического реализма Исаак Бродский, Евгений Кацман, Ефим Чепцов, Василий Яковлев и др.

В каталоге 47-й выставки была опубликована принятая на собрании декларация ТПХВ — последний значимый документ этой организации: *«В настоящий момент, когда впервые даётся возможность с наибольшим успехом исполнить нашу задачу, Товарищество считает нужным поднять свое знамя и ближе подойти к выполнению заветов своих зачинателей. Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портретах и пейзажи быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей. Оставаясь верными реалистической живописи, мы будем искать наиболее близких народным массам приёмы,*

ступления И. Н. Гронского на собрании актива литкружков в публикации: Обеспечим все условия творческой работы литкружков! // Литературная газета. 1932. 23 мая. № 23 (192). С. 1). См.: Захаров А. В. К вопросу о возникновении термина «социалистический реализм» // Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2006. № 1. С. 107–118. <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-vozniknovenii-termina-sotsialisticheskij-realizm-1/viewer> (дата обращения: 03.02.2024).

чтобы в форме законченных произведений живописи помочь массам осознать и запомнить великий исторический процесс»¹. Как видим, в этом документе уже слышится предвестие известной формулы социалистического реализма, официально утверждённой и вошедшей в обиход только двенадцать лет спустя.

Накануне открытия выставки в том же ЦДРП был организован диспут, на котором выступил последний председатель ТПХВ Павел Радимов с докладом «О значении быта в современной живописи»; по ходу диспута развернулась полемика, в которой приняли участие не только передвижники, но и представители «левого» искусства — критик Осип Брик, принципиально отвергавший саму идею станкового «повествовательного» искусства и вскоре ставший одним из идеологов ЛЕФа — Левого фронта искусства², и художник Давид Штеренберг, в недавнее время — один из равноправных сочленов Парижской художественной школы. Деятельность ТПХВ вскоре прекратилась (последняя, 48-я выставка группы членов ТПХВ состоялась в 1923 году и не имела особенного публичного резонанса), но упомянутый диспут дал толчок к созданию новой организации — Ассоциации художников революционной России. Причём в основу её идейно программы лёг тезис декларации передвижников о «документально правдивом» отражении быта современной России.

Ассоциация художников революционной России (АХРР) была создана Москве в мае 1922 года. Её инициаторами стали бывшие члены ТПХВ и СРХ, эстетические различия между которыми, актуальные в начале 1900-х годов, давно уже нивелировались. Новая организация

¹ Каталог 47-й Передвижной выставки. М., 1922. С. 3–4.

² ЛЕФ (Левый фронт искусства) — объединение деятелей культуры, связанных с авангардными поисками. Основано в конце 1922 года в Москве. Ядро ЛЕФа составили Б. И. Арватов, Н. Н. Асеев, О. М. Брик, В. В. Маяковский, С. М. Третьяков и Н. Ф. Чужак. В деятельности организации также принимали участие художники, литераторы, архитекторы и кинематографисты: Дзига Вертов, братья Веснины, А. К. Гастев, В. В. Каменский, Г. М. Козинцев, А. Е. Кручёных, А. М. Родченко, Л. С. Попова, В. Ф. Степанова, В. Е. Татлин, В. Б. Шкловский, С. М. Эйзенштейн, С. И. Юткевич и др. ЛЕФ считал себя единственным настоящим представителем революционного искусства, выдвигая на первый план «социальный заказ», утверждая приоритет производственного искусства в противовес станковому, в литературе — репортаж, документалистику («литература факта») против вымысла. Несмотря на использование ультралевой фразеологии, ЛЕФ, по существу, противостоял вырабатываемым в 1920-е годы в недрах АХРР принципам социалистического реализма. Печатные органы — журналы «ЛЕФ» (1923–1925) и «Новый ЛЕФ» (1927–1928), выходившие под редакцией Маяковского. В конце 1928 года ЛЕФ распался по причине нараставших внутренних противоречий.

опиралась на традиции русской реалистической школы, декларировала создание содержательных произведений, отражающих современную действительность, боролась как с установками «левых», в частности ЛЕФа, на отмирание станковой живописи и вообще традиционных художественных форм, так и с лозунгом «искусство для искусства», характерного для московского и, в особенности, для петербургского камерного эстетизма. Примечательно, что заметную поддержку в создании АХРР оказала супруга и вскоре вдова Ленина Надежда Крупская, которая тогда возглавляла влиятельную организацию Главполитпросвет¹, ведавшую вопросами художественной жизни. С первых шагов АХРР ей покровительствовали первые лица армии, партии и государства, в том числе Л. Д. Троцкий, М. В. Фрунзе, К. Е. Ворошилов, С. М. Будённый, а с некоторого времени и Сталин.

Первая выставка АХРР — «Выставка картин художников реалистического направления в помощь голодающим» — открылась в мае 1922 года на Кузнецком Мосту. В те же дни АХРР получила организационное оформление — были принят ее устав и декларация, в которой говорилось: *«Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве <...> Революционный день, революционный момент — героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выявить свои художественные переживания»*². Здесь в термине «героический реализм» уже явно усматривается зародыш будущей формулы социалистического реализма, а еще не произнесенное слово «социалистический», несомненно, подразумевается³.

Членами-учредителями АХРР стали весьма известные в будущем советские живописцы: Федор Богородский, Александр Григорьев,

¹ Главполитпросвет (Главный политико-просветительный комитет Наркомпроса РСФСР) — государственный орган, входивший на правах Главного управления в состав Наркомпроса РСФСР. Был учрежден декретом Совнаркома 12 ноября 1920 года, на основе внешкольного отдела Наркомпроса. Задачей органа было руководство политической, просветительской и агитационно-пропагандистской работы в духе идеалов коммунизма. В ведении органа находились клубы, библиотеки, школы для взрослых, партийные школы, коммунистические университеты и прочее. Его председателем в течение всего времени работы была Н. К. Крупская. В июне 1930 года Главполитпросвет был реорганизован в сектор массовой работы Народного комиссариата просвещения РСФСР.

² Полностью декларация АХРР 1922 года приводится на с. 49 настоящего издания.

³ См. статью Николая Котова «Что такое героический реализм? мысли ахрровца о героическом реализме, публикуемой на с. 43 настоящего издания.

Николай Дормидонтов, Евгений Кацман, Василий Карев, Николай Котов, Владимир Перельман, а также художники с ярким дореволюционным прошлым Абрам Архипов, Сергей Малютин, Аркадий Рылов и др. Председателем организации выбрали Павла Радимова (уже в 1923 его сменил А. Григорьев). Через год АХРР насчитывала около 300 членов, к 1926 году их было уже около 650 (что на порядок превышало обычное число членов художественного объединения в старой России); были организованы филиалы АХРР (общим числом до 40) по всей территории СССР, включая некоторые автономные и союзные республики. Состав АХРР пополнялся за счет художников, переходивших в нее из других обществ — во второй половине 1920-х годов в нее, видя для себя лучшие перспективы, вошли многие бывшие члены обществ «Бубновый валет»¹ и «Мир искусства», другие художники, получившие признание до революции (Петр Кончаловский, Александр Куприн, Борис Кустодиев, Аристарх Лентулов, Илья Машков, Дмитрий Митрохин, Александр Осмеркин, Кузьма Петров-Водкин, Роберт Фальк, Константин Юон и др.). Забегая вперед, скажу, что иногда художники целыми группами выходили из АХРР и устраивали самостоятельные общества, но в целом процесс был преимущественно центростремительным, а не центробежным. В 1925 году по инициативе учащихся московских и ленинградских художественных вузов было создано Объединение молодежи АХРР (ОМАХРР), которое имело статус автономной организации с самостоятельным уставом и структурой и, находясь под сильным влиянием пролеткультовских идей классового размежевания художников, в значительной степени воздействовало на политику АХРР.

¹ «Бубновый валет» — московское общество художников, самое крупное объединение раннего авангарда в дореволюционной России. Возникло в 1911 году после одноименной скандальной выставки, устроенной в Москве в 1910/1911 году по инициативе Д. Д. Бурлюка, М. Ф. Ларионова и Н. С. Гончаровой. В дальнейшем наиболее радикальная часть участников выставки во главе с Ларионовым и Гончаровой не входила в общество и реализовывала собственную выставочную программу. Ядро общества «Бубновый валет» составляли П. П. Кончаловский, А. В. Куприн, А. В. Лентулов, И. И. Машков, А. А. Осмеркин, Р. Р. Фальк, которые опирались в своей практике на живописно-пластические решения в духе сезаннизма, фовизма и кубизма. Деятельность общества прекратилась в конце 1917 года. В 1927 году в Третьяковской галерее состоялась ретроспективная выставка группы «Бубновый валет». Члены бывшего общества продолжали активно участвовать в художественной жизни страны в составе разных объединений и оказали заметное влияние на молодое поколение советских живописцев.

Основным направлением деятельности АХРР в 1920-е годы стала выставочная работа. Был проведен ряд больших выставок, имевших тематический характер. Это были своеобразные творческие отчеты, побуждавшие художников к усиленной и целенаправленной подготовке. Назовем эти выставки: Жизнь и быт Красной Армии (1922); Жизнь и быт рабочих (1922); Красная Армия (1923); Уголок им. В. И. Ленина (1923); Революция, быт и труд (6-я и 7-я; 1924 и 1925); Жизнь и быт народов СССР (1926; после Москвы была показана в Ленинграде); Выставка, посвященная 10-летию Рабоче-Крестьянской Красной Армии (1928); Искусство в массы (1929). Наряду с этим более 70 выставок было проведено областными и республиканскими филиалами АХРР. Кроме того, Ассоциация участвовала в 16-й Бьеннале искусств в Венеции (1928) и в Художественно-промышленной выставке СССР в Нью-Йорке (1929), устроила свою выставку в Кёльне (1929). Все выставки устраивались с большим размахом, чему во многом способствовала поддержка Реввоенсовета во главе с Михаилом Фрунзе, а затем Климом Ворошиловым, ВЦСПС и других влиятельных организаций. Предисловие к каталогу 8-й выставки (1926) написал нарком просвещения Анатолий Луначарский. На выставках бывали видные государственные деятели, а 10-ю выставку (1929) посетили все члены Политбюро ЦК ВКП(б) во главе со Сталиным, и это, несомненно, было политическим жестом, выражавшим высокое одобрение.

Среди множества мероприятий, которые были проведены этой, долгое время процветавшей и обласканной властью организацией, выделим еще одно. В мае 1928 году в Москве состоялся 1-й Всесоюзный съезд АХРР, в работе которого приняло участие 150 делегатов, выступили Луначарский и видный большевистский публицист Емельян Ярославский. Была принята новая декларация АХРР, в которой давалась установка, ставшая еще одним шагом на пути к утверждению соцреализма: *«художественно претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, доподлинную революционную действительность и своей художественно-общественной работой активно участвовать в социалистическом строительстве»*¹. Тогда было решено объединить революционных художников всех стран в единую ИНТЕРАХР, в связи с чем приняли обращение «К революционным художникам всех стран!». Было утверждено и новое название организации, распро-

¹ Полностью декларация АХРР 1928 года приводится на с. 49 настоящего издания.

странившей свое влияние далеко за пределами Российской Федерации, — Ассоциация художников революции (АХР).

В дальнейшем плодотворная и по-своему яркая деятельность АХР пошла на убыль — во многом в связи с усилением вульгарно-пролетарских тенденций внутри организации, выразителем которых были в основном деятели ОМАХР, занявшие ключевые позиции в руководстве. Рупором нового руководства стал журнал «Искусство в массы», выходящий в 1929–1930 годах, — издание, которое дало немало образцов предельно агрессивной по тону и бездарной по содержанию художественной критики. В 1929–1930 годах в ходе «чисток», устроенных молодым руководством, из АХР вышли некоторые старые члены из числа наиболее умеренных и наиболее талантливых. К этому времени прекратились большие выставки, бывшие, по существу, самым главным достижением АХР, и деятельность организации свелась к политическому маневрированию. Это, однако, не спасло АХР, и она, в числе прочих художественных обществ, была ликвидирована в соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года.

Именно это постановление от 23 апреля 1932 года стало рубежной точкой, отделившей эпоху относительно свободного и потому разнообразного развития отечественного искусства от эпохи жесткого идеологического диктата, вторгавшегося не только в тематику или сюжет произведения, но и в самую плоть художественной работы, то есть в сферу метода, в сферу пластического выражения и образного языка.

Спустя два года основные догматы социалистического реализма будут сформулированы на упомянутом Первом съезде советских писателей, созванного в 1934 году по инициативе Сталина и при ближайшем участии А. А. Жданова, Н. И. Бухарина и М. Горького. Эти догматы будут распространены на все сферы творческой деятельности и станут важнейшим инструментом партийной идеологии, приняв со временем жесткий, безапелляционный характер. В последующие годы теоретико-идеологическое обоснование соцреализма теснейшим образом связывалось с представлениями о «партийности» (иначе — «классовости») и «народности» искусства, что предполагало, с одной стороны, верность руководящим партийным идеям, а с другой — доступность художественной формы для массового восприятия.

При этом, как пишет Игорь Голомшток в своем исследовании «Тоталитарное искусство»: «Сам Сталин не высказывался публично по вопросам культуры и искусства. Тем не менее, именно он стоял тогда за кулисами новой культурной политики и был, очевидно, глав-

ным автором сценария, по которому последовательно и планомерно внедрялись в жизнь принципы соцреализма»¹. К этому можно добавить, что Сталин не разделял идею классовой дифференциации в сфере культуры, которую пытались провести в жизнь деятели РАППа и РАПХа. Иван Гронский, бывший в то время председателем Оргкомитета Союза советских писателей, вспоминал, что когда он предложил Сталину в ходе личной беседы, состоявшейся в мае 1932 года в Кремле, формулировку «пролетарский социалистический реализм», тот ответил: «Вы правильно указали на классовый, пролетарский характер советской литературы и правильно указали цель всей нашей борьбы. Но стоит ли нам в определении творческого художественного метода, который должен объединять всех деятелей литературы и искусства, специально оговаривать пролетарский характер советской литературы и искусства? Мне думается, что большой нужды в этом нет»². Добавим, что и РАППХ, и РАПП, после некоторого с их стороны сопротивления, были ликвидированы в 1932 году в соответствии с вышеназванным партийным постановлением.

Выработанные «в верхах» принципы социалистического реализма распространялись не только на сферу «высокого искусства», к какой обычно относят живопись и скульптуру, но практически на *все* области пластического искусства — плакат, печатная графика, книжная иллюстрация, агитационный фарфор и фаянс, расписные ткани, ткачество, лаковая миниатюра, народные промыслы и другие виды декоративно-прикладного искусства — всё это теперь подчинялось партийным установкам, регламентирующим сюжетный круг и требующим от художника ясной читаемости изобразительной формы.

Теоретические доктрины социалистического реализма считались наследием критического реализма в искусстве и литературе второй половины XIX века, с его принципом правдивой, а порой и социально заостренной типизации образов. Однако как в художественном творчестве, так и в критике на щит была поднята социальная мифология и откровенная изобразительная пропаганда, связанная с текущими политическим и идеологическим установкам ВКП(б) — КПСС.

Властью поощрялось, в первую очередь, создание произведений, прославляющих трудовой героизм и военные подвиги советского народа, рисующих благополучие нового социалистического уклада,

¹ Фрагмент книги И. Голомштока публикуется нас с. 232 настоящего издания.

² Цит. по: *Захаров А. В.* К вопросу о возникновении термина «социалистический реализм»... С. 110. (См. примеч. 4)

отражающих эпизоды революционной борьбы и события, должны показать успехи современной политики СССР; значительную долю произведений, допущенных к выставкам, составляли картины, показывающие достижения индустриального и колхозного строительства, пейзажи масштабных строек, портреты ударников труда, героев войны и, разумеется, партийно-государственных и военных деятелей. В живописи приветствовалась упрощенная повествовательность, элементарность пластического языка, идеализация природы, а при изображении политических событий — неприменная торжественная парадность. Критический же взгляд на негативные явления советской действительности допускался разве что в виде назидательного высказывания или карикатуры. Убогий коммунальный быт горожан, бедствия разоренной деревни, горькая правда о пережитой войне, не говоря уже о трагических страницах Гулага, — все это относилось к кругу проблем, запретных для искусства. Наряду с этим отвергалось искусство аллегорическое, метафорическое, отвлеченно философское или же несущее печать религиозности, не в чести оказался и лирический городской пейзаж, лишенный явной советской атрибутики. Неприемлемым для официоза, конечно, становилось и камерно-интимное, чувственно-эротическое начало, идущее вразрез с лицемерием коммунистического пуританства.

Определенные ограничения были (что сегодня может показаться странным) негласно поставлены и на пути явного использования национальных художественных мотивов и форм. Казалось бы, полиэтничность советского государства, разнообразие его культур давали гипотетическую возможность подлинного расцвета современного искусства, способного существенно обогатить не только отечественную, но и мировую художественную культуру. К тому же еще в 1925 году Сталин высказал знаменитую сентенцию, позже прочно вошедшую в канон соцреализма: «Пролетарская по своему содержанию, национальная по форме, — такова та общечеловеческая культура, к которой идет социализм. Пролетарская культура не отменяет национальной культуры, а дает ей содержание. И наоборот, национальная культура не отменяет пролетарской культуры, а дает ей форму»¹. Однако этот сталинский тезис не встречал понимания в среде РАПХ, ставившей «классовое» начало много выше «нацио-

¹ Сталин И. В. О политических задачах университета народов Востока: Речь на собрании студентов КУТВ 18 мая 1925 г. // Сталин И. В. Сочинения. Т. 7. М. Гос. изд-во политической литературы, 1952. С. 138.

нального». Так, Лев Вяземский, один из идеологов этой организации, сгинувший позже в подвале НКВД, писал в 1931 году: «Правая опасность выступает не только как буржуазная по содержанию, но и как национальная по форме. Именно эта последняя ее черта затрудняет распознавать борьбу с ней»¹. На практике развитие национальных культур ограничивалось в СССР рамками республиканских школ и сводилось в основном к декоративно-прикладной сфере; отношение к национальному фактору в советской стране по сути не многим отличалось от западноевропейского «снисходительного» подхода к колониальному искусству.

Наконец, не менее важно и другое. Доктрины социалистического реализма радикально сужали рамки формального экспериментирования, а развернутая с агрессивным размахом в середине 1930-х годов «борьба против формализма в искусстве» (возобновившаяся затем с меньшей агрессивностью в начале 1960-х годов) ставила крест на любых попытках художника вырваться за границы вульгарно понимаемой коммунистическими критиками «реалистической концепции». Художник же, рискнувший переступить через эти не очерченные в точности границы, обрекал себя в лучшем случае на отлучение от выставочной деятельности, а в худшем — подвергался репрессиям. В конечном счете, измышленный, политически ангажированный и регулируемый чиновниками от культуры метод социалистического реализма не только пагубно отразился на судьбах и на творчестве многих художников, но и на десятилетия выбил отечественное искусство из руслу общемировой стилистической эволюции XX века.

Здесь надо обязательно пояснить, что в ключе соцреализма в 1930-е годы успешно развивалась деятельность не малого числа художников разных поколений, творчеству которых был органически присущ реалистический метод, жизнелюбивый оптимизм и патетика. С другой стороны, некоторым самобытным советским художникам удавалось до времени сохранять свою творческую индивидуальность, несмотря на явное отступление от навязанных сверху формальных канонов. Официоз попросту был склонен «присваивать» себе творчество наиболее талантливых и признанных международным культурным сообществом мастеров (например, «обойму» художников, чьи картины, демонстрирующие некоторый отход от соцреалистических клише, регулярно экспонировались за рубежом на выставках,

¹ *Вяземский Л.* Отставание и буржуазные влияния // За пролетарское искусство. 1931. № 6 (июнь). С. 9.

устраиваемых «витринной» организацией ВОКС¹, — Вильямс, Дейнека, Кончаловский, Павел Кузнецов, Машков, Пименов, Самохвалов, Сарьян и др.). Однако это было лишь исключением из правил, да и сами эти счастливые избранные вольно или невольно «дрейфовали» к банальному художественному выражению, избегая присутствующего им в молодые годы радикализма. Характерный пример дает нам здесь Илья Машков, который от эксцентричных ранних работ «бубнововалетовского» периода перешел в 1930-е годы к «вкусным» натюрмортам и даже написал декоративно-плакатную картину «Привет XVII съезду ВКП (б)», с изображением бюстов (!) Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина, обрамленных пышными цветами, похожими на маки (1934)².

«Закономерно, что в этой среде симбиоза импульсов художественного и политического порядка происходила и кристаллизация актуальных тематических векторов, и выстраивание четкой иерархии тем, “государственно” востребованных и дискриминируемых. — Пишет Александр Морозов, один из наиболее вдумчивых историков соцреализма. — Так складывался характерный “синтетический” жанр советской живописи — “тематическая картина”. На вершине ее располагалась “историко-революционная” тема, со временем вошедшая в широкий спектр произведений военно-патриотической направленности. Вторую позицию занимали “индустриальный жанр” и “тема труда”. Далее шли разнообразные сюжеты на “тему нового быта”, повествования о “советском образе жизни”.

Для непривычного слуха, надо признать, термин “тематическая картина” должен казаться несколько странным, ведь трудно пред-

¹ ВОКС — Всесоюзное общество культурной связи с заграницей. Возникло по постановлению ЦИК и СНК СССР. Его устав, утвержденный 8 августа 1925 года и опубликованный в газете «Правда» от 14 августа 1925 года, систематизировал смесь внутренних и внешних задач, поставленных тогда перед культурной дипломатией. Идеино-политической миссией ВОКС считалась пропаганда преимуществ социалистической культуры и формирование за границей благоприятного по отношению к СССР общественного мнения. Эта организация, фактически обладавшая монополией на осуществление внешних культурных связей, в 1920–1930-е провела более 300 выставок (в том числе коммерческих) советского изобразительного искусства в странах Европы, в США, Индии, Японии и Южной Африке, устраивала советские отделы на международных выставках, принимала иностранные делегации, проводила разнообразные общественные акции и торжества.

² Заслуги художника перед властью не уберегли от репрессий его сына — молодого инженера-конструктора Валентина Машкова, арестованного в 1937 году.

ставить себе законченное произведение искусства, не затрагивающее той или иной темы. Но в советском контексте употребление данного термина было равнозначно вердикту, что есть тема и “тема”, то есть тема важная, свыше одобренная. И не получившая подобного одобрения, значит “никакая”, вроде бы, и вовсе не тема. Этот термин, как мы видим, весьма условный по своей сути, тем не менее фигурировал в художественной жизни страны десятилетиями, с ним связаны вполне определенные проявления, поэтому вряд ли разумно изымать его из употребления»¹.

Тот же автор пишет: «...на протяжении многих лет и десятилетий <...> современники могли наблюдать деградацию официального социалистического реализма и довольно-таки успешное сопротивление, затхлой и грубой, бездарной официальной стороне со стороны формалистов и модернистов, точнее говоря, всех живых, талантливых художников старшего и, тем более, молодого поколений. Такое положение вещей в нашем искусстве стало как бы само собой разумеющимся для всех, кому приходилось с ним соприкасаться»².

Назревавший кризис социалистического реализма как метода, стремившегося подчинить свободное искусство догме, вполне ощущался художниками, вышедшими на сцену в послевоенные годы, а точнее, в годы послесталинской «оттепели», давшей надежду на либерализацию общественного и культурного уклада. Очевидно, что подспудно этот кризис улавливался и партийно-государственными чиновниками, ведавшими вопросами культуры; не менее остро ощущалось это и представителями художественного официоза, опасавшимися утратить свои позиции. И если творчески независимые художники нового поколения были нацелены на пересмотр догматов и разрушение искусственно воздвигнутых перед ними барьеров, то власть и орденосные академики, напротив того, делали ставку как раз на «закручивание гаек».

Знаковым событием в истории послевоенной советской художественной жизни и, может быть, определенной вехой в политической истории нашей страны, стал общественный скандал, связанный с посещением главой государства и партии Н. С. Хрущёвым юбилейной выставки в московском «Манеже», приуроченной к 30-летию создания МОСХа. Это событие, состоявшееся 1 декабря 1962 года, описано в ряде мемуаров, оставленных участниками и очевидцами;

¹ Морозов И. И. Соцреализм и реализм. М.: Галарт, 2007. С. 26

² Там же. С. 13.

опубликована и обстоятельная стенограмма «беседы-монолога» Хрущёва с художниками. Скульптор Эрнст Неизвестный вспоминает: «<...> ситуация, сложившаяся в Союзе художников к началу шестидесятых годов, была отнюдь не простой: с одной стороны, в искусство шли новые силы, не желающие терпеть засилье художественных мафий, но, с другой стороны, располагающие колоссальным влиянием и связями мафианские группы не собирались сдавать своих позиций. <...> Весьма странным выглядело само построение экспозиций. На видных местах были расположены работы нонконформистов, отнюдь не пользовавшихся благорасположением партии — и, напротив, работы советских классиков-мастодонтов каким-то образом оказались в тени, на заднем плане»¹.

Тогда знакомство с экспозицией молодых художников, сформированной живописцем, педагогом-новатором и теоретиком искусства Элием Белютиным, вызвало у Хрущёва, очевидно определенным образом настроенным своим окружением (его сопровождали члены Политбюро Михаил Сулов, Алексей Шелепин, министр культуры Е. А. Фурцева и другие высокие чины; небеспристрастные пояснения вождям давал президент АХ СССР Б. В. Иогансон) неподдельный гнев, выразившейся в ругани с применением нецензурных выражений, требованиями немедленно прекратить и запретить «это безобразие», исключить художников из партии (ни одного члена партии среди них, впрочем, не оказалось) и угрозами выселения из СССР, прозвучавшими в адрес нескольких попавшихся ему под руку авторов. Подверглись критике и работы художников старшего поколения — Роберта Фалька, Павла Никонова и даже расстрелянного в 1938 году Александра Древина. Уже на следующий день после этого «исторического» визита в газете «Правда» был опубликован разгромный (только в отношении новаторов) доклад, который дал толчок очередной массивной кампании против формализма и абстракционизма в СССР².

¹ Полностью воспоминания Эрнста Неизвестного об этой выставке опубликованы на с. 431 настоящего издания.

² В очерке, в частности, писалось: «<...> руководители партии и правительства осмотрели работы некоторых так называемых абстракционистов. Нельзя без чувства недоумения и возмущения смотреть мазию на холстах, лишённую смысла, содержания и формы. Эти патологические выверты представляют собой жалкое подражание растленному формалистическому искусству буржуазного Запада. Н. С. Хрущев попросил авторов представленных картин и скульптур объяснить, что они изображают в своих работах, какую мысль они хотят донести до зрителя. В ответ был слышен лишь невнятный разговор,

«Скандал, устроенный первым секретарем ЦК КПСС, тяжело отразился на всей культурной жизни страны, — пишет Юрий Герчук в статье с ироническим названием «Кровоизлияние в МОСХ», — привел к нелепому расчленению современного искусства на официально признанное и подпольное («другое», как его деликатно называют нынешние историки)»¹.

Надежды на либерализацию в художественной сфере, таким образом, были опрокинуты, но, как показала вся дальнейшая история, властям не удалось обуздать художников, и догматы казенного соцреализма в глазах просвещенного общества неуклонно продолжали обесцениваться. «Сталинское искусство казалось огромным замерзшим монолитом. — Пишет современный исследователь Галина Ельшевская. — И неожиданно этот монолит подвергся оттепельному таянию и стал распадаться. Первая свобода, которая появилась у художников, — свобода поиска художественных ориентиров. Поиски шли в двух направлениях. И по временной шкале — художники заново открывали прошлые достижения отечественного искусства, прежде всего авангарда, — и по шкале пространственной, через освоение того, что вот сейчас происходило на Западе. В обоих направлениях возможности у ищущих были, мягко говоря, не безграничны»².

Однако агония соцреализма в том виде как его понимали чиновники от культуры, продолжалась еще четверть века, и на пути таяния этого монолита предстояло пройти через такие резонансные события как получившая международную скандальную огласку «бульдозерная выставка» Москве в районе Беляево (15 сентября 1974 года) и первые разрешенные властями выставки нонконформистов в Москве — в парке Измайлово (сентябрь 1974) и в Ленинграде — в домах культуры имени И. И. Газы (22–25 декабря 1974) и «Невском» (10–20 сентября 1975). Впрочем, история движения нонконформизма, которой посвящен к настоящему времени целый пласт научной и мемуарной литературы, не входит сейчас в нашу задачу.

Важно отметить, что в послесталинское время рядом с соцреализмом в его казенном варианте в недрах СХ СССР развивались такие

свидетельствующий о духовном убожестве авторов этих произведений» (Осмотр Выставки произведений московских художников // Правда. 1962. 2 дек. (№ 388/16192) С. 1).

¹ Полностью статья Ю. Герчука публикуется на с. 424 настоящего издания.

² Ельшевская Г. Русское искусство XX века. Оттепель и шестидесятые: рождение андеграунда. часть 5 // <https://arzamas.academy/authors/61> (Дата обращения: 07.02.2024).

относительно независимые и, в то же время, отнюдь не «оппозиционные» течения, как, во-первых, «лирический стиль» — своеобразная форма советского этюдного импрессионизма, восходящая корнями к творчеству Константина Коровина, Игоря Грабаря, живописцев московской пейзажной школы 1900–1910-х и ленинградских пейзажистов 1930-х годов, а во-вторых, так называемый «суровый стиль», противостоящий отвлеченной лирике. Оба течения были порождением «оттепели», с характерной для нее реабилитацией повседневности, освобождением искусства от предписанной идейности и от натужной «героизации» человеческого бытия.

Термин «суровый стиль» применительно к группе членов молодежной секции МОССХа, вышедших на сцену в середине 1950-х годов, был введен в научный обиход Александром Каменским, одним из наиболее тонких исследователей художественного процесса послевоенных лет. Оставаясь продолжением традиции сюжетно-тематической картины, «суровый стиль» существенно изменил установленный в рамках социалистического реализма подход и к содержанию, и к форме произведения. Каменский в давней статье под названием «Корни и ветви» (1969), воздав сначала в кратких словах должное молодым художникам-лирикам, которые «пристально и любовно исследуют натуру», пишет: «К иным жанровым формам относятся такие работы, авторы которых — в соответствии с характером своих замыслов — не считают обязательным создавать иллюзию непосредственно увиденного, отступают от традиционного единства времени и действия, прибегают к гиперболам, символикe, различным формам и приемам переноса понятий. Как правило, в этих работах встречаются уже не конкретные сцены повседневности, а изображения иносказательного типа.

Именно иносказательность, метафоричность художественного характера этих произведений являются их общей особенностью. Речь идет исключительно о системе жанровых приемов. Ибо обе упомянутые линии творчества, переплетаются, взаимодействуют, а не просто сосуществуют. Нет никакой нужды их противопоставлять: они представляют лишь разные грани единого процесса развития творческих тенденций в советском изобразительном искусстве»¹.

Далее тот же исследователь пишет: «Некоторые критики видели в “суровых” работах один лишь негативный смысл. Ныне очевидно, до какой степени они были неправы. Конечно, картины художников,

¹ Каменский А. А. Вернисажи. М.: Советский художник, 1974. С. 464–465.

которые писались в середине 50-х годов, резко противостояли умильному благолепию и трескучему фанфаронству “парадных” полотен. Но такого рода полемичность была лишь косвенным качеством “суровых” картин, она проистекала из неизбежных сравнений»¹.

Сегодня, по прошествии многих лет, можно с уверенностью сказать, что работы представителей «сурового стиля» — живописцев Николая Андропова, Андрея Васнецов, Гелия Коржева, Виктора Иванова, Павла Никонова, Петра Оссовского, Виктора Попкова, Таира Салахова, братьев Ткачевых, близких им по духу скульпторов Юрия Александрова и Дмитрия Шаховского составляют вершинную часть наследия послевоенного «официального» советского искусства и в некотором смысле могут служить оправданием всей десятилетиями длившейся борьбы за выработку подлинно большого общенационального стиля, какое бы название к этому стилю не прилагалось.

* * *

В первой части раздела «Изобразительное искусство» нашей антологии помещены документы и материалы 1920–1930-х годов, прямым образом связанные с процессом выработки того большого стиля, за которым в 1934 году будет официально закреплено название «социалистический реализм». Без понимания непростой истории этого процесса, длившегося от ранних 1920-х до начала 1930-х годов и предшествующего официальному принятию чеканной формулировки 1934 года, невозможно рассуждать о принципах соцреализма и о практике их распространения на художественную жизнь. Речь в первую очередь идет о блоке документов, отражающих деятельность Ассоциации художников революционной России (АХРР), в первой декларации которой (1922) прозвучал термин «героический реализм», и были сформулированы тезисы, положенные в основу социалистического реализма применительно к изобразительному искусству. Именно на фундаменте положений, выработанных АХРР уже в первые годы ее существования, но главное — на практическом опыте творческой работы ее членов выстраивалась в последующие десятилетия генеральная линия советского искусства.

Помещаемые нами здесь статьи наркома просвещения Анатолия Луначарского и деятельного организатора АХРР художника Николая Котова, а также речь Емельяна Ярославского, одного из ведущих

¹ Там же. С. 467.

идеологов сталинизма, на I Всесоюзном съезде АХРР (1928) проливают свет на историю выработки принципов соцреализма, рас пространенных позже на всю художественную сферу, и на то, какая партийно-государственная стратегия ставилась перед советскими художниками на рубеже 1920–1930-х годов.

Публикуемые нами статьи Михаила Аркадьева и Игоря Грабаря связаны с грандиозной по размаху юбилейной выставкой «Художники РСФСР за 15 лет», состоявшейся в Русском музее в Ленинграде (точнее, в залах подведомственного ГРМ Этнографического музея). Эта выставка, подводившая художественный итог так называемому «реконструктивному периоду» в жизни страны, стала последней, на которой своими отделами были представлены художественные группировки, уже ликвидированные к тому времени в соответствии с партийным постановлением от 23 апреля 1932 года. Дух относительной толерантности — затухающее наследие 1920-х годов — нашел отражение как в самой экспозиционной идее этой выставки, так и в основном доброжелательных статьях, ей посвященных. Хотя уже тогда отчетливо слышалась всё более нарастающая критика в адрес новаторских течений, которым общественно-политическая атмосфера не даст шансов на дальнейшее развитие. «Боевой лозунг “беспредметников”, — писал Грабарь в своей в основном весьма благодушной статье, — “оздоровление живописи возможно только на пути формальных исканий” — из года в год бледнеет, художники идут в сторону завоевания советской тематики»¹.

Статья литературного редактора и партийного функционера *Осипа Бескина «Формализм в живописи» (1933)*, также, как текст искусствоведов Марии Буш и Александра Замошкина «Реконструктивный период» (глава из их книги «Путь советской живописи. 1917–1932»), дают яркие образцы агрессивной и безапелляционной критики, характерной для начавшейся в 1933 году в печати кампании борьбы с формализмом в искусстве и литературе, в ходе которой беспощадно шельмовались многие талантливые мастера слова и кисти, искренне стоявшие на позициях советской власти, но дерзнувшие в своих творческих поисках отклониться от «реалистической концепции», которая еще только через год станет официально утвержденным канонem.

Продолжением этой разносной кампании стали публикуемые здесь резонансно прозвучавшие в свое время в центральной печати статьи

¹ Грабарь. См. с. 74 настоящего издания.

молодого проводника (а может быть, и генератора) партийных идей в сфере искусства Владимира Кеменова «О художниках-пачкунах», «Против формализма и натурализма в живописи» и «О формалистах и “отсталом” зрителе», а также статья Марка Неймана «Против формализма и натурализма в скульптуре». Эти четыре статьи появились в 1936 году (первые две — в газете «Правда», третья — в Литературной газете», четвертая вошла в сборник «Против формализма в искусстве») и определенно выражали уже не частное или групповое мнение критиков, но санкционированную властью позицию руководства Союза советских художников. В качестве примера робкого ответа художника на развернутую в центральной печати борьбу против формализма и натурализма в искусстве мы приводим выступление известного графика, иллюстратора и педагога Владимира Фаворского на общем собрании членов МОСХА, состоявшемся 25 марта 1936 года.

Публикуемая в этой части раздела статья Льва Троцкого «Искусство и революция», написанная в 1939 году, спустя 10 лет после высылки автора из СССР, интересна как попытка лидера IV Интернационала и непримиримого врага Сталина выразить ново-марксистский взгляд на современное искусство. Нетрудно заметить, что в своих представлениях о художественной сфере малознакомой ему, в отличие от литературной, Троцкий, по сути, сближается (что вовсе не странно) с идеологами Пролеткульта с их вульгарно-классовым подходом. Таким образом, мы, рисуя в своем воображении «альтернативную» историю СССР с приходом к власти Троцкого, а не Сталина, можем ясно себе представить, что отечественное искусство и в этом случае подверглось бы немалым испытаниям. Не менее любопытна здесь и жесткая критика Троцкого отношения сталинского режима к культуре. Так, он пишет: «Октябрьская революция дала великолепный толчок советскому искусству во всех областях. Бюрократическая реакция, наоборот, задушила художественное творчество тоталитарной рукой. Не мудрено! Искусство, в основе своей, есть функция нервов и требует полной искренности. Даже придворное искусство абсолютной монархии было основано на идеализации, но не фальсификации. Между тем, официальное искусство Советского Союза — а другого искусства там нет — разделяет судьбу тоталитарной юстиции, т. е. лжи и подлога. Цель юстиции, как и искусства — возвеличение “вождя”, искусственная фабрикация героического мифа. Ничего подобного по размаху и бесстыдству еще не видала человеческая история!»¹

¹ Троцкий. См. с. 170 настоящего издания.

Первая часть этого раздела антологии завершается публикацией «Резолюции Первого всесоюзного съезда союза советских художников» (1957), смысловое содержание которой для современного читателя скрыто за мутной фразеологией, обычной для партийно-правительственных документов тех лет, но явно несет в себе следы внутриведомственной борьбы, намек на которую дается без произнесения имен. «Догматическая узость взглядов на задачи искусства руководящей группы художников и искусствоведов, — говорится в постановлении, — ограничивала творческие возможности советского искусства, приводила к подмене подлинной жизненной правды и смелых творческих дерзаний приукрашиванием, серостью и шаблоном. Монополизация этой группой всех прав и преимуществ, предоставленных партией и правительством художественным организациям и отдельным художникам, мешала полному проявлению многообразия творческих индивидуальностей советских художников, национальных школ в союзных республиках, развитию отдельных направлений в рамках социалистического реализма. Распространение натуралистических тенденций <...> создавало почву для того, чтобы у некоторых художников, особенно молодежи, стал возникать нездоровый интерес к различным проявлениям современного формализма. Это приводило к ослаблению борьбы с натурализмом и формализмом, в одинаковой степени чуждыми советскому народу и несовместимыми с принципами социалистического реализма»¹. Таким образом «натурализм» и «формализм» объявлялись двумя чудовищами вроде Сциллы и Харибды, между которыми должен пролегать истинный путь художника, присягнувшего соцреализму.

Во второй части раздела «Изобразительное искусство» помещены исследования и материалы нового и новейшего времени.

В текстах Александра Морозова (фрагмент его книги «Конец утопии»), Игоря Голомштока (из его книги «Искусство тоталитаризма») и в двух материалах Дмитрия Северюхина, опубликованных в разные годы, дается развернутый общий взгляд на историю и обстоятельства возникновения соцреализма, а вместе с тем и на историю развивавшегося под его знаменем советского искусства. Авторы, не сговариваясь, единодушно признают, что это искусство имело немало высоких достижений, но вместе с тем, было вынуждено двигаться по пути, ограниченном идеологическими догматами и потому обрекло себя на угасание. Публикуемые материалы этих авторов совокупно

¹ Резолюция. См. с. 117 настоящего издания.

дают документированную панораму истории отечественного искусства изучаемого периода, рассмотренную с позиций современности — как в аспекте идеологических мотиваций, так и в ракурсе художественно-выставочной практики тех лет.

В статье Алексея Бобрикова «Образ женщины в искусстве сталинской эпохи» рассматривается один из важнейших аспектов искусства социалистического реализма. Он, в частности, пишет: «Один из наиболее популярных лозунгов эпохи культурной революции в женском вопросе — это лозунг эмансипации, освобождения. В первую очередь это освобождение женщины от домашних обязанностей для ее работы в промышленности. Превращение “домашней рабыни”, привязанной к семье, кухне и детям, в “фабричную работницу”, привязанную к машине, то есть рабыню индустриальную, а не домашнюю, вполне логично с точки зрения индустриальной идеологии, для которой “домашнее рабство” женщины было одним из проявлений буржуазной частной собственности, роскоши и расточительства — нерационального использования человеческого материала»¹.

Материал Юрия Герчука «Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже» повествует о названном нами выше событии (посещение Н. С. Хрущевым юбилейной выставки, посвященной 30-летию МОСХа в 1962 году), которое негативно отразилось на всей культурной жизни СССР и в определенной степени знаменовало собой завершение кратковременно «оттепели». Культурологический взгляд Голомитока дополняется мемуарным очерком непосредственного участника и одного из «героев» события скульптора Эрнста Неизвестного «Диалог с Хрущевым».

В этой же части раздела публикуются материалы об отдельных видах графического, декоративно-прикладного и агитационного искусства, развивавшихся в русле концепции социалистического реализма. Здесь мы помещаем написанные в последние годы статьи Николая Кононихина «Соцреализм и ленинградская литография: pro et contra», Алексея Парыгина «Шелкография как искусство в эпоху соцреализма (1930–1980-е годы)», Дмитрия Лаврова «Русская лаковая миниатюра XX века и метод социалистического реализма», Ангелины Игнатъковой «На пути к соцреализму: сюжетные рисунки в советских набивных тканях 1920–1930-х годов» и Ирины Золотинкиной «Плакат сталинской эпохи и принципы соцреализма». Авто-

¹ Полностью статья опубликована на с. 294–324 настоящего издания.

ры этих материалов беспристрастны в своих оценках и лишь с историографической точностью фиксируют поступь генерального художественного стиля, распространившего свое всеохватное влияние на сферу камерного и прикладного искусства. Каждый из этих авторов пытается найти если не оправдание, то объяснение вторжению официального стиля в изучаемую ими сферу искусства. Так, Дмитрий Лавров пишет: «<...> идеал, фактически провозглашенный социалистическим реализмом, в наибольшей степени подходил именно лаковой миниатюре бывших иконописных промыслов. Поскольку и соцреализм, и лаковая миниатюра Палеха, Мстёры и Холуя были в конечном счете ориентированы на эпос (в отличие от ориентированной на «живоподобие», иллюзорность станковой картины), можно утверждать, что свойственная советской лаковой миниатюре квазиэпичность приводит к тому, что для ее образов выразительность становится важнее изобразительности, а Правда — важнее Природы»¹. Статья искусствоведа, историка дизайна Юлии Карповой с эксцентричным названием «Холодильник с орнаментом» погружает нас в проблему «национальной формы» в советском прикладном искусстве и промышленном дизайне в послесталинский период. Автор пытается найти ответ на малоизученный и притом весьма интригующий вопрос: как канон соцреализма насаждался и реализовывался в прикладном искусстве с его специфической художественной природой, обусловленной утилитарной функцией.

Мы приводим в этой части раздела еще одну статью Алексея Бобрикова — «Суровый стиль: мобилизация и культурная революция», которая дает оригинальный взгляд на названное нами выше явление. По образному высказыванию автора «<...> “суровый стиль” может быть описан как своеобразная советская Реформация, понимаемая в данном случае как индивидуальное переживание главных ценностей большевистской религии (в том числе исторической мистерии Революции и Гражданской войны) — вместо коллективного исполнения обрядов. Он демонстрирует протестантский тип героя — взрослого и ответственного, обладающего собственным опытом, личной верой и вообще развитой внутренней мотивацией (и потому не нуждающегося во внешнем идеологическом стимулировании со стороны партии-церкви), хотя и действующего в рамках общего преобразовательного проекта»².

¹ Полностью — на с. 312 настоящего издания.

² Полностью — на с. 411 настоящего издания.

Завершается раздел статьей искусствоведа, философа и музейного куратора Екатерины Андреевой «Советское искусство на художественных выставках и в экспозициях российских музеев и галерей 1990–2020-х годов». «Не стоит удивляться тому, что в постсоветский период история соцреализма в изобразительном искусстве осталась ненаписанной. — Метко и смело замечает Андреева в завершении своей работы. — Причина этому заключается, если можно так сказать, в повторной мифологизации советского, начатой в 1993 году для производства и эксплуатации постсоветской ностальгии»¹.

Представленные в этом разделе антологии материалы, разумеется, не исчерпывают обширной темы «Социалистический реализм в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве», которая в советские времена составляла одно из главных направлений искусствоведческих, историко-культурологических и философских исследований, эксплуатировалась при написании монографий и диссертаций, звучала на многих научных конференциях и навязывалась студентам гуманитарных вузов. Мы намеренно ограничились здесь наиболее яркими и характеристичными материалами прошлых лет и сочли излишним помещать в антологии многократно переизданные в свое время ангажированные тексты, восславлявшие реальные и мнимые успехи советского искусства, в частности, работы последнего апологета соцреализма, музыковеда по основной специализации, Виктора Ванслова, пытавшегося в одной из своих брошюр, выпущенной массовым тиражом, внедрить мягкий термин «реализм социалистической эпохи»².

Сегодня, когда эпоха соцреализма все дальше уходит от нас в историю, пришло время оглянуться назад и объективно взглянуть на прошлое, мысленно преодолев временную дистанцию. Сопоставление исторических документов и свидетельств с аналитическими материалами нового и новейшего времени открывает путь к взвешенному и беспристрастному осмыслению этого сложного и во многом драматического периода нашей культурной истории.

¹ Полностью — на с. 340 настоящего издания.

² Ванслов В. В. О реализме социалистической эпохи. М.: Изобразительное искусство, 1982. 104 с.

Научное издание

**СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ:
PRO ET CONTRA**

АНТОЛОГИЯ

Том II. Книга 2

*Социалистический реализм
в изобразительном искусстве*

Автор-составитель

Дмитрий Яковлевич Северюхин

*Директор издательства А. А. Галат
Заведующий редакцией В. Н. Подгорбунских
Корректор Е. А. Сергиенко
Оператор верстки Е. М. Денисова
Художник О. Д. Курта*

Подписано в печать 27.11.2024. Формат 60×90 1/16
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 31,5. Тираж 220 экз.
Зак. № 1232

191011, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15
Издательство Русской христианской гуманитарной академии
имени Ф. М. Достоевского
Тел.: (812) 310-79-29; +7-981-699-6595
E-mail: books@rhga.ru. <http://irhga.ru>

Отпечатано ИП А. В. Сидорович
на полиграфической базе типографии «Поликона»
190020, Санкт-Петербург, наб. Обводного канала, д. 134