

Д. Я. Северюхин

Социалистический реализм в изобразительном искусстве СССР. Взгляд из XXI века¹

Статья посвящена истории становления и развития метода социалистического реализма в изобразительном искусстве – принципа, который предполагал «правдивое изображение действительности в ее революционном развитии» и оказал доминирующее влияние на советское искусство. Зарождение этого принципа в сфере изобразительного искусства относится к началу 1920-х гг., а кристаллизация его официально утвержденной формулы произошла в 1932–1934 гг. В статье делается попытка взвешенного и беспристрастного осмыслиения сложного и во многом драматического периода нашей культурной истории.

Ключевые слова: советский художник; искусство соцреализма; общество; художественное объединение; выставка соцреализма; государственная политика в искусстве; большевики; социалистический реализм; КПСС

Северюхин Дмитрий Яковлевич

Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Профессор кафедры культурологии.

Доктор искусствоведения.

191023 Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15.

E-mail: severuhin@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0003-2869-1587

Dmitriy Severyukhin

Socialist Realism in the Visual Arts of the USSR. A View from the 21st Century

The article is devoted to the history of the formation and development of the method of socialist realism in visual arts - a principle that assumed “a truthful depiction of reality in its revolutionary development” and had a dominant influence on Soviet art. The origin of this principle in the field of fine art dates back to the early 1920s, and the crystallization of its officially approved formula occurred in 1932–1934. The article makes an attempt at a balanced and impartial comprehension of a complicated and in many ways dramatic period of our cultural history.

Keywords: Soviet artist; art of socialist realism; society; art association; exhibition of socialist realism; state policy in the arts; Bolsheviks; socialist realism; the CPSU

Severyukhin Dmitriy

The Russian Christian Academy for the Humanities

named after Fyodor Dostoevsky

Professor of the Department of Cultural Studies.

Doctor of Sciences in Art History.

191023, Russia, St Petersburg, nab. r. Fontanki, 15.

E-mail: severuhin@yandex.ru

ORCID ID: 0009-0003-2869-1587

История становления и развития метода соалистического реализма в изобразительном 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 искусство и достигшей в России накануне революции наивысшей точки развития, – сошло на нет, а сложившиеся к этому времени традиции выставочной и коммерческой практики были насилиственно прерваны. Разорение и уничтожение просвещенного состоятельного слоя, поддерживавшего искусство, всеобщая разруха, вызванная революцией и Гражданской войной, обесценивание денег и опустошение прилавков – всё это естественно привело к крушению художественного рынка, и это обстоятельство не просто затруднило профессиональную творческую деятельность, но ставило художников на грань голодного существования. Некоторый всплеск экономической свободы, заданный прагматизмом НЭПа, оказался неустойчивым и затух уже к концу 1920-х гг.

Между тем живое «художественное наследство», полученное в 1917 г. 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), Союз русских художников (СРХ), «Мир искусства» и некоторые другие. Возникали и новые общества, причем их формирование шло уже на фундаменте не только лишь эстетического сродства, но и на основе единой политической позиции.

Роль мецената и коллекционера теперь безраздельно присвоило себе государство, фактически монополизировавшее право на устройство художественной жизни и поставившее художника

в зависимость от политического курса. Художественный рынок выступал теперь в «связанных» формах и сводился в основном к государственной закупке или государственному заказу произведений искусства, а в пору военного коммунизма – просто к продовольственному пайку. В этой связи как старые, так и новые художественные объединения, да и отдельные художники стремились приспособиться к новой политической реальности, определить свое место в общественно-культурном пространстве и ставили перед собой задачу поиска стиля, соответствующего наступавшей эпохе. Декларации, программы и уставы художественных обществ, опубликованные в 1920-е гг., 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 обществаозвучное 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 гг., в полемике между ними, иногда носившей ожесточенный характер, происходила выработка идей и лексикона, положенных в основу формулы соалистического реализма, которая в чеканном виде возникла только в 1934 г. на Первом Всесоюзном съезде советских писателей².

Тем не менее приоритет в выработке формулы соалистического реализма следует отдать Товариществу передвижных художественных выставок 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 г. в Москве, в Центральном доме работников просвещения (ЦДРП, Леонтьевский пер., 4) открылась 47-я выставка ТПХВ – объединения, которое к тому времени насчитывало более чем 50-летнюю 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 в.: Василий Бакшеев, Николай Богданов-Бельский, Николай Досекин, Николай Касаткин, Алексей Кравченко, Сергей Малютин, Яков Минченков, Петр Петровичев. В последних выставках ТПХВ участвовали и будущие классики социалистического реализма.

В каталоге 47-й выставки была опубликована декларация ТПХВ – последний значимый документ этой организации: «В настоящий момент, когда впервыедается возможность с наибольшим успехом исполнить нашу задачу, Товарищество считает нужным поднять свое знамя и ближе подойти к выполнению заветов своих зacinателей. Мы хотим с документальной правдивостью отразить в жанре, портрете и пейзаже быт современной России и изобразить всю трудовую жизнь ее разноликих народностей. Оставаясь верными реалистической живописи, мы будем искать наиболее близких народным массам приемов, чтобы в форме законченных произведений живописи помочь массам осознать и запомнить великий исторический процесс» [9]. Как видим, в этом документе уже слышится предвестие известной формулы социалистического реализма, официально утвержденной 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, участие в которой приняли

не только передвижники, но и представители «левого» искусства, в частности Осип Брик, принципиально отвергавший саму идею станкового «повествовательного» искусства и вскоре ставший одним из идеологов ЛЕФа – Левого фронта искусств. Деятельность ТПХВ вскоре прекратилась, но упомянутый диспут дал толчок к созданию новой организации – Ассоциации художников революционной России. Причем в основу ее идейной программы лег тезис декларации передвижников о «документально правдивом» отражении быта современной России.

АХРР была создана Москве в мае 1922 г. по инициативе бывших членов ТПХВ и СРХ, эстетические различия между которыми, актуальные в начале 1900-х гг., давно уже нивелировались. АХРР 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“» [14, с. 264], характерного для московского и в особенности для петербургского камерного эстетизма. Заметную поддержку в создании АХРР оказала Н. К. Крупская, которая тогда возглавляла влиятельную организацию Главполитпросвет, ведавшую вопросами художественной жизни. С первых шагов АХРР ей покровительствовали руководители армии, партии и государства, в том числе Л. Д. Троцкий, М. В. Фрунзе, К. Е. Ворошилов и С. М. Буденный.

Первая выставка АХРР – «Выставка картин художников реалистического направления в помощь голодающим» – открылась в мае 1922 г. 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» [1, с. 10–13].

Здесь в термине «героический реализм» уже явно усматривается зародыш будущей формулы социалистического реализма, а еще не произнесенное слово «социалистический», несомненно, подразумевается [2, с. 267–272].

Членами-учредителями АХПР стали весьма известные в будущем советские живописцы Федор Богородский, Александр Григорьев, 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 г. его сменил А. Григорьев). Через год АХПР насчитывала около 300 членов, к 1926 г. их было уже около 650 (что на порядок превышало обычное число членов в художественных объединениях в старой России); были организованы филиалы АХПР (общим числом до 40) по всей территории СССР, включая некоторые автономные и союзные республики. Состав АХПР пополнялся за счет художников, переходивших в нее из других обществ: во второй половине 1920-х гг. в Ассоциацию, видя для себя лучшие перспективы, вошли многие бывшие члены обществ «Бубновый валет» и «Мир искусства», другие художники, получившие признание до революции. В 1925 г. по инициативе учащихся московских и ленинградских художественных вузов было создано Объединение молодежи АХПР (ОМАХПР), 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 АХПР.

Основным направлением деятельности АХПР в 1920-е гг. стала экспозиционная работа. Был проведен ряд больших выставок, имевших тематический характер и представлявших собой своеобразные творческие отчеты, побуждавшие художников к усиленной и целенаправленной подготовке. На выставках, устраиваемых с большим размахом, бывали видные государственные деятели; 10-ю выставку АХПР (1929) посетили все члены Политбюро ЦК ВКП(б) во главе со Сталиным, и это, несомненно, явилось политическим жестом, выразившим высокое одобрение.

Среди множества мероприятий, проведенных этой организацией, долгое время процветавшей и обласканной властью, выделим еще одно. В мае 1928 г. в Москве состоялся 1-й Всесоюзный съезд АХПР, на котором была принята новая декларация, 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» [цит. по: 3, с. 120]. Тогда было утверждено и новое название организации, распространившей свое влияние далеко за пределами Российской Федерации, – Ассоциация художников революции (АХР).

В дальнейшем плодотворная и по-своему яркая деятельность АХР пошла на убыль в связи с усилением вульгарно-пролетарских тенденций внутри организации, выражателями которых были в основном деятели ОМАХР, занявшие ключевые позиции в руководстве. Рупором нового руководства стал журнал «Искусство в массы», вышедший в 1929–1930 гг., – издание, которое дало немало образцов предельно агрессивной по тону и бездарной по содержанию художественной критики. К этому времени прекратились большие выставки, бывшие, по существу, самыми главными достижениями 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 г.

Именно это постановление стало рубежной точкой, отделившей эпоху относительно свободного и потому разнообразного развития отечественного искусства от эпохи жесткого идеологического диктата, вторжения не только в тематику или сюжет произведения, но и в саму 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 Всесоюзном съезде советских писателей, созванном в 1934 г. по инициативе

Стилена и при ближайшем участии А. А. Жданова, Н. И. Бухарина и М. Горького. Эти доктрины распространяются 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.

Игорь Голомшток в своем исследовании «Тоталитарное искусство» пишет: «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, главным автором сценария, по которому последовательно и планомерно внедрялись в жизнь принципы соцреализма» [6, с. 82–120]. К этому можно добавить, что Сталин не разделял идею классовой дифференциации в сфере культуры, которую пытались провести в жизнь деятели Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП) и Российской ассоциации пролетарских художников (РАПХ). 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 г., 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» [цит. по: 7, с. 110]. Добавим, что и РАПХ, и РАПП после некоторого с их стороны сопротивления были ликвидированы в 1932 г. в соответствии с вышеизложенным партийным постановлением.

Теоретические доктрины социалистического реализма считались наследием критического реализма в искусстве и литературе

второй половины XIX в. 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 политическими и идеологическими установками ВКП(б) – КПСС.

Властью «поощрялось в первую очередь создание произведений, прославляющих трудовой героизм и военные подвиги советского народа, рисующих благополучие нового социалистического уклада, отражающих эпизоды революционной борьбы и события, существующие 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» [13, с. 309] и, разумеется, партийно-государственных и военных деятелей. В живописи приветствовалась упрощенная повествовательность, элементарность пластического языка, идеализация природы, а при изображении политических событий – непременная 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» [13, с. 309], не в чести оказался и лирический городской пейзаж, лишенный явной советской атрибутики. «Неприемлемым для официоза становилось и камерно-интимное, чувственно-эротическое начало, идущее вразрез с лицемерием коммунистического пуританства» [13, с. 309].

Наконец, не менее важно и другое. Доктрины социалистического реализма радикально сужали рамки формального экспериментирования, а развернутая с агрессивным размахом в середине 1930-х гг. «борьба против формализма в искусстве»

(возобновившаяся затем с неменьшой агрессивностью в начале 1960-х гг.) ставила крест на любых попытках художников вырваться за границы вульгарно понимаемой коммунистическими критиками «реалистической концепции». Художник же, рискнувший переступить через эти не очерченные в точности границы, в лучшем случае обрекал себя на отлучение от выставочной деятельности, а в худшем – подвергался репрессиям. В конечном счете измышенный, политически ангажированный и регулируемый чиновниками от культуры метод социалистического реализма пагубно отразился на судьбах и на творчестве многих художников и на десятилетия выбил отечественное искусство из русла обще-мировой стилистической эволюции XX в.

Александр Морозов, один из наиболее вдумчивых историков соцреализма, пишет: «...на протяжении многих лет и десятилетий... современники могли наблюдать деградацию официального социалистического реализма и довольно-таки успешное сопротивление затхлой и грубой, бездарной официальщине 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» [10, с. 13].

Назревавший кризис социалистического реализма как метода, стремившегося подчинить свободное искусство догме, вполне ощущался художниками послевоенных лет, а точнее, «оттепели», давшей надежду на либерализацию общественно-го 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 орденоносные академики, напротив, 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 Московского отделения Союза художников СССР (МОСХ). Это событие, состоявшееся 1 декабря 1962 г., описано в ряде мемуаров, оставленных участниками и очевидцами, опубликована и обстоятельная стенограмма «беседы-монолога» Хрущёва с художниками [11].

Тогда знакомство с экспозицией работ молодых художников, сформированной живописцем, педагогом-новатором и теоретиком искусства Элием Белотиным, вызвало у Хрущёва, очевидно, определенным образом настроенного своим окружением (его сопровождали члены Политбюро Михаил Суслов, Алексей Шелепин, министр культуры Екатерина Фурцева и другие высокие чины; небеспристрастные пояснения вождям давал президент АХ СССР Борис Иогансон), неподдельный гнев, выразившийся в ругани с применением нецензурных выражений, требованиями немедленно прекратить и запретить «это безобразие» 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 г. 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 массированной кампании против формализма и абстракционизма в СССР [12].

«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)» [5].

Надежды на либерализацию в художественной сфере таким образом были опрокинуты, но, как показала вся дальнейшая исто-

рия, властям не удалось обуздить художников и догматы казенного соцреализма в глазах просвещенного общества неуклонно продолжали обесцениваться.

Однако агония соцреализма в том виде, как его понимали чиновники от культуры, продолжалась еще четверть века, и на пути этого умирания предстояло пройти через такие резонансные события, как получившая международную скандальную огласку «бульдозерная выставка» в Москве в районе Беляево (15 сентября 1974 г.) и первые разрешенные властями выставки нонконформистов в Москве в парке Измайлово (сентябрь 1974 г.) и в Ленинграде во дворцах культуры – имени И. И. Газы (22–25 декабря 1974 г.) и «Невском» (10–20 сентября 1975 г.). 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 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 и живописцев московской пейзажной школы 1900–1910-х гг., 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 натужной героизации человеческого бытия.

Термин «суровый стиль» применительно к группе членов молодежной секции Московской организации Союза советских художников (МОССХ), вышедших на сцену в середине 1950-х гг., 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, символике, различным формам и приемам переноса понятий. Как правило, в этих работах встречаются уже не конкретные сцены повседневности, а изображения иносказательного типа» [8, с. 464–466].

Сегодня, по прошествии многих лет, можно с уверенностью сказать, что работы представителей «сурового стиля» – живописцев Николая Андронова, Андрея Васнецова, 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.

Представленный очерк, разумеется, не исчерпывает обширной темы «Соалистический реализм в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве», которая в советские времена составляла одно из главнейших направлений искусствоведческих, историко-культурологических и философских исследований, эксплуатировалась при написании монографий и диссертаций, звучала на многих научных конференциях и навязывалась студентам гуманитарных вузов. Мы обозначили здесь только наиболее характеристичные события и рассуждения прошлых лет и сочли излишним комментировать 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» [4].

За рамками нашего рассмотрения здесь остались и весьма содержательные работы общего культурологического и формально-эстетического порядка, например, труды Б. Е. Гроysa («Искусство утопии», М., Художественный журнал, 2003 и др.) и Ю. Б. Хренова («Социалистический реализм. Взгляд современника и современный взгляд», М., АСТ, Олимп, 2008).

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.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ 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.

² Термин «социалистический реализм», судя по изысканиям последнего времени, был выработан еще в 1932 г. 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 г. (фрагмент выступления 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.: 10, с. 107–118].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. 4 года АХПР, 1922–1926 гг. : сб. И. М. : Изд-во Ассоц. художников революционной России «АХПР», 1926.
2. Ассоциация художников революционной России : сб. воспоминаний, статей, документов / сост. И. М. Гронский, В. Н. Перельман. М. : Изобразит. искусство, 1973. 510 с.
3. Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов : мат-лы, документы, воспоминания / ред.-сост. В. Н. Перельман. М. : Сов. художник, 1962. 403 с., 12 л. ил.

4. *Ванслов В. В.* О реализме социалистической эпохи. М. : Изобразит. искусство, 1982. 104 с.
5. *Герчук Ю. Я.* Кровоизлияние в МОСХ, или Хрущев в Манеже. Опубл. в: Искусство. 2003. № 1 (525) // Искусство : журнал. URL: <https://iskusstvo-info.ru/krovoizliyanie-v-mosh-ili-hrushhev-v-manezhe/> (дата обращения: 31.01.2024).
6. *Голомицтк И.* Тоталитарное искусство. М. : Галарт, 1994. 296 с.
7. *Захаров А. В.* К вопросу о возникновении термина «социалистический реализм». Опубл. в: Вестник Санкт-Петербургского университета. История. 2006. № 1 // КиберЛенинка : научная электронная библиотека. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-vozniknovenii-termina-sotsialisticheskiy-realizm-1/viewer> (дата обращения: 03.02.2024). С. 107–117.
8. *Каменский А. А.* Вернисажи. М. : Советский художник, 1974. 528 с.
9. Каталог 47-й Передвижной выставки. М., 1922.
10. *Морозов И. И.* Соцреализм и реализм. М. : Галарт, 2007. 272 с.
11. *Неизвестный Э.* Диалог с Хрущевым [фрагмент]. Опубл. в: Говорит Эрнст Неизвестный. Франкфурт-на-Майне : Посев, 1984 // RoyalLib.com : электронная библиотека. URL: https://royallib.com/read/neizvestniy_ernst/govorit_neizvestniy.html#0 (дата обращения: 31.01.2024). 176 с., ил.
12. Осмотр Выставки произведений московских художников // Правда. 1962. 2 дек. (№ 388/16192). С. 1.
13. *Северюхин Д. Я.* Союз советских художников и практическая сторона художественной жизни в СССР. Опубл. в: Вестник Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского. 2023. № 2 // eLIBRARY.RU : научная электронная библиотека. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_54414821_16036660.pdf (дата обращения: 01.04.2024). С. 298–311.
14. *Северюхин Д. Я.* Эротика в советском искусстве 1920–1950-х годов. Опубл. в: Вестник Русской христианской гуманитарной академии им. Ф. М. Достоевского. 2023. № 3–2 // eLIBRARY.RU : научная электронная библиотека. URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_54882517_25431344.pdf (дата обращения: 01.04.2024). С. 262–275.