

Ян Лю¹, Вэньбинь Лю²

¹Директор, преподаватель школы искусств «Син Чжи Ин», магистр, г. Фошань, КНР

²КазНПУ имени Абая, Факультет искусств, профессор кафедры Художественного образования, PhD, г. Алматы, Республика Казахстан, e-mail: lwb2526269@hotmail.com

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ИСКУССТВА СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

Аннотация

В период с 1930-х годов до конца 1980-х годов социалистический реализм являлся доминирующим и нормативным художественно-теоретическим дискурсом и основным принципом литературно-художественного творчества в Советском Союзе. Искусство социалистического реализма основывалось на коммунистической системе ценностей, было ориентировано на изображение реальности революционного исторического развития, а также на осмысление процессов социалистической революции и строительства. Его историческая миссия заключалась в художественном отображении, пробуждении и трансляции социально значимых действий, эмоций и событий.

При этом социалистический реализм не сводился к буквальному воспроизведению социальной действительности. Он включал элементы революционного романтизма, а его визуальные формы и художественный язык опирались на отдельные черты классицизма и реализма. Иконографическая система и функции произведений социалистического реализма носили типизированный и идеологически выверенный характер.

Историко-теоретический анализ истоков и эволюции советского социалистического реализма имеет важное значение для осмысления закономерностей развития искусства в современную эпоху, а также для более объективного понимания его места в системе художественных практик XX века.

Ключевые слова: Советский Союз; социалистический реализм; авангардное искусство; супрематизм

Лю Ян¹, Лю Вэньбинь²

¹«Син Чжи Ин» өнер мектебінің директоры, оқытушы-магистр, Фошань қ., ҚХР

²Абай атындағы ҚазҰПУ, Өнер факультеті, «Көркемдік білім беру» кафедрасының профессоры, PhD, Алматы қ., Қазақстан Республикасы, e-mail: lwb2526269@hotmail.com

КЕҢЕС ОДАҒЫНДАҒЫ СОЦИАЛИСТІК РЕАЛИЗМ ӨНЕРІНІҢ ПАЙДА БОЛУЫ МЕН ДАМУЫ

Аңдатпа

1930-жылдардан 1980-жылдардың соңына дейін социалистік реализм Кеңес Одағында үстем әрі нормативтік көркем-теориялық дискурс болып, әдеби-көркем шығармашылықтың негізгі қағидаты ретінде қалыптасты. Социалистік реализм өнері коммунистік құндылықтар жүйесіне негізделіп, революциялық тарихи дамудың шынайылығын бейнелеуге, сондай-ақ социалистік революция мен социалистік құрылыстың үдерістерін көркем тұрғыдан пайымдауға бағытталды. Оның тарихи миссиясы қоғам үшін мәні бар әрекеттерді, эмоциялар мен оқиғаларды көркем түрде көрсету, жандандыру және тарату болды.

Сонымен қатар социалистік реализм әлеуметтік шындықты механикалық түрде көшіріп бейнелеумен шектелмеді. Ол революциялық романтизм элементтерін қамтып, оның көркемдік формалары мен көрнекі тілі классицизм мен реализмнің жекелеген белгілеріне сүйенді. Социалистік реализм туындыларының иконографиялық жүйесі мен функциялары типтендірілген және идеологиялық тұрғыдан дәл айқындалған сипатқа ие болды.

Кеңестік социалистік реализмнің пайда болу негіздері мен эволюциясын тарихи-теориялық тұрғыдан талдау қазіргі кезеңдегі өнер дамуының заңдылықтарын түсіну үшін, сондай-ақ оның XX ғасырдағы көркемдік практикалар жүйесіндегі орнын неғұрлым объективті бағалау үшін маңызды болып табылады .

Түйін сөздер: Кеңес Одағы; социалистік реализм; авангардтық өнер; супрематизм

Liu Yang¹, Liu Wenbin²

¹Director, Teacher of the Xing Zhi Ying Art School, Master's degree, Foshan, China

²Abai KazNPU, Faculty of Arts, Professor of the Department of Art Education, PhD, Almaty, Kazakhstan, e-mail: lwb2526269@hotmail.com

THE ORIGIN AND DEVELOPMENT OF SOCIALIST REALISM ART IN THE SOVIET UNION

Abstract

From the 1930s to the late 1980s, socialist realism functioned as the dominant and normative artistic-theoretical discourse and the principal guiding principle of literary and artistic creation in the Soviet Union. Socialist realist art was grounded in a communist system of values and was oriented toward the representation of revolutionary historical development, as well as toward the artistic interpretation of the processes of socialist revolution and socialist construction. Its historical mission consisted in artistic representation, activation, and transmission of socially significant actions, emotions, and events.

At the same time, socialist realism was not limited to a literal reproduction of social reality. It incorporated elements of revolutionary romanticism, while its visual forms and artistic language drew upon certain features of classicism and realism. The iconographic system and functions of socialist realist works were typified and ideologically calibrated.

A historical and theoretical analysis of the origins and evolution of Soviet socialist realism is of considerable importance for understanding the patterns of artistic development in the modern era, as well as for achieving a more objective assessment of its place within the system of artistic practices of the twentieth century.

Keywords: Soviet Union; socialist realism; avant-garde art; suprematism

Введение. В период до и после Октябрьской революции в России наблюдался бурный расцвет модернистского искусства . После победы в Гражданской войне советская власть столкнулась с необходимостью завершения государственного строительства, что, в свою очередь, обусловило острую потребность в формировании новой литературно-художественной системы, соответствующей задачам социалистического развития . Однако существующие на тот момент литературные и художественные объединения существенно расходились с идеологическими и культурными потребностями нового государства .

После определённого этапа социальной практики и острых дискуссий между различными художественными группами Центральный комитет ВКП(б) принял решение о роспуске всех существовавших художественных организаций и создании под партийным руководством единых литературно-художественных союзов, что ознаменовало институциональное утверждение социалистического реализма как официального художественного метода . Данный стиль сохранял доминирующее положение с 1930-х годов вплоть до распада Советского Союза в 1991 году .

По сравнению с другими формами официального искусства в Европе советский социалистический реализм отличался значительно большей продолжительностью существования и более жёсткой нормативностью . Его тематическое содержание и образная система были ориентированы прежде всего на изображение борьбы пролетариата за освобождение, а также на идеализированное представление человека и событий социалистической революции и строительства . В художественном отношении данный стиль

тяготел к классической традиции, при этом его содержательная направленность была сосредоточена на идее социального прогресса, что позволило рассматривать его как особую форму визуального реализма .

После окончания Второй мировой войны, на фоне расширения социалистического лагеря, социалистический реализм стал одной из ведущих художественных парадигм в странах социалистического блока . Несмотря на существенные различия в историко-культурном развитии между Россией и новыми социалистическими государствами, общность идеологического сознания и социальной системы способствовала формированию сходных художественных моделей . В этот период Советский Союз превратился в основной центр распространения социалистического реализма, принимая большое количество студентов из социалистических стран . Советская литература, кино, музыка, живопись, скульптура и архитектура стали образцом для художественного творчества в этих государствах .

К концу 1980-х годов, в условиях кардинальных политических и социальных изменений в странах Восточной Европы и распада СССР, в российском научном сообществе начался процесс критического переосмысления культурного наследия советского периода . В этой связи настоящая статья, опираясь на глобально-историческую перспективу, предпринимает попытку объективного анализа исторической траектории возникновения, становления и эволюции социалистического реализма . Это позволяет более точно определить его место в художественном развитии СССР, а также рассмотреть возможности его интерпретации и устойчивого существования в условиях сосуществования различных художественных практик .

1 Предварительные поиски социалистического реализма

В начале XX века российское общество находилось в состоянии глубоких социально-политических потрясений, что вызвало появление множества новых художественных течений . После Октябрьской революции развитие искусства в значительной степени определялось противостоянием футуристических и традиционалистских художественных групп . Многие представители футуризма ещё до революции принадлежали к абстрактному и левому искусству и исходили из убеждения, что коммунистическое общество требует полного разрыва с художественным наследием прошлого . Вопрос о том, каким образом новое российское искусство должно соответствовать требованиям эпохи, стал предметом активного обсуждения среди руководителей советского государства .

Наиболее влиятельными художественными объединениями футуристического направления в этот период стали «Левый фронт искусств» (ЛЕФ), возглавляемый Владимиром Маяковским и объединявший писателей, фотографов, критиков и дизайнеров авангардного направления, а также представители супрематизма во главе с Казимиром Малевичем . Их эстетические установки находились в резком противоречии с традициями реалистического и классического искусства, в частности с наследием Товарищества передвижных художественных выставок, оказавшего значительное влияние на мировую художественную культуру конца XIX — начала XX века .

Выступая 24 ноября 1918 года на собрании «Храм или фабрика», организованном художественным отделом Народного комиссариата просвещения, В . В . Маяковский подчёркивал необходимость превращения искусства в живую форму коллективного духовного опыта . Он настаивал на том, что искусство должно выйти за пределы музеев и храмов и стать частью повседневной жизни, присутствуя на улицах, в транспорте, на заводах и в рабочих жилищах . Данная позиция отражала стремление футуристов к созданию массового искусства, ориентированного на широкие слои общества .

В декабре 1922 года Маяковский совместно с московскими футуристами и пролетарскими художниками основал «Левый фронт искусств» (ЛЕФ). Журнал «ЛЕФ», издававшийся в 1923–1925 годах, стал важной площадкой для обсуждения новой эстетики авангардного искусства . Его программной задачей было переосмысление идеологии и художественной практики так называемого левого искусства, отказ от индивидуализма и

формирование коммунистических художественных ценностей в контексте мирового авангарда .

Для участников ЛЕФ искусство рассматривалось как мощный инструмент воздействия на общественное сознание и средство коллективной мобилизации . В художественной практике личное субъективное начало отодвигалось на второй план . В области визуального искусства ЛЕФ стремился создать новую революционную форму, опираясь на достижения кубизма и конструктивизма, унаследовав от футуризма радикальное отрицание традиционного искусства и установку на формальный эксперимент . Организация имела отделения в Одессе и Харькове и разрабатывала планы создания международного художественного объединения, целью которого было формирование пролетарского революционного искусства и нового советского человека, а также интеграция искусства в повседневную жизнь масс .

В 1927–1928 годах Маяковский совместно с драматургом и теоретиком искусства Сергеем Третьяковым возобновил издание журнала «Новый ЛЕФ» . В этот период активно использовались фотография и кино как новые средства художественной фиксации реальности, что оказало значительное влияние на западную художественную теорию, в частности на взгляды Вальтера Беньямина и Бертольта Брехта . Однако в 1929 году журнал был закрыт вследствие внутренних разногласий . Последовательная позиция Маяковского, отстаивавшего автономию искусства и принцип его полной свободы от политического контроля, привела к утрате материальной и институциональной поддержки со стороны Российской ассоциации пролетарских художников, что в конечном итоге обусловило распад ЛЕФ .

Параллельно с футуристическими поисками развивалось направление супрематизма, возглавляемое Казимиром Малевичем . Он рассматривался как одна из ключевых фигур авангардного движения, стремившегося к радикальному обновлению российской культуры . В Витебске Малевич создал центр супрематизма и занимал значимые посты в советских художественных институциях до середины 1920-х годов . При поддержке А . В . Луначарского супрематизм развивался без прямого государственного вмешательства . Его представители рассматривали абстрактное искусство как высшую форму художественного выражения, основанную на использовании геометрических элементов и отказе от подражания природе . Малевич подчёркивал приоритет цвета и автономию художественного мира, стремясь освободить визуальное искусство от традиционных изобразительных рамок и приблизить его к духовным практикам восточных религий .

Супрематизм отрицал прямую связь искусства с объективной реальностью, акцентируя внимание на внутреннем переживании художника и абсолютной свободе творческого мышления . В этом отношении он имел определённое сходство с эстетикой ЛЕФ, однако отличался более мягкой формой отрицания художественного наследия прошлого . В то время как ЛЕФ полностью отвергал историческую культурную традицию человечества, супрематизм сохранял утопический характер революционного романтизма, оставаясь оторванным от конкретной социальной реальности .

Гражданская война после Октябрьской революции 1917 года привела к резкому истощению человеческих и материальных ресурсов страны . В источниках отмечается, что крестьяне сократили сельскохозяйственное производство до минимального уровня, достаточного лишь для содержания семьи; дореволюционные крупные хозяйства и земельные владения были повсеместно разрушены, а рынок утратил товарное наполнение . К 1920 году объёмы сельскохозяйственного производства составляли лишь около половины довоенного уровня; накопленные ранее запасы зерна были израсходованы в годы войны, и государство столкнулось с угрозой масштабного голода . [5]

После X съезда ВКП(б) (8 марта 1921 г .) началась поэтапная либерализация жёсткого государственного контроля над экономикой: было разрешено существование определённого объёма частной торговли и частных предприятий, а также предоставлено ограниченное пространство для их функционирования . Одновременно государство допустило возможность

того, чтобы художники создавали произведения для лиц, обладавших капиталом, что в определённой степени способствовало сохранению художественного плюрализма и разнообразия художественных практик.

Однако в 1928 году советское правительство завершило политику допуска частного предпринимательства, вследствие чего футуристические и ряд иных художественных группировок утратили экономическую базу. В этих условиях ЛЕФ и футуристическое движение в целом оказались на траектории институционального и культурного заката. Параллельно складывалась система художественных объединений, ядро которых составляли «революционные художники». В «Уставе Союза художников СССР» закреплялось, что ассоциации революционных художников оказывают материальную, научную и техническую поддержку тем мастерам, чьё творчество отвечает революционной тематике, тем самым стимулируя художественное производство, ориентированное на рабочий класс. Указанная политика фактически означала завершение эпохи сосуществования традиционного искусства и радикального авангарда в прежнем виде.

Следует подчеркнуть, что ещё до окончательного институционального перелома государство ввело определённые ограничения в отношении ЛЕФ. Так, 28 января 1927 года редактор газеты «Известия» Ольшеватц, используя заголовок рубрики «Почему ЛЕФ?», опубликовал в двух частях «Журналистские заметки» Вячеслава Полонского. В статье утверждалось, что ЛЕФ превращается в доктринёрскую структуру и в организацию, обслуживающую интересы узкого круга. Публикация вызвала резкую реакцию со стороны

Маяковского и членов ЛЕФ и спровоцировала острый публичный конфликт, известный по полемическому заголовку «Лефилиблеф?» («ЛЕФ или блеф?»).

В том же 1927 году Маяковский в первом и втором номерах нового журнала «ЛЕФ» дал развернутые комментарии к позиции Полонского; далее в большом зале Политехнического музея состоялись публичные дебаты. В этой ситуации Маяковский воспринимал происходящее как целенаправленное давление и сознательное подавление ЛЕФ. В сентябре 1928 года он вышел из Левого фронта искусств, а в феврале 1930 года Маяковский и ряд ключевых участников ЛЕФ вступили в Российскую ассоциацию пролетарских писателей.

В целом утопически окрашенный революционный романтизм, характерный как для ЛЕФ, так и для части супрематистских установок, с одной стороны, существенно отрывался от советской социальной реальности, а с другой — не обеспечивал практической реализуемости проекта построения «принципиально нового» общества средствами искусства. Именно данная несоразмерность между художественной утопией и социально-политическим запросом, а также институциональная перестройка культурного поля создали предпосылки для формирования и последующего утверждения художественного метода социалистического реализма.

2 Формирование понятия социалистического реализма

23 мая 1932 года Иван Михайлович Гроссман (1894–1985) опубликовал в газете «Литературная газета» статью, в которой впервые был использован термин «социалистический реализм», что ознаменовало рождение нового художественного метода. В Уставе Союза писателей СССР подчёркивалось, что социалистический реализм как основной метод советской литературы и художественной критики требует от художника «правдивого, исторически конкретного изображения действительности в её революционном развитии» [6].

Будучи одной из ключевых фигур в советской культурной среде и председателем Организационного комитета Первого съезда советских писателей, Гроссман чётко осознавал, что в эпоху радикальных исторических трансформаций правящей партии необходимо выработать собственную целостную систему литературы и искусства. 23 апреля 1932 года ЦК ВКП(б) издал постановление о реорганизации литературно-художественных организаций, предусматривавшее роспуск всех существовавших объединений и создание (временного) Всесоюзного союза писателей. В августе 1934 года Союз писателей СССР был официально

учреждён, а социалистический реализм закреплён в его уставе как нормативный и обязательный художественный метод .

Российский исследователь А . И . Овчаренко в 1989 году в журнале «Вопросы литературы» (№ 2) опубликовал переписку Гроссмана и Максима Горького, посвящённую обсуждению понятия социалистического реализма . Эти материалы подтвердили, что термин был предложен именно Гроссманом и утверждён лично И . В . Сталиным, после чего был публично представлен Горьким на Первом всесоюзном съезде советских писателей . В своём выступлении Горький отмечал, что социалистический реализм представляет собой форму творческой деятельности, направленную на развитие наиболее ценных человеческих способностей, на преодоление сил природы, укрепление здоровья и долголетия человека, а также на достижение всеобщего человеческого счастья [7].

В процессе институционализации социалистический реализм постепенно был заключён в рамки строго регламентированной системы эмоционального и смыслового выражения, внутри которой были сформулированы ключевые понятия, обеспечивавшие практическую реализацию данного метода . Он основывался на ленинских принципах партийности искусства и подчёркивал положение о том, что «искусство принадлежит народу, должно быть тесно связано с жизнью масс, выражать их чувства, повышать их сознание и волю» [8].

В 1987 году советский и немецкий искусствовед Борис Гройс в книге «Сталин» указывал, что сталинская эпоха во многом реализовала основные устремления авангардного искусства, заключавшиеся в переходе от изображения жизни к её преобразованию посредством эстетического и политического проектирования [9]. В свою очередь, советский писатель Андрей Синявский подчёркивал, что социалистический реализм создавал такие образы жизненной реальности, которые соответствовали потребностям власти, тогда как не всякая правда о жизни могла быть востребована политическим режимом [10].

В этом смысле социалистический реализм может рассматриваться как специфическая форма эстетической репрезентации, метод которой должен был опираться на социальную практику и реальные условия художественного производства, а не на заранее заданные формулы и абстрактные предписания . Его развитие определялось не внутренней логикой эстетических принципов, а взаимодействием художественной эволюции с новыми социальными силами, отражая закономерности исторического прогресса и саморазвития искусства .

Социалистический реализм в Советском Союзе прежде всего выступал как метод художественного творчества, предполагающий опору на наследие реалистического искусства при одновременном обновлении художественных форм . От художника требовалось глубокое понимание социальных преобразований, происходящих в его стране, и создание произведений, способствующих общественному прогрессу . Нравственная установка данного метода была предельно ясной: художественное творчество должно соответствовать интересам партии и государства, исключая пессимистические, негативные мотивы и образы, не воплощающие идеалы истины, добра и красоты .

Оптимистическая направленность социалистического реализма выходила за рамки традиционного реализма, возвышая образ рабочего и крестьянина, подчёркивая преимущества социалистического строя и выполняя нормативную функцию формирования поведения советского гражданина . В качестве устойчивых визуальных символов данного художественного метода выступали цветы, солнечный свет, молодёжь, физически развитые тела, темы авиации и космонавтики, индустрии и новых технологий .

В начале 1930-х годов в советской литературно-художественной среде развернулась дискуссия о сущности социалистического реализма: рассматривался вопрос о том, вытекает ли данный метод непосредственно из художественной практики или же формируется путём абстрагирования от конкретного жизненного материала . Обсуждалась также опасность разрыва между жизнью и искусством, в результате которого художественный метод мог утратить свою эмпирическую основу . В то же время критики нередко абсолютизировали

теоретический уровень искусства, рассматривая художественное произведение лишь как производное от теории, тогда как на практике именно художественные произведения становятся основанием формирования эстетических концепций.

Как метод художественного творчества социалистический реализм предполагал органическое соединение теории и практики. Его редукция к совокупности формальных визуальных приёмов неизбежно сужала творческий потенциал данного направления и ограничивала его художественное многообразие. Вместе с тем интерпретация социалистического реализма исключительно как идеологической платформы или мировоззренческой системы приводила к утрате его эстетической сущности.

Советский художник Александр Александрович Дейнека (1899–1969), обращаясь к массовому движению, связанному с именем Алексея Стаханова, создал картину «Стаханов» (масло, 1937), которая нередко рассматривается как одно из первых образцовых произведений социалистического реализма. На полотне изображена колонна участников шествия в белых одеждах с воодушевлёнными лицами; на заднем плане возвышается монумент Ленину, к которому символически устремляется движение масс. Государство выступало основным заказчиком и потребителем искусства социалистического реализма, что обусловило его широкое использование в пропагандистских целях и привело к расцвету данного художественного метода.

К числу аналогичных произведений относятся картина А. А. Дейнеки «Сталинисты» (1937), работа А. М. Герасимова «Ленин на трибуне» (1930), а также полотно Николая Топчихорова «1924 год. “Первый лозунг”». Их авторы, вдохновлённые пафосом нового времени и опираясь на принцип верности реальности, стремились к исторически целостному изображению значимых событий, создавая визуальные образы, обладающие сильным эмоциональным воздействием.

После Второй мировой войны ряд стран Европы и Азии встал на путь социалистического развития и в сравнительно короткие сроки, опираясь на опыт советского строительства, достиг значительных успехов в политической, экономической и культурной сферах. Несмотря на идеологическую общность, социалистический реализм в этих странах не утратил национальных и культурных особенностей. Интенсивный культурный обмен между Советским Союзом и другими социалистическими государствами способствовал распространению и институционализации социалистического реализма на международном уровне. В этот период советская литература и искусство — кино, музыка, живопись и архитектура — приобрели широкую популярность и стали художественным ориентиром для стран социалистического лагеря.

Следует отметить, что творческая автономия не являлась ключевой ценностью социалистического реализма: первостепенное значение имел принцип партийности. В архитектуре 1930-х годов социалистический реализм вытеснил конструктивизм, обеспечив господство классицистических форм, особенно в монументальных и репрезентативных проектах. Характерными примерами служат здания советских домов на площадях Ленинграда и Москвы. В настоящее время данный художественный метод рассматривается как часть историко-культурного наследия.

3 Многообразные эффекты социалистического реализма

В 1954 году поэт и журналист Илья Эренбург опубликовал повесть «Оттепель», в которой был представлен сюжет о сложном нравственном выборе молодых людей между истиной и ложью, между родиной и Парижем. Произведение вызвало значительный общественный резонанс в Советском Союзе и стало отправной точкой для масштабного переосмысления развития литературы и искусства 1930–1940-х годов. В этот период государственная система цензуры в сфере культуры была заметно ослаблена, а в научной и художественной среде начался пересмотр драматической и во многом трагической модели развития советской культуры.

Вслед за этим процессом в СССР активизировалось неофициальное искусство, в результате чего монопольное положение социалистического реализма как ведущего

художественного направления было частично поколеблено. Одновременно в международной политике Соединённые Штаты Америки стали рассматривать Советский Союз не исключительно как «врага», а как «соперника». В 1957 году, в ходе Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Москве, такие элементы западной массовой культуры, как джинсы и джаз, приобрели широкую популярность, а советское искусство и культура в целом на короткое время стали одними из наиболее влиятельных в мире.

В 1960-е годы успехи СССР в освоении космического пространства способствовали формированию своеобразной «научно-космической» эпохи в искусстве. В этот период в социалистическом реализме произошло смещение акцентов: образы героев социалистической революции и строительства, а также фигуры политических лидеров, уступили место персонажам учёных, инженеров, геологов и представителей научно-технической интеллигенции. Так, фильм Михаила Ромма «Девять дней одного года» (1962) повествует о жизни и любви молодого физика, выводя тему личных чувств в центр художественного внимания. Фантастическая картина Павла Клушанцева «Планета бурь» (1962) оказала значительное влияние не только на советский, но и на мировой кинематограф.

Поэт Борис Пастернак, связанный с авангардной традицией, органично соединил элементы русской поэтической классики с сюрреалистической образностью, создав собственный художественный стиль, получивший высокую оценку, в том числе со стороны Максима Горького. В конце 1955 года он завершил работу над романом «Доктор Живаго» объёмом около 500 тысяч слов, что стало событием мирового литературного масштаба. В 1958 году Пастернак был удостоен Нобелевской премии по литературе.

В период 1957–1962 годов социалистический реализм в изобразительном искусстве был во многом вытеснен понятием «суровый стиль». Художники данного направления обращались к изображению подлинной, тяжёлой повседневной жизни рабочих и крестьян, что вызвало широкий общественный отклик. В декабре 1962 года художественный критик и искусствовед Александр Каменский, являвшийся теоретиком и инициатором «сурового стиля», в рамках выставки «Москва. 30 лет» отобрал произведения Роберта Фалька («Обнажённая»), Николая Андропова («Плотгоны»), Андрея Васнецова («Натюрморт с чёрной курицей») и других авторов, отказавшись от традиционной демонстрации произведений, воспевающих образы советских лидеров и социалистические достижения. Данное решение вызвало резкую критику со стороны первого секретаря ЦК КПСС Н. С. Хрущёва, высказанную им непосредственно на выставке [11].

Произведения «сурового стиля» отличались чётко очерченными линейными контурами фигур, ясной структурой композиции и определённым сходством с плакатной эстетикой. Колористическое решение таких работ, как правило, было сдержанным и тёмным, что объяснялось стремлением художников подчеркнуть тяжёлые условия труда шахтёров, нефтяников и представителей других опасных профессий. Бледные и серые тона акцентировали суровую среду обитания и драматичность судьбы простых людей. Персонажи этих произведений лишены идеализированного образа «великого и совершенного» героя; они не обладают внешним блеском и демонстративным оптимизмом, а различия в возрасте, внешности и поле подчёркивают их человеческую индивидуальность. Это образы обычных людей, существующих в реальной повседневности.

Концептуальное искусство как направление восходит к началу XX века и связано с реакцией Марселя Дюшана и его современников на исчерпанность традиционных художественных ресурсов. Импрессионизм, кубизм и другие художественные течения начала XX века продемонстрировали выразительные возможности живописи как особого художественного языка. Однако Дюшан, помещая объекты массового потребления в выставочное пространство и наделяя их статусом произведений искусства, по существу осуществлял концептуальный жест. Концептуализм способствовал дальнейшей диверсификации художественных форм и в 1960-е годы утвердил фотографию в качестве одного из основных средств художественного высказывания. Данный тип визуальной

репрезентации показал, что концептуальное искусство может выходить за пределы визуального и включать языковые и аудиальные формы.

В начале 1960-х годов в СССР начал формироваться российский концептуализм. Художники Илья Кабаков, Эрик Булатов, Юрий Альберт и другие исходили из убеждения, что задачей художника является передача идей, а не только использование традиционных выразительных средств. Концептуализм стремился разложить искусство на элементарные, легко интерпретируемые компоненты и поставить вопрос о самой сущности искусства. Представители данного направления отвергали изображение патологической реальности и предпринимали попытки переосмыслить социальную и культурную функцию искусства, выходя за пределы живописного холста.

В 1980-е годы одна из кураторов и организаторов первых выставок советского неофициального искусства в США Маргарита Тупицына отмечала, что с конца 1960-х годов это художественное сообщество стало ведущей силой в создании новых эстетических и семантических моделей, успешно интегрируя советский художественный дискурс в контекст одновременных западных художественных процессов. По её мнению, 1970–1980-е годы можно рассматривать как «последнюю эпоху» мирового искусства, в которой, подобно историческим авангардным периодам, формировались универсальные культурные и мировоззренческие парадигмы без утраты локального культурного контекста [12].

Несмотря на отсутствие в 1960-е годы прямой информации о западном концептуализме, советский концептуализм развивался самостоятельно, отвечая на трансформацию европейского литературоцентризма XIX века в условиях советской культурной среды и обретая собственные революционные формы. Другим важным измерением советского концептуализма стало стремление к игре и удовольствию в художественном процессе. Художники активно взаимодействовали друг с другом, развивали собственный художественный язык и издали «Словарь терминов Московской концептуальной школы».

Опираясь на эстетические и концептуальные формы, выработанные Московской концептуальной школой, Тупицына осуществила теоретическое «сопряжение» московского концептуализма с западным дискурсом концептуального искусства. В то же время Борис Гройс подчёркивал, что само понятие «Москва» обладает достаточной культурной спецификой, позволяющей выйти за пределы западноевропейской терминологии истории искусства. По его мнению, именно благодаря этой уникальности, а не формальному совпадению понятий, искусство России XX века стало неотъемлемой частью международной истории искусства. Гройс отмечал, что московский концептуализм представляет собой художественную форму, в которой исторический опыт коммунизма был трансформирован в эстетическую категорию [13][14].

С 1960-х годов начинается расцвет подпольного искусства в СССР. Развитие концептуализма, абстракционизма и экспрессионизма не остановилось, напротив — возникали новые художественные стили, формируя многослойную и разнообразную художественную среду второй половины XX века. Одним из знаковых событий стал так называемый «Бульдозерный выставочный проект», организованный Оскаром Рабиным, который, несмотря на кратковременное существование, вызвал широкий общественный и международный резонанс.

Заключение. Произведение искусства является формой выражения художественного осмысления общества и жизни, отражает эстетические вкусы автора и одновременно выступает результатом его жизненного опыта и мировоззренческих установок. В действительности художественные направления и стили носят как объективный, так и естественно-исторический характер. В условиях, когда признаётся и поддерживается лишь то искусство или те художественные области, которые непосредственно обслуживают определённые цели, неизбежно происходит отрицание иных форм художественного выражения, не соответствующих данным установкам. В этом

контексте социалистический реализм изначально ориентировался на создание особого типа «чисто пролетарского» искусства .

В последние годы внимание исследователей в большей степени сосредоточено на анализе современного состояния социалистического реализма, тогда как его истоки и историческая траектория развития остаются изученными недостаточно . В постсоветский период в научной среде сформировались противоречивые оценки советского социалистического реализма — от критических до апологетических . Вместе с тем данный художественный метод, обладающий выраженной романтической направленностью, в значительной мере соответствует позиции марксистского теоретика Георгия Валентиновича Плеханова, согласно которой искусство приобретает ценность и общественную значимость постольку, поскольку оно служит обществу . В этом смысле социалистический реализм может рассматриваться как важный элемент культурного наследия советской эпохи .

С самого начала своего формирования социалистический реализм унаследовал инновационный импульс русского авангардного искусства начала XX века . В процессе художественных поисков он сумел выработать формы, соответствующие потребностям социально-политических преобразований советского общества, и одновременно испытал прямое воздействие футуризма, конструктивизма и других авангардных течений . Именно это взаимодействие обеспечило его особую художественную специфику и устойчивость в системе советской культуры .

Начиная с конца 1960-х годов, в условиях сосуществования социалистического реализма с авангардными художественными течениями и направлениями, советское искусство вступило в фазу плюралистического развития . С одной стороны, в рамках академической и эстетической системы происходило расширение границ допустимого, с другой — в неофициальной культуре авангардное искусство постепенно утрачивало прямую политическую ангажированность и стало формой демонстрации свободы художественного высказывания, противопоставленной официальной культуре . Несмотря на кажущуюся оппозиционность социалистического реализма и авангарда, в действительности оба направления сходились в понимании сущности искусства, исключая из него категорию интереса как фундаментальный элемент художественной жизни [15].

Фактически именно советский авангард второй половины XX века привлёк внимание западных исследователей и в постсоветский период стал одним из важнейших объектов культурного экспорта . Социалистический реализм, в свою очередь, может рассматриваться как одна из парадигм массовой культуры, развитие которой сопровождалось как противоречиями и кризисами, так и периодами расцвета . Его историческая эволюция в целом соответствует базовым закономерностям общественного развития .

Ни одно художественное направление не является совершенным . Однако социалистический реализм как литературно-художественное явление сохраняет значительный жизненный потенциал . Даже сегодня в произведениях социалистического реализма возможно почувствовать насыщенную историческую атмосферу эпохи и осмыслить её культурное и художественное значение

Литература:

1. *Выступление на митинге об искусстве (стр. 451) — Газ. «Искусство коммуны», 1918 г., № 1, 7 декабря — М. Левин,*
2. *«Митинг об искусстве».* URL: <http://mayakovskiy.lit-info.ru/mayakovskiy/vystupleniya/rech-44.htm>
3. *«ЛЕФ» (Левый фронт искусств) — Журнал авангардных художников СССР .* URL: <https://monoskop.org/LEF>
4. *Брик О . М . Против «творческой личности» // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000. С. 77–79*
5. *Малевич К. С. Казимир Малевич.* URL: <https://www.culture.ru/persons/8795/kazimir-malevich>

6. НЭП — путь к новой катастрофе или к спасению? URL: <https://topwar.ru/180813-njep-put-k-novoj-katastrofe-ili-k-spaseniju.html> (2021 г., 16 марта)
7. Матвиенко Кристина . Идеология и практика ЛЕФа: История одной утопии . Журнал «Театр», 2012 г., № 8. URL: <http://oteatre.info/ideologija-i-praktika-lefa/>
8. Социалистический реализм — происхождение и значение понятия . URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/socrealism/>
9. Социалистический реализм . URL: <https://www.hisour.com/zh/socialist-realism-1920-1980-2752/>
10. Что такое «суровый стиль» и как его отличать? URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/surovyi-stil/>
11. Осборн П . Эффект Кабакова: «московский концептуализм» в истории современного искусства . URL: <https://artguide.com/posts/1576>
12. Фоменко А . Н . Эстетика советского фотоавангарда 1920–1930-х годов . СПб., 2009. URL: <https://www.dissercat.com/content/estetika-sovetskogo-fotoavangarda-1920-1930-kh-godov>

References:

1. Vystuplenie na mitinge ob iskusstve (str. 451) — Gaz. «Iskusstvo kommuny», 1918 g., № 1, 7 dekabria — M. Levin,
2. «Miting ob iskusstve». URL: <http://mayakovskiy.lit-info.ru/mayakovskiy/vystupleniya/rech-44.htm>
3. «LEF» (Levyi front iskusstv) — Zhurnal avangardnykh khudozhnikov SSSR . URL: <https://monoskop.org/LEF>
4. Brik O . M . Protiv «tvorcheskoi lichnosti» // Literatura fakta: Pervyi sbornik materialov rabotnikov LEFa. M., 2000. S. 77–79
5. Malevich K. S. Kazimir Malevich. URL: <https://www.culture.ru/persons/8795/kazimir-malevich>
6. NEP — put k novoi katastrofe ili k spaseniiu? URL: <https://topwar.ru/180813-njep-put-k-novoj-katastrofe-ili-k-spaseniju.html> (2021 g., 16 marta)
7. Matvienko Kristina . Ideologii i praktika LEFa: Istoriia odnoi utopii . Zhurnal «Teatr», 2012 g., № 8. URL: <http://oteatre.info/ideologija-i-praktika-lefa/>
8. Sotsialisticheskii realizm — proiskhozhdenie i znachenie poniatii . URL: <https://www.culture.ru/s/slovo-dnya/socrealism/>
9. Sotsialisticheskii realizm . URL: <https://www.hisour.com/zh/socialist-realism-1920-1980-2752/>
10. Chto takoe «surovyi stil» i kak ego otlichat? URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/surovyi-stil/>
11. Osborn P . Effekt Kabakova: «moskovskii kontseptualizm» v istorii sovremennogo iskusstva . URL: <https://artguide.com/posts/1576>
12. Fomenko A . N . Estetika sovetskogo fotoavangarda 1920–1930-kh godov . SPb., 2009. URL: <https://www.dissercat.com/content/estetika-sovetskogo-fotoavangarda-1920-1930-kh-godov>