Petr P. Kozorezenko
PhD in Arts
Honored Artist of the Russian Federation
Associate Professor
Head of the Art of Graphics Department
The Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts
e-mail: kozorezenko@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-111-123

THE FORMATION OF SOCIALIST REALISM PAINTING: DISCUSSIONS ON THE PRINCIPLES OF SOVIET ART OF THE 1920S-1930S

Summary: In *this article, the author considers the formation of ideological and artistic programmes of Socialist Realism painting of the 1920s and 1930s and proves that revolutionary ideology and the philosophy of nihilism, which actively rejected the entire thousand-year-old traditional Russian and European Christian culture and art as hostile and alien to the ideology of Soviet communism, served as the foundation for the artistic trends of the Soviet avant-garde. First and foremost, the continuity is ontological (fundamental) and extends beyond the revolutionary method and methodological approaches. This priority method, which contained aggressive revolutionary features in the early Soviet avant-garde, was later "softened" by relying on the traditions of Russian realism of the second half of the 19th century (Peredvizhniki) and became less aggressive in the Socialist Realism painting.*

Keywords: October Revolution, Soviet painting, revolutionary art, Soviet avant-garde, party discussions, heroic realism, socialist realism.

The First All-Russian Conference of Proletkult was held in Moscow on September 15–20, 1918, almost immediately following the victory of the October Revolution of 1917. There, the charter of the organisation was adopted, and departments were created: theatre, literature, publishing, library, school, club, musical and vocal, organisational, scientific and economic. The development of proletarian culture, which would be carried out by the efforts of workers, the true bearers and exponents of proletarian ideology, was declared to be the goal of the organisation. In his work *On Proletarian Culture*, A. Bogdanov claimed that the formation of "... a new human type, harmonious and integral, free from the previous narrowness generated by the fragmentation of man in specialisation, free from the individual isolation of will and feeling generated by economic disunity and struggle"[1] were the tasks of the new culture. This subject was essentially a private subset of the larger issue of the "new proletarian culture", the necessity of "re-educating the masses" in accordance with the new communist paradigm, and, above all, the part played by the Bolsheviks in leading this entire process as both party officials and representatives of revolutionary art[2]. Leon Trotsky's position on the issue of the party's policy in relation to culture and art was expressed in a number of different works, initially published as a series of essays in the Pravda newspaper and later in a special work, *Problems of Everyday Life*[3]. Thus, Trotsky, in particular, noted that "the Communist Party at the present moment is the principal lever of every conscious forward movement. <...> Politics is flexible, but everyday life is motionless and stubborn. <...> Literature and the press do not speak of them. The new literary tendencies,

1. Bogdanov A. A. *On Proletarian Culture.* 1924. Leningrad, Moscow: Kniga Publishing partnership.
2. Trotsky L. D., 2005. Pp. 291-300.
3. Trotsky L. D., 2005. P. 291.

Ill. 1. K. Petrov-Vodkin, Trinity, 1916. The painting After the Battle (1923) is its analogy. K. Petrov-Vodkin, 1918 in Petrograd, 1920. (Taken from: Lebedyansky M. S. Painting Born of October. Formation and Development of Socialist Realism in Russian Soviet Painting of the 1920-1930s. 1986. Moscow: Iskusstvo, p. 250, ill.)

anxious to keep pace with the revolution, do not concern themselves with the usages and customs based on the existing conception of morals, for they want to transform life, not describe it! But new morals cannot be produced out of nothing; they must be arrived at with the aid of elements already existing but capable of development. It is therefore necessary to recognise what are these elements"[4]. Here it is worth paying close attention to Trotsky's fundamental position in relation to proletarian art: the artist is obliged to describe life "as it is", and, at the same time, to expect guiding and directing instructions from the All-Union Communist Party (Bolsheviks). According to Trotsky, trade unions of artists, works of cinematography, as well as new ritual (quasi-religious) ceremonies, various versions of which are represented by "everyday theatricality" and the new "ritualism", are the "best" things that the party and the proletariat should expect from art. From Trotsky's point of view, "new funeral rites", where the orchestra plays the role of an ally of the new communist power[5], can be of particular importance. Thus, in the section "Family and Ritualism" from the book *Cultural Problems. Transitional Period Culture,* it is directly stated: "The workers' state already has its festivals, processions, reviews, and parades, symbolic spectacles — the new theatrical ceremonies of state… Theoretical arguments act on the mind only. Spectacular ceremony acts on the senses and imagination. The influence of the latter, consequently, is much more widespread… Even now a band playing a funeral march competes successfully with the church funeral music. And we must, of course, make an ally of the band in the struggle against church ritual, which is based on a slavish belief in another world, where you will be repaid a hundredfold for the miseries and evils of this. A still more powerful ally is the cinema."[6] In fairness, it should be said that such a utilitarian view of the role of art did not meet with understanding among the "left" artists who united around LEF, the journal of the Left Front of Arts, in Moscow at the end of 1922. The first issue of the journal, which began to be published in 1923, released a declaration in which there was a call for the unification of all revolutionary left forces around LEF. In order for LEF to "…unite left forces into one, LEF must survey its ranks, tossing away anything from the past that has stuck to it. LEF must create a united front to blow up the old, to fight for the inclusion of the new culture. We shall solve the problems of art not with a majority of votes of a mythical left front, existing to date only as an idea, but by the work and energy of our action committee, which year after year leads the work of the left, and of those who have always led it ideologically."[7] (See ill. 1.)

Writer Boris Arvatov (1896-1940), a participant in Proletkult, author of the book *Art and Classes* (1923), and ideologist of LEF, was among the signatories of this declaration along with the "proletarian hooligan", V. Mayakovsky, and O. Brik. In the following years, the struggle of the ultra-left LEF members against Trotsky's "simply left" concepts took place mainly through publications, in which Arvatov's role was, perhaps, one of the most important. In his work *Art and Production,* Boris Arvatov wrote the following about the discontent of left-wing artists with regard to the situation in art that arose after October: "Opening up all the possibilities for the new art, and immediately after the intensity of the first months, the revolution made powerful demands upon its fellow travellers. The political workers of the October Revolution were saying: 'We gave you, artists, what you wanted. Now you must give us what we want: posters, illustrations, drawings – give us works that are useful, comprehensible today – now – as we cannot wait.'"[8] And further in the text: "And when left-wing artists responded that their task was the revolution and people's consciousness, that the level of the masses had to be raised, that they could not appeal to a cultureless Russia – they rightly received objections: 'The revolution cannot wait for the nation to regenerate itself. The revolution needs helpers today – especially when nobody knows how much better your, leftist, incomprehensible forms are compared to the old forms that were familiar and recognisable.' As political pressure increased, the inability of the left to adapt became even more apparent. Refusing to paint depictive objects, leftist painters who came from the ranks of the old art, and had been trained on the autotelic easel, saw in the revolutionary pressure a threat to their art."[9]

In our article, there is no opportunity to dwell in detail on the course of heated discussions about the development paths of the new revolutionary Soviet art. It is enough to note that the movement of personnel in administrative centres began; in educational institutions, there were changes in personnel and programmes, state orders began to be given to artists of the Realist movement. Therefore, it was from this time that a group of "production workers" (theorists of future design) was formed in the ranks of the leftists. People who "… continued to look for a junction between art and social practice" put forward "the problem of methods" of artistic labour instead of "the problem of form", proclaiming the synthesis of art with industry. Thus, it was the representatives of LEF "… who put forward a grandiose programme for the reform of art education". As noted above, Trotsky's position was clearly voiced in his speech at the plenum of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) in May 1924: "Those who talk about proletarian literature seriously and over a long period, who make a platform of proletarian culture, are thinking, where this question is concerned, along the line of a formal analogy with bourgeois culture. The bourgeoisie took power and created its own culture; the proletariat, they think having taken power, will create proletarian culture. <…> Only after taking power does it really become aware of its own frightful cultural backwardness. In order to overcome this it needs to abolish those conditions which keep it in the position of a class, the proletariat. The more we can speak of a new culture in being, the less this will possess a class character. This is the fundamental problem – and the principal difference, in so far as we are arguing about the way forward."[10] And then Trotsky expresses himself in an even more categorical form: "… In other words, there can be no question of the creation of a new culture, that is, of construction on a large historic scale during the period of dictatorship The cultural reconstruction which will begin when the need of the iron clutch of a dictatorship unparalleled in history will have disappeared, will not have a class character. This seems to lead to the conclusion that there is no proletarian culture and that there never will be any and in fact there is no reason to regret this The proletariat acquires power for the purpose of doing away forever with class culture and to make way for human culture."[11] These debates, which rocked the post-revolutionary pieces of the once cohesive great Russian culture, often give researchers a reason to interpret the complex diversity of post-revolutionary events in the field of art in an overly primitive and linear way. We have already noted earlier that according to the authoritative edition of *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists* edited by Ian Chilvers, the term "socialist realism" should be understood as "…the name given to the officially approved style in the USSR and some other Communist countries. <…> In theory a faithful and objective reflection of real life and in practice the compulsory and uncritical glorification of the State."[12] We can see that the author, in full accordance with the simplified and politically engaged Anglo-Saxon tradition, notes that "Socialist Realism was an aspect of the dictatorship of Stalin, who was leader of the Soviet Un-

4. Trotsky L. D., 2005. P. 299.
5. Trotsky L. D., 2005. P. 300.
6. Trotsky L. D., 2005. P. 291.
7. Stein K. E., 2006. P. 393.
8. Arvatov B. I., 1926. Pp. 83-84.
9. Arvatov B. I., 1926. P. 90.
10. Trotsky L. *Literature and Revolution.* 2nd ed. 1924. Moscow, p. 210.
11. Proletarian Culture and Proletarian Art // Trotsky L. *Literature and Revolution.* 1924. Moscow, p. 210.
12. Chilvers I., 1996. P. 551.

Ill. 2. B. Kustodiev, Bolshevik, 1920, and K. Yuon, New Planet, 1921 (taken from: Lebedyansky M. S. Painting Born of October. Formation and Development of Socialist Realism in Russian Soviet Painting of the 1920-1930s. 1986. Moscow: Iskusstvo, p. 250, ill.).

ion from the death of Lenin in 1924 until his own death in 1953."[13] (See: ill. 2.)

In other words, the Western art critic Chilvers quite seriously believes that the "evil genius" of I. Stalin could, alone or with several supporters, suppress revolutionary discussions and, with his own strong-willed decision, create an entire artistic style in world culture. Sounds rather unconvincing. However, for some Western researchers of Russian and Soviet art this was considered, unfortunately, and is still considered quite normal. It is worth noting the fact that for a long period after the tragic collapse of the USSR in 1991, such "scientific" studies were translated, specially promoted, and replicated in huge quantities throughout the former Union. This inevitably led to a decrease in the degree of scientific competence of the authors and a decrease in the qualification level of scientific works in the field of art history. Therefore, we considered it our duty to specifically dwell on the problem of a modern, more objective interpretation of the phenomenon of Socialist Realism in the domestic cultural space. (See: ill. 3.)

It is generally accepted that the basic principles of future Socialist Realism began to actively form in the late 1920s. Today, among historians and cultural scientists, it is believed that in Russian history, the turn of the 1940s is usually called the era of the "great turning point". During this period, the NEP was being actively curtailed in the country, large-scale industrialisation was being carried out (the first five-year plan), dispossession and collectivisation of the peasantry took place everywhere, and a grandiose "cultural revolution" began. These tectonic shifts led to tighter repressions as the USSR transitioned to socialism and the party's thesis "on the aggravation of the class struggle" became more apparent. Under such conditions, the previous free revolutionary development of Soviet art became impossible. That is why from that point, all creative activity of artists, writers, composers, and filmmakers had to be inevitably submitted to the general line of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) and be completely controlled by the party leadership. Freedom of opinion and creativity of the 1920s was replaced by a rather rigid centralisation of the management of Soviet art, especially after the publication of the Resolution of the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) in 1932. It is known that on April 23, 1932, the Resolution of the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks), "On the Restructuring of Literary and Artistic Organisations", was published in the Party Construction magazine No. 9. It condemned the division of artists and people of creative professions along class lines, as a result of which all artistic groups were dissolved. In their place, unified creative unions were organised, including the Union of Artists. It is interesting that before the publication of the Resolution of the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks), a similar term, Heroic Realism[14], was often used in the Soviet art critic community. During the turbulent period of the late 1920s – early 1930s, when the new style was still being formed, a galaxy of talented Soviet painters had already given the world a number of outstanding works of art, which were highlighted by I. Chilvers[15]. (See: ill. 4.)

Ill. 3. Artist M. Grekov, Tachanka. Machine Guns Forward (Heroic Realism), 1925. (Taken from: Lebedyansky M. S. Painting Born of October. Formation and Development of Socialist Realism in Russian Soviet Painting of the 1920-1930s. 1986. Moscow: Iskusstvo, p. 250, ill.)

Ill. 4. A. Deineka, The Defence of Petrograd, 1928 (Heroic Realism – a unique Soviet icon painting). (Taken from: Lebedyansky M. S. Painting Born of October. Formation and Development of Socialist Realism in Russian Soviet Painting of the 1920-1930s. 1986. Moscow: Iskusstvo, p. 250, ill.)

The magnificent paintings of the Heroic style of Alexander Deineka (1899-1969) are separately worth noting. For example, it is *The Defence of Petrograd*, where the artist's innovative vision of the surrounding world, pictorial artistic space, and original artistic and figurative understanding of historicity in modern art largely predetermined the further emergence and development of the work of Soviet artists in general and painters of the Severe style in particular. That is why it is necessary to highlight the fact that the development of Socialist Realism painting did not occur as consistently and straightforwardly as it was customary to talk about until quite recently.

Summing up this study, the author of the article asserts the thesis about the need to create a holistic picture of the Russian civilisational and cultural-artistic tragedy of the early 20th century, which logically explains the uninterrupted continuity in the painting of the Russian Avant-garde, Socialist Realism, and even the unofficial Soviet painting of nonconformists.

The complete priority of the method and methodology over the form, content, and meaning of art and creativity was the first distinctive feature of the emerging Soviet art. This priority method, which contained aggressive revolutionary features in the early Soviet avant-garde, was later somewhat "softened" by relying on the traditions of Russian realism of the second half of the 19th century (Peredvizhniki) and became less aggressive in the painting of Socialist Realism. In fairness, it should be noted that the principle of revolution in art and the principle of development of painting culture were initially taken from the revolutionary experience of impressionism and futurological forecasts of the scientific and technological revolution. It was on this basis that the Museum of Painting Culture in Moscow was founded; the first ideas for its creation were expressed back in the terrible year of 1919.

The party spirit, which over time finally transformed the cultural space of the USSR into a hierarchically built, clearly structured pseudo-theocratic state with its own cult, was the second distinctive feature of Soviet painting art. What is important here is not even that freedom of creativity was destroyed in this system, as many foreign and domestic researchers often write about, since such freedom did not exist from the very beginning of the Bolshevik state and even memories of it were erased by the "new" revolutionary culture back in the 1920s, but that constructivism, which proclaimed not only functionality as the only criterion and meaning of art and thus, as it were, destroyed the individual as a subject of culture, involuntarily prepared the arrival of socialist realism as an impersonal "class culture", since the artistic and aesthetic appeal to the "masses" always has an element of lowering and "averaging" the cultural space. Despite the fact that the general content of the Soviet party ideology changed and was adjusted over time, the polar red-black-white consciousness served as the pseudo-religious basis of the pictorial art of the Soviet cultural code depending on external circumstances.

13. Chilvers I., 1996. P. 551.

14. On the Restructuring of Literary and Artistic Organisations. [Adopted by the Politburo of the Central Committee of the All-Union Communist Party (Bolsheviks) on 23.04.1932]. Appendix No. 3. Archive copy dated December 29, 2019, on the Wayback Machine // RGASPI. F. 17. Inv. 3. File 881. P. 22.
15. Chilvers I., 1996. P. 551.

The Socialist Realism painting that had taken shape by 1932 fulfilled the main part of the programme, developed by the constructivists, on the introduction of the "laboratory" experiments of the Russian (Soviet) avant-garde into mass production and mass public social construction. In full accordance with socio-cultural mechanisms, the mass Soviet art of Socialist Realism used the results of research in the field of transformation of the traditional art model (primarily Christian), and the Soviet propaganda machine launched the process of mass replication of the artistic products of Socialist Realism. With the external pluralism of formal trends and formalist disputes, avant-garde artists established a kind of dictatorship of the new creative method, which envisaged the unconditional acceptance of the new Bolshevik power in combination with the pathos of changing the entire cultural and artistic code of historical Russia. That is why, in the author's opinion, the ideological and artistic programmes in the Socialist Realism painting, as well as the avant-garde that preceded it, consisted in following the principles of Plato's idealisation of international collectivism. Having emerged on the wave of revolutionary denial of the cultural and historical heritage of the old society ("let us renounce the old world…"), the avant-garde sincerely sought to "disfigure" man and the surrounding world, praising a new cultural and historical community. A certain ideal of a new collective community of liberated humanity (let us recall artist Yuon's "new" planet). Subsequently, the avant-garde passed its revolutionary baton to Socialist Realism, which perceived this formalised impersonality as one of the basic meaning-forming factors of its further formation and development.

REFERENCES

1. Berdyaev, N.A. 1999. *Samopoznanie [Self-knowledge],* EKSMO-PRESS FOLIO, Kharkov, Ukraine.
2. Berdyaev, N.A. 1999. *Dukhovnye osnovy russkoj revolyutsii: opyty 1917–1918 gg [Spiritual Foundations of the Russian Revolution: Experiments of 1917-1918]*, Izd-vo RKHGI, St. Petersburg, Russia.
3. Belov, E. 1880. "One of the Russian state issues at the beginning of the 20th century" [Odin iz russkikh gosudarstvennykh voprosov v nachale XX veka], *Istorichesky Vestnik: historical and literary journal [Istoricheskij vestnik: istoriko-literaturnyj zhurnal]*, pp. 306-320.
4. Trubetskoy, E.N. 1998. *Izbrannye proizvedeniya [Selected Works]*, Phoenix, Rostov-on-Don, Russia.
5. Russell, B. 1991. *Praktika i teoriya bolshevizma [Practice and Theory of Bolshevism],* Nauka, Moscow, Russia.
6. Kozlowski, P. 1997. *Kultura postmoderna [Postmodern Culture],* Moscow, Russia. / Kozlowski, P. 1997. "Tragedy of Modernity. Myth and Epic of the 20th Century in Ernst Jünger" [Tragediya moderna. Mif i epos XX veka u Ernsta Yungera], *Questions of Philosophy [Voprosy filosofii]*, no. 12, pp. 15-16.
7. Gadzhiev, K.S. 1998. "Political Ideology: Conceptual Aspect" [Politicheskaya ideologiya: kontseptualnyj aspekt], *Questions of Philosophy [Voprosy filosofii]*, no. 12, pp. 3-20.
8. Mezhuev, V.M. 1998. "On the National Idea" [O natsionalnoj idee], *Questions of Philosophy [Voprosy filosofii]*, no. 12, pp. 3-14.
9. Mazaev, A.I. 2007. *Iskusstvo i bolshevizm. 1920–1930: Problemno-tematicheskie ocherki i portrety [Art and Bolshevism. 1920-1930: Problem-Thematic Essays and Portraits]*, KomKniga, Moscow, Russia.
10. Malevich, K. 1995–2004. *Sobranie sochinenij: v 5 t. [Collected Works: in 5 volumes]*, Gilea, Moscow, Russia. / Shatskikh, A. (ed.). 2003. *Traktaty i lektsii pervoj poloviny 1920-kh godov: S prilozheniem perepiski K.S. Malevicha i El Lisitskogo (1922–1925) [Volume 4. Treatises and lectures of the first half of the 1920s: With the appendix of the correspondence of K. Malevich and El Lissitzky (1922–1925)]* / Shatskikh, A. (ed.). 2004. *Proizvedeniya raznykh let: Stati. Traktaty. Manifesty i deklaratsii. Proekty. Lektsii. Zapisi i zametki. Poeziya [Volume 5. Works of different years: Articles. Treatises. Manifestos and declarations. Projects. Lectures. Recordings and notes. Poetry]* / Malevich, K. 1919. *O novykh sistemakh v iskusstve. Statika i skorost. Ustanovlenie A. [On New Systems in Art. Statics and Speed. Establishment A.],* Vitebsk, Russian Empire, pp. 10-21.
11. Tsvetaeva, M.N. 2012. *Khristianskij vzglyad na russkoe iskusstvo: ot ikony do avangarda [Christian View of Russian Art: From Icons to Avant-garde],* Izd-vo RKHGI, St. Petersburg, Russia.
12. Tsvetaeva, M.N. 2006. "Genesis of Cultural and Religious Symbols of Russian Art: From Icons to Avant-garde", Ph.D. Thesis, Cultural Studies, St. Petersburg, Russia.
13. Degot, E. 2002. *Russkoe iskusstvo XX veka [Russian Art of the 20th Century],* Trelistnik, Moscow, Russia.
14. Chilvers, I. 1996. *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, NY, USA.
15. Grey, C. 1962. *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*, Thames and Hudson, London, UK.
16. Lebedyansky, M.S. 1986. *Zhivopis, rozhdennaya Oktyabrem. Stanovlenie i razvitie sotsialisticheskogo realizma v russkoj sovetskoj zhivopisi 1920–1930-e gody [Painting Born of October. Formation and Development of Socialist Realism in Russian Soviet Painting of the 1920-1930s],* Iskusstvo, Moscow, USSR.
17. Bogdanov, A.A. 1924. *O proletarskoj kulture [On Proletarian Culture],* Izdatelskoe tovarishchestvo «Kniga», Leningrad, Moscow, USSR.
18. Trotsky, L.D. 2005. *Permanentnaya revolyutsiya [Permanent Revolution],* AST, Moscow, Russia, p. 291, pp. 299-300.
19. Stein. K.E. 2006. *Tri veka russkoj metapoetiki. Legitimatsiya diskursa: Antologiya v chetyrekh tomakh [Three Centuries of Russian Metapoetics. Legitimation of Discourse: An Anthology in Four Volumes],* Stavropol, Russia.
20. Arvatov, B.I. 1926. *Iskusstvo i proizvodstvo: Sbornik statej [Art and Production: Collection of Articles],* Moscow, USSR, pp. 83-84.
21. Trotsky, L.D. 1924. "Proletarian Culture and Proletarian Art", *Literatura i revolyutsiya [Literature and Revolution],* 2nd ed., Moscow, USSR, p. 210.
22. Trotsky, L.D. 1923. "Formal School of Poetry and Marxism" [Formalnaya shkola poezii i marksizm], *Pravda*, no. 166, July 26. Archived copy from 18 February 2020 on the Wayback Machine.

Петр Петрович Козорезенко
Кандидат искусствоведения,
заслуженный художник РФ, профессор,
заведующий кафедрой «Искусство графики»
Российского государственного
художественно-промышленного
университета им. С. Г. Строганова
e-mail: kozorezenko@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-4-111-123

СЛОЖЕНИЕ ЖИВОПИСИ «СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА»: ДИСКУССИИ ВОКРУГ ПРИНЦИПОВ СОВЕТСКОГО ИСКУССТВА 1920 - 1930-Х ГОДОВ

Аннотация: В *данной статье автором рассматривается проблема формирования идейно-художественных программ живописи «соцреализма» в период 1920 – 1930-х годов и доказывается, что художественные направления советского авангарда изначально возрастали на почве революционной идеологии и философии нигилизма, активно отвергающей всю тысячелетнюю традиционную русскую и европейскую христианскую культуру и искусство, как враждебную и чуждую идеологии советского коммунизма. Эта преемственность не ограничивается лишь революционным методом и методологическими подходами, а является, прежде всего, онтологической (сущностной). Этот приоритетный метод, содержавший в себе агрессивные революционные черты в раннем советском авангарде, позднее был «смягчен» опорой на традиции русского реализма второй половины XIX столетия (передвижничества) и стал менее агрессивен в живописи соцреализма.*

Ключевые слова: октябрьская революция, советская живопись, революционное искусство, советский авангард, партийные дискуссии, героический реализм, социалистический реализм.

Почти сразу после победы Октябрьской революции 1917 года, в период с 15 по 20 сентября 1918 года в Москве была созвана Первая Всероссийская конференция Пролеткульта, на которой был принят устав организации и созданы отделы: театральный, литературный, издательский, библиотечный, школьный, клубный, музыкально-вокальный, организационный, научный и хозяйственный. Целью организации объявлялось развитие пролетарской культуры, которое будет осуществляться усилиями рабочих, подлинных носителей и выразителей пролетарской идеологии. А. Богданов в своей работе «О пролетарской культуре» утверждал, что задачами новой культуры, является формирование «…нового человеческого типа, стройно-целостного, свободного от прежней узости, порожденной дроблением человека в специализации, свободного от индивидуальной замкнутости воли и чувства, порожденной экономической разрозненностью и борьбой»[1]. Эта тема, по сути, являлась частным ответвлением вопроса о «новой пролетарской культуре» вообще и о необходимости «перевоспитания масс» по новому коммунистическому образцу, а главное, о роли большевиков, причем и как партийных функционеров, и представителей революционного искусства, в руководстве всем этим процессом[2]. Позиция Льва Троцкого по вопросу политики партии в отношении культуры и искусства была высказана в целом ряде различных работ, первоначально выходивших как серия очерков в газете «Правда», а позднее опубликованных в специальной работе «Вопросы быта»[3]. Так Л.Д. Троцкий, в частности, отмечал, что «коммунистическая партия сейчас основной рычаг всякого сознательного движения вперед. <…> Политика гибка, а быт неподвижен и упрям. <…> Ни художественная литература, ни даже публицистика их не отражают. <…> А для новых художественных школ, пытающихся идти в ногу с революцией, быт вообще не существует. Они, видите ли, собираются созидать жизнь, а не изображать ее. Но из пальца новый быт нельзя высосать. Его можно строить из элементов, имеющихся налицо и способных к развитию. Поэтому прежде чем строить, нужно знать, что есть»[4]. Здесь стоит обратить пристальное внимание на принципиальную позицию Л.Д. Троцкого в отношении пролетарского искусства: художник обязан описывать жизнь так, «как она есть», и при этом ожидать руководящих и направляющих указаний от партии ВКП (б). Самое «лучшее», что партия и пролетариат должны ожидать от искусства, по мнению Троцкого, это профессиональные союзы деятелей искусств, произведения кинематографа, а также новые ритуальные (квазирелигиозные) обряды, различные варианты которых представляет «бытовая театральность» и новая «обрядность». Особую важность, по мнению Троцкого, могут играть «новые похоронные обряды», где оркестр выполняет роль союзника новой коммунистической власти[5]. Так, в разделе «Семья и обрядность» из книги «Проблемы культуры. Культура переходного периода» прямо указывается: «Рабочее государство уже имеет свои праздники, свои процессии, свои смотры и парады, свои символические зрелища, свою новую государственную театральность… Теоретические доводы действуют только на ум. А театральная обрядность действует на чувство и на воображение. Влияние ее, следовательно, гораздо шире… Уже и сейчас оркестр, выполняющий похоронный марш, способен, как оказывается, нередко конкурировать с церковным отпеванием. И мы должны, конечно, сделать оркестр нашим союзником в борьбе против церковной обрядности, основанной на рабьей вере в иной мир, где воздадут сторицей за зло и подлости земного мира. Еще более могущественным нашим союзником будет кинематограф»[6]. Справедливости ради стоит сказать, что подобный утилитарный взгляд на роль искусства не встретил понимания в среде «левых» артистов, объединившихся вокруг журнала «Левый фронт искусств» ЛЕФ в конце 1922 года в Москве. В первом номере журнала, начавшего издаваться в 1923 году, была опубликована декларация, в которой слышался призыв к объединению всех революционных левых сил вокруг ЛЕФа. Для того чтобы «…собрать воедино левые силы, ЛЕФ должен осмотреть свои ряды, отбросив прилипшее прошлое. ЛЕФ должен объединить фронт для взрыва старья, для драки за охват новой культуры. Мы будем решать вопросы искусства не большинством голосов мифического, до сих пор только в идее существующего, левого фронта, а делом, энергией нашей инициативной группы, год за годом ведущей работу левых и идейно всегда руководивших ею»[7]. (См. Иллюстрация 1.)

Среди подписантов этой декларации, наряду с «пролетарским хулиганом» В. Маяковским и О. Брик, был и писатель Борис Игнатьевич Арватов (1896–1940), участник Пролеткульта, автор книги «Искусство и классы» (1923), идеолог ЛЕФа. В последующие годы борьба ультралевых «лефовцев» против «просто левых» концепций Л.Д. Троцкого проходила в основном посредством публикаций, в которых роль Б. Арватова была, пожалуй, одной из самых важных. Борис Арватов в своей работе «Искусство и производство» писал по поводу недовольства левых художников по отношению к возникшей после Октября ситуации в искусстве следующее: «Революция, развернув перед новым искусством все необходимые для него возможности, немедленно же после угара первых месяцев, предъявила к своим спутникам собственные властные требования. Политические работники Октября говорили: "Мы дали вам, ху-

1. Богданов А. О пролетарской культуре. – Л.-М.: Издательское товарищество «Книга», 1924

2. Троцкий Л.Д., 2005, с. 291-300
3. Троцкий Л.Д., 2005, с. 291
4. Троцкий Л.Д., 2005, с. 299
5. Троцкий Л.Д., 2005, с. 300

6. Троцкий Л.Д., 2005. – С. 291
7. Штайн К.Э., 2006, с. 393

дожникам, то, чего вы хотели, дайте же теперь нам то, чего хотим мы. Дайте плакаты, иллюстрации, картинки, дайте такие произведения, которые были бы полезны, понятны сейчас, теперь же нам некогда ждать» 8. И далее по тексту: «…А когда левые отвечали, что их дело – революция, сознание, что надо массу подымать до себя, а не апеллировать к бескультурной России, им справедливо возражали: "Революция не может ждать того момента, когда народ пересоздастся; революция хочет иметь помощников сегодня, тем более, что никому не известно, насколько лучше ваши, левые, непонятные формы, форм прежних, привычных и понятных…" Чем определеннее и тверже становился нажим политический, тем острее стала чувствоваться недостаточная приспособленность левых. Отказываясь писать изобразительные вещи, левые художники, вышедшие из рядов старого искусства и воспитавшиеся на самоцельном станке, увидели в революционном нажиме угрозу их искусству» 9 .

В нашей статье нет возможности подробно останавливаться на ходе бурных дискуссий о путях развития нового революционного советского искусства, достаточно отметить, что началось перемещение кадров в административных центрах, произошли смены кадров и программ в учебных заведениях, госзаказы стали даваться художникам «реалистам». Поэтому именно с этого времени в рядах левых и образовалась группа «производственников» (теоретиков будущего дизайна). Люди, которые «…продолжали искать стыка между искусством и социальной практикой», вместо «проблемы формы» выдвинули «проблему методов» художественного труда, провозгласив синтез искусства с индустрией. Так, что именно представители ЛЕФа «…выдвинули грандиозную программу реформы художественного образования». Как отмечалось выше, позиция Л. Троцкого была четко озвучена в его речи на пленуме ЦК ВКП (б) в мае 1924 года: «Те, кто говорят о пролетарской культуре всерьез и надолго, которые из пролетарской культуры делают платформу, мыслят в этом вопросе по формальной аналогии с буржуазной культурой. Буржуазия взяла власть и создала свою культуру; пролетариат, овладев властью, создаст пролетарскую культуру. <…> Овладев властью, он *(пролетариат)* только впервые по-настоящему и убеждается в своей ужасающей культурной отсталости. Чтобы победить ее, ему нужно уничтожить те условия, которые сохраняют его как класс. Чем больше можно будет говорить о новой культуре, тем меньше она будет носить классовый характер. В этом основа вопроса и главное разногласие, поскольку речь идет о перспективе» 10. И далее Троцкий высказывается в еще более категоричной форме: «… в эпоху диктатуры о создании новой культуры, то есть о строительстве величайшего исторического масштаба, не приходится говорить; а то ни с чем прошлым несравнимое культурное строительство, которое наступит, когда отпадет необходимость в железных тисках диктатуры, не будет уже иметь классового характера. Отсюда надлежит сделать тот общий вывод, что пролетарской культуры не только нет, но и не будет; и жалеть об этом поистине нет основания: пролетариат взял власть именно для того, чтобы навсегда покончить с классовой культурой и проложить пути для культуры человеческой» 11. Подобные дискуссии, сотрясавшие послереволюционные осколки культурного пространства некогда единой великой русской культуры, часто дают повод исследователям слишком примитивно и линейно трактовать сложную многообразность послереволюционных событий в области искусства. Мы уже отмечали ранее, что согласно авторитетному изданию «The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists» под редакцией Яна Чилверса (I. Chilvers) под термином «социалистический реализм» следует понимать «…художественный стиль, изобретенный в советской России и других коммунистических странах. <…> В теории стремился к верному, объективному отображению реальности, на практике сводится к откровенному восхвалению государства соответственно указам власти» 12. Мы можем наблюдать, что автор в полном соответствии с упрощенной и политически ангажированной англо-саксонской традицией отмечает, что «Соцреализм возник как побочный эффект диктатуры Сталина (глава Советского Союза после смерти Ленина в 1924 году и до собственной смерти в 1953)» 13. (См. Иллюстрация 2).

8. Арватов Б.И., 1926, с. 83-84
9. Арватов Б.И.,1926., с. 90
10. Троцкий Л. Литература и революция. 2-е изд. – М., 1924. – С. 210.
11. Пролетарская культура и пролетарское искусство // Троцкий Л. Литература и революция. – М., 1924. – С. 210.
12. Chilvers I., 1996., с. 551
13. Chilvers I., 1996., с. 551

Другими словами, западный искусствовед Чилверс вполне серьезно считает, что «злой гений» И.В. Сталина мог сам единолично или с несколькими сторонниками подавить революционные дискуссии и своим волевым решением создать целый художественный стиль в мировой культуре. Звучит довольно неубедительно. Впрочем, для некоторых западных исследователей русского и советского искусства это считалось, к сожалению, и до сих пор считается вполне нормальным. Стоит констатировать тот факт, что в течение длительного периода после трагического распада СССР в 1991 году подобные «научные» исследования переводились, специально пропагандировались и тиражировались в огромном количестве по всему бывшему Союзу. Это неизбежно приводило к снижению степени научной компетентности авторов и понижению квалификационному уровню научных работ в области искусствоведения. Поэтому мы сочли своим долгом специально задержаться на проблеме современной, более объективной интерпретации феномена социалистического реализма в отечественном культурном пространстве. (См. Иллюстрация 3).

Общепринято считать, что базовые принципы будущего соцреализма стали активно формироваться в конце 1920-х годов. Сегодня в среде историков и культурологов считается, что рубеж 1930–1940-х годов в отечественной истории принято именовать эпохой «великого перелома». В этот период в стране происходит активное сворачивание НЭПа, проводится масштабная индустриализация (первая пятилетка), повсеместно происходит раскулачивание и коллективизация крестьянства и начинается грандиозная «культурная революция». Как следствие этих тектонических перемен, происходит ужесточение репрессий, как реализация партийного тезиса «об обострении классовой борьбы» по мере движения СССР к социализму. В таких условиях прежнее свободное революционное развитие советского искусства становилось невозможным. Именно поэтому отныне вся творческая деятельность художников, писателей, композиторов, кинематографистов должна неизбежно подчиниться генеральной линии ВКП (б) и полностью контролироваться руководством партии. Свобода мнений и творчества 1920-х годов сменяется довольно жесткой централизацией управления советским искусством, особенно после выхода в 1932 году Постановление Политбюро ЦК ВКП (б). Известно, что 23 апреля 1932 года в журнале «Партийное строительство» № 9 было опубликовано Постановление Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций», где осуждалось деление художников и людей творческих профессий по классовому признаку, вследствие чего распускались все художественные группировки. Взамен создавались единые творческие союзы, в том числе Союз художников. Интересно, что до выхода в свет этого постановления Политбюро ЦК ВКП (б) в советской искусствоведческой среде часто использовали похожий термин «героический реализм» 14. В бурный период конца 1920-х – начала 1930-х годов, когда новый стиль еще только формировался, плеяда талантливых советских живописцев уже подарила всему миру целый ряд выдающихся художественных произведений, которые выделил Я. Чилверс 15. (См. Иллюстрация 4).

Отдельно стоит отметить великолепные картины «героического стиля» Александра Дейнеки (1899–1969), например, «Оборона Петрограда», где новаторское авторское видение окружающего мира, живописного художественного пространства и оригинальное художественно-образное прочтение историчности в современном искусстве во многом предопределило в дальнейшем появление и развитие творчества советских художников вообще и живописцев «сурового стиля» в частности. Именно поэтому следует выделить тот факт, что сложение живописи «социалистического реализма» происходило не столь последовательно и прямолинейно, как об этом принято было говорить еще совсем недавно.

Подводя итог данному исследованию, автор статьи утверждает тезис о необходимости выстраивания целостной картины русской цивилизационной и культурно-художественной трагедии

14. О перестройке литературно-художественных организаций. [Принято Политбюро ЦК ВКП (б) 23.IV.1932 г.]. Приложение № 3 к п. 21 пр. ПБ № 97. Архивная копия от 29 декабря 2019 на Wayback Machine // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 881. Л. 22
15. Chilvers I., 1996., с. 551

начала XX столетия, которая логично объясняет непрерывную преемственность в живописи и русского авангарда, и соцреализма, и даже неофициальной советской живописи нонконформистов.

Первая отличительная черта формируемого советского искусства заключалась в полном приоритете метода и методологии над формой, содержанием и смыслом искусства и творчества. Этот приоритетный метод, содержавший в себе агрессивные революционные черты в раннем советском авангарде, позднее был несколько «смягчен» опорой на традиции русского реализма второй половины XIX столетия (передвижничества) и стал менее агрессивен в живописи соцреализма. Справедливости ради, стоит отметить, что принцип революции в искусстве и принцип развития живописной культуры изначально был взят из революционного опыта импрессионизма и футурологических прогнозов научно-технической революции. Именно на этом базисе и был основан Музей живописной культуры в Москве, первые идеи о создании которого высказывались еще в грозном 1919 году.

Второй отличительной чертой советского живописного искусства стала партийность, которая со временем окончательно превратила культурное пространство СССР в иерархически выстроенное четко структурированное псевдо-теократическое государство со своим собственным культом. Главное здесь было даже не в том, что в этой системе уничтожалась свобода творчества, о чем часто пишут многочисленные зарубежные и отечественные исследователи, поскольку такой свободы не существовало с самого начала большевистского государства и даже воспоминания о ней были стерты из памяти «новой» революционной культурой еще в 1920-е годы. Главное было в том, что конструктивизм, провозгласивший не только функциональность как единственный критерий и смысл искусства и тем как бы уничтожавший личность как субъект культуры, невольно подготовил приход соцреализма как обезличенной «классовой культуры», поскольку художественно-эстетическая апелляция к «массам» всегда имеет элемент понижения и «усреднения» культурного пространства. Несмотря на тот факт, что общее содержание советской партийной идеологии менялось и корректировалось с течением времени, тем не менее, в зависимости от внешних обстоятельств полярное красно-черно-белое сознание являлось псевдорелигиозной основой живописного искусства советского культурного кода.

Оформившаяся к 1932 году живопись соцреализма выполнила основную часть программы, разработанной еще конструктивистами, по внедрению в массовое производство и в массовое общественное социальное строительство «лабораторных» экспериментов русского (советского) авангарда. Массовое советское искусство соцреализма в полном соответствии с социокультурными механизмами использовала результаты исследований в области трансформации традиционной модели искусства (прежде всего христианского), а советская пропагандистская машина запустила процесс массового тиражирования художественной продукции соцреализма. Художники-авангардисты при внешнем плюрализме формальных течений и формалистских споров сами установили своеобразную диктатуру нового творческого метода, который предусматривал безоговорочное принятие новой большевистской власти в сочетании с пафосом изменения всего культурно-художественного кода исторической России. Именно поэтому, по мнению автора, идейно-художественные программы в живописи соцреализма, как и предшествующего ему авангарда, заключались в следовании принципам платоновской идеализации интернационального коллективизма. Возникнув на волне революционного отрицания культурно-исторического наследия старого общества («отречемся от старого мира…»), авангард искренне стремился «обезобразить» человека и окружающий мир, воспевая новую культурно-историческую общность. Некий идеал нового коллективного сообщества освобожденного человечества (вспомним «новую» планету художника Юона). Затем авангард передал свою революционную эстафету социалистическому реализму, который и воспринял эту формализованную безличность как один из базовых смыслообразующих факторов своего дальнейшего становления и развития.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бердяев Н.А. Самопознание. - Харьков: ЭКСМО-ПРЕСС ФОЛИО, 1999. - 621 с.
2. Бердяев Н.А. Духовные основы русской революции: опыты 1917–1918 гг. - СПб.: Изд-во РХГИ, 1999. - 452 с.
3. Белов Е. Один из русских государственных вопросов в начале XX века // Исторический вестник: историко-литературный журнал. - 1880. - С. 306-320.
4. Трубецкой Е.Н. Избранные произведения. - Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. - 512 с.
5. Рассел Б. Практика и теория большевизма. - М.: Наука, 1991. - 509 с.
6. Козловски П. Культура постмодерна. - М., 1997. / Козловски П. Трагедия модерна. Миф и эпос XX века у Эрнста Юнгера // Вопросы философии. - 1997. - №12. - С. 15-16.
7. Гаджиев К.С. Политическая идеология: концептуальный аспект // Вопросы философии. - 1998. - №12. - С. 3-20.
8. Межуев В.М. О национальной идее // Вопросы философии. - 1998. - №12. - С. 3-14.
9. Мазаев А.И. Искусство и большевизм. 1920–1930: Проблемно-тематические очерки и портреты. - М.: КомКнига, 2007. - 140 с.
10. Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. - М.: Гилея, 1995–2004. / Т. 4. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов: С приложением переписки К.С. Малевича и Эль Лисицкого (1922–1925) / [Сост., публ., вступ. статья, подгот. текста, комм. и примеч. А.С. Шатских]. - 2003. - 358 с. / Т. 5. Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия / [сост., публ., вступ. и заключ. статьи, подгот. текста, комм. и примеч. А.С. Шатских]. - 2004. - 619 с. / Малевич К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А. - Витебск, 1919. - С. 10-21.
11. Цветаева М.Н. Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда. - СПб.: Изд-во РГХА, 2012. - 304 с.
12. Цветаева М.Н. Генезис культурно-религиозных символов русского искусства: от иконы до авангарда: дис. д-р. культурологии наук: 24.00.01. - СПб., 2006. - 364 с.
13. Деготь Е. Русское искусство XX века. - М.: Трилистник, 2002. - С. 99.
14. Chilvers, I. 1996. *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, NY, USA.
15. Grey, C. 1962. *The Great Experiment: Russian Art 1863–1922*, Thames and Hudson, London, UK.
16. Лебедянский М.С. Живопись, рожденная Октябрем. Становление и развитие социалистического реализма в русской советской живописи 1920–1930-е годы. - М.: Искусство, 1986. - 250 с.
17. Богданов А.А. О пролетарской культуре. - Л., М.: Издательское товарищество «Книга», 1924.
18. Троцкий Л.Д. Перманентная революция. - М.: АСТ, 2005. - С. 291, 299-300.
19. Штайн К.Э. Три века русской метапоэтики. Легитимация дискурса: Антология в четырех томах. - Ставрополь, 2006. - С. 393.
20. Арватов Б.И. Искусство и производство: Сборник статей. - М., 1926. - С. 83-84.
21. Троцкий Л.Д. Пролетарская культура и пролетарское искусство // Троцкий Л. Литература и революция. 2-е изд. - М., 1924. - С. 210.
22. Троцкий Л.Д. Формальная школа поэзии и марксизм. Архивная копия от 18 февраля 2020 на Wayback Machine // Правда. - 1923. - №166. - 26 июля.
23. О перестройке литературно-художественных организаций. [Принято Политбюро ЦК ВКП (б) 23.IV.1932 г.]. Приложение № 3 к п. 21 пр. ПБ № 97. Архивная копия от 29 декабря 2019 на Wayback Machine // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 881. Л. 22.