

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ КУЛЬТУРЫ

ПЕЙЗАЖНЫЙ ЖАНР КАК ОБЪЕКТ КРИТИКИ В СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЕ РУБЕЖА 1920–1930-х годов

И.И. Руцинская

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия; irinaru2110@gmail.com*

Аннотация: Рубеж 1920–1930-х годов — один из самых противоречивых периодов в истории советской культуры. В его изучении до сих пор имеется множество лагун. В частности, остается недостаточно исследованной проблема трансформации творческих и идеологических программ многих художественных объединений, существовавших в стране на протяжении послереволюционного времени. В представленной статье исследуется решительное ужесточение позиции Ассоциации художников революционной России (АХРР) — наиболее массовой и влиятельной художественной организации послереволюционного времени — по отношению к пейзажному жанру. Первоначально нейтральная, эта позиция стала резко критической, даже нетерпимой на рубеже 1920–1930-х годов. Анализ десятков статей, написанных идеологами АХРР, раскрывает, как вырабатывались новые, «революционные» критерии описания и оценки пейзажных полотен, как формировалась разветвленная система обвинений и набор обязательных требований к жанру. Он все чаще рассматривался как жанр реакционный, позволявший укрываться от современных реалий, либо, напротив, «протаскивать» в советскую живопись чуждые ей буржуазные ценности. Менявшееся отношение к пейзажу позволяет также проследить трансформации эмоциональной матрицы эпохи, отказ от передачи сложных, нюансированных чувств, долгое время воспринимаемых как базисная характеристика русской пейзажной живописи. Тщательно разработанная критиками Ассоциации система отрицания пейзажа была отвергнута советской культурой уже к середине 1930-х годов. Однако события рубежа 1920–1930-х годов демонстрируют, как живописный жанр становился заложником движения культуры в сторону все более радикальных, «левых» идеологических установок.

Ключевые слова: пейзаж; жанр; советская живопись; художники; критики; АХРР; журналы; идеология

doi:10.55959/MSU-2074-1588-19-2022-4-161-171

Для цитирования: Руцинская И.И. Пейзажный жанр как объект критики в советской культуре рубежа 1920–1930-х годов // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2022. № 4. С. 161–171.

LANDSCAPE GENRE AS AN OBJECT OF CRITICISM IN SOVIET CULTURE AT THE TURN OF THE 1920S–1930s

Irina I. Rutsinskaya

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; irinaru2110@gmail.com

Abstract: The turn of the 1920s–1930s is one of the most controversial periods in the history of Soviet culture. There are still many gaps in its study. In particular, the problem of transforming creative and ideological programs of many post-revolutionary art associations remains insufficiently analyzed. The article examines the most influential art organization of the post-revolutionary period — the Association of Artists of Revolution (AKhRR) — taking a more radical stance towards the landscape genre. Initially neutral, this position became extremely critical, even intolerable at the turn of the 1920s and 1930s. An analysis of dozens of articles written by the ideologues of AKhRR reveals the ways how new, “revolutionary” criteria for describing and evaluating landscape paintings were developed and how an extensive system of accusations and a set of mandatory requirements for the genre were formed. Landscape was mostly seen as a “reactionary” genre, that made it possible to hide from modern reality, or, on the contrary, to “smuggle” in the Soviet art alien bourgeois values. The changing attitude towards the landscape also makes it possible to trace the transformation of emotional matrix of the era — the refusal to convey complex feelings, that for a long time were perceived as a basic characteristic of Russian landscape painting. The system of denying the landscape, so carefully developed by the members of the Association, was rejected by Soviet culture already in the mid-1930s. However, the events of the turn of the 1920s and 1930s demonstrate how the pictorial genre became a hostage to the movement of culture towards more radical, “leftist” ideological attitudes.

Key words: landscape; genre; Soviet painting; artists; critics; AKhRR; magazines; ideology

For citation: Rutsinskaya I.I. (2022) Landscape genre as an object of criticism in Soviet culture at the turn of the 1920s–1930s. *Moscow State University Bulletin. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication*, no. 4, pp. 161–171. (In Russ.)

На протяжении трех последних десятилетий искусствоведы и культурологи не единожды писали о том, что отношения авангарда и советского реалистического искусства невозможно сводить к традиционной схеме противостояния. Видеть в них только два противоположных полюса, не имеющих точек соприкосновения, значит упрощать картину художественной жизни страны 1920–1930-х годов. Конечно, исследования Б. Гройса [Гройс, 2013], И. Голомштока [Голомшток, 1994], А.И. Морозова [Морозов, 1995], В.З. Паперного [Паперный, 1996], Е.З. Деготь [Деготь, 2000], В.С. Манина [Манин, 1999, 2008], в которых был представлен анализ неоднозначной и противоречивой истории советского искусства, принимаются с

пиететом и, как правило, не оспариваются. Однако это вовсе не означает, что упомянутое стремление к упрощению полностью исчезло из современных работ. По-прежнему появляются публикации, в которых соцреализм, вышедший на арену в 1930-х годах, рассматривается не иначе как «могильщик» авангарда. Что же касается изучения того, как перекликались, притягивались и отталкивались художественные течения и объединения, исповедовавшие авангардные и реалистичные начала на протяжении 1920 — начала 1930-х годов, то здесь застывшие схемы особенно часто «празднуют» свой успех. Одна из главных — представление о неизменности идеологии и риторики различных объединений на протяжении указанного периода¹. Левые — в первую очередь «ЛЕФ» — предстают как бескомпромиссные противники станковой живописи, борцы за производственное искусство, исповедовавшие теорию «социального заказа». Их противником, традиционно располагаемым исследователями на другом конце идеологического спектра, выступает Ассоциация художников революционной России (АХРР), отвергавшая любые, даже не самые авангардные «измы», защищавшая станковое искусство, опиравшаяся на реализм передвижнического толка.

Такая формула, вполне адекватная для первых послереволюционных лет (насколько адекватной может быть любая характеристика, свернутая до нескольких коротких словосочетаний), неоправданно распространяется на все искусство «досталинского» периода, тем самым игнорируются серьезные трансформации, имевшие место на рубеже 1920–1930-х годов, — трансформации, приводившие к идеологическому сближению двух полюсов.

В данной статье мы не собираемся повторять тексты известных авторов. Мы обратимся к конкретному аспекту в истории отечественного искусства, для которого учет указанной динамики чрезвычайно важен и который практически не становился предметом специального изучения: отношение к пейзажному жанру в контексте русской культуры рубежа 1920–1930-х годов. Речь идет не столько об истории искусства, сколько об истории идеологий и художественных концепций.

Сразу отметим, что нас будут интересовать трансформации, связанные с Ассоциацией художников революционной России — самым массовым и влиятельным художественным объединением указанного времени, а также наиболее показательным в своей эволюции.

¹ Вплоть до 1932 г., когда все они были упразднены постановлением «О перестройке литературно-художественных объединений».

Источниками для анализа выступают публикации в прессе. Ассоциация издавала свои собственные журналы, полноценно отражавшие ее позиции по ряду вопросов. Ежемесячный журнал «Искусство в массы» выходил на протяжении 1929–1930 годов. Затем его название было изменено, и в 1931–1932 гг. журнал назывался «За пролетарское искусство». Таким образом, весь последний этап существования Ассоциации представлен на страницах издания.

Временной отрезок с 1928 по 1932 г. представляет собой наименее изученный период в истории советского искусства. Как отмечает Е.З. Деготь, он оказывается «затерявшимся» между двумя обрамлявшими его эпохами: «Во-первых, живопись частичной буржуазной реставрации эпохи нэп... И, во-вторых, искусство «большого террора» и одновременно “большого стиля”» [Деготь, 2010: 136]. Этот оставшийся малозаметным период в истории культуры определяется такими событиями, как сворачивание нэпа, разработка первого пятилетнего плана, коллективизация, борьба с кулачеством, развертывание репрессий против «старой интеллигенции». Сталинский «левый поворот» не мог не отразиться на ситуации в искусстве.

Начало происшедшего «культурного разрыва» осознали и отразились многие деятели культуры, называя 1928 г. рубежным. Снова и снова об этом говорили на конференциях, писали на страницах книг и журналов: «Процессы, характерные для развития советской живописи в истекшем году, показывают, что... на наших глазах совершается коренной перелом, не заметить который могут только надевшие себе на глаза шторы ограниченности буржуазного подхода к искусству живописи»².

Для Ассоциации художников революционной России указанный «коренной перелом» был еще более очевиден. В 1928 г. состоялся I съезд АХРР, принявший новую декларацию и изменивший название объединения. Вместо прежнего, имевшего региональную ориентацию (Ассоциация революционных художников России), оно стало демонстрировать стремление к обретению интернационального масштаба: Ассоциация Художников Революции (АХР). Произшла своеобразная «левая перестройка» АХР. Станковизм отныне предполагалось органично соединить с производственным искусством, прежние передвижнические традиции осудить, отказавшись «от эпигонства, изжившего протоколизма, пассивного отражения... революции»³. Но главным требованием становилась «радикальная политизированность и понимание искусства как классовый борьбы» [Мамедов, Шаталова, 2014]. Так, в 1929 г. центральный совет Ассо-

² Коллективная статья. Основные моменты в развитии советской живописи // Ежегодник литературы и искусства на 1929 год. М., 1929. С. 491.

³ Очередные задачи АХР // Искусство в массы. 1929. № 1–2. С. 5.

циации обратился к своим организациям с призывом: очищаться от «людей... понимающих искусство как нечто отвлеченное, аполитичное и служащее только отдыхом человеку, удовлетворению его эстетических чувств» [Манин, 2008: 78]. В результате подобных изменений Ассоциация максимально сблизилась с «левыми» объединениями и стала представлять собой «авангард того периода» [Мамедов, Шаталова, 2014].

В рамках новой программы требовалось вести более последовательную борьбу с тем, что считалось буржуазными пережитками, с аполитичностью, с нежеланием или неумением участвовать своим искусством «в деле построения рабочим классом нового общества». Данные требования привели к ужесточению риторики, превращению художественной критики в жанр идеологических обвинений. Под огнем оказались и отдельные произведения, и художники, и художественные объединения, и некоторые из живописных жанров. В число «гонимых» и «преследуемых» был включен пейзаж. Борьба нового АХР с ним была бескомпромиссной. Фраза «пейзажи теперь никому не нужны»⁴ стала рефреном.

Обвинения и призывы, звучавшие на рубеже 1920–1930-х годов со страниц ахровских журналов, практически невозможно отличить от тех, которые провозглашались в «Новом Лефе». Да, конечно, левовцы отрицали станковое искусство как таковое, а ахровцы — его отдельные жанры. Но система доводов, набор претензий, лексика поражают своим сходством. Так, в 1927 г. О. Брик обличал: «Среди именующихся пролетарскими поэтов и писателей замечается определенная тяга перейти на так называемые общечеловеческие темы. Выражается это в том, что они начинают писать о явлениях природы, о любви, о радостях и горестях жизни и тому подобных исконных поэтических темах, ни к чему не обязывающих и никакого, конечно, отношения к сегодняшнему политическому дню не имеющих»⁵. А в журнале «Искусство в массы» в адрес художника-пейзажиста звучало: «он бежит от стройки социализма к голубым озеркам, стареющим дачам, воспекает прелести Бахчисарая, оставаясь глухим к нашим дням, пафосу и трудностям социалистического строительства... Здесь не только любованье ушедшей стариной, здесь чувствуется попытка воскрешения этого отжившего»⁶.

Пейзаж окончательно был объявлен жанром, внедрявшим в советское искусство отжившие нормы, буржуазные ценности, причем

⁴ *Вирковский И.* Мне кажется, что пейзажи теперь никому не нужны // Искусство в массы. 1930. № 9. С. 17.

⁵ *Брик О.* За политику // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 19.

⁶ *Ляховец Д.* «Опавшие листья», или Конец обывателям. О выставке общества Куинджи в Ленинграде // Искусство в массы. 1930. № 5. С. 9.

данное обвинение звучало не только в адрес «чистого пейзажа». Индустриальные образы, изображения колхозной действительности столь же часто трактовались как контрреволюционные. Например, указывалось, что художник П. Кузнецов «под видом социалистического строительства в Крыму или крымского колхоза контрабандно проволакивает идиллически-пастушеские пасторали»⁷, а выставки художественного объединения «4 искусства» демонстрируют «консервацию уже отживших образов, эстетическое “засахаривание” боевой и бурной действительности, акцент на внешней, сугубо формальной красности»⁸; Общество Куинджи, в художественной практике которого пейзаж по определению занимал главное место, ахровские идеологи требовали немедленно закрыть, поскольку любые попытки членов этого Общества создать произведения с современной тематикой «революционны только в каталоге. На деле — жалкое приспособленчество, подхалимство, трюкачество»⁹. Таким образом, обращение к современной тематике не гарантировало художнику снисходительной оценки его работ, оно было необходимым, но не достаточным условием. Указывалось, что существуют иные критерии, позволявшие «пропустить» тот или иной пейзаж в революционное настоящее. Однако эти критерии скорее подразумевались. Требования имели весьма обобщающий характер: «Нам нужен пейзаж, выражающий всей силой живописного образа творческую целеустремленность рабочего класса»; «Только в повседневной практике рабочего класса, только помогая ему в строительстве социализма, только непосредственной борьбой за пятилетку, за выполнение промфинплана, за коллективизацию деревни... можно создать пролетарское искусство, его стиль и форму»¹⁰.

Поиск критериев происходил «от противного», через детальные описания того, каким не должен быть пейзаж. По публикациям этих лет можно составить каталог вредных, антиреволюционных, буржуазных пейзажей, и этот каталог будет весьма внушительным. Обвинительный лексикон выкристаллизовывался и оттачивался от номера к номеру.

В частности, не меньшим злом, чем «тоска по прошлому», «уход от политически-злостороннего» была объявлена повышенная способность произведений транслировать индивидуализм вместо кол-

⁷ *Артов Д.* «Они воздерживаются» (о выставке «Социалистическое строительство в советском искусстве») // За пролетарское искусство. 1931. № 2. С. 16.

⁸ *Омега И.* Художественная контрабанда или кого и как обслуживают «4 искусства» // Искусство в массы. 1930. № 4. С. 10.

⁹ *Ляховец Д.* Указ. соч. С. 9.

¹⁰ *Северденко А.* По поводу выставки Богородского // За пролетарское искусство. 1931. № 3–4. С. 36.

лективизма: «У нас не может быть места пейзажу, воспевающему минутные переживания и настроения индивидуума»¹¹. Обязательным спутником обвинений в индивидуализме становились обвинения в созерцательности, мечтательности. Эти качества были внесены в список недопустимых, подлежащих преследованию: «Природа для класса революционного не предмет для благодушного созерцания или любования, а поле для деятельности. Вместо изображения какого-либо бурного потока в густой чаще можно взять предметом для изображения бурлящие потоки воды, бьющие из турбины электростанции»¹².

Анализ статей позволяет сформировать весомый список недопустимых для советского пейзажа качеств. Помимо «любования» и «созерцания», убийственную иронию вызывали определения «настроение», «грусть», «тоска», «меланхолия»; классово-неприемлемыми оказывались эпитеты «нежный», «ночной», «безлюдный», «неподвижный», «туманный», «лиричный», «пассивный», «мрачный», «унылый» и т.д.

Отталкиваясь от этих заклинаний, критики постепенно приходили к формулировке чего-то прямо противоположного, именно оно и определялось в качестве позитивного и современного. В итоге сложились допустимые и необходимые свойства революционного пейзажа. Жанр мог получить право на существование, если:

- был посвящен исключительно изображению современных реалий, отвергая любые объекты, идущие из прошлой жизни;
- был солнечным и жизнерадостным, внушал зрителю бодрый и оптимистичный взгляд на жизнь;
- всем своим строем демонстрировал динамичность и активное созидательное начало;
- его стилистика не содержала никаких формальных ухищрений, полотно было написано в реалистической манере.

Пейзаж рассматривался исключительно в качестве приложения к созидательной деятельности пролетариата. Он не мыслился без человека. Что бы не изображал художник на полотне — от гор и лесов до заводов и электростанций — все запечатленное должно было рассматриваться как некий отраженный свет: «Пейзаж (для революционного художника) приемлем 1) как изображение поля приложения энергии к перелицовке сельской местности, 2) как изображение мощных богатств, как бы зовущих к приложению энергии, 3)... как изображение подчинения сил природы воле общественного

¹¹ Гапоненко Т. Ответ на статью Кузьмина // Искусство в массы. 1930. № 10–11. С. 20.

¹² С.Д. О революционном натюрморте. Отклики читателя // Искусство в массы. 1929. № 7–8. С. 30.

человека»¹³. Природа выступала исключительно как некая материя для «приложения энергии», «подчинения», «преобразования». Любая иная форма взаимодействия человека и природы, кроме деятельно-преобразовательной, клеймились как буржуазные практики.

Отношение к пейзажу со всей наглядностью демонстрирует, насколько изменилась эмоциональная матрица эпохи. На протяжении нескольких веков в европейской и русской культуре происходило конструирование, усложнение, нюансирование той гаммы чувств и переживаний, которые испытывает человек, создающий или воспринимающий живописный пейзаж. На рубеже 1920–1930-х эта гамма была полностью отброшена, осмеяна. Осмеяна сама идея испытывать эмоции при восприятии природного мотива или его изображения в литературе или живописи. «Бедный Гоголь! Раньше плакал бы ты от восторга, теперь, верно, плачешь с досады. Полно, утешься! На твоей Руси еще много слюнтяев, которые трут себе форменным рукавом слезами набухшие “очи”»¹⁴, — писал художник Т. Гапоненко, побывавший на строительстве Днепрогэса и увидевший днепровские ландшафты новым взглядом советского человека.

Последовательно отстаивая требования эмоционального аскетизма для пейзажной живописи, критики АХР, как это ни парадоксально звучит, оказывались в роли людей, абсолютно признающих за самим жанром огромный потенциал эмоционального воздействия. По их версии, стоит художнику написать «неправильный» пейзаж, исполненный «контрреволюционных» чувств и настроений — и вот уже зритель заражен тоской, меланхолией, пассивностью: «Ее объективная роль — вселять страх, ужас перед всепобеждающей стихией»¹⁵ (о картине А.М. Герасимова «Чернозем»); «Художнику нравится эта грусть, он дезорганизовывает ею зрителя»¹⁶ (о намерениях А.В. Куприна).

Поражает «сила замаха», неустанное внимание к теме. Редкий номер журнала обходился без жесткой критики того или иного пейзажного полотна. Казалось бы: неужели же это столь важная задача — отслеживать особенности изображения лесов, озер, полей. Несформированная эстетика тематической картины этого времени должна была бы вызывать куда больше вопросов, чем произведения,

¹³ С.Д. О революционном натюрморте. Отклики читателя. С. 30.

¹⁴ Гапоненко Т. Зовы жизни. Из дневника // Искусство в массы. 1929. № 5–6.

С. 11.

¹⁵ Ф.К «Чернозем» А. Герасимова // За пролетарское искусство. 1931. № 6.

С. 18.

¹⁶ Артов Д. «Они воздерживаются» (о выставке «Социалистическое строительство в советском искусстве» // За пролетарское искусство. 1931. № 2. С. 17.

стоящие, согласно заявлениям АХР, «на обочине» художественного процесса.

Очевидно, пейзаж, при всей его кажущейся общедоступности и простоте, оказывался жанром «ускользающим» от однозначных трактовок, к которым так стремились идеологи АХР. Его многозначность тревожила: художник может включить в изображение колонну тракторов или современный металлургический комбинат, уйти от требуемой ясности интерпретации за счет своей формальной и эмоциональной составляющей. Достаточно было поменять освещение, как сразу же возникали сомнения и вопросы: что хотел сказать художник? Яркий пример — картины А.В. Куприна, посвященные заводу имени Г.П. Петровского в Днепропетровске: художник написал индустриальный мотив в «вечернем сумеречном свете»¹⁷ и обратил «очертания заводских строений в мягкий призрачный силуэт»¹⁸, в итоге, по мнению критика Д. Артова, вся революционность тематики полностью перечеркивалась: «современный и нужный» пейзаж неумолимо обретал качества контрреволюционности.

Многозначность вместо определенности, нюансированная гамма чувств вместо простоты эмоций, зависимость вкладываемых смыслов от языка изображения вместо тотальной подчиненности его содержанию, — все это превращало живописный пейзаж в поле не художественных, а идеологических баталий. Он олицетворял то, против чего на рубеже 1920–1930-х годов Ассоциация подняла знамя бескомпромиссной борьбы — «искусство для отдыха человека, для удовлетворения его эстетических чувств».

Требование запретить, убрать из художественного пространства все, что противоречит представлениям о нужном и современном искусстве, бесспорно, «левая» идея по своей природе. Кого только не призывали самые революционные деятели искусства «сбросить с парохода современности». Как известно, практически все призывы остались нереализованными. Не был сброшен и пейзаж. Ситуация вокруг него поменялась неожиданно и быстро. Несколько лет подряд АХР упорно направлял свои стрелы против жанра, разработал стройную систему обвинений, и в тот момент, когда, казалось, цель близка как никогда, все эти усилия были отброшены забыты почти в одночасье. Идеологический, мировоззренческий, эстетический разворот, который В.З. Паперный [Паперный, 1996] назвал заменой «культуры один» на «культуру два», оказался спасительным для жанра.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

Очень быстро была разработана новая риторика, оправдывавшая пейзаж. Тон задала речь М. Горького на I съезде писателей (1934). Классик с высокой трибуны объявил: «Мы всё еще плохо видим действительность. Даже пейзаж страны резко изменился, исчезла его нищенская пестрота, голубоватая полоска овса, рядом с нею — черный клочок вспаханной земли, золотистая лента ржи, зеленоватая — пшеницы, полосы земли, заросшей сорными травами, а в общем — разноцветная печаль всеобщего раздробления, разорванности.

В наши дни огромные пространства земли окрашены могуче, одноцветно»¹⁹. М. Горький подарил художникам и искусствоведам довод, необходимый для реабилитации жанра: советский пейзаж обладает особенными отличительными чертами, он свидетельствует о преобразующей деятельности пролетариата и колхозного крестьянства, а значит, достоин того, чтобы быть запечатленным советскими художниками. Довод был подхвачен и развит. Уже к середине 1930-х годов те произведения, которые порицались и отрицались, вдруг стали образцами современного и нужного искусства.

Конечно, и после «перелома» 1934 г. данный жанр не мог претендовать на высокие позиции в системе советской иерархии. Они были отданы тематической картине и портрету. Однако он мог рассчитывать на позитивную оценку и освобождение от того, чтобы жанровые признаки превращались в маркеры контрреволюционности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Голомиток И.* Тоталитарное искусство. М., 1994.
2. *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М., 2013.
3. *Дёготь Е.Ю.* Русское искусство XX века. М., 2000.
4. *Деготь Е.Ю.* Эстетическая революция культурной революции, или Концептуальный реализм // Наше наследие. 2010. № 93–94. С. 135–147.
5. *Мамедов Г., Шаталова О.* Искусство в массы: художественные практики культурной революции 1920–1930-х годов в Центральной Азии // Вернуть будущее. 2014. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8701-vernut-budushee> (дата обращения: 12.03.2022).
6. *Манин В.С.* Искусство и власть. Борьба течений в советском изобразительном искусстве 1917–1941 годов. СПб., 2008.
7. *Манин В.С.* Искусство в резервации. Художественная жизнь России 1917–1941 гг. М., 1999.
8. *Морозов А. И.* Конец утопии. Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995.
9. *Паперный В.З.* Культура Два. М., 1996.

¹⁹ *Горький А. М.* Советская литература. Доклад на Первом всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года. URL: <http://gorkiy-lit.ru/gorkiy/articles/article-266.htm> (дата обращения: 21.02.2022).

REFERENCES

1. Golomshtok I. 1994. *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian art]. Moscow, «Galart». (In Russ.)
2. Grois B. 2013. *Gesamtkunstwerk Stalin* [Gesamtkunstwerk Stalin]. Moscow, “Ad Marginem Press”. (In Russ.)
3. Degot’ E.Yu. 2000. *Russkoe iskusstvo XX veka* [Russian art of the XXth century]. Moscow, “Trilistnik”. (In Russ.)
4. Degot’ E.Yu. 2010. *Esteticheskaya revolyutsiya kul’turnoi revolyutsii, ili Kontseptual’nyi realizm* [The Aesthetic Revolution of the Cultural Revolution, or Conceptual Realism]. *Nashe nasledie*, no. 93–94, pp. 135–147. (In Russ.)
5. Mamedov G., Shatalova O. 2014. *Iskusstvo v massy: khudozhestvennye praktiki kul’turnoi revolyutsii 1920–1930-kh godov v Tsentral’noi Azii* [Art to the masses: artistic practices of the Cultural Revolution of the 1920s–1930s in Central Asia]. Vernut’ budushchee. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/8701-vernut-budushee> (accessed: 12.03.2022). (In Russ.)
6. Manin V.S. 2008. *Iskusstvo i vlast’. Bor’ba techenii v sovetskom izobrazitel’nom iskusstve 1917–1941 godov*. Saint Petersburg, «Avrora». (In Russ.)
7. Manin V.S. 1999. *Iskusstvo v rezervatsii. Khudozhestvennaya zhizn’ Rossii 1917–1941 gg.* [Art and power. Struggle of currents in the Soviet fine arts of 1917–1941]. Moscow, «Editorial URSS». (In Russ.)
8. Morozov A.I. 1995. *Konets utopii. Iz istorii iskusstva v SSSR 1930-kh godov* [The end of utopia. From the history of art in the USSR of the 1930s]. Moscow, «Galart». (In Russ.)
9. Papernyi V.Z. 1996. *Kul’tura Dva* [Culture Two]. Moscow, «Novoe literaturnoe obozrenie». (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 12.04.2022;
одобрена после рецензирования 16.05.2022;
принята к публикации 18.05.2022

The article was submitted 12.04.2022;
approved after reviewing 16.05.2022;
accepted for publication 18.05.2022

ОБ АВТОРЕ

Руцинская Ирина Ильинична — доктор культурологии, профессор кафедры региональных исследований факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова; irinaru2110@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

Irina I. Rutsinskaya — Dr. habil in Culturology, Professor, Department of Area Studies, Faculty of Foreign Languages and Area Studies, Lomonosov Moscow State University; irinaru2110@gmail.com