FORMATION OF THE NEW HERO IMAGE IN RUSSIAN ART OF THE 1920'S AND 1930'S

Summary: The art of the Soviet era attracts more and more attention of researchers and the public year by year. The exhibitions held over the past decades in Russia and abroad, the published monographs dedicated to works of art of the era and particular artists, the international creative contacts in cultural field — all of that has introduced previously unknown works into art history studies, which has allowed to re-evaluate the objectives and tasks of the art of the period and the development of the artistic process in general. That is why it is of great interest to study the ways the plastic arts formed and developed in the 1920's and 1930's.

The 1917 revolution in its foundations had not just a change in social and political reality, but also a change in the very essence of man. The new era demanded a new hero, shaped his appearance in its works. The soviet man, thought of as a new man, became a fundamentally new object of art.

If the 1920's became the time of the search in proletarian art and the flourishing of avant-gardism, then in the 1930's the objective of art in building the lifeworld of

a new man began to be understood much narrower and stricter, and this Man who perceives art began to be described as a "normal" (that is, average, "ordinary") consumer of cultural tradition.

The "New Man" in the plastic arts of the 1920's and 1930's was formed as the new hero of society; avant-garde artists sought his originality in the images of generalized and abstract aviators, peasants, women; artists of socialist realism began to form the images of "typical" heroes of the time (military men, athletes, rural workers, scientists) as new "Renaissance people", equally ready for work and defense.

At the same time, two main tendencies, two directions that correspond to the two tasks of socialist realism, clearly lie in the image of the "new" Soviet man: the depiction of reality (that is, the new Soviet man that really exists) and the depiction of the ideal (that is, the ideal man).

Key words: new hero, avant-garde, futurism, proletarian art, formalism, realism, modernism, Russian art of 1920–1930.

- rejection of tradition — in general;
- rejection of romantic self-expression and of realistic identification with characters;
- the creation of pure art — not imitative, not critically social;
- the actual transformation of the world with the help of art ("the requirement for a transition from the image of the world to its transformation" [Groys, 2012, 32]).

Almost all of these points match the original goals of the Soviet regime: destruction of old traditions — down to the foundation, and then(...); a tipping point in art and sociality; transformation of the world. The avant-garde was even more an uncompromising direction than the Renaissance: the Renaissance wanted to transform only man, but the avant-garde sought to reform the whole world

Ill. 1. Polenov V. 1926. Oka. Vladimir Steamship, turned into a tug

in search of a "higher, utopian and, ultimately, superhuman world order and, accordingly, a new extra-humanistic anthropic model" [Girin, 2010, 56].

The search for a new language in art was not a metaphor; language, including the language of art, was supposed to sound as if for the first time, adamically naive and archaic. The avant-garde artist knew he was the new Adam, giving life to sounds and words; poets strove to free the word from meaning and give new life to its sound. The futurists, for example, investigated the foundations of language: V. Khlebnikov with his inventions, A. Kruchenykh with his "Dyr bul shchyl" poem. Cross-cultural books, cross-species art projects, words themselves such as "dada" were born. R. Hausmann, a dadaist, wrote in 1922: "We are faced with the task of reaching a new basic state, new primitiveness" [Quoted from: Girin, 2010, book. 1, 118]. It was in this New Man that the artists saw this archaic and the power of an emerging culture, this concept of a new language and a new man.

The era of the 1910's and 1920's in Russia is marked by a wealth of trends: symbolism and other modernist movements continued to develop, as well as many avant-garde trends, and neoclassicism was formed as well; development of realistic painting went on. The movements bordered on

and flowed into each other, "stylistic unreadability" [Bobrinskaya, 2010, 6] became the natural state of Russian culture.

This stylistic discord was overtly explored at the recent exhibition "Someone 1917" at the State Tretyakov Gallery (2017). It featured works from 1917: paintings by Nesterov, Petrov-Vodkin, Kustodiev, Lentulov and many others; posters sat side by side with icon-like, lubok style and illustrative interpretations of heroes (in the spirit of the World of Art). "The variety of creative expressions, the brightness and ambiguity of artistic statements represented a rare situation when art did not experience pressure from both the state and the market which were in a state of instability and decay. The old "order" had already exhausted itself, and the new one had not been formulated yet. Under the current conditions, art recognized itself not as a form of "reflection of reality", not as a product of ideology, but as a creative force, a laboratory of ideas and social projects, most of which remained monuments to unfulfilled hopes and dreams" ["Someone 1917", <https://www.tretyakovgallery.ru/issues/nekto-1917->].

In this manner, for example, the Itinerant realists were working. Vasily Polenov painted a view of the Oka river in 1918, a view of Tarusa in 1920; in 1924 his personal exhibition was held at the Tret-

Ill. 2. Vasnetsov V. 1919. *George the Victorious*

yakov Gallery. In 1926, he even pays tribute to the mechanistic era and paints "Oka. Steamship Vladimir turned into a tug" (Ill. 1).

Viktor Vasnetsov also continued his work: he creates his mythological, folklore paintings. So, in 1913–1918 he paints "The Battle of Dobrynya Nikitich with the seven-headed Zmey Gorynych"; he repeats the plot with the flying carpet (1919–1926); then returns to the image of Princess Nesmeyana (1916–1926 and 1920); paints the image of George the Victorious with a fluttering red cloak (1919). It evokes direct associations with victorious Bolshevism, despite the controversy over the subject matter (Ill. 2).

In the 1920s, Mikhail Nesterov entered a new stage of creativity: having returned to Moscow after a serious illness, he painted a number of vivid portraits; including the portrait of Academician Pavlov (1935), for which he received the Stalin Prize. He also paints mythological and religious subjects: about Kitezh (1920), Holy Princess Olga (1927), the painting "Desert Fathers and Blameless Wives" (1932), the holy horsemen (1932), and so on.

The archetypal, archaic concepts, which lie at the cultural basis of Russian avant-garde, in many respects led to that "other plane of existence", where extra-individual basis was most powerful. Destroy-

ing the autonomy of the subjective in culture, the avant-garde approached depersonalization, and, suddenly, the pathos of public service, almost the national ethos. Many Russian avant-garde artists: Burliuk, Kandinsky, Malevich, Khlebnikov, Mayakovsky, advocated the creation of a socially active, life-arranging art. But at the same time, there was always a second plane in their work: personal, inner experience. The coexistence of these two principles: the collective and the deeply personal — gave the avant-garde a special volume of meaning and predetermined the creative rise of Russian art in the 1910's and 1920's.

For example, the abstract expressionism of Kandinsky's drawings clearly brought forth a feeling of something new: new art with new laws, a new world, new governing laws of space. The world represented in the painting "Composition No. 217. Gray Oval" (1917) clearly appears to be devoid of the usual coordinates: it is enclosed in a kind of an egg-shaped space and it is a set of fragments of certain forms, a primitive slurry of forms and colors (Ill. 3).

The 1917 revolution was a turning point in the history of Russian art; at the same time, for artists, the words, and the brushes as well, the whirlwinds of the revolution — seemed not only threatening and crisis-ridden; many accepted the revolution as the long-awaited deliverance from the stagnant air of autocracy. The revolution was seen as a welcome renewal, a passionate culture that came to replace the decrepit old civilization. Despite the complete disappearance of the world order in Russia — or perhaps thanks to it — the hope for a new, bright future led to a real surge of creative activity. As noted by A. S. Epishin, "this state of expectation of a general, universal renewal determined, to a large extent, the emotional atmosphere of the early Soviet era" [Epishin, 2011, 58]. As Malevich wrote, "truly revolutionary art is objectless" [quote from: Goryacheva, 2010, 124]: the radical change of power and radical art found common ground.

The question of cooperation between the authorities and various areas of art arose at the very beginning of the formation of Soviet power. As Boris Groys notes, "The Russian avant-garde saw in this unique situation not only an undeniable confirmation of its theoretical constructions and artistic intuitions, but also a unique and exclusive chance of their total practical realization. Most of the avant-garde artists and writers immediately declared their full support for the new Bolshevik state power" [Groys, 1993, 25].

Ill. 3. Kandinsky V. 1917. *Composition № 217. Gray Oval*. Oil on canvas

The history of the Russian avant-garde is notable for the fragility of artistic groups. For example, when "Jack of Diamonds" tried to assemble a more or less structured and official association, this idea was met with hostility by Larionov's group, who declared the inadmissibility of "cozy", bourgeois established associations: "There is a sense of calmness, the need for a cozy corner and the philistine desire to exploit a well-established name" [quote from: Bobrinskaya, 2010, 7]. Egofuturists appealed to the principles of the anarchic free art of the decadent period. The anarchic freedom of creativity corresponded, as the artists thought, both to the spirit of art and to the revolutionary spirit. As A. Rodchenko wrote, "do not stop on the path of the revolution, go forward, and if you are hindered in the creativity of life by the boundaries of your party, your agreements, destroy them, be the creators" [quote from: Bobrinskaya, 2010, 7–8].

The avant-gardists, as the artists of the revolution of the spirit, saw a creative beginning, rather than a destructive one, in the October Revolution. How-

ever, of course, as Gorky had "Untimely Thoughts", so the reaction of the Futurists to the revolutionary transformations was not unambiguous: as the same Malevich wrote in 1919 in his appeal to the "Innovators of the World", "there is a shift, a step, and a step is often sudden, and this suddenness crushes the unprepared, and in such a catastrophe the state is guilty, which closed itself in the labyrinths of the state brain and did not go out to get some air" [quote from: Goryacheva, 2010, 124].

That "form of anarchy" (E. Jünger), in which the Russian avant-garde existed, is reflected in the visual appearance of the avant-garde works of plastic art: it embodies the concepts of openness, changeability, evolvment, ruptures; it is a kind of "non-constructive world". The Russian avant-garde, with its chaotic-archaic beginning, which annoyed Marinetti in particular, had predicted many discoveries of the future European avant-garde.

And the Russian avant-garde itself, especially in the post-revolutionary period, has identified its original qualities — the desire for renewal,

Ill. 4. A.N. Samokhvalov. 1937.
Female subway-builder near a construction crane.

an aggressive attitude towards social and cultural norms — with the revolutionary re-creation of the world. “During those years many thought that the explosive energy of avant-garde was internally consistent with the revolutionary elements” [Bobrinskaya, 2010, 17]. Thus, perhaps, an unprecedented project was undertaken to incorporate futuristic forms and programs into society. However, the very attempt to socialize avant-garde art apparently became a sign of the imminent exhaustion of the avant-garde principle in Russian art. Marginality, aspiration to the future and denial of the present did not go well with programs for the social development of art.

The umbrella name for left-wing movements in art after 1917 was “futurism”; however, this rather broad concept characterized socio-aesthetic “leftism” rather than a specific set of creative principles.

The Futurists fundamentally coincided with the communist ideology also in their not really an anti-Christian pathos — but in the rethinking of Chris-

tianity. Kruchyonykh wrote on behalf of the hero, as if repeating the images of the English romantic William Blake: “Entered hell as if a house”; and Khlebnikov — “We have become the ploughmen of brains”; the seeds of the “speech of the higher mind” are thrown into the “rich black soil of the spirit” by the budetlyanin-ploughman [Goryacheva, 2010, 90–91]. In his article “To the Statists of Art” K. Malevich compares avant-garde art with the advent of Christianity to replace paganism; thus, for him the suprematism becomes “the development of the new covenant of the world”, that is, the New Testament [ibid.].

Suprematism, in the relatively short term of its existence (1915–1932), was widely introduced into creative and scientific use: there were many exhibitions, books, pamphlets and almanacs.

Suprematism — utopian and messianic — was opposed by constructivism as a socio-aesthetic idea. Constructivism had declared itself as a method, not as a philosophical aesthetic theory, and therefore the aesthetic program of constructivism had not been written, but its essence can be derived from the works of constructivism. For constructivists, the technical construction becomes the basis of aesthetics and methodology, and the transition from easel creativity to “production art” becomes their creative credo.

Among the main creative leaders of avant-garde painting, K. Malevich and V. Tatlin were the recognized masters; in architecture — constructivists and rationalists V. Tatlin, A. Vesnin, I. Leonidov, N. Ladovsky. As S.O. Khan-Magomedov notes, despite the fact that constructivism was an international trend, Soviet constructivism of the early 1920’s was independent: creative relationships were only being established, and it was quite original, owing primarily to the projects of A. Vesnin [Khan-Magomedov, 2007, 503].

The influence of constructivism is obvious in such buildings — the symbols of the era — as Lenin’s Mausoleum (architect A. Shchusev, 1930), the Rostov Opera and Drama Theater (architects V. Shchuko and V. Helfreich, 1930–1936), the Zuyev Workers’ Club in Moscow (architect I. Golosov, 1927–1928), and others.

Identifying its creative credo with state policy, futurism was inevitably tempted by power: “In the 1920’s, post-futurism no longer sought to preserve its authentic formal features, but rather to assert the providentiality of its role in the new socio-cul-

tural situation” [Goryacheva, 2010, 124], while colleagues reproached the futurists for servilism, and the authorities demanded art that was more understandable and harmonious.

Thus, the Soviet concept of the renewal of the world was in many ways related to avant-garde. Transnationality, the rejection of tradition, trust in numbers and numerical operations (“subtract and divide”), the desire for an effective and instant transformation of the world — all this moved the brushes and the incisors of artists, as well as quills of the authors of the first decrees of Soviet power. (And, for example, the science of that time; as R. Jacobson, the linguist and the classic of formalism, wrote — he was inspired by quantum physics and phenomenology).

However, the Bolsheviks themselves, unlike the avant-garde artists, were not sure that the revolutionary movement was so cognate with futurism. “The Bolsheviks, of course, appreciated the support of the avant-garde, but at the same time they were concerned about its desire for artistic dictatorship, which scared away representatives of other movements that were closer to them aesthetically, although politically they most often stood on contrary positions” [Groys, 2013, 44]. A. Lunacharsky was a supporter of artistic pluralism, and until the onset of the 1930’s there was absolutely no definite “mainstream” artistic agenda in the country.

The border of the 1920’s and 1930’s was a period of restructuring of both the state and the ideological apparatus, which affected culture. The proletarian, “left”, futurist freedom came to an end. Gradually, the struggle against formalism began, which eventually became saturated with “additional, weighty and dangerous, political content” (Loganson, 2012, 540). The end of the NEP led to the curtailment of the private market for art: from now on, artists and architects could work only on state commission.

The date that defines the end of avant-garde era in the USSR is often approximately attributed to 1925, “when the art scene fills with loud and clear voices of new movements, relevant to the return to figurative easel art” [Bobrinskaya, 2010, 6]. Although some artists continued to work in the avant-garde perspective in the 1930’s and 1940’s, the mainstream of Russian art was changing, presenting socialist realism as the main trend / artistic method. “For Proletarian Art” magazine had this written in 1931: “Proletarian art is entering a new period, a period

Ill. 5. A.N. Samokhvalov. 1937.
Female subway-builder with a drill

of mass artistic creative practice” [For proletarian..., 1931, No. 10, 1].

In 1932–1933, a new reorganization of the Soviet administrative structures led to the fact that the issues of art and culture were removed from the jurisdiction of the People’s Commissariat for Education; its divisions, such as the art and literature sector, became independent offices, such as the General Inspection Department for Music and Fine Arts.

All this led to the formation of the following tendencies: the rejection of the coexistence of various trends and movements in art, the unification of artistic trends and the development of a singular artistic method, the mass production of creative workers.

A short time was allotted to the passionate avant-garde, both artistic and political, as well as ideological, in the development of young Soviet culture. In the mid-1920’s, avant-gardism already began to retreat in the face of new traditionalism: culture was reborn into civilization. M. Y. German

makes a very far-sighted conclusion that, “Apparently, the ‘search for impressionism’ was a kind of instrument of persecution, the artistic manner itself was hardly of interest to critics” [Herman, 1995, 207]. Moreover, persecution and repression were often initiated not “from above”, but from the same community, in connection with the developed practice of denunciations.

Critics of both painting and architecture were constantly reproaching the artists for individualism and for their persistent self-expression. Having parted by the mid-1930’s with most of “left” avant-garde illusions, Soviet art criticism and politics were, however, still fascinated by the concept of “mass” art, which was probably somewhat similar to folklore (remember the reference to examples of amateur performances). In this new mass art, the personality of the artist had to be leveled with the self-expression of the people; but such an approach, apart from the fact that it reeked of serious archaism, was simply not possible.

Summing up the controversies about the art of this period, it is necessary to note not only the development of a unified ideological style of art, but also the amazing property of discussing the art. The theory of art is based on concepts that have ideological, not terminological, content. The primacy of ideology (≈ content) over style (≈ form) leads to the generation of terms with a very vague reference in the discourse surrounding the political party.

Thus, the term “formalism” encompasses a very wide spectrum of art, not only of the left wing; the term “naturalism” refers to hyperrealism and to what was previously called critical realism. However, in all documents of this era, you can find anything you like: assessments, metaphors, philosophical and social underpinnings — but not an exact definition of “formalism” or “naturalism”. Giving the precise definition was either impossible or unnecessary. There is also a series of similar terms: for example, “simplification”, “eclecticism”, as well as evaluative categories: “vulgarity”, “trash”, “vulgar naturalism”, “stylization”, “opportunism”, “academicism”, etc. The aesthetical (or meaningful, rather) ideal proved to be similarly vague, which concentrated by the middle 1930’s in “socialist realism” definition.

The Soviet art of 1920’s represents a unique period of democratic coexistence of various trends, groups and forms of art; the avant-garde art and

tradition, “proletarian” and folk art, considered themselves equally to be the representatives of the principles of revolutionary art and of the modern era.

Thus, the period of 1917–1920 became an era of free and equal coexistence of artistic systems. In particular, this was evidenced by the opening of the State Free Art Workshops in 1918 — until early 1920’s — in Moscow, Petrograd, Kazan, Odessa, Saratov and other cities. Their opening was aimed at reforming art education and solving the problems of cultural development. The professors in them were the representatives of the left avant-garde teachings and industrial art devotees.

Such a variety of artistic strategies, all-around freedom of creativity both from political pressure and from the demands of the bourgeois market, led to the formation of several directions in the forming of the image of the “new man”.

Among the avant-garde artists, such “new man” had become man the creator: an extraordinary man, carrying a powerful creative charge (cf. Malevich’s “portraits”); then — a man organizing the world, rebuilding it (for example, Daniil Kharms wrote that great creators must “register the world” with a sabre).

Nesterov and Vasnetsov, who can be attributed to national romanticism, interpreted the new man through the use of “old” — religious, mythological — symbols and images, as if asserting new rights and orders through tradition: the saints, St. George the Victorious.

Among the realists, such “new man” has become a real person with all his psychological experiences (e.g. portraits of Malyutin; paintings by E. Cheptsov). Attention is growing to the “greats of this world”, who also embody the traits of a new man in a purified and concentrated form. At the same time, AKhRR (Association of Artists of Revolutionary Russia) works with an honest capture of a person at the present moment, with actuality but without much emphasis on style, and OST (Russian Society of Easel Painters) offers a young, optimistic hero, often associated with machines and factory equipment, in sharp angles and a silhouette manner of painting.

The people of “useful” professions were chosen as the heroes of the new time. They were represented by Academician Pavlov, surgeon Yudin, sculptor Mukhina (in the portraits of M. Nesterov), an unnamed commissar (in the painting by K. Petrov-Vodkin); various futurist aviators; workers, ath-

letes, warriors, heroic women, and so on. The bodily appearance of the new man reflected the idea of a “collective proletarian body”, which re-created itself in education, sports and labour.

Children had become the embodiment of both a new man and a bright future. The concept of “happy childhood” was born, and in the discourse of Soviet society children generally began to occupy a much larger place than previously: “The best for the children”. The cult of children bore signs of self-sac-

rifice for the sake of a higher goal, for the sake of the future. The “New Man” in the plastic arts of the 1920’s and 1930’s was formed as the new hero of society; avant-garde artists sought his originality in the images of generalized and abstract aviators, peasants, women; artists of socialist realism began to form the images of “typical” heroes of the time (military men, athletes, rural workers, scientists) as new “Renaissance people”, equally ready for work and defense.

REFERENCES:

1. Barabanov, D.G. 2004. *Geroy i geroicheskiy v sovetskom iskusstve 1920–1930-kh gg.* [The hero and the heroic in Soviet art of the 1920s–1930s], PhD Thesis Abstract, Lomonosov Moscow State University, Moscow (in Russian)
2. Bobrinskaya, E.A. 2010. “Russkiy avangard kak istoriko-kul’turnyy fenomen” [Russian avant-garde as a historical and cultural phenomenon], *Avangard v kul’ture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika: v 2 knigakh* [Avant-garde in the culture of the XX century (1900–1930): Theory. History. Poetics: in 2 vols.], pp. 5–65. (in Russian)
3. Girin, Yu.N. 2010. *Avangard v kul’ture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika: v 2 knigakh* [Avant-garde in the culture of the XX century (1900–1930): Theory. History. Poetics: in 2 vols.] Moscow (in Russian)
4. Golovkina, N.L. 2012. “Institutsional’nyye izmeneniya v sisteme upravleniya khudozhestvennoy kul’turoy v SSSR (30-ye gody XX v.)” [“Institutional changes in the management system of artistic culture in the USSR (30s of the XX century)”], *Gosudarstvennoye upravleniye [Public administration]*, no. 30, pp. 1–13. (in Russian)
5. Groys, B. 2013. *Gesamtkunstwerk Stalin*, Moscow, ISBN978-5-91103-153-4 (in Russian)
6. Groys, B. 1993. *Utopiya i obmen [Utopia and exchange]*, Moscow
7. Degot, E. 2005. “Idealisticheskiy realizm. Yeshche odin russkiy avangard” [“Idealistic realism. Another Russian avant-garde”], *Sovetskiy idealizm: zhivopis’ i kino, 1925–1939: festival’ «Yevropaliya. Rossiya»*, [Soviet idealism: painting and cinema, 1925–1939: festival “Europalia. Russia”] *Catalogue*, Brussels, Europalia International, Fonds Mercator; Moscow, pp. 10–19. (in Russian)
8. Demidova, T.V. 2017. “Obraz ideal’nogo sovetskogo cheloveka v pechati SSSR 1930-kh godov” [“The image of the ideal Soviet person in the press of the USSR in the 1930s”], *Războiul pentru trecut [The war for the past]* URL: <https://razboiulpentrutrecut.wordpress.com/2017/05/04/образ-идеального-советского-человек/> (in Russian)
9. Epishin, A.S. 2011. “Chelovek v rannem sovetskom iskusstve. Mify i real’nost’” [“Man in early Soviet art. Myths and reality”], *Mir sovremennoy nauki [The world of modern science]*. 2011. no. 2, pp. 58–69. (in Russian)
10. Izmozik, V.S., Lebina, N.B. 2010. *Peterburg sovetskiy: «novyy chelovek» v starom prostranstve. 1920–1930-ye gody* [Soviet Petersburg: a “new man” in the old space. 1920s–1930s], Saint Petersburg, p. 248 (in Russian)
11. Kostina, A.V. 2012. “Kategorii formy i sodержaniya v otechestvennoy kul’ture 30-kh gg. XX v.: sotsrealizm kak «novyy klassitsizm»” [Categories of form and content in the domestic culture of the 30s. of the XX century: socialist realism as a “new classicism”], *Kant*, no 1 (4), pp. 117–122 (in Russian)
12. Matsa, I. 1933. *Sovetskoye iskusstvo za 15 let: materialy i dokumentatsiya* [Soviet art for 15 years: materials and documentation] M.-L., p. 664 (in Russian)
13. Nikolaeva, M.F. 2013. *Modeli identifikatsii cheloveka v sovetskoy kul’ture: na materiale sovetskogo plakatnogo iskusstva 1917–1941* [Models of Human Identification in Soviet Culture: Based on the Material of Soviet Poster Art 1917–1941], PhD Thesis Abstract, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg (in Russian)
14. Pertovskaya, E.V. 2012. “Avangard i zapret na izobrazheniye (k voprosu o «realizme» avangarda)” [“Avant-garde and the prohibition of the image (on the question of the “realism” of the avant-garde)”], *Kul’tura i revolyutsiya: fragmenty sovetskogo opyta 1920–1930-kh gg.* [Culture and Revolution: Fragments of the Soviet Experience of the 1920s — 1930s.], Moscow, pp. 109–126. (in Russian)
15. Plaggenborg, Sh. 2000. *Revolutsiya i kul’tura: kul’turnyye oriyentiry v period mezhdu Oktyabr’skoy revolyutsiyey i epokhoi stalinizma*, [Revolution and culture: cultural landmarks in the period between the October Revolution and the era of Stalinism]
16. Sarukhanyan, A.P. 2000. “K sootnosheniyu ponyatiy «modernizm» i «avangardizm»” [“To the relationship between the concepts of “modernism” and “avant-garde”], *Avangard v kul’ture XX veka. 1900–1930. Teoriya. Istoriya. Poetika. V 2-kh knigakh* [Avant-garde in the culture of the twentieth century. 1900–1930. Theory. History. Poetics. In 2 books], book 2, Moscow, pp. 9–33. (in Russian)
17. Terekhina, V.N. 2010. “Russkiy futurizm: stanovleniye i svoyeobraziye” [Russian futurism: formation and orig-

- inality", *Avangard v kul'ture XX veka. 1900–1930. Teoriya. Istoriya. Poetika. V 2-kh knigakh* [Avant-garde in the culture of the twentieth century. 1900–1930. Theory. History. Poetics. In 2 books], book 2, Moscow, pp. 139–207. (in Russian)
18. Khan-Magomedov, S.O. 1996. "Arkhitektura Moskvy ot avangarda do stalinskogo ampira" ["Moscow architecture from the avant-garde to the Stalinist Empire style"], *Berlin-Moskva. Moskva-Berlin. 1900–1950. Katalog vystavki Prestel* [Berlin-Moscow. Moscow-Berlin. 1900–1950. Prestel exhibition catalog], Moscow, p. 205–209.
19. Khan-Magomedov, S.O. 1995. *Arkhitektura sovetskogo avangarda: Kniga pervaya. Problemy formoobrazovaniya. Mastera i techeniya* [The architecture of the Soviet avant-garde: Book one. Shaping problems. Masters and currents], Moscow (in Russian)
20. Chaus, N.V. 2011. *Sotsiokul'turnaya povsednevnost' v sovetskom plakate 1917–1941 gg.* [Sociocultural everyday life in the Soviet poster of 1917–1941], PhD Thesis Abstract, Russian State University of Tourism and Service, Saint Petersburg (in Russian)
21. Khaldeeva, O.K., Shulika, T.O. 2021. "Abstraktnoye videniye kak instrument issledovaniya khudozhestvennykh aspektov miroustroystva i formirovaniya proyekt-nogo soznaniya v iskusstve XX veka" ["Abstract vision as a tool for studying the artistic aspects of the world order and the formation of design consciousness in the art of the 20th century"] *Dekorativnoye iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda. Vestnik MGKHPA* [Decorative art and subject-spatial environment. MGH-PA Bulletin], no. 4, part 1 (in Russian)

Виктор Валерьевич Слепухин
Проректор МГХПА им. С. Г. Строганова
профессор
e-mail: slepukhin@mail.ru
Москва, Россия
ORCID 0000-0002-7259-048X

DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-5-88-103

ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА НОВОГО ГЕРОЯ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ 1920–1930 ГОДОВ

Аннотация: Произведения искусства советской эпохи с каждым годом вызывают всё большее внимание исследователей и общественности. Благодаря проходившим за последние десятилетия в России и за рубежом выставкам, опубликованным монографиям, посвящённым художественным произведениям эпохи, отдельным мастерам, международным творческим контактам в сфере культуры, в искусствоведческий оборот введены неизвестные ранее произведения, позволяющие по-новому оценивать цели и задачи искусства тех лет, развитие художественного процесса в целом. Вот почему большой интерес представляет исследование путей формирования и развития пластических искусств в 1920–1930-х годах.

Революция 1917 года в своих основаниях имела не только изменение социальной и политической реальности, но и перемену самой сущности человека. Новая эпоха требовала нового героя, формировала его облик в своих произведениях. Советский человек, понимаемый как новый человек, становился принципиально новым предметом искусства.

Если 1920-е стали временем поисков пролетарского искусства и расцвета авангардизма, то в 1930-х задачи искусства в строительстве жизненного мира

нового человека стали пониматься значительно уже и строже, а человек этот, воспринимающий искусство, стал описываться как «нормальный» (то есть средний, «обыкновенный») потребитель культурной традиции.

«Новый человек» в пластических искусствах 1920–1930-х годов формировался как новый герой общества; авангардисты искали его самобытность в образах обобщённых и абстрактных авиаторов, крестьян, женщин; художники соцреализма занялись формированием образов «типических» героев времени (военные, спортсмены, труженики села, учёные) как новых «людей Возрождения», равно готовых к труду и обороне.

При этом в образе «нового» советского человека явно прослеживаются две основные тенденции, два направления, которые соответствуют двум задачам социалистического реализма: изображение реальности (то есть действительно существующего, нового советского человека) и изображение идеала (то есть идеального человека).

Ключевые слова: *новый герой, авангард, футуризм, пролетарское искусство, формализм, реализм, модернизм, русское искусство 1920–1930 гг.*

Искусство ранней советской поры определяет рядом взаимопересекающихся понятий: более широких, «теоретичных» (модерн, авангард(изм), «левое» искусство, формализм, реализм) и более узких, часто самоназваний (футуризм, пролетарское искусство и пр.). Проблема определений такого рода, в особенности первой группы, лежит в их многозначности: и авангард, и модерн сегодня — понятия такой ширины, что они фактически размыты по значению [Саруханян, 2010, 9]. Вместе с тем ясно, что такая широта оправдана для термина, который стремится охватить, по возможности, если не всё искусство эпохи, то хотя бы его главные тенденции.

«У модернизма и авангардизма было сходное задание — создание «нового» искусства» [Саруханян, 2010, 10]. Новое искусство начала XX века предполагало:

- отказ от традиции — в целом;
- отказ от романтического самовыражения и реалистического отождествления с персонажами;
- создание чистого искусства — не подражательного, не критически-социального;
- действительное преобразование мира с помощью искусства («требование перехода от изображения мира к его преображению» [Гройс, 2012, 32]).

Почти все эти пункты подходят и к первоначальным целям советской власти: разрушение прежних традиций — «до основания, а затем»; перелом в искусстве и социальности; преобразование мира. Авангард был более даже бескомпромиссным направлением, чем Возрождение: если Ренессанс хотел переработать только человека, то авангард стремился реформировать весь мир в поисках «высшего, утопического и, в конечном счёте, надчеловеческого мироустройства и соответственно новой, внегуманистической антропной модели» [Гирин, 2010, 56].

Поиск нового языка в искусстве не был метафорой; язык, и язык искусства в том числе, должен был звучать как будто впервые, по-адамически наивно и архаично. Художник авангарда знал, что он — новый Адам, дающий жизнь звукам и словам; поэты стремились освободить слово от значения и дать новую жизнь его звучанию. Основы языка, например, исследовали футуристы: В. Хлебников с его изобретениями, А. Кручёных с его «дыр бул щыл». Рождались межкультурные книги, межвидовые проекты искусства, сами слова, такие как «дада». Дадаист Р. Хаусманн писал в 1922 году: «Перед нами стоит задача дойти до нового основного состояния, до новой первобытности» [цит. по: Гирин, 2010, кн. 1, 118]. Эту архаику и мощь только нарождающейся культуры, эту концепцию нового языка и нового человека художники видели в новом человеке.

Эпоха 1910–1920-х годов в России отмечена богатством направлений: продолжали своё развитие символизм и другие модернистские течения, множество авангардных направлений, формировался и неоклассицизм; продолжала развиваться реалистическая живопись. Течения граничили, перетекали друг в друга, «стилистическая нечистота» [Бобринская, 2010, 6] становится естественным состоянием русской культуры.

Эта стилистическая разногласица была очевидно явлена на недавней выставке «Некто 1917» в Государственной Третьяковской галерее (2017). На ней были представлены произведения 1917 года: картины Нестерова, Петрова-Водкина, Кустодиева, Лентулова и многих других; плакаты соседствовали с иконописными, лубочными и иллюстративными трактовками героев (в духе Мира искусства). «Многообразие творческих проявлений, яркость и неоднозначность художественных высказываний свидетельствуют о редкой ситуации, когда искусство не испытывало давления

как со стороны государства, так и рынка, находившихся в состоянии нестабильности и распада. Старый «заказ» уже исчерпал себя, а новый ещё не был сформулирован. В сложившихся условиях искусство осознало себя не формой «отражения действительности», не продуктом идеологии, а творческой силой, лабораторией идей и социальных проектов, большинство которых остались памятниками несбывшихся надежд и мечтаний» [«Некто 1917», <https://www.tretyakovgallery.ru/issues/nekto-1917->].

Так, например, продолжали работать реалисты-передвижники. Василий Поленов пишет в 1918 году вид Оки, в 1920 году — вид Тарусы; в 1924 году проходит его персональная выставка в Третьяковской галерее. В 1926 году он даже отдаёт дань механистической эпохе и пишет «Ока. Пароход Владимир, превращённый в буксир» (рис. 1).

Продолжает работать и Виктор Васнецов: он пишет свои мифологические, фольклорные картины. Так, в 1913–1918 годах он пишет «Бой Добрыни Никитича с семиглавым Змеем Горынычем»; повторяет сюжет с ковром-самолётом (1919–1926); возвращается к образу царевны Несмеяны (1916–1926); пишет образ Георгия Победоносца с развевающимся красным плащом (1919). Он вызывает прямые ассоциации с победившим большевизмом, несмотря на противоречие по тематике (рис. 2).

В 1920-е новый этап творчества наступает у Михаила Нестерова: вернувшись в Москву после тяжёлой болезни, он пишет ряд ярких портретов; в том числе портрет академика Павлова (1935), за который получает Сталинскую премию. Пишет он и мифологические и религиозные сюжеты: о Китеже (1920), святую княгиню Ольгу (1927), картину «Отцы пустынно-и жены непорочны» (1932), святых всадников (1932) и так далее.

Архетипические, архаические концепции, лежащие в культурологической основе русского авангарда, во многом выводили к тому «иному плану бытия», где было мощно внеиндивидуальное начало. Разрушая автономию субъективного в культуре, авангард приближался к деперсонализации, и, внезапно, — к пафосу общественно-го служения, почти народности. Многие русские авангардисты: Бурлюк, Кандинский, Малевич, Хлебников, Маяковский, — ратовали за создание социально активного искусства, жизнестроительного. Но вместе с тем в их творчестве всегда

присутствовал второй план: личный, внутренний опыт. Сосуществование этих двух начал: коллективного и глубоко личного — придавало авангарду особый объём смысла и предопределило творческий взлёт русского искусства 1910–1920-х годов.

Например, абстрактный экспрессионизм рисунков Кандинского явно рождал ощущение нового: нового искусства с новыми законами, нового мира, новых закономерностей пространства. Мир, представленный в картине «Композиция № 217. Серый Овал» (1917), явно предстаёт лишённым привычных координат: он заключён в некое яйцеобразное пространство и представляет собой набор осколков неких форм, первобытную жижу форм и красок (рис. 3).

Революция 1917 года стала поворотным часом в истории русского искусства; при этом для художников, как слова, так и кисти, вихри революции представлялись не только угрожающими и кризисными; многие приняли революцию как долгожданное избавление от застоявшегося воздуха единовластия. Революция представлялась желанным обновлением, пассионарной культурой, которая пришла на смену дряхлой старой цивилизации. Несмотря на исчезновение всего мироустройства в России — а может быть, благодаря ему, — надежда на новое, светлое будущее привела к настоящему взлёту творческой активности. Как отмечает А. С. Епишин, «это состояние ожидания всеобщего, вселенского обновления и определило по большей мере эмоциональную атмосферу ранней советской эпохи» [Епишин, 2011, 58]. Как писал Малевич, «подлинно революционное искусство беспредметно» [цит. по: Горячева, 2010, 124]: радикальная смена власти и радикальное искусство нашли точки соприкосновения.

Вопрос о сотрудничестве властей с различными направлениями искусства возник в самом начале формирования советской власти. Как отмечает Борис Гройс, «Русский авангард увидел в этой уникальной ситуации не только несомненное подтверждение своих теоретических конструкций и художественных интуиций, но и единственный в своём роде шанс их тотальной практической реализации. Большая часть художников и литераторов авангарда немедленно заявила о своей полной поддержке новой большевистской государственной власти» [Гройс, 1993, 25].

История русского авангарда отличается не-долговечностью художественных группировок.

Например, когда «Бубновый валет» постарался собрать более или менее структурированное и официальное объединение, эта идея была встречена враждебно группой Ларионова, который заявлял о недопустимости «уютных», мещански устоявшихся объединений: «Чувствуется успокоенность, необходимость уютного угла и мещанское желание спекулировать на зарекомендовавшем себя названии» [цит. по: Бобринская, 2010, 7]. Эгофутуристы апеллировали к принципам анархического, свободного искусства декадентского периода. Анархическая свобода творчества соответствовала, по мысли художников, как духу искусства, так и революционному духу. Как писал А. Родченко, «не останавливайтесь на пути революции, идите вперёд, и, если вам помешают в творчестве жизни рамки вашей партии, договоров, разрушьте их, будьте творцами» [цит. по: Бобринская, 2010, 7-8].

Авангардисты как художники революции духа видели в Октябрьской революции начало скорее не разрушительное, но созидательное. Однако, конечно, как у Горького были «Несвоевременные мысли», так и реакция футуристов на революционные преобразования не была однозначной: как писал тот же Малевич в 1919 году в воззвании «Новаторам всего мира», «есть сдвиг, шаг, и шаг зачастую внезапный, и эта внезапность давит неподготовленных, и в такой катастрофе виновно государство, которое замкнулось в лабиринтах государственного мозга и не выходило на воздух» [цит. по: Горячева, 2010, 124].

Та «форма анархии» (Э. Юнгер), в которой существовал русский авангард, отражается в визуальном облике авангардных произведений пластического искусства: в нём воплощаются концепты открытости, изменчивости, становления, разрывов; это своего рода «неконструктивный мир». Русский авангард, своим хаотически-архаическим началом, которое раздражало, в частности, Маринетти, предсказал многие открытия будущего европейского авангарда.

И сам русский авангард, в особенности в послереволюционное время, отождествил свои изначальные качества — стремление к обновлению, агрессивный настрой к социальным и культурным нормативам — с революционным пересозданием мира. «В те годы многим казалось, что взрывная энергия авангарда внутренне согласуется с революционной стихией» [Бобринская, 2010, 17]. Так был предпринят, пожалуй, беспрецедентный проект по включению футуристиче-

ских форм и программ в социум. Однако уже сама попытка социализации авангардного искусства стала, видимо, знаком близкого исчерпания авангардного начала в русском искусстве. Маргинальность, устремлённость в будущее и отрицание настоящего плохо сочетались с программами социального освоения искусства.

Обобщающим названием для левых движений в искусстве стал после 1917 года «футуризм»; однако это достаточно широкое понятие характеризовало скорее социоэстетическую «левизну», чем конкретную совокупность творческих принципов.

Футуристы принципиально совпадали с коммунистической идеологией и в своём не то чтобы антихристианском пафосе — но в переосмыслении христианства. Как будто повторяя образы английского романтика Уильяма Блейка, Кручёных пишет от лица героя: «Вошёл во ад, как в дом»; а Хлебников — «Мы сделали пахарями мозгов»; зерна «речи высшего разума» бросает в «чернозём духа» пахарь-будетлянин [Горячева, 2010, 9091]. В статье «Государственникам от искусства» К. Малевич сравнивает авангардное искусство с приходом христианства на смену язычеству; так супрематизм становится для него «развитием нового завета мира», то есть — Новейшего завета [там же].

Супрематизм, за сравнительно короткий век своего существования (1915–1932), был широко введён в творческий и научный обиход: было немало выставок, книги, брошюры и альманахи.

Супрематизму — утопическому, мессианскому — противостоял конструктивизм как социоэстетическая идея. Конструктивизм заявлял о себе как о методе, а не как о философско-эстетической теории, и потому эстетическая программа конструктивизма не была написана, но её содержание может быть выведено из произведений конструктивизма. Для конструктивистов основой эстетики и методологии становится техническая конструкция, а творческим кредо — переход от станкового творчества к «производственному искусству».

Среди основных творческих лидеров авангардной живописи признанными мастерами были К. Малевич и В. Татлин, в архитектуре — конструктивисты и рационалисты В. Татлин, А. Веснин, И. Леонидов, Н. Ладовский. Как отмечает С. О. Хан-Магомедов, несмотря на то, что конструктивизм был международным течением,

советский конструктивизм начала 1920-х годов был независимым: творческие взаимосвязи только налаживались, и он был вполне оригинален, в первую очередь благодаря проектам А. Веснина [Хан-Магомедов, 2007, 503].

Очевидно влияние конструктивизма в таких зданиях — символах эпохи, как Мавзолей Ленина (архитектор А. Щусев, 1930), Ростовский оперно-драматический театр (арх. В. Щуко и В. Гельфрейх, 1930–1936), клуб им. Зуева в Москве (арх. И. Голосов, 1927–1928) и др.

Отождествив своё творческое кредо с государственной политикой, футуризм пошёл на неизбежное искушение властью: «В 1920-х годах постфутуризм стремился уже не к сохранению своих аутентичных формальных признаков, а скорее к утверждению провиденциальности своей роли в новой социокультурной ситуации» [Горячева, 2010, 124], при этом коллеги упрекали футуристов за сервизм, а власти требовали искусства более понятного и гармоничного.

Таким образом, советская концепция обновления мира во многом была родственна авангардизму. Транснациональность, отказ от традиции, доверие числу и числовым операциям («отнять и поделить»), стремление к действительному и мгновенному преобразованию мира — всё это двигало как кисти и резцы художников, так и перья авторов первых декретов Советской власти. (И, например, науку того времени; как писал лингвист, классик формализма Р. Якобсон, его вдохновляли квантовая физика и феноменология.)

Правда, сами большевики, в отличие от художников авангарда, не были уверены в том, что революционное движение настолько родственно футуризму. «Большевики, разумеется, ценили поддержку авангарда, но в то же время были озабочены его стремлением к художественной диктатуре, отпугивавшим представителей других течений, которые им были ближе эстетически, хотя политически стояли чаще всего на противоположных позициях» [Гройс, 2013, 44]. А. Луначарский был сторонником художественного плюрализма, и до наступления 1930-х годов в принципе в стране не было определённого «магистрального» художественного курса.

Рубеж 1920-х и 1930-х годов стал периодом перестройки как государственного, так и идеологического аппарата, что отразилось на культуре. Пролетарской, «левой», футуристской вольнице

пришёл конец. Начиналась понемногу борьба с формализмом, которая со временем насытилась «дополнительным, веским и опасным, политическим содержанием» [Иогансон, 2012, 540]. Окончание НЭПа привело к сворачиванию частного рынка для искусства: отныне художники и архитекторы могли работать только по государственным заказам.

В качестве даты, определяющей окончание эпохи авангардного искусства в СССР, называют ориентировочно 1925 год, «когда на художественной сцене в полный голос заявляют о себе новые направления, связанные с возвратом к фигуративному, станковому искусству» [Бобринская, 2010, 6]. Хотя некоторые художники продолжают работать в авангардной проблематике и в 1930–1940-е годы, магистральная линия русского искусства меняется, представляя в качестве главного направления / художественного метода социалистический реализм. Как писал журнал «За пролетарское искусство» в 1931 году: «Пролетарское искусство вступает в новый период, период массовой художественной творческой практики» [За пролетарское..., 1931, № 10, 1].

В 1932–1933 годах новая реорганизация аппарата советского управления привела к тому, что вопросы искусства и культуры были удалены из ведения Наркомпроса; его подразделения, такие как сектор искусства и литературы, становились независимыми управлениями — такими, как Главная инспекция по музыке и изобразительному искусству.

Всё это вело к формированию следующих тенденций: отказ от сосуществования различных течений и направлений искусства, унификация художественных направлений и выработка единого художественного метода, массовость производства творческих работников.

Пассионарному авангардизму, как художественному, так и политическому, и мировоззренческому, в развитии молодой советской культуры было отведено недолгое время. Уже в середине 1920-х годов авангардизм стал отступать перед лицом нового традиционализма: культура перерождалась в цивилизацию. М. Ю. Герман делает весьма дальновидное заключение о том, что, «по всей видимости, «поиски импрессионизма» были своего рода инструментом преследования, сама по себе художественная манера вряд ли интересовала критиков» [Герман, 1995, 207]. Более того, гонения и репрессии нередко инициировались

не «сверху», а из той же среды, в связи с развитой практикой доноительства.

В критике, как живописи, так и архитектуры, постоянно звучат упреки в индивидуализме, в настойчивом самовыражении художников. Распростившись к середине 1930-х годов с массовой «левыми» авангардными иллюзиями, советская художественная критика и политика были, однако, всё ещё очарованы концепцией «массового» искусства, вероятно, в чём-то похожего на фольклор (вспомним указание на примеры художественной самодеятельности). В этом новом массовом искусстве личность художника должна была быть нивелирована перед самовыражением народа; но такой подход, кроме того что отдавал серьёзной архаикой, был попросту мало возможен.

Подытоживая споры об искусстве этого периода, необходимо отметить не только выработку единого идеологического стиля искусства, но и удивительное свойство разговоров об искусстве. Теория искусства строится на концептах, имеющих идеологическое, а не терминологическое наполнение. Первичность идеологии (≈ содержания) над стилем (≈ формой) приводит к порождению в околопартийном дискурсе терминов с очень размытой референцией.

Так, термин «формализм» собирает в себе очень широкий спектр искусства, не только левого толка; термин «натурализм» относится к гиперреализму и тому, что ранее называли критическим реализмом. Однако во всех документах данной эпохи можно найти всё что угодно: оценки, метафоры, философскую и социальную подоплёку — только не точное определение «формализма» или «натурализма». Точное определение было либо невозможно, либо не нужно. Есть и ещё ряд подобных терминов: например, «упрощенчество», «эклектика», как и оценочных категорий: «пошлятина», «халтура», «вульгарный натурализм», «стилизаторство», «приспособленчество», «академизм» и т. д. Таким же размытым оказывается и эстетический (а скорее, содержательный) идеал, сконцентрированный к середине 1930-х годов в термине «социалистический реализм».

1920-е годы в советском искусстве представляют собой уникальный период демократического сосуществования различных направлений, группировок и форм искусства; авангард искусства и традиция, «пролетарское» и народное искусство ощущали себя в равной степени вырази-

телями принципов революционного искусства и нового времени.

Таким образом, период 1917–1920-х годов стал эпохой свободного и равноправного сосуществования художественных систем. В частности, об этом свидетельствовало открытие Государственных свободных художественных мастерских в 1918 — начале 1920-х годов, — в Москве, Петрограде, Казани, Одессе, Саратове и других городах. Их открытие имело целью реформу художественного образования и решение задач культурного строительства. В них преподавали в том числе представители левых, авангардных учений и приверженцы производственного искусства.

Такое разнообразие художественных стратегий, свобода творчества по большому счёту, как от политического давления, так и от требований буржуазного рынка, привело к формированию нескольких направлений в формировании образа «нового человека».

У авангардистов таким «новым человеком» стал человек-творец: человек необычайный, несущий в себе мощный творческий заряд (ср. «портреты» Малевича); затем — человек, организуемый мир, перестраивающий его (так, Даниил Хармс писал, что великие творцы должны «регистрировать мир» саблей).

Нестеров и Васнецов, которых можно отнести к национальному романтизму, трактовали нового человека через использование «старых» — религиозных, мифологических — символов и образов, как бы утверждая новые права и порядки через традицию: святые, Георгий Победоносец.

У реалистов таким «новым человеком» стал реальный человек с суммой своих психологических переживаний (например, портреты Малю-

тина; картины Е. Чепцова). Нарастает внимание к «великим мира сего», которые также воплощают черты нового человека в очищенном и сконцентрированном виде. При этом АХРР работает с честным запечатлением человека в момент настоящего времени, с документальностью без особенного упора на стиль, а ОСТ предлагает молодого, оптимистичного героя, часто связанного с машинами и техникой, в резких ракурсах и си-луэтной манере письма.

В качестве героя нового времени выбирались люди «полезных» профессий. Их представляли академик Павлов, хирург Юдин, скульптор Мухина (на портретах М. Нестерова), безымянный комиссар (на картине К. Петрова-Водкина); многочисленные авиаторы футуристов; рабочие, спортсмены, воины, героические женщины и так далее. В телесном облике нового человека отражалась идея «коллективного пролетарского тела», которое пересоздавало себя в учёбе, спорте и труде.

Дети стали воплощением как нового человека, так и светлого будущего. Был рождён концепт «счастливое детство», и в дискурсе советского общества дети вообще начали занимать значительно большее место, чем в иные времена: «Все лучшее — детям». Культ детей нёс в себе признаки самопожертвования ради высшей цели, ради будущего. «Новый человек» в пластических искусствах 1920–1930-х годов формировался как новый герой общества; авангардисты искали его самобытность в образах обобщённых и абстрактных авиаторов, крестьян, женщин; художники соцреализма занялись формированием образов «типических» героев времени (военные, спортсмены, труженики села, учёные) как новых «людей Возрождения», равно готовых к труду и обороне.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Барабанов Д. Г. Герой и героическое в советском искусстве 1920–1930-х годов: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2004. — 215 с.
2. Бобринская Е. А. Русский авангард как историко-культурный феномен // Гирин Ю. Н. (ред.) Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. — Кн. 2. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — С. 5-65.
3. Гирин Ю. Н. (ред.) Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. — М.: ИМЛИ РАН, 2010.
4. Головкина Н. Л. Институциональные изменения в системе управления художественной культурой в СССР (30-е годы XX в.) // Государственное управление. — 2012. — № 30. — С. 1-13.
5. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин — М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 168 с.
6. Гройс Б. Утопия и обмен. — М.: Знак, 1993. — 376 с.
7. Деготь Е. Идеалистический реализм. Ещё один русский авангард // Советский идеализм: живопись и кино, 1925–1939: фестиваль «Европалия. Россия» / под рук. Е. Деготь, А. Сысоенко. Каталог на русском языке. Брюссель, Europalia International, Fonds Mercator. — М.: Росизо, 2005. — С. 10-19.
8. Демидова Т. В. Образ идеального советского человека в печати СССР 1930-х годов // Războiul pentru trecut / Война за прошлое. 2017. — URL: <https://razboiulpentrutrecut.wordpress.com/2017/05/04/образ-идеального-советского-человек/>
9. Епишин А. С. Человек в раннем советском искусстве. Мифы и реальность // Мир современной науки. — 2011. — № 2. — С. 58-69.
10. Измозик В. С., Лебина Н. Б. Петербург советский: «новый человек» в старом пространстве. 1920–1930-е годы. — СПб.: Крива, 2010. — 248 с.
11. Костина А. В. Категории формы и содержания в отечественной культуре 30-х гг. XX в.: соцреализм как «новый классицизм» // Kant. — 2012. — № 1 (4). — С. 117-122.
12. Маца И. (ред.) Советское искусство за 15 лет: материалы и документация. — М. — Л.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. — 664 с.
13. Николаева М. Ф. Модели идентификации человека в советской культуре: на материале советского плакатного искусства 1917–1941: дис. ... канд. культурологии. — СПб., 2013. — 198 с.
14. Петровская Е. В. Авангард и запрет на изображение (к вопросу о «реализме» авангарда) // Петровская Е. В. (ред.) Культура и революция: фрагменты советского опыта 1920–1930-х гг. — М., 2012. — С. 109-126.
15. Плаггенборг Ш. Революция и культура: культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. — СПб., 2000. — 416 с.
16. Саруханян А. П. К соотношению понятий «модернизм» и «авангардизм» // Гирин Ю. Н. (ред.) Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. — Кн. 1. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — С. 9-33.
17. Терехина В. Н. Русский футуризм: становление и своеобразие // Гирин Ю. Н. (ред.) Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. — Кн. 2. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — С. 139-207.
18. О. К. Халдеева, Т. О. Шулика. Абстрактное видение как инструмент исследования художественных аспектов мироустройства и формирования проектного сознания в искусстве XX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, № 4, ч. 1, 2021.
19. Хан-Магомедов С. О. Архитектура Москвы от авангарда до сталинского ампира // Берлин — Москва. Москва — Берлин. 1900–1950. Каталог выставки. Престель. Мюнхен–Нью-Йорк; Москва: Галарт, 1996. — С. 205-209.
20. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. Книга первая. — М.: Стройиздат, 1995. — 714 с.
21. Чаус Н. В. Социокультурная повседневность в советском плакате 1917–1941 гг.: автореферат дис. ... канд. ист. наук. — СПб., 2011. — 27 с.