

Советское: после войны

СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО В ГОДЫ ПОЗДНЕГО СТАЛИНИЗМА И «РЯДОВОЙ ЗРИТЕЛЬ»

Г. А. Янковская

Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия.
yank64@yandex.ru

В годы позднего сталинизма (1945–1953) в художественном сообществе вызревают межпоколенческие конфликты интересов, завершается формирование институциональной системы изобразительного искусства, более масштабной становится система художественной пропаганды, ориентированной на формирование «нового» зрителя. Декларативное внимание к его мнению и вкусу опиралось на два вектора в культурной политике. Во-первых, на универсальную модернизационную тенденцию экспансии визуальных образов в жизнь горожанина и вытеснения «наивного» зрителя зрителем опытным, экспертным. Во-вторых, на специфическую ситуативную, характерную для СССР политику по формированию у советского человека норм смотрения, интерпретации и оценки произведений искусства. Суждения «рядового» зрителя становятся важным фактором художественной жизни, несмотря на то, что крайне незначительное число жителей СССР имели возможность для непосредственной коммуникации с искусством. В основном они сталкивались с тиражными копиями, работами художников-оформителей. Апелляция властей к народному мнению следовала инструментальным политическим интересам, о чем свидетельствует предыстория и ход дискуссии «О натурализме» на страницах газеты «Комсомольская правда» весной – летом 1948 г. «Рядовой» зритель или маленький человек советской империи мог своей критикой выставок советского искусства не только транслировать недовольство властей положением дел в Союзе художников СССР, но и быть средством давления на арт-бюрократию, смягчения ведомственных конфликтов и, тем самым, стабилизации режима.

Ключевые слова: *поздний сталинизм, рецепция зрителя, советское искусство, союз художников, дискуссия о натурализме, В. Сажин.*

«Долой зрителя, долой ненужный балласт! Давайте осознаем и признаем факт отсутствия сегодня профессионального зрителя, зрителя как субъекта искусства, и перестанем тематизировать это его отсутствие в нашем сообществе и в теле самого искусства. Осознаем, что сегодня, как и всегда, профессионально занимается искусством и понимает его довольно узкий круг людей – нас с вами. Всем остальным, сколько бы мы ни старались разъяснить им что-то, – совершенно нет до этого дела» [Озерков]. Так радикально и программно заведующий отделом современного искусства Государственного Эрмитажа Дмитрий Озерков декларирует сегодня разрыв с «народническим» отношением к зрителю, дистанцируется от просветительской риторики, в которой ориентация на зрителя, ответ на его запросы и ожидания, влияние на его вкус составляют смысловой центр публичных дебатов об искусстве.

Такого рода дискурсивные вольности обозначают иллюзорную мечту современного деятеля культуры об автономии сферы искусства, ее максимальной дистанцированности от зрите-

ля, от власти, от арт-критиков или рынка. Этот антизрительский манифест задает контрастную рамку предмету обсуждения данной публикации. Речь в ней пойдет о некоторых коллизиях инструментального использования разными интересантами зрительского восприятия и интерпретации советского искусства в годы позднего сталинизма.

Среди возможных разворотов этой необъятной темы (социологический портрет аудитории искусства, приоритеты культурной политики, доминирующая риторика, искусство как средство индоктринации и пропаганды или история рецепций визуального соцреализма) далее речь пойдет о возможностях и контекстах взаимных апелляций арт-бюрократии и «рядового зрителя».

В СССР во все периоды его истории политика в сфере культуры включала проект по формированию нового антропологического типа – советского человека. «Формовка» (воспользуемся метафорой Е. Добренко) затрагивала и творцов, специалистов и профанов от культуры. Наряду с новым художником [Беляева: 2016] (писателем

[Добренко: 1999], музыкантом [Раку: 2014], etc.), в процесс педагогизации втягивались новые зрители [Орлова: 2005] (вместе с новыми читателями [Добренко: 1997], танцорами художественной самодеятельности [Нарский: 2018] или слушателями музыкальной классики).

В этой демидургической активности совмещались два вектора. С одной стороны, универсальный модернизационный вектор превращения наивного зрителя-неофита (таким был советский полугорожанин времен индустриализации – бывший крестьянин, осваивающий навык посетителя художественных музеев или слушателя искусствоведческих лекций на заводах), в зрителя «насмотренного», с опытом самых разных взаимодействий с искусством. Посещение выставок, вернисажей, галерей, визуальный контакт со скульптурой, наглядной агитацией или репродукциями, высказывания о художественных произведениях – это навыки горожанина, столкнувшегося с нормами современности, маркер модернизации.

Другой вектор культурной политики был нацелен на трансляцию сугубо советского авторитетного дискурса, на поддержку ситуативных идеологических установок и смыслов. «Новый зритель» должен был научиться смотреть на произведения живописи, скульптуры или графики «по-советски», а именно: пользоваться соответствующим лексиконом при характеристике визуальных впечатлений, оперировать определенными риторическими приемами, знать сценарии принятых практик смотрения искусства и следовать им. «Фольклорное», наивное зрительское восприятие должно было быть замещено «экспертным» взглядом нового советского человека. Этот новый адресат искусства со временем стал с уверенностью самостоятельности требовать, чтобы его мнение учитывали, давать советы и указывать авторам и организаторам художественного процесса на их ошибки и недоработки, претендовать на свое активное в нем участие. Такая уверенность, как справедливо утверждает исследователь феномена советской культуры Т. Круглова, поддерживалась, во-первых, идеологическим престижем рядовых зрителей и читателей, во-вторых, ориентацией всей сферы искусства на социальное звучание [Круглова: 2005].

Послевоенный поздний сталинизм (1945–1953) представляет в этом отношении особый интерес. Экономические, демографические, социальные реалии страны, истощенной войной, должны были отодвинуть мир изобразительного искусства на периферию внимания властей и общества. Однако с середины 1940-х гг. в советской

системе изоискусства происходят важные институциональные изменения – учреждаются ежегодные Всесоюзные художественные выставки, формируется Академия Художеств СССР, развивается работа Дирекции выставок и панорам и пропагандистского общества «Знание», формируются новые сценарии коммуникации между миром искусств, властными инстанциями и публикой. С 1948 г. художественно-идеологическое просвещение активизируется, наращивает статистические показатели.

Если смотреть на официальную статистику, то на первый взгляд цифры впечатляют. За 1947–1953 гг. почти 3 млн зрителей были вовлечены в обсуждение различных художественных выставок, получили от специалистов около 20 000 консультаций по вопросам изоискусства¹. Однако в повседневной жизни изобразительное искусство было наименее доступно для «рядового зрителя» по сравнению с другими видами искусств: институциональная сеть «изо» была развита очень неравномерно, а во многих территориях отсутствовала совсем. Для непосредственной встречи зрителя и искусства нужны выставочные залы, художественные музеи, салоны-магазины, учебные заведения, иные коммуникативные площадки. Об их дефиците красноречиво говорят цифры: в 1950 г. на всю страну действовало всего 85 музеев и картинных галерей, территориально расположенных крайне неравномерно². Малочисленным было и профессиональное художественное сообщество: в Союзе художников СССР в 1951 г. состояло только 5510 человек³.

Нередко репертуар визуальных впечатлений советского человека ограничивался наглядной агитацией или повседневными вещами, к которым приложил руку оформитель – представитель массовой художественной профессии, фактически сформировавшей социалистический реализм как среду обитания. В СССР художниками-оформителями называли и художников по ткани, и художников театра, и книжных иллюстраторов, и тех, кто разрабатывал фирменные бренды предприятий (вроде легендарного Л. К. Челнокова [Толстой], придумавшего эмблематичные для советской потребительской культуры этикетки для сладостей фабрик «Красный октябрь» и «Рот Фронт»). Однако в основном оформителям вменялось в обязанность создавать визуальный образ общественных мероприятий, мест массо-

¹Российский государственный архив литературы и искусства (далее – РГАЛИ). Ф. 2458, Оп. 2, Д. 339, Л. 1

²Российский государственный архив социально-политической истории (далее – РГАСПИ). Ф.17. Оп.133. Д.306. Л.67

³Там же. Л. 60

вого скопления публики, колонн демонстрантов, «красных уголков» на предприятиях, в городских дворцах культуры и сельских клубах. Эта дизайнерская по своей сути деятельность ценилась в 1920–1930-е гг. довольно высоко и властью, и самими художниками. Недаром к массовому агитационному искусству обратились десятки одаренных мастеров, воспринявших визуальную политическую пропаганду как архисовременное и актуальное искусство.

Оформительство поначалу считалось творчеством синтетическим, соединяющим элементы живописи, архитектуры, скульптуры, ландшафтного проектирования. Однако к 1940-м гг. под оформительством все чаще понимали деятельность по символическому преобразованию пространства в целях наглядной агитации и пропаганды. Среду обитания советского человека в эпоху сталинизма наполняли обтянутые дешевым красным ситцем трибуны, написанные трафаретным шрифтом лозунги, стилизованные изображения знамен, профили вождей и т.д. Об этом в характерной уничижительной манере вспоминают сегодня так: «По всей стране – от Кушки до Мурманска и от Владивостока до Калининграда колесили бригады «мазил-шабашников, бравших подряды на создание монументальной наглядной агитации в сельских клубах, вестибюлях райисполкомов и холлах заводоуправлений и шахт...» [Пономарев]. За исключением немногочисленных достигающих художественной элиты престижных заказов, оформительство превратилось в источник заработка для студентов, начинающих или наименее профессионально подготовленных художников, а порой и совсем случайных людей. Целая армия оформителей, шрифтовиков, ретушеров и специалистов по натирке гигантских уличных портретов, по транспарантам, полотнищам, флагам, гербам и т.п. с 1930-х гг. была организована в Москве в Горком оформителей и художников книги и графики в составе профсоюза работников культуры. Эта организация давала право на внештатную работу на дому и держалась на так называемых «безлюдных фондах», когда предприятия имели право иметь деньги на непосредственный наем и оплату оформителей по счетам и договорам [Семпер-Сokolova: 2007]. В провинции художники чаще занимались именно оформительскими работами, а не оригинальным творчеством. В значительной мере это объяснялось тем, что работы такого рода окупались быстро, хорошо оплачивались¹.

¹Так в Молотовском отделении Союза художников в конце 1940-х гг. за выполнение макета стенгазеты могли заплатить от 120 до 500 рублей, за эскиз оформления магазина или

Помимо дистанции между репертуаром визуальных впечатлений «рядового зрителя» и репертуаром художественного просвещения, к середине 1940-х гг. обозначился еще один разрыв в коммуникации советского мира искусств и аудитории. Он заключался в том, что «рядовой зритель» так и не стал покупателем оригиналов советского изобразительного искусства, хотя в конце 1920-х гг. такие перспективы считались вполне осуществимыми. Мечта художественного авангарда о решительной трансформации образа жизни нового советского человека с помощью художественной реорганизации быта стала частью декларативной риторики власти. У жителей большей части Советского Союза были минимальные возможности купить по доступной цене картину, настольную скульптуру или качественный художественный принт (цветные репродукции, художественные открытки, альбомы). По статистике 1951 г. 32 издательства страны выпустили всего 20 млн художественных репродукций и 3 млн открыток при годовой потребности в 70 млн репродукций и 150 млн открыток. Но и эти тиражи распределялись крайне неравномерно – периферия получала около 4 % от всего объема напечатанного².

Произведение искусства в эпоху технической воспроизводимости живет «инобытием тиража», «самостоятельной жизнью копии» [Зоркая: 1981]. Поэтому смыслы, которые считывал зритель, разглядывая репродукции, могли принципиально отличаться от ожиданий автора изображения или идеологических инстанций. Парадоксальность и многоликость рецепции советским человеком авторитетного дискурса прослеживается и в товарах рынка художественного примитива (коврики с лебедями, девами, русалками и прочий ширпотреб), и в работах самодеятельных и наивных художников того времени [Трансформация великой утопии: 2012].

Основываясь на необходимости противостоять традиционным потребительским предпочтениям аудитории, которые никак не вписывались в просветительские намерения советских прогрессоров, а также стремясь погасить вольнодумный эффект мини-оттепели 1945 г., с августа 1946 г. давление на мир художественной культуры со стороны политико-идеологических инстанций резко усиливается. И хотя отдельной кампании в отношении изобразительного искусства в период

парткабинета – от 400 до 2000 рублей; за макет агитационной доски с портретами членов политбюро – 1200 рублей; за изготовление знамени для демонстрации – от 325 до 575 рублей / Государственный архив Пермского края (далее – ГАПК. Ф.р. 1128. Оп.1, Д. 4, Л. 465–466.

²РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Д. 374. Л. 119–120.

ждановщины (1946–1948) не было развернуто, художники в своих организациях были втянуты в обсуждение Постановлений партии о литературе, кино, театре. В ходе собраний они выходили за рамки заявленной сверху повестки, резко критикуя стиль управления внутри художественных организаций, состояние художественной промышленности и другие негативные черты советского мира искусств.

Вот в этом контексте весной – летом 1948 г. на страницах центральной прессы, а затем и в корпоративных организациях художников разворачивалась дискуссия, в которой «рядовой зритель» оказался одним из главных действующих лиц.

6 июля 1948 г. художественное сообщество взбудоражила опубликованная в газете «Комсомольская правда» статья инженера-конструктора Виктора Сажина «Против натурализма в живописи». Автор статьи, размышляя о всесоюзных выставках, живописал довольно неприглядную картину положения дел в советском искусстве. Он саркастически и крайне критично отзывался о работах художников, входивших в художественную элиту страны, об угодливых критиках, приближенных к ней.

Статья В. Сажина вызвала поток публикаций в газетах «Советское искусство» и «Комсомольская правда». Споры о конкретных произведениях конкретных художников становились поводом к размышлениям о стиле руководства изобразительным искусством, о ремесленничестве под вывеской социалистического реализма, о стагнации художественной жизни в провинции, о бюрократическом невнимании к проблемам молодых художников¹. В дискуссии о натурализме прозвучало мнение не только В. Сажина – инженера одного из московских заводов, представителя достаточно образованной части публики, но и протестный голос менее компетентных любителей искусств. В номере за 7 августа 1948 г. «Комсомольская правда» опубликовала отклики читателей (в основном одобрительные) на статью Сажина. Их раздражала «фотографическая отделка и слащавость» произведений, советских художников, плохое качество гравюр, литографий, репродукций, оформление садов, парков, других публичных мест.

¹ См., например статьи: Ситник К. Главная опасность – формализм // Советское искусство. 1948. 24 июля, Недошивин Г. Против натуралистических тенденций // Там же; За идейное, реалистическое искусство! // Комсомольская правда. 1948. 29 июля; Дмитриева Н. Реализм подлинный и мнимый // Советское искусство. 1948. 31 июля; Бубнов А. За высокую идейность // Там же. 1948. 14 авг.; Николаев В. Против равнодушного отношения к молодым художникам // Комсомольская правда. 1948. 19 авг.

Статья обнажила конфликт между властвующей группировкой художественной элиты (прежде всего в лице председателя Оргкомитета Союза Советских художников, президента Академии Художеств СССР А. М. Герасимова) и фрондирующими представителями московского художественного сообщества, послужила прологом к бурной публичной дискуссии между ними. Высокоstatusных представителей артистической элиты критиковали за бюрократизм и невнимание к художественной жизни на периферии, за семейственность и взаимное захваливание, за то, что «в оценке творчества художников не допускается никакая иная точка зрения, кроме той, какую высказывает руководство Оргкомитета»². Важно подчеркнуть, что аргументы газетных критиков порой дословно совпадали с высказываниями художников, зафиксированных в архивных документах, не предназначенных для публикации: в частной переписке, в стенограммах собраний и т.д.

Дискуссия, длившаяся более двух месяцев, потому и вызвала большой резонанс, что попала в болевую точку и создавала ситуацию реальной полемики. Слово было предоставлено и власти, и художественной бюрократии, и художникам, и зрителям [Янковская: 2006].

Со смертью партийного идеолога А. Жданова 31 августа 1948 г. дискуссия о натурализме была свернута, признана ошибочной и прекратилась. Черту под летними спорами 1948 г. подвело Управление агитации и пропаганды ЦК ВКП (б). В подготовленной этим ведомством и опубликованной 11 сентября 1948 г. статье «К новым успехам советского изобразительного искусства» говорилось о том, что «неправильно организованная дискуссия внесла сумятицу в умы некоторых художников»³.

Чуть позже публикация мнения рядового зрителя получила характеристику «сигнала к реваншу» со стороны «формалистов»⁴. 31 октября 1948 г. правление Московской организации союза советских художников признало, что дискуссия «О натурализме в живописи» прошла неправильно⁵. С этого момента усиливается целенаправленная дискредитация художников и критиков, «засветившихся» в дискуссии на стороне проигравших.

Мнение рядового зрителя спровоцировало «эффект домино» и может сложиться впечатление, что дискуссия обнажила механизм высказывания и учета общественного мнения, технику

²Титов И., Шурпин Ф. Порочный стиль руководства художниками // Советское искусство. 1948. 14 авг.

³Культура и жизнь. 1948. 11 сент.

⁴РГАЛИ. Ф. 962. Оп 3. Д. 1921 Л 87.

⁵Советское искусство. 1948. 31 окт.

быстрого реагирования власти на недовольство снизу. Однако архивные материалы свидетельствуют о том, что мизансцена «зритель критикует художников» была постановочной. В. Сажин действительно подготовил пространственный отзыв о своих впечатлениях после посещения Всесоюзной художественной выставки. Только сделал он это 28 марта 1948 г. (за три с половиной месяца до публикации статьи). В этот день конструктор Гипроавтопрома и представитель номенклатуры (член Ленинского райкома комсомола г. Москвы) направил свой отзыв не в газету «Комсомольская правда», а в московский городской комитет ВЛКСМ. Вскоре В. Сажин был вызван «для беседы» в Управление агитации и пропаганды ЦК ВКП (б). Через два дня информация об этом инциденте была направлена секретарю ЦК партии А. А. Жданову, им, судя по всему и было принято решение использовать публикацию зрительского отклика для демонстрации недовольства со стороны власти сложившимся положением дел в Оргкомитете Союза художников СССР и, в целом, в советском изобразительном искусстве. Затем с за-

пиской работал сам В. Сажин, а также различные специалисты УПА, в нее вносились коррективы и новые формулировки. Далее записку сдали в архив, а инженеру-конструктору поручили подготовить на основе выверенного текста «письмо в редакцию» и направить его в одну из центральных газет¹.

Эта предыстория «народной» дискуссии о натурализме, с одной стороны, свидетельствует о том, что в системе советских медиа высказывания «рядового зрителя» очень часто были результатом дирижирования, сценарной разработкой контрольно-идеологических органов. С другой стороны, «мнение от народа», высказанное в прессе или в письмах «во власть», могло служить и ширмой для решения прагматичных интересов конкурентной борьбы внутри художественного сообщества, и быть средством давления на номенклатурное начальство, и каналом разоблачения несправедливости, и, следовательно, фактором социально-политической стабилизации режима².

¹РГАСПИ. Ф. 17. ОП. 125. Д. 637. Л. 37, 58.

²Близкую трактовку мотивации и социальных эффектов пу-

Список литературы

1. Беляева Г. «Советский художник»: конструирование профессиональной идентичности в государственной политике и ее региональных вариациях (1918 – 1932) // Новое литературное обозрение. 2016. № 137. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7000> (дата обращения: 18.02.2018).
2. Дербин Е., Тихонов В., «Маленький человек» против «больших» историков в эпоху «позднего сталинизма». «Фашистские взгляды» в советских учебниках: ликбез для обреченных? // Вопросы истории. 2016. № 11. С. 125–132.
3. Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки советской литературы. Спб.: Академический проект. 1997. 321 с.
4. Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999, 557 с.
5. Зоркая Н. М. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство. М.: Искусство. 1981. 167 с.
6. Круглова Т. А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург: изд-во Гуманитарного ун-та, 2005. 384 с.
7. Лейбович О. Л. В городе М. Очерки социальной повседневности советской провинции. М.: РОССПЭН. 2008. 291 с.
8. Нарский И. В. Как партия народ танцевать учила. Как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 754 с.
9. Озерков Д. Зритель как балласт или мифология коммуникации. URL: <http://dmitriozerkov.narod.ru/zritel.htm> (дата обращения 14.03.2017).
10. Орлова Г. «Воочию видим»: фотография и советский проект в эпоху их технической воспроизводимости // Советская власть и медиа / под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсеген. СПб.: Академический проект. 2005. С. 188–203.
11. Пономарев С. Разоблачение экстрасенсов и купальщицы с целлюлитом URL <http://kem.kp.ru/daily/25723.5/2716294/> (дата обращения 18.01.2018).

бличного недовольства «маленького человека» эпохи сталинизма в других сферах жизни советского общества предлагает ряд других исследователей: [Лейбович: 2009, 148]; [Тихонов: 2013]; [Дербин, Тихонов: 2016].

12. Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 720 с.

13. Семпер-Соколова Н. Е. Портреты и пейзажи. Частные воспоминания о XX в. – М.: ОАО «Московские учебники и картолитография», 2007. 448 с.

14. Тихонов В. В. Как «маленькие люди» творили большую историю: феномен «маленького человека» и его роль в послевоенных идеологических кампаниях в советской исторической науке // История и историки: историографический вестник. 2011–2012. М., 2013. 348 с. С. 108–124

15. Толстой А. Живописная летопись счастливой судьбы URL <http://www.mag-art.ru/aboutp/id31> (дата обращения 12.02.2018).

16. Трансформация Великой Утопии. Советское наивное искусство / ред. А. Суворова. Пермь: Музей советского наива. 2012. 112 с.

17. Янковская Г. А. Художественное просвещение и провинциальный зритель советского искусства в годы позднего сталинизма // Проблемы истории, филологии, культуры. 2006. № XVI / 3. С. 334–342

18. Янковская Г. А. Предвестие свободы: опыт социальной интерпретации одной художественной дискуссии конца 1940-х годов // Отечественная история. 2006. № 5. С. 125–130.

Сведения об авторе

Янковская Галина Александровна – доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры новейшей истории России Пермского государственного национального исследовательского университета. Пермь, Россия.

yank64@yandex.ru

Magistra Vitae.

2018. No 1. P. 39–45.

SOVIET ART OF THE LATE STALINISM AND “ORDINARY SPECTATOR”

G. A. Yankovskaya

Perm State National Research University, Perm, Russia. yank64@yandex.ru

The artistic life of the Late Stalinism (1945 – 1953) was marked by some new lines and features. The formation of the institutional system of fine arts was being completed; the artistic community was split into rival groups. As for “the cultural mass enlightenment”, the “net” of art-propaganda was becoming larger and more complicated. A “new” and well trained Soviet spectator and his (or her) taste and opinion played an important role in official declarations and media-texts and influenced the Soviet art and artists. Two vectors in the cultural policy ensured a “spectator” hegemony in the post-war media debates on the Soviet art. The first one was the universal trend of visual images entering the city-dwellers life. The second one was the specific Soviet norms of viewing, interpreting and evaluating works of art that formed visual literacy of a “naive” viewer. The authorities' appeal to the people's opinion resulted from instrumental political interests. The article considers the context and meaning of one of the most resonant media conflict (spring – summer 1948). The discussion “On Naturalism in the Soviet Art” was inspired by the amateur viewer V. Sazhin. This case demonstrates how an “ordinary”, “little” Soviet man could make the Soviet system more stable while he was debating about low-level Soviet pieces of art.

Keywords: *Late Stalinism, soviet art, Union of artists, V. Sazhin, discussion on naturalism, audience of art.*

References

1. Belyaeva G. (2016) “Sovetskii hudozhnik”: konstruirovaniye professionalnoi identichnosti v gosudarstvennoy politike I eyo regionalnich variatsiyach (1918–1932) [“Soviet Artist”: how professional identity has been constructed by state: regional dimension], in: *Novoe literaturnoye obozreniye* [New literary review]. No. 1 (137). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/7000>, accessed 18.02.2018 (in Russ.).

2. Derbin E. and Tichonov V. (2016) «Malenkii chelovek» protiv «bolshich» istorikov v epochu «pozdnego stalinizma» [“Little man” vs “big historians” during the Late stalinism], in: *Voprosy Istorii* [Questions of history]. No. 1, pp. 125–132 (in Russ.).
3. Dobrenko Ev. (1997) *Formovka sovetskogo chitatelya. Sotsialnyie I aesteticheskiye predposilki sovetskoi literaturi* [Forming the Soviet reader. Social and aesthetic preconditions of Soviet literature]. Sankt Peterburg, Academicheskii proekt, 321 p. (in Russ.).
4. Dobrenko Ev. (1999) *Formovka sovetskogo pisatelya. Sotsialnyie I aesteticheskiye istoki sovetskoi literaturnoi kulturi* [Forming Soviet writer. Social and aesthetic roots of Soviet literary culture]. Sankt Peterburg, Academicheskii proekt, 557 p. (in Russ.).
5. Zorkaya N. M. (1981) *Unikalnoe I tirazhirovannoe: sredstva massovoi informatsii I peprodutcirovannoe iskusstvo* [Unique and technically reproduced: mass media and reproduced art]. Moscow, Art Publishing House, 167 p. (in Russ.).
6. Kruglova T. A. (2005) *Sovetskaya hudozhestvennost ili neskromnoie obayanie sotsrealisma* [Soviet artistic world or immodest charm of socialist realism]. Ekaterinburg, Humanitarian University Publishing House, 384 p. (in Russ.).
7. Leibovich O. L. (2008) *V gorode M. Ocherki sotsialnoi povsednevnyosti sovetskoi provintsii* [In the M town. Soviet province – an everyday social life]. Moscow, ROSSPEN, 291 p. (in Russ.).
8. Narskii I. V. (2018) *Kak partiya narod tantsevat' uchila: kak baletmeistery ei pomogali I chto is etogo vishlo: Kulturnaya istoriia sovetskoi tansevalnoi samodeyatelnosti* [How the communist party has been taught people to dance: how choreographers has helped and what has been resulted: Cultural History of Soviet amateur dance]. Moscow, Novoe literaturnoye obozreniye, 754 p. (in Russ.).
9. Ozerkov D. *Zritel kak ballast ili miphologiia kommunikatsii* [Spectator as a ballast or communicative miphology]. URL: <http://dmitriozerkov.narod.ru/zritel.htm>, accessed 14.03.2017 (in Russ.).
10. Orlova G. (2005) «Voochiyu vidim»: fotografiia I sovetskii proekt v epohu ih technicheskoi vosproizvodimosti [To see with our own eyes Foto and the soviet project in the time of technical reproduction], in: *Sovetskaya vlast I media* [Soviet Power and Media]. Sankt Peterburg. Academicheskii proekt, pp. 188–203 (in Russ.).
11. Ponomarev S. *Razoblachenie ekstrasensov I kupalshitsi s celulitom* [Extrasenses disclosure and bathers with cellulite]. URL <http://kem.kp.ru/daily/25723.5/2716294/>, accessed 18.01.2018 (in Russ.).
12. Raku M. G. (2014) *Musikalnaya klassika v miphotvorchestve sovetskoi epohi* [Classical Music and the myphology of soviet times]. Moscow, Novoe literaturnoye obozreniye, 720 p. (in Russ.).
13. Semper–Sokolova N. E. (2007) *Portreti I peizazhi. Chastnie vospominaniya o XX veke* [Portraits and landscapes. Private memories on the XXth century]. Moscow, Moskovskie uchebniki I kartolitographii, 448 p. (in Russ.).
14. Tichonov V. (2013) *Kak «malenkie ludi» tvorili bolshuyi istoriyu: fenomen «malen'kogo cheloveka» I ego rol' v poslevoennich ideologicheskikh kampaniyah v sovetskoi istoricheskoi nauke* [How "little men" has created a big history: little man and the postwar ideological campaigns in soviet historiography], in: *Istoriia I istoriki: istoriographicheskii vestnik. 2011–2012* [History and Historians: Historiographical Bulletin. 2011–2012]. Moscow, Institut Rossiiskoi istorii, pp. 108–124 (in Russ.).
15. Tolstoy A. *Zhivopisnaya letopis schastlivoi sud'bi* [Happy fate: picturesque annal]. URL <http://www.mag-art.ru/aboutp/id31>, accessed 12.02.2018 (in Russ.).
16. Suvorova A. (ed.) (2012) *Transformatsiia velikoi utopii. Sovetskoe naivnoe iskusstvo* [Transformation of the Great Utopia. Soviet Naive Art]. Perm, Museum of Soviet naive art, 112 p. (in Russ.).
17. Yankovskaya G. A. (2006) *Predvestie svobody: opit sotcialnoi interpretatsii odnoi hudozhestvennoy discussii kontsa 1940h godov* [Foretoken of freedom: social interpretation of the art discussion of the 1940-th], in: *Otechestvennaya istoriya* [Domestic history]. No. 5, pp. 125–130 (in Russ.).