

# Дмитрий С. Хмельницкий

---

## Что такое „социалистический реализм” в архитектуре?

---

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 255-265

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA  
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ  
ТОМ II

---

Дмитрий С. Хмельницкий  
Берлин

## Что такое „социалистический реализм” в архитектуре?

„СССР – четыре слова и все лживые”

Вагрич Бахчанян.

Алексей Викторович Щусев – единственный, наверное, высокопоставленный архитектор сталинского времени, чьи антисоветские высказывания дошли до нас в устном пересказе.

Одно из них недавно опубликовал Селим Омарович Хан-Магомедов в книге об Иване Фомине:

„...Так Щусев не раз говорил своим ученикам и помощникам уже в годы советской власти: «Если я умел договариваться с попами, то с большевиками я как-нибудь договорюсь»...”<sup>1</sup>

Еще два афоризма я услышал от отца, учившегося в МАРХИ во второй половине 40-х годов:

1. „Попросили меня построить застенок, ну я и построил им застенок повеселее” (о здании НКВД на Лубянской площади).

2. „Я готов отдать свое месячное жалование тому, кто мне объяснит, что такое соцреализм в архитектуре”.

Учитывая, что Щусев, был, по слухам, известен своей скупостью, последняя фраза должна была звучать особенно сильно.

Из этого высказывания ясно не только то, что бессмысленность термина „соцреализм в архитектуре” была очевидна в архитектурной среде того времени. Ясно еще и то, что казенным теоретикам архитектуры так и не удалось подвести под него некое подобие формального теоретического базиса, как это случилось в других искусствах. Если бы такое публичное высказывание касалось литературы или живописи, автора как минимум завалили бы ссылками на тома сочинений на тему „соцреализма”. Сочинений бессмысленных, но канонизированных и полных нерушимых идеологических догматов. В архитектуре ничего подобного не возникло, хотя нет сомнений, что усилия прикладывались, и следы их легко найти в прессе того времени.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Примером ранней и полностью абсурдной попытки распространить понятие „реализм” на историю архитектуры может служить статья профессора Алексея Некрасова „Проблема реализма в архитектуре”, опубликованная в журнале „Архитектура СССР”, 1 (1934: 52–60). Автор делит все исторические стили на реалистичные и нереалистичные.

---

<sup>1</sup> Хан-Магомедов (2011: 90).

Впрочем, это обстоятельство не говорит о том, что термин „соцреализм” вообще имеет хоть какое-то осмысленное содержание хотя бы и за пределами архитектуры.

Словосочетание „социалистический реализм” было изобретено Сталиным в 1932 году для укращения пролетарских писателей – членов РАППА при следующих обстоятельствах.

---

Реалистичной, согласно Некрасову, можно признать только античную архитектуру и, отчасти, Возрождение. Реализм в архитектуре есть выражение массы и конкретного замкнутого пространства. Впрочем, египетской архитектуре с ее растительными колоннами в реалистичности отказано, так же как готике и барокко. Готика слишком неустойчива и оторвана от земли. Архитектура барокко опять уходит от реализма, так как „сама структура здания уже не определяется его физическими свойствами, а становится как бы результатом воображения, действуя на нас, как рельеф, в условном, абстрактном, воображаемом пространстве”. Архитектуре барокко не хватает весомости и иерархичной ясности композиций Возрождения. В ней слишком много нециркульных кривых и движения. Ампи́р, вроде бы, опять приближается к реализму, так как генетически связан с античностью и ренессансом, но он слишком упрощен и рационален. „Рационализм – не реализм”.

Современная архитектура, конструктивизм и функционализм, совсем не реалистична, так как бесчувственна, непластична и стремится к бесконечному, не разделенному на внутреннее и внешнее, пространству. „Ничто так не доказывает игнорирование пластичности тела в „новой” архитектуре, как сопрягание двух стен посредством соединения окон, когда, казалось бы, несокрушимое ребро здания исчезает вовсе как материальная часть, оставаясь почти лишь мыслью... новая архитектура получила тот характер абстракции, который выдает ее классовое лицо. Разрыв между конкретным пространством и отвлеченной массой совершенно очевиден. Научно полученное понятие вещи повисало в своей удоящей от жизни отвлеченности, а жизнь не разрешилась в архитектуре всесторонне...

...Архитектура без массы есть в своем роде метафизика... Ясно, что всякое отрицание опоры здания (будь это пролеты под ними или иллюзорное воздействие стеклянных нижних этажей) ведет к всемерному уменьшению, в идеале к отрицанию понятия массы. Лишь масса дает признак конкретности, чувство действительности, определяющей неизбежность плана. Все абстрактные моменты прошлой архитектуры прежде всего боролись с массой”. Некрасов (1934: 60).

Вся эта бредовая конструкция преследует своей целью подведение некоей теоретической базы под состоявшийся уже без всяких объяснений запрет современной архитектуры и определившиеся уже в некоторой степени вкусы утверждающих инстанций.

Такого рода теоретизирование не закрепилось в сталинское время, хотя прямые стилизации под барокко, готику или древнеегипетскую архитектуру действительно практически не встречались, разве что в редких неутвержденных проектах.

Нет сомнений, что А. Некрасов, дореволюционный профессор-искусствовед, занимался такими изысканиями не по доброй воле.

В 1932 году постановлением ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций от 23 апреля 1932 года завершилась эпоха относительной художественной свободы в СССР. Этим постановлением распускались все независимые, организованные частными лицами, творческие союзы. Вместо них создавались новые единые союзы под управлением государства.

Это было кульминацией начатого в 1928 году процесса уничтожения общественных организаций в СССР и замены их государственными, под партийным контролем. Между 1928 и 1932 годами были распущены все профессиональные, научные, культурно-просветительские, медицинские и творческие общественные организации, вплоть до обществ краеведов. Те немногие организации, которые сохранили формально статус „общественных”, и те, которые создавались в качестве „общественных” заново, в реальности были государственными образованиями.

Уничтожение творческих организаций представляло собой наибольшую проблему, поскольку означало реформу всей культурной жизни страны. Краеведы мало волновали Сталина, а писателей, актеров, композиторов и архитекторов он собирался использовать на полную катушку.

Реформа проходила в два этапа. Сначала, в 1929 году, были созданы так называемые „пролетарские творческие организации” во всех областях культурной жизни – архитектурная, художественная, театральная и т.д. Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП) существовала еще с начала 20-х годов, но в 1929 году она стала всесоюзной.

Задачей „пролетарских организаций” было внести хаос в культурную жизнь и ликвидировать нормальную профессиональную художественную критику, подменив ее „классовой борьбой” в искусстве. Рапповцы и их коллеги из смежных искусств считали свои организации чем-то вроде партийных комитетов в искусстве. Они рассчитывали на то, что именно им ЦК даст власть над художественной культурой страны, объявив единственно правильными художественными организациями. Возможно, что первоначально и для этой цели и натаскивали.

К 1932 году их задача была выполнена. Представители всех творческих профессий были запуганы до смерти, а художественная критика

в обычном смысле этого слова просто перестала существовать в СССР.

Но Сталин поступил неожиданно. Распустил сразу все художественные объединения, а в руководство новых художественных Союзов назначил их бывших представителей. Не партийность, а лояльность и послушание оказались обязательным условием карьеры в Новую эпоху.

Затравленные члены бывших творческих объединений восприняли решение покорно. Восстали против него самые доверенные – рапповцы. Руководство РАПП потребовало от ЦК – а они полагали, что как партийцы имеют право требовать – признать главным творческим методом советской литературы придуманный ими „диалектико-марксистский творческий метод“, а для себя – особых прав в новых творческих союзах.

Практическую работу по реорганизации советской культуры возглавлял в тот момент сталинский выдвиженец, главный редактор „Известий“ и редактор журнала „Новый мир“ Иван Гронский. Он был членом специальной Комиссии Политбюро, созданной для „рассмотрения заявлений руководителей РАПП“ в составе Сталина, Кагановича, Постышева, Стецкого, Гронского.<sup>3</sup>

В начале мая 1932 года Гронский со Сталиным обсуждали методы борьбы с РАППом. Как пишет Гронский в своих воспоминаниях, он предложил противопоставить рапповскому „диалектико-марксистскому творческому методу“ другой, назвав его „пролетарским социалистическим реализмом“ или „коммунистическим реализмом“. Сталин возразил: „Но ведь мы пока не ставим в качестве практической задачи вопрос о переходе от социализма к коммунизму... Как вы отнесетесь к тому, если мы творческий метод советской литературы и искусства назовем социалистическим реализмом? Достоинством такого определения является, во-первых, краткость, во-вторых, понятность, а в-третьих, указание на преемственность в развитии литературы...“<sup>4</sup>

На следующий день в Кремле в кабинете Сталина состоялось заседание Комиссии Политбюро, на которую были приглашены ведущие рапповцы, в их числе Афиногенов, Киришон, Бруно Ясенский. Бурное заседание продолжалось 6–7

часов. Сталин, по словам Гронского, выступал на заседании 10–15 раз. Киришон – тоже пятнадцать. Сам Гронский – четыре раза. В конце концов „рапповцы поняли ошибочность занятой ими позиции“.<sup>5</sup>

Странно было бы, если бы не поняли. Но их строптивости Сталин не забыл и не простил. Почти все руководители РАППа не пережили конца тридцатых.

23 мая 1932 года в „Литературной газете“ было опубликовано выступление Гронского на активе литкружков Москвы, в котором впервые в печати объявлялось о том, что „социалистический реализм“ есть основной метод советской литературы.

„Соцреализм“ был придуман в первую очередь как способ укрощения литераторов, но оказался универсальным трюком, пригодным для применения во всех областях культуры – именно из-за полного отсутствия конкретного содержания.

Сталину нужен был только термин, или как сейчас говорят – „слоган“. Словосочетание, лишенное самостоятельного смысла, которое можно было бы наполнять любым содержанием и ассоциировать в зависимости от ситуации с любым художественным направлением.

Став „ведущим творческим методом“ всех советских деятелей культуры, в том числе и архитекторов, „соцреализм“ не полемизировал с уже существующими и популярными в профессиональной среде художественными теориями, он их просто отменил. Безо всяких споров оказались ненужными теоретические разработки не только современного движения в архитектуре – конструктивизма и рационализма, но и вполне традиционные художественные теории, все варианты неоклассики. Вне соцреалистической риторики рассуждать об архитектуре уже больше было нельзя, а в ее рамках – невозможно. Поскольку, совершенно непонятно было о чем говорить.

В литературе и живописи довольно скоро сложилась некая более или менее внятная теоретическая база и, соответственно, некий условный набор сюжетов, способов их раскрытия, разрешенных к употреблению формальных приемов и композиций. Они считались признаками

<sup>3</sup> Гронский (1991: 334–335).

<sup>4</sup> Гронский (1991: 334–335).

<sup>5</sup> Гронский (1991: 334–335).



Илл. 1.  
Алексей Щусев, здание  
института Маркса-Энгельса-  
Ленина-Сталина в Тбилиси,  
проект 1932

„социалистического реализма” и были доступны к воспроизведению.

В советской архитектуре ничего подобного не произошло. Архитектурными средствами невозможно было изготовлять лозунги и доносить их до населения, абстрактный характер архитектурного формообразования исключал возможность прямого морализаторства или пропаганды.

В других искусствах быстро возникли канонические образцы для подражания, под которые можно было подбивать теорию.

В архитектуре после 1932 года тоже возникли и были канонизированы в качестве образцов для подражания некоторые проекты и постройки. Но теоретизировать по их поводу было совершенно невозможно (илл. 1–4).

Сталин организовывал архитектурные конкурсы и назначал победителей, совершенно не задаваясь целью создать новую стройную теорию, он руководствовался сугубо личными соображениями. То ли собственным вкусом, то ли собственным представлением о том, что и как следует строить „для населения” (илл. 5–7).

Он, несомненно, интересовался архитектурой и лично раздавал награды во всех ключевых конкурсах, но ни разу не высказался по поводу того, что есть „правильная архитектура”. Это автоматически делало невозможным формулирование принципов „соцреализма в архитектуре”.

Такая попытка могла стоить жизни смельчаку, рискнувшему на самостоятельное теоретизирование, в случае, если Сталин все-таки внезапно выскажется на эту тему.

Да и без того любая слишком четкая формулировка могла оказаться опасной, стоило кому-то из коллег по неким личным причинам или по приказу свыше взяться за доказывание ее отступлений от марксистских установок и не соответствие диалектическому материализму. Эту школу советские архитектурные теоретики прошли еще в конце 20-х годов и продолжали совершенствоваться в искусстве псевдоискусствоведческих инсинуаций еще не одно десятилетие. Жертвами кампаний шельмования становились очень многие. При этом смысл и логика таких кампаний никакому анализу со стороны не поддавались, что не удивительно. Они были отражением невидимых карьерных схваток „под ковром”.

По сути дела, в советской архитектуре сталинского, да и послесталинского времени, какая либо связная архитектурная теория отсутствовала начисто. Существовала только ее бессмысленная имитация.

\*\*\*

Новая государственная архитектура, которая начала формироваться после введения в СССР художественной цензуры весной 1932 года, несомненно, представляла собой некое художе-



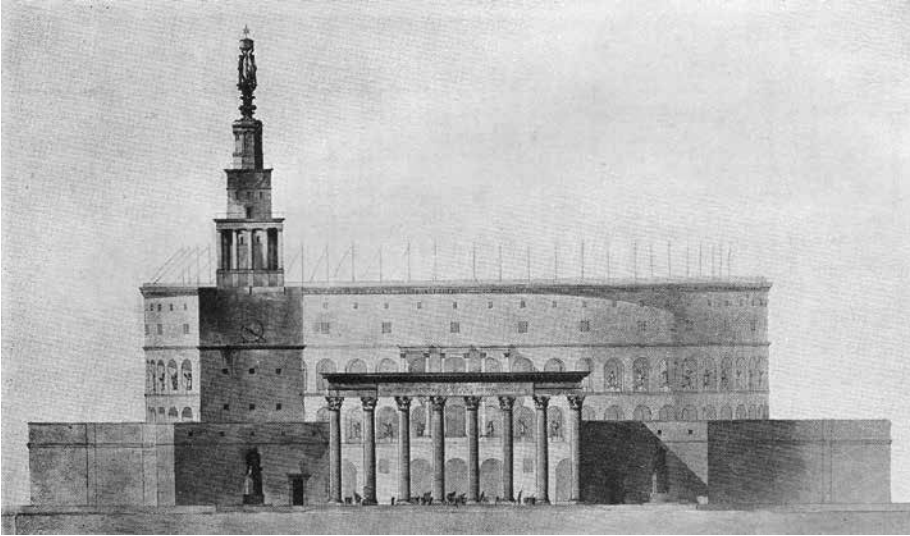
Илл. 2.  
Алексей Щусев, гостиница  
Москва, 1935



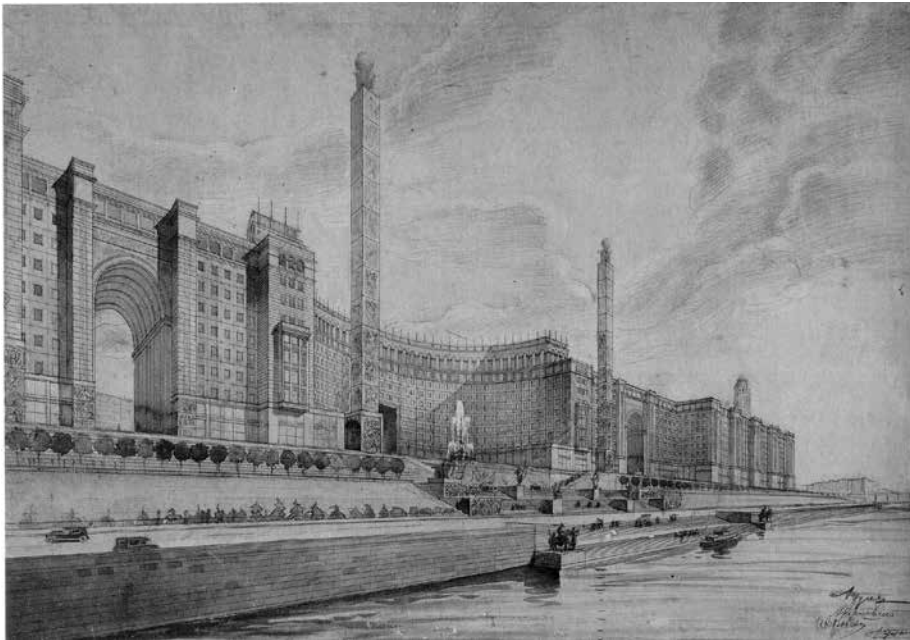
Илл. 3.  
Алексей Щусев, здание НКВД  
в Москве на Лубянской  
площади, 1936



Илл. 4.  
К. Чернопятов,  
театр в Сочи, 1938



Илл. 5.  
Иван Жолтовский, Дворец  
советов, всеююзный  
конкурс, 1931



Илл. 6.  
Алексей Щусев, застройка  
Ростовской набережной  
в Москве, 1934



Илл. 7.  
Иван Фомин, здание НКВД  
УССР в Киеве, 1936

ственное целое. Хотя бы потому, что за ней стояли прихотливые вкусы одного единственного человека. Но именно поэтому требования к ней было категорически невозможно сформулировать в связной форме.

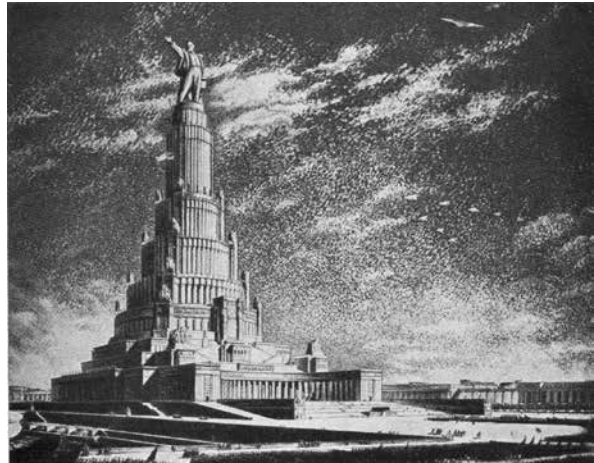
Перечень самых известных проектов и зданий сталинского времени – это набор более или менее курьезных изделий, которые объединяет только одно – эклектика как метод проектирования.<sup>6</sup> При этом, эклектика лишённая корней, стилевого и пластического единства. По сути дела – это не здания, а набор декорированных фасадов, которыми оформлены примитивные, формальные и лишённые (в большинстве случаев) самостоятельной ценности планировочные схемы.

Понять, почему варварский проект Дворца советов Иофана Щуко и Гельфрейха 1933 года, дом на Моховой Жолтовского, театр Красной Армии Алабяна или дом правительства Азербайджанской ССР в Баку Льва Руднева есть произведения именно „социалистического реализма“, совершенно невозможно. Придумать некое теоретическое обоснование этому – тоже. Поэтому в архитектурном теоретизировании сталинского времени термин „соцреализм“ формально существует, но почти совсем не употребляется (илл. 8–11).

С точки зрения стилевых требований более или менее ясным было одно – современная архитектура в СССР в любых формах запрещена. С весны 1932 года проходила утверждение только эклектика, фасадные стилизации, внутрен-

<sup>6</sup> Вот некоторые, самые характерные здания сталинской эпохи:

- проект Дворца советов Ивана Жолтовского (второй тур конкурса, 1931);
- окончательный проект Дворца советов Иофана, Щуко и Гельфрейха (1933);
- здание института Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина Алексея Щусева в Тбилиси (проект 1932);
- жилой дом на Моховой Ивана Жолтовского (1932–34 г.);
- проект застройки московских набережных Алексея Щусева (1934.1935 гг.);
- библиотека Ленина Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха (окончена в 1938 г.);
- дом правительства Азербайджанской ССР в Баку, Льва Руднева (1936);
- театр Красной Армии Алабяна и Симбирцева (проект 1934 г.);
- здание НКВД УССР в Кисеве Ивана Фомина (1936);
- здание НКВД в Москве на Лубянской площади Алексея Щусева (1936);
- театр в Сочи К.Чернопятова (1938).



Илл. 8. Борис Иофан, Владимир Щуко, Владимир Гельфрейх, Дворец советов, 1933



Илл. 9. Иван Жолтовский, жилой дом на Моховой улице в Москве, 1932–34

нюю логику которых понять и сформулировать было невозможно.

Алексей Щусев со свойственной ему афористичностью и откровенностью еще в 1932 году сформулировал это так – „Начальство требует пышности“.

„Соцреализм“, объявленный единственным творческим методом в СССР, конечно, никаким творческим методом не был, и быть не





Илл. 10.  
Каро Алабян, Владимир  
Симбирцев, театр Красной  
Армии, Москва, 1934



Илл. 11.  
Лев Руднев, Дом  
правительства  
Азербайджанской ССР в Баку,  
проект 1935

мог. Творческий метод, если вкладывать в это словосочетание серьезный смысл, вообще придумать невозможно. Тем более со стороны. Это личный способ каждого отдельного художника заниматься своим ремеслом.

Тем не менее, некий общий метод проектирования в СССР действительно был введен – как результат архитектурной реформы 1932 года.

Студент Московского архитектурного института второй половины 30-х годов Борис Маркус вспоминал, каким странным образом их обучали проектировать жилой дом. Профессора предлагали студентам не тратить времени на разработку планов, выбрать из журнала любую понравившуюся секцию, а все усилия направить

на разработку композиции фасадного декора. Причем, речь шла только о главных фасадах, на боковые внимания почти не обращалось.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> „Серьезным испытанием был для всех проект многоэтажного жилого дома. (...) Но почему-то наши преподаватели повели нас по какому-то своеобразному пути. Возможно, они были правы. Они предложили не останавливаться на проектировании своих секций, не отвлекать себя от главной, как они говорили, темы, от композиции фасада. Предложили просто выбрать любую понравившуюся секцию из журналов, сложить несколько в одну полосу и все внимание обратить на фасад. И, насколько я тогда понял, внимательно надо было прорабатывать только главный фасад, выходящий на улицу или площадь. О боковых как-то не очень думали, вернее, считали их как бы логическим продолжением главного. А о заднем просто не думали”. Маркус (2006: 71).

Метод вопиюще непрофессиональный, но ясно, откуда он взялся. Он рассчитан на утверждающие инстанции (или персоны), которые ничего не понимают в архитектуре и интересуются только главными фасадами, выходящими на площади и магистрали.

После 1932 года успешность работы над планом и структурой здания перестали считаться критерием архитектурного качества в советской архитектуре. Оценки выставлялись за фасады, причем только за такие, которые нравились высшему партийному руководству. Оно же выставляло оценки и распределяло призы на конкурсах.

Этот метод работы можно было легко освоить, но обосновать его теоретически было совершенно невозможно. Как и предсказать, что именно может понравиться Сталину завтра и будет удостоено сталинских премий.

\*\*\*

За первые 20 лет сталинской архитектуры, не вышло ни одного более или менее основательно сочинения об архитектурном „соцреализме“.

Только осенью 1952 года появляется первый и последний за всю сталинскую эпоху труд по истории и теории советской архитектуры – книга М. Цапенко *О реалистических основах советской архитектуры*.

Собственно говоря, книга в целом посвящена поношению всех видов формализма, под которым подразумевается любое архитектурное направление, обладающее своими собственными внутренними принципами формообразования.

Под понятие „формализма“ подпадают модерн, конструктивизм, современная западная архитектура и даже „классицизирующая архаика“, под которой понимаются советские постройки, слишком добросовестно стилизованные под классику.

За пределами „формалистической архитектуры“ остается только совсем уж безудержная и лишенная художественной цельности (то есть, „формализма“) эклектика. Пример такой „идеальной“ соцреалистической архитектуры Цапенко видит в доме правительства Азербайджанской ССР в Баку арх. Руднева 1937 года.

В основу всей теории положено сталинское определение социалистической культуры как „социалистической по форме и национальной по содержанию“: „Товарищ Сталин говорил:

«Пролетарская по своему содержанию, национальная по форме, – такова та общечеловеческая культура, к которой идет социализм. Пролетарская культура не отменяет национальной культуры, а дает ей содержание. И наоборот, национальная культура не отменяет пролетарской культуры, а дает ей форму»<sup>8</sup>.

Применительно к архитектуре это означало: „Метод социалистического реализма в архитектуре определяется, прежде всего, прогрессивностью идейного содержания... Метод социалистического реализма не предполагает никаких твердо очерченных формальных признаков и приемов, он не отвергает поэтому прогрессивных приемов любых стилей прошлого, взятых в их умелом творческом применении к современным условиям развития культуры социалистических наций... Поэтому творческие возможности этого метода безграничны...“<sup>9</sup>

Как и все придуманное Сталиным, эта формулировка хитроумна и очень удобна для употребления. Ее автором не мог быть идеалист, всерьез относящийся к словам и идеям, но только циник, использующий свойственную запуганной толпе склонность к мифам и послушанию. „Прогрессивным стилем прошлого“ мог оказаться любой стиль, понравившийся партийному руководству. „Прогрессивное идейное содержание“ – еще более мутная и произвольная формулировка. Этот метод позволял любому партийному чиновнику руководить архитектурой, не требуя от него никаких профессиональных знаний. Более того, профессиональные знания котировались гораздо ниже, чем свойственное партийному профессору мистическое умение отличать „идейное“ от „неидейного“.

Когда буквально через 3–4 года Хрущев запретил сталинскую архитектуру и, вольно или невольно, запустил процесс реабилитации современной архитектуры в СССР, книга Цапенко утратила всякую ценность. Но не целиком, а только в той части, где он касался реальной истории архитектуры или приводил положительные и отрицательные примеры, иллюстрирующие главные выводы. Это было неосторожно, но и совсем обойтись без примеров никак не получалось.

<sup>8</sup> Цапенко (195: 52).

<sup>9</sup> Цапенко (195: 52).

Сама формулировка „метод социалистического реализма” устояла и обрела вторую жизнь в постсталинскую эпоху. Стилль поменялся, но это ничего не изменило в советской „архитектурной теории”. Оказалось, что хрущевско-брежневская застройка в той же степени подходила под понятие „социалистического реализма”, что и сталинский ампир.

Задачу выбора образцов „социалистического реализма” каждое новое поколение советского начальства могло успешно решать самостоятельно, без всякой связи с такими же решениями предыдущей эпохи. В этом и состояла исключительная мудрость Сталина, закладывавшего в начале 30-х годов основы государственного управления искусством.

„Соцреализм” не был и не мог быть творческим методом, но он был идеальным методом управления искусством и художниками. „Соцреалистами” в советской культуре были все, кто демонстрировал послушание и руководствовался сиюминутными цензурными установками. Как именно выглядела их продукция, не играло при этом никакой роли.

### Заключение

„Социалистический реализм” был термином-обманкой, введенным советской пропагандой для внутреннего употребления наряду с „народной демократией”, „научным коммунизмом” и многими другими такими же абсурдными понятиями. Тем не менее, он и сегодня очень часто всерьез используется в искусствоведческой, в том числе и архитектурно-исторической литературе.

На мой взгляд, пользоваться этим словосочетанием сегодня без кавычек, как самостоятельным искусствоведческим понятием, невозможно. По той же причине, почему нельзя всерьез говорить о „научном коммунизме”.

В термине „соцреализм” не имеется никакого самостоятельного художественного содержания. Его прямой синоним – „подцензурное искусство”. То есть, все официальное искусство советской эпохи. Не берусь категорически переносить этот вывод на другие искусства, но при изучении истории советской архитектуры термин „соцреализм” совершенно бесполезен. На него нельзя опереться ни при стилистической дифференциации построек советской эпохи, ни при периодизации художественных процессов.

История советской архитектуры делится на три основных периода – архитектура 20-х, 30–50-х, и 50–80-х годов. Все это – художественные явления разной природы, в разной степени и по-разному зависевшие от политического руководства и государственной цензуры. Изучать их имеет смысл по отдельности, не покупаясь на обманчивую очевидность сталинской псевдоискусствоведческой терминологии.

### Библиография

- Гронский 1991 = Гронский, И[ван]: *Из прошлого, Известия*, Москва 1991.
- Маркус 2006 = Маркус, Б[орис]: „До войны” [в:] *МАРХИ XX век*, А. Некрасов, А. Щеглов (ред.), том 2, Московский архитектурный институт, ИД „Салон – Пресс”, Москва 2006.
- Некрасов 1934 = Некрасов, А[лексей] И.: „Проблема реализма в архитектуре”, *Архитектура СССР*, 1 (1934): 52–60.
- Цапенко 1952 = Цапенко, М[ихаил] П.: *О реалистических основах советской архитектуры*, Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, Москва 1952.
- Хан-Магомедов 2011 = Хан-Магомедов, С[елим] О.: *Иван Фомин*, Гордеев, Москва 2011.

Dmitri S. Khmel'nizki

## What is “Socialist Realism” in architecture?

According to an architectural legend, Alexei Shchusev once told that he was ready to give his monthly salary to anyone who could explain him, what is “Socialist Realism” in architecture? “Socialist Realism” as a term was introduced by Stalin in 1932. Today this term is widely used for general embracing of creative works in arts of that epoch. The term of “Socialist Realism” was necessary for contradiction of the only right concept, from the official ideological point of view, to various art tendencies (primarily used for literature, the term was applied to other spheres of arts as well). From the very start there were no definite artistic contents in the term. In Soviet times, “Socialist Realism” in architecture included everything that was in accordance with censorship directions at the moment. Since directions were changeable, there was no constant meaning of the term. In the paper, author analyses interpretations of the term among those who had introduced it and those who used it later. Besides, the publication is focused on possible meaning of a phrase like “Socialist Realism in architecture” in contemporary studies on history of architecture.