

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav východoevropských studií



Bakalářská práce

Anna Hausenblasová

Výtvarné umění jako nástroj moci v Sovětském svazu – formování nového hrdiny sovětské společnosti ve třicátých letech 20. století

Visual Arts as a Mean of Power in the Soviet Union – Forming a New Hero of the Soviet Society in the 1930s

Mé poděkování patří především vedoucímu mé práce PhDr. Stanislavu Tumisovi M.A., Ph.D. za trpělivost a cenné rady. Dále bych chtěla poděkovat své rodině a přátelům za podporu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 13. května 2015

.....
Anna Hausenblasová

Abstrakt (česky)

Bakalářská práce se zaměřuje na výtvarné umění ve třicátých letech 20. století v Sovětském svazu. V několika oddílech zachycuje vývojové tendence výtvarného umění, které se v tomto období dostalo do služeb vládní propagandy. Mapuje formování socialistického realismu od prvních náznaků ve dvacátých letech, až po jeho triumf v letech třicátých, kdy byl prohlášen jediným oficiálním uměleckým směrem SSSR. Tento vývoj dokládá také rozsáhlá obrazová příloha, jež je součástí práce, a především tematická analýza vybraných děl tohoto období. Na základě této analýzy v kontextu s dobovými tendencemi a požadavky moci je v práci konstruován nový hrdina sovětské společnosti.

Klíčová slova

SSSR, socialistický realismus, výtvarné umění, ideologie, interpretace, společnost, hrdina, moc, malba

Abstract

This bachelor's thesis focuses on the 1930s' visual arts in the Soviet Union. In several chapters, it describes developmental tendencies of visual arts that were made to serve the governmental propaganda of that time. The forming of Socialistic Realism is being mapped here starting with its first signs in the 1920s, all the way to its triumph in the 1930s, when it was proclaimed as the only USSR's official artistic movement. This development is supported by an extensive pictorial appendix that is part of this thesis, together with a thematic analysis of this time period's selected artwork. A new hero of the Soviet society is constructed here based on the analysis and in the context of this time period's tendencies and the requirements of its political powers.

Key words

USSR, Socialist Realism, Visual Arts, Ideology, Interpretation, Society, Hero, Power, Painting

Obsah

1. Úvod	8
2. Ruská společnost a umění na počátku 20. století	10
3. Socialistický realismus	21
3.1 <i>Historické výjevy</i>	24
3.2 <i>Pokrok a víra v lepší zítřky</i>	27
3.3 <i>Obraz člověka ve třicátých letech</i>	29
4. Nový hrdina sovětské společnosti	34
5. Závěr	38
6. Bibliografie	40
7. Přílohy	42

1. Úvod

Cílem práce je zmapovat a částečně zanalyzovat tematické změny ve výtvarném umění v Sovětském svazu v průběhu třicátých let 20. století a na jejich základě rekonstruovat nového hrdinu sovětské společnosti.

V první části pojednám o vývoji ruského státu od pádu carismu do konce dvacátého století, neboť politické a sociální změny, které v tomto období proběhly, velmi silně ovlivnily následující vývoj uměleckého života. Zaměřím se především na ty změny, jež do umění zasáhly největší měrou – na rostoucí roli stranického aparátu v organizaci života státu, změny ve struktuře společnosti (likvidace buržoazie, inteligence a připomínek starého režimu) a na probíhající třídní boj. Tyto změny se pokusím propojit s dobovým přístupem k umění a obrazovou přílohou doložím rodící se tematické tendence, které se později otiskly i do tvorby socialistického realismu. Ve druhé části představím nový oficiální umělecký směr sovětského státu, jeho hlavní rysy a jeho vývoj ve třicátých letech v SSSR. Protože zrod socialistického realismu neproběhl zcela v souladu s organickým vývojem uměleckého života – byl řízen stranickým aparátem (jednalo se o tzv. kulturní revoluci shora) – ustanovili představitelé kulturní elity a spolutvůrci sovětské kultury určité teze, které se měly v umělecké tvorbě zrcadlit. Na základě vlastní analýzy vybraných uměleckých děl (historických výjevů, vizí budoucnosti a portrétů člověka) se pokusím ukázat konkrétní projevy těchto teoretických požadavků. Nakonec budu na základě předchozích vývojových tendencí, státních požadavků a vlastní analýzy rekonstruovat nového hrdinu sovětské společnosti.

S pomocí publikací pojednávajících o historii, pomocí monografie Martina Maliy *Sovětská tragédie a Dějin Ruska 20. století* od Andreje Zubova, vytvořím kostru historických a společenských událostí probíhajících v tomto období. Do tohoto rámce dosadím odpovídající události z oblasti kultury a umění, jež odrážely a dokumentovaly tento historický vývoj. Budu vycházet zejména z odborných monografií o umění, obrazových publikací a dobových textů, především z knihy *Social Realistic Painting*, jejímž autorem je Matthew Cullerne Brown, z *Dějin ruského umění: Od začiatkov po súčasnosť*, a z proslovů Andreje Ždanova a Maxima Gorkého. S jejich pomocí se pokusím zformovat ucelený pohled na hlavní rysy vývoje umělecké tvorby dvacátých a třicátých let v SSSR, jež budu dokládat obrazovou přílohou a vlastní analýzou vybraných uměleckých děl. Z široké základny umělecké tvorby mapovaného období jsem se zaměřila na oblast malby, která podle mého názoru nejlépe zachycuje různé požadavky, jež na umění kladla oficiální vláda. Při výběru jednotlivých děl

se budu opírat o Brownovu monografii a vyzdvihnu zástupce jednotlivých okruhů tak, aby co nejlépe odrážely umělecké a vládní tendence doby. Analýza těchto děl bude zaměřena na tematickou stránku (nikoli na techniku, barevnost a způsob tvorby) a částečně také na využití prostoru obrazu. Práce tedy bude mít převážně deskriptivně-analytický charakter.

Ve své analýze se opírám o několik různých typů zdrojů. Základ tvoří především moderní publikace, neboť nejsou zatíženy dobovou ideologií. Jedná se o již zmíněné *Dějiny Ruska 20. století* od A. Zubova, *Sovětskou tragédii* M. Malij v oblasti historie a o Brownovu monografii mapující vývoj výtvarného umění sovětské éry. Objektivní pohled na sovětskou tvorbu přináší také *Соцреалистический канон* (soubor statí, které se zaměřují na různou problematiku doby) a *Искусство и власть* (monografie zabývající se uměleckými sdruženími SSSR). Jedná se o zahraniční zdroje nebo jejich překlady, které přinášejí nezájatý pohled na zpracovávanou problematiku. Zdroje české a slovenské, vydané převážně v padesátých letech (stěžejní období socialistického realismu u nás) jsou zatíženy dobovou ideologií a jejich autory lze často zařadit mezi teoretiky socialistického realismu. I přes tuto ideologickou zátěž představují velmi důležitý zdroj informací především v oblasti dokreslení dobových názorů a představení základních tezí socialistického realismu, stejně jako u dobových projevů tvůrců tohoto směru – Gorkého, Ždanova a J. V. Stalina.

2. Ruská společnost a umění na počátku 20. století

V 19. století stoupala nespokojenost ruského obyvatelstva se správou země, uklidnění situace nepřineslo ani zrušení nevolnictví carem Alexandrem II. z roku 1861. Ruský stát v mnoha oblastech, zejména ekonomicky a kulturně, zaostával za Evropou více než o celé století. Konec 19. století sice přinesl hospodářský růst a modernizaci průmyslu, nicméně si tento pokrok vybral svou daň na obyvatelstvu – docházelo ke stálému zhoršování pracovních i životních podmínek, krize víry se prohlubovala a kriminalita rostla neuvěřitelnou rychlostí. Carismus a samoděržaví čelily stále větší kritice a do čela odporu se stavěli studenti a inteligence. Lidé volali po omezení samoděržaví, zeslabení cenzury, zlepšení pracovních i sociálních podmínek. Společnost se začala organizovat.¹

Revoluce z roku 1905 odhalila zranitelnost carského impéria a zároveň přivedla zemi na práh občanské války. Tvrdý přístup ze strany státu (rusifikace, rozsudky smrti, pogromy proti Židům a inteligenci) pomohl až do revoluce roku 1917 utlumit politické násilí. Období mezi revolucemi přineslo značný kulturní rozvoj a bývá označováno jako zlatá doba „Stříbrného věku“.² Díky Stolypinově školské reformě se také velmi rychle rozvíjely všechny stupně vzdělávání a povinné čtyřleté základní studium napomohlo růstu gramotnosti. Stoupal i zájem o kulturu – zřizovala se muzea a rozšiřovaly se sbírky starého ruského umění, které se stále častěji restaurovalo a vystavovalo. Církevní památky se octly pod ochranou zákona.³

Rok 1917 byl v ruské říši rokem zvratů. Únorové revoluční hnutí přineslo změnu režimu – car Mikuláš II. abdikoval a jeho bratr Michail odmítl nástupnictví. Ustavila se Prozatímní vláda, která vyhlásila Ruskou republiku (*Российская республика*), jejíž krátký život ukončil bolševický převrat. Bolševici se 25. října (7. listopadu) 1917 chopili v hlavním městě moci, následkem čehož byla svržena Prozatímní vláda a moc po celé zemi začaly přebírat sověty. Bolševické straně se dostávalo značné podpory dělnické třídy a proměnila se ze strany revolucionářů v organizaci složenou převážně z dělníků. Přebírat tak získal politický náboj coby akce konaná v zájmu dělnické třídy.⁴

Na politické změny reagovala i kulturní a umělecká scéna. Po pádu represivního samoděržavného režimu se zdálo, že přišla doba svobodné tvorby. Systém, který prosazoval kontrolu nad uměleckou scénou, náhle zmizel. V oblasti umělecké produkce se začaly otevírat

¹ ŠANKMAJER, M. a kol. *Dějiny Ruska*. Praha: Lidové noviny, 2010, s. 290.

² ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 246.

³ Tamtéž, s. 252.

⁴ MALIA, M. *Sovětská tragédie: Dějiny socialismu v Rusku v letech 1917–1991*. Praha: Argo, 2004, s. 110.

zcela nové možnosti, především vize svobodné tvorby, která bude určena širokému publiku, nikoli bohatým jednotlivcům. Mnoho malířů dalo svůj talent a um do služeb revolučního lidu. Kromě toho však čekal na činné umělce i další, méně snadný úkol – ochrana kulturního dědictví. Historické památky, především ty odkazující na carský režim, se ocitly v bezprostředním nebezpečí.

Několik umělců soustřeďujících se okolo Maxima Gorkého vytvořilo „Výbor pro uměleckou tvorbu“ (*Комиссия по делам искусств*)⁵, též známý jako Gorkého výbor. Jeho členové vyzývali k ochraně kulturních památek a starožitností. Jednalo se o jednu z reakcí na odstraňování památníků minulého režimu, jež začalo záhy po říjnovém převratu. Někde tato aktivita probíhala svévolně, pouze z iniciativy obyvatel, v dalších městech ji doprovázela rozhodnutí vlády. Objevovaly se i velmi radikální požadavky, jako například výzva Alexandra Amfiteatrova⁶ v časopise „*Bič*“ (*Бич*), která požadovala odstranění všech památníků z období samoděržaví, včetně jednoho z nejslavnějších monumentů Petrohradu – Měděného jezdce. Cílem mnohých bylo zničení všech monumentů z doby carismu. Členové skupiny kolem Gorkého tak radikální nebyli, požadovali sice pozastavení probíhajících prací na tvorbě památníků zadaných ještě za carské vlády a navrhovali odstranění některých carských monumentů, ovšem jen takových, které nepředstavovaly cennosti ani po historické, ani po umělecké stránce.⁷

Odstraňování těchto památníků sice dosáhlo absolutního vrcholu za bolševické vlády v Sovětském svazu, avšak probíhalo téměř okamžitě od svržení carismu. Uvolněná místa měly zaplnit monumenty věnované hrdinům boje proti samoděržaví, tedy pomníky děkabristů, obětí revoluce, apod.⁸ Bolševická vláda nevěnovala přílišnou pozornost ani ochraně dalšího kulturního dědictví, a tak, i přes vytvoření dvou zvláštních výborů na ochranu památek, docházelo k ničení soukromých sbírek, k rabování ve šlechtických sídlech a církevních budovách. Smolný klášter se dokonce proměnil na sídlo Leninovy revoluční vlády.⁹ Jakoby nic z doby carského Ruska nemělo žádnou hodnotu. Našli se i tací, kteří s takovým zacházením s dědictvím minulosti nesouhlasili. Anatolij Lunačarskij¹⁰ chtěl na protest dokonce opustit Radu lidových komisařů (*Совнарком – Совет народных*

⁵ ТОЛСТОЙ, В. События художественной жизни Советской России. 1917–1932 ин *Художественная жизнь Советской России 1917–1932*. Moskva: Галарт, 2010, s. 10.

⁶ Tamtéž.

⁷ Tamtéž.

⁸ Tamtéž.

⁹ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 43.

¹⁰ Anatolij Valsilijevič Lunačarskij (1875–1933) byl ruský revolucionář, politik, novinář a lidový komisař pro vzdělávání.

коммусаров). Avšak místo odchodu byl o pár měsíců později jmenován do čela Lidového komisariátu pro osvětu, a stal se tak jedním z nejvlivnějších mužů v oblasti kultury a vzdělávání.

Lunačarskij, podobně jako výbor Gorkého, nesouhlasil s bezhlavým ničením předrevolučních pamětihodností a kulturního dědictví, a vystupoval také proti zavržení stávající inteligence.¹¹ Aktéři umění a inteligence se cítili ohroženi nevzdělanou masou dělnicko-rolnického obyvatelstva, která přímo před jejich očima rabovala a pálila knihovny, trhala obrazy a ničila hudební nástroje. Tato činnost jasně dokreslovala, že to, co představuje hodnotu pro jednu vrstvu obyvatelstva, nutně nemusí být hodnotné pro jiné – „V očích vesnice nemají umělecké a vědecké předměty cenu.“¹² Ve velkých městech (především v Moskvě a Petrohradu) byla přijata rozsáhlá opatření na ochranu kulturních památek, díky čemuž nedosáhlo rabování ve městech nezvladatelných rozměrů. Značná část zachráněného majetku a památek z doby carského Ruska (i starších) se později, v době Sovětského svazu, rozprodala do zahraničí (umělecká díla domácího i zahraničního původu) a bohatým nepmanům (za éry NEPu).

Z výše zmíněného je patrné, že bolševický převrat a Říjnovou revoluci přijala společnost nejednoznačně. Revoluci a bolševiky nadšeně vítaly mnohé významné osobnosti z různých kulturních oblastí, mezi nimi: Vsevolod Mejerchold, Alexandr Blok, Alexandr Benois, Fjodor Šaljapin a další. Porevoluční léta přinášela naději na kulturní obrodu ruského státu.¹³ Anatolij Lunačarskij se obrátil na kulturní a uměleckou veřejnost s žádostí o podporu bolševického snažení. Odezva na jeho apel přišla z řad mladých radikálů, především levicově orientovaných futuristů – nejvýraznějším z nich byl bezpochyby Vladimir Majakovskij.¹⁴ Osip Birk, futuristický básník a teoretik, shrnul revoluční nadšení své generace v dopise: „*Odmítnutí podílet se na kulturní činnosti je zločin proti kultuře i národu.*“¹⁵ Na stranu bolševiků se postavili nejenom literáti, ale pod vedením Narkomprosu vzniklo IZO – oddělení výtvarného umění (*ИЗО – Отдел изобразительных искусств наркомпроса*), do jehož čela

¹¹ „Zajímal se o vědecké a odborné pracovníky, snažil se uchránit majetek škol, muzeí, galerií, knihoven a starožitností.“ (REIMAN, M. a kol. *Zrod velmocí: Dějiny Sovětského svazu 1917–1945*. Praha: Karolinum, 2014, s. 115)

¹² ТОЛСТОЙ, В. События художественной жизни Советской России. 1917–1932 ин *Художественная жизнь Советской России 1917–1932*. Москва: Галарт, 2010, s. 12.

¹³ Tamtéž.

¹⁴ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 44.

¹⁵ Tamtéž.

byl jmenován malíř a grafik, později i teoretik, David Šterenberg¹⁶. Vznikala i další oddělení, mající na starosti divadlo, hudbu, architekturu a kulturní dědictví.

Politické, sociální a kulturní změny doprovázela transformace v uměleckém vyjádření. Velký prostor začala získávat především masová agitace a všechny možné způsoby jejího provedení. Nejedná se ovšem o specifikum pouze porevolučního období, neboť agitace a propaganda se staly nedílnou součástí všech oblastí života v Sovětském svazu. Na umělecké scéně se začala objevovat ta díla, v jejichž moci bylo zapůsobit na co největší počet obyvatel. To vše probíhalo v souladu s vyhlášením leninské „monumentální propagandy“ z roku 1918, v rámci které Lenin rozhodl o vytvoření mnoha pomníků hrdinům revoluce a významným osobnostem národní kultury a marxismu.¹⁷ Kromě odstraňování starých památníků a instalace nových bylo do programu monumentální propagandy možné zařadit také tzv. oslavné umění, tedy oslavy významných událostí, s nimiž souviselo vyzdobování měst a které částečně vycházelo z tradičních oslav, jež se přizpůsobily nové skutečnosti.

Prakticky všechny oblasti této masové propagandy,¹⁸ doprovázelo agitační umění. Především plakátová tvorba v tomto období dosáhla gigantických rozměrů. Téměř neznámé médium za carského samoděržaví nyní zaplavilo prakticky celé Rusko. K tomuto masovému rozšíření přispěly především agitační vlaky a lodě, které podnikaly dlouhé cesty po celé zemi a byly „vyzbrojeny“ plakáty a obrazy. Nejenom obraz, ale i slovo sehrálo důležitou roli v agitačním umění (a také v monumentální propagandě). Hesla a krátké zprávy u plakátů komentovaly vyobrazenou skutečnost, úderná a znělá hesla stala se součástí fasád domů, transparentů a především zdobila piedestaly nových monumentů. I mluvené slovo získalo na síle, téměř při jakékoliv příležitosti začali vystupovat bolševičtí řečníci. To vše mělo negramotným občanům, jež ve státě tvořili většinu, představit nové ideje. Poprvé se také objevila snaha vytvořit ideálního hrdinu revoluční doby.¹⁹ V heroickém a lapidárním stylu plakátů vidíme jeden ze základů pozdější hlavní umělecké linie SSSR – socialistického realismu.

Velmi významnou roli ve společenském a kulturním porevolučním vývoji sehrála občanská válka a politika válečného komunismu. Na území obsazeném bílými vojsky panovala relativní svoboda (lidé se mohli rozhodnout, zda chtějí spolupracovat s mocí, nebo nikoli), v oblastech ovládaných bolševiky, potažmo Rudou armádou, byla jedinou legální

¹⁶ МАНИН, В. С. *Искусство и власть*. Санкт Петербург: Аврора, 2008, s. 14.

¹⁷ *Dějiny ruského umění: Od začiatkov po súčasnosť*. Bratislava: Pallas, 1977. Umenie sveta. s. 341.

¹⁸ ТОЛСТОЙ, В. События художественной жизни Советской России. 1917–1932 ин *Художественная жизнь Советской России 1917–1932*. Москва: Галарт, 2010, s. 13.

¹⁹ Tamtéž.

cestou jak získat základní životní prostředky spolupráce se sovětskou mocí.²⁰ Obyvatelé měst záviseli na potravinových přidělech, jejichž kvalita a kvantita odrážela společenské postavení v „novém světě“. Na nejnižším stupínku se ocitli tzv. nepracující, tedy představitelé inteligence.²¹ Hlad, nemoci a nedostatek léků vedly k epidemiím a měly vliv na vysokou mortalitu.²² Umělci trpěli podobně jako zbytek obyvatelstva. Pouze někteří z nich našli kupce pro svá díla, jež většinou prodávali značně pod cenou, mnoho malířů a kreslířů netvořilo vzhledem k nedostatku materiálu, často chybělo i dřevo na vytopení ateliérů. Velká část městské umělecké společnosti se stěhovala do provincií s vidinou lepšího života, ale bohužel i tyto naděje se často ukázaly jako liché, neboť s touto krizí se těžce vyrovnávala celá ruská země, nejenom velká města.²³ Lidský život jako takový ztrácel cenu, neustálé prohlídky, zatýkání a popravy se opět začaly stávat běžnou součástí života. Vláda bolševiků stavěla před obyvatele jakousi zvrácenou možnost volby – lidé mohli s mocí spolupracovat, zahynout, nebo emigrovat.²⁴

Plakátová a letáková tvorba často směřovala proti bývalým carským elitám, příslušníkům bílé armády, statkářům (tzv. kulakům) a kontrarevolucionářům. Ti všichni byli později označeni za třídní nepřátele. Jednoduchá hesla působila především na nevzdělanou rolnickou a dělnickou vrstvu a jednoznačným cílem tohoto snažení byla manipulace s těmito skupinami. Bolševické plakáty se často nepodepisovaly, což naznačuje budoucí vývoj oficiálního umění a politiky – směrem ke kolektivismu, pryč od individualismu. Plakáty (a ostatní projevy monumentální, i jiné, propagandy) reagovaly též na nový požadavek, jímž bylo zavádění veřejného umění. Veřejné dekorace, umístění obrazů obecnstvu na očích (dočasné instalace v ulicích měst) představovaly další výraznou charakteristiku rodícího se sovětského prostředí.²⁵ Kromě veřejných demonstrací nového sovětského života se sovětská propaganda a státní představitelé postarali o vymazání národního povědomí o minulosti.²⁶ Odstranili sochy bývalých státních představitelů a hrdinů carského Ruska a ulice dostaly nová jména v souladu s komunistickou a revoluční ideologií.

Již v porevoluční době a ve dvacátých letech se začalo formovat důležité hledisko pro budoucí vývoj sovětského umění, a to názor široké veřejnosti, který postupně zastínil

²⁰ ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 677.

²¹ Tamtéž.

²² ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 677, 678.

²³ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 44.

²⁴ ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 680.

²⁵ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 47.

²⁶ ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 682.

názor odborníků. Pohled národa představoval tu správnou kritickou cestu.²⁷ Na porevoluční uměleckou výzvu Lunačarského reagovali především futuristé a spolu se svými modernistickými prvky se na okamžik stali vůdčí skupinou levicového směru ve výtvarném umění. Přívlastky futuristický a levicový se často chápaly jako synonyma. O podobném smýšlení svědčí i výrok tehdejšího kritika umění Nikolaje Punina, že komunismus coby teorie kultury neexistoval bez futurismu.²⁸ Punin také prorokoval konec individualismu v umění a kolektivní život nového člověka.²⁹ Futuristé se snažili demonstrovat, že futurismus je proletářský a kolektivní. I modernistický přístup této skupiny korespondoval se snahou bolševiků očistit umění od starých forem, slučoval se s názorem, že není třeba zachovávat staré buržoazní umění, jehož estetika byla cizí dělnické třídě.

Mezi uměleckými skupinami představovali futuristé menšinu a jejich tvorba, často abstraktní, byla v protikladu s dalšími ruskými umělci. Nikolaj Punin sice toužil po „diktátorství minority“, a podle jeho slov měli pouze futuristé dost „silné svaly“, aby zvládli pochod stepí s dělnickou třídou,³⁰ avšak nejednalo se zdaleka o jedinou uměleckou skupinu té doby. Proletářská kulturní aktivita rostla a na síle začal nabývat tzv. Proletkult a proletářské umění. V tomto případě nešlo pouze o kulturní organizaci, ale o způsob života. Proletkult organizoval aktivity nejen ve velkých městech, ale i v mnoha provinciích. Tato tendence vycházela z idejí teoretika skupiny Alexandra Bogdanova, který požadoval vytvoření jedné univerzální organizované vědy a umění proletariátu viděl jako produkt kolektivní tvorby a hlavně jako nástroj, který je třeba využít k organizaci kolektivu.³¹ Jeho koncepce proletářské kultury v souladu s těmito předpoklady zahrnovala všechny lidské činnosti. V oblasti tvůrčího uměleckého života se kladl silný důraz na „amatérismus“ a většina děl se nesla v tradičnějším duchu než díla futuristická a modernistická. Objevovaly se názory, že umění se může rozvíjet pouze svobodně a bez kontroly, a protože aktivita i ambice Proletkultu rostly, začal představovat hrozbu pro vládní moc. Roku 1920 přijal Ústřední výbor (dále též ÚV) usnesení *O proletářské kultuře*, podle něhož se otázkami proletářské kultury neměli zabývat kulturní činitelé, neboť šlo výhradě o záležitost komunistické strany.³²

²⁷ ТОЛСТОЙ, В. События художественной жизни Советской России. 1917–1932 ин *Художественная жизнь Советской России 1917–1932*. Москва: Галарт, 2010, s. 15.

²⁸ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 47.

²⁹ Tamtéž, s. 48.

³⁰ Tamtéž, s. 50.

³¹ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 51.

³² ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 686.

Postavení realistů (budoucího hlavního proudu sovětského výtvarného umění) nebylo z počátku nejrůžovější, neboť realismus byl často označován za přežitek a umělci tohoto proudu za příliš konzervativní. Hlavně futuristé hodnotili realisty jako netaentované (to dokresluje výrok Nikolaje Punina, že pojmy realista a netaentovaný jsou synonyma³³) a lpící na zastaralých akademických principech. I přes to dostává realismus svůj prostor – Lenin a vedení strany se dožadovali umění, které by bylo srozumitelné masám, tedy nevzdělané populaci, a abstraktní a moderní umění futuristů a dalších toto zadání nesplňovalo.

Bylo potřeba vytyčit nový směr pro sovětské umění, jenž by měl, v souladu s masovou uměleckou propagandou, vliv na občana. Umění mělo pomoci vytvořit nové vztahy mezi lidmi a stát se nositelem nových idejí.³⁴ Nemalý prostor v umělecké tvorbě začala znovu získávat profesionální figurální malba. Kromě monumentálních obrazů zachycujících revoluční dění a nesoucích se v duchu kolektivu bojujícího za stejnou věc, se začali vyobrazovat jednotlivci. Mezi témata této tvorby patřili nejenom představitelé bolševické strany a marxistické teorie, ale také dělníci, a tak se v umění začal objevovat nový (socialistický) člověk. Tento motiv provázal umělce i po několik dalších desetiletí – stal se ústřední myšlenkou socialistického realismu.

Nový člověk byl zobrazován jako bojující voják a pracující dělník. Samozřejmě se upustilo od předrevolučního vykreslování utrpení a bídy pracující třídy (Příloha č. 1). Důležitým prvkem se naopak stala radost z práce a nadšení z účasti na budování nového světa i u mnohdy schematizovaných prací (Příloha č. 2). Schematizovaná postava s ostrými rysy a naznačenou mohutnou muskulaturou často zachycovala pomyslné spojení člověka a stroje. Člověk-stroj coby jedinec z dělnické třídy reprezentoval svým vzezřením a nadšeným přístupem k práci celou svou třídu nebo alespoň takovou proletářskou vrstvu, jakou chtěla mít strana. Tato díla též charakterizovalo téměř fotografické zachycení zobrazovaného jedince těsně před rozhodným pohybem nebo v jeho průběhu (Příloha č. 3). Díky tomu v sobě kompozice obsahovala určité napětí. Prvním a velmi silným médiem, jež zpracovávalo tuto tematiku, byla plakátová tvorba (Příloha č. 4). Dobře stavěný muž dělnického původu, oslovující muže „z vlastních řad“, se zde objevil poprvé. Dalším výrazným rysem nového člověka byla hladce oholená tvář (výjimku představuje zarostlý Bolševik na obraze B. M. Kustodijeva³⁵ – Příloha č. 5). Mladí, silní a oholení muži, nedlouho potom i mladé, silné a pracovité ženy, představovali nový moderní svět, město a proletariát, stali se novými hrdiny

³³ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 53.

³⁴ *Dějiny ruského umění: Od začátků po současnost*. Bratislava: Pallas, 1977. Umenie sveta. s. 345.

³⁵ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 60.

své doby (zde byl položen základ hrdinskému realismu, jenž se později stal jedním z nosných prvků realismu socialistického), postarší vousatí muži a kypré ženy v drahých šatech znázorňovali buržoazii a kulaky, tedy budoucí třídní nepřátele.³⁶

V éře Nové ekonomické politiky (dále jen NEP) se částečně stabilizovala ekonomická situace otřesená občanskou válkou a politikou válečného komunismu. Bolševici upevnili svou pozici v čele již více méně jednotného státu a díky NEPu došlo alespoň k částečnému obnovení soukromého podnikání a trhu. Tyto události měly značný vliv na zlepšení kulturní situace ve státě. V umění panoval jistý pluralismus a množily se názory, že strana a vláda by měly kultuře a umění ponechat prostor a nezasahovat do jejich vývoje. Pluralismus a uvolnění v kulturní oblasti podporovali mimo jiné i L. Trockij, A. Lunačarskij i N. Bucharin.³⁷ Umění hledalo nové cesty a snažilo se držet krok s dobou, která byla neustále v pohybu. Dvacátá léta také přinesla nový způsob financování umělců, již neexistovali soukromí sponzoři a sběratelé z řad šlechty, jako tomu bylo v carském období, ale společenské rozvrstvení sovětské společnosti a propagandistická role umění otevřely dveře mnoha novým kupcům. Základem nové umělecké politiky byla soutěž, jejíž podmínky určovala strana a zadavatelem prací byla Rudá armáda, státní a průmysloví představitelé, městská zastupitelství, tedy zástupci nového byrokratického aparátu. Umělecké uvolnění tedy nebylo absolutní, neboť státní moc a strana prostupovaly všemi těmito oblastmi.

Situaci komplikovala kulturní zaostalost obyvatelstva, neboť během porevolučních a válečných let prakticky zmizeli představitelé bývalé inteligence. Někteří z nich zemřeli za Rudého teroru³⁸ a občanské války, další nepřežili hladomor z počátku dvacátých let a značná část byla násilně deportována nebo přinucena k emigraci. To ovlivnilo úroveň vzdělávání i pokles odborníků v různých, především průmyslových, oblastech. Paradoxně se objevila určitá touha vrátit se k intelektuální a kulturní tradici starého Ruska a začalo období tzv. kulturničestva (*культурничество*), kdy docházelo k asimilaci předrevoluční kultury³⁹. Dále bylo třeba vychovat „novou“ inteligenci. Otevřely se dělnické fakulty, které zvyšovaly kvalifikaci dělníků, nebo sloužily jako příprava na studium na vysokých školách.⁴⁰ Vysoké školy přijímaly stále více studentů, ovšem pro přijetí byl důležitý třídní původ – celkově tedy počet přijatých studentů stoupal, avšak jednalo se

³⁶ Tamtéž.

³⁷ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 67.

³⁸ Porevoluční období plné tvrdých represí – zatýkání, popravy, deportace. Doba trvání – od roku 1918 prakticky až do konce občanské války (r. 1922).

³⁹ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 63.

⁴⁰ ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 686.

především o studenty z řad proletariátu a rolnictva.⁴¹ To mělo zajistit budoucí politicky spolehlivou inteligenci a odborné pracovníky. Tyto procesy neprobíhaly pouze na akademické půdě, státní moc začala ovlivňovat i společenský život mládeže – hlavní roli hrály Pionýrská organizace (systematicky vycházející ze skautského uskupení) a Komsomol (*Коммунистический союз молодежи*).⁴² Při továrnách se již v této době zakládaly literární a výtvarné kurzy, které naznačovaly budoucí vývoj umělecké situace ve státě, aktivní zapojení amatérských tvůrců.

System vyobrazování s abstraktně-revoluční symbolikou byl v polovině dvacátých let považovaný za zastaralý a nemístný.⁴³ Umělecký svět odborný i amatérsky tíhl k zobrazování skutečné reality a života, to vše vedlo k upevnění pozice realismu coby hlavního uměleckého směru dvacátých let (a následně i několika dalších dekád). Na obrazech se kromě nového člověka pracujícího, jenž budoval lepší zítřky, začal objevovat i nový člověk sportující (Příloha č. 6), který demonstroval a zlepšoval své kvality.⁴⁴ Tyto dva tematické okruhy zpracovávali především umělci ze Společnosti stankovistů⁴⁵ (*Общество станковистов*; dále jen OST). Alexandr Dejneka, vůdčí představitel této skupiny, byl považován za spolutvůrce epochy a jeho obrazy byly označovány za nejpřesvědčivější zachycení nového člověka, neboť zosobňovaly nejen sociální stránku, ale také bio-mechanické vidění dokonalosti.⁴⁶ Jeho tvorba určila celou linii sovětské malby. Odlišný přístup měli představitelé Asociace umělců revolučního Ruska (*Ассоциация художников революционной России*, dále achrovci, AChRR)⁴⁷. Jejich tvorba navazovala na předvižnici⁴⁸, zachovávala výtvarné tradice a nehledala nové skutečnosti. Díla archovců zachycovala současné události a nedávnou minulost. Hlavní médium představoval portrét, zobrazující příslušníky Rudé armády, dělníky, rolnictvo a vedení strany. Portréty byly žádanější, než rozsáhlé kompozice a také mnohem lépe placené. V umělecké tvorbě achrovců sehrál důležitou roli sociální portrét, jenž v portrétovaném jedinci odrážel celou společenskou

⁴¹ Tamtéž.

⁴² Tamtéž, s. 727.

⁴³ ТОЛСТОЙ, В. События художественной жизни Советской России. 1917–1932 ин *Художественная жизнь Советской России 1917–1932*. Москва: Галарт, 2010, s. 20.

⁴⁴ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 100.

⁴⁵ Станок – stroj, stojan (malířský), Stankovisté – skupina, která vznikla po roce 1925, výtvarné práce této skupiny opěvovaly sovětskou realitu úzce spjatou s industrializací, městským proletariátem a kolektivními sporty. (МАНИН, В. С. *Искусство и власть*. Санкт Петербург: Аврора, 2008, s. 109–135)

⁴⁶ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 92, 93.

⁴⁷ Tamtéž, s. 101.

⁴⁸ Передвиžники (Передвижники) – Sdružení putovních výstav ruské umělecké společnosti – jedná se o sdružení vzniklé roku 1870 jako reakce na klasicistickou výuku na Petrohradské akademii. Tvorba umělců byla zaměřena na realistické a lidové umění.

vrstvu. Obrazy členů AchRR postrádaly schematičnost, typizaci a zjednodušení vedoucí k zevšeobecnění, které provázely tvorbu stankovistů. Představovaly naopak výtvarně-dokumentární styl (Příloha č. 7, č. 8). Vznikaly také portréty nové ženy, nového mládí a nového chování – tedy triumfů nového života.⁴⁹

Kromě portrétu sociálního, který zachycoval nového člověka, rostl ve dvacátých letech i význam portrétu vůdce. Hlavní představitelé státní moci a vůdci revoluce byli portrétováni téměř okamžitě po revoluci, ale na síle začal tento fenomén doby (hlavně té budoucí) nabírat po smrti V. I. Lenina (21. leden 1924). Portréty a také sochy mrtvého vůdce se začaly množit geometrickou řadou a postupně se rodil kult vůdce (Příloha č. 9). Vznikající kult doprovázela jistá iluze, která více či méně manipulovala s diváky, tedy s obyvatelstvem státu. Zobrazení vůdce mělo zachycovat ideální společnost. Kult osobnosti budovaný okolo mrtvého „vůdce revoluce“ položil základ pro budování kultu osobnosti Stalina v pozdějších letech. Na rozdíl od portrétů šlechty a carské rodiny z předrevolučních dob představovaly tyto obrazy skromné muže oděné v jednoduchém obleku. Postrádaly statičnost minulosti, zobrazovaná postava vedla svůj lid k „lepším zítřkům“ nebo na této světlé budoucnosti neúnavně pracovala, neboť součástí kultu osobnosti byla idea vůdce, jenž pracuje pro svůj lid a pro jeho lepší budoucnost. Kromě portrétů význačně vzrostl i počet soch státních představitelů. Vůdcové hleděli na svůj národ prakticky ze všech možných koutů – z náměstí, kulturních i politických center, sochy bývaly umístěny i v halách velkých továren. Představitelé státní moci byli prakticky všudypřítomní. A nejenom v umělecké podobě, neboť ve druhé polovině dvacátého století, se skomíráním NEPu sílila cenzura a represivní a demagogické projevy.

Po smrti V. I. Lenina zvítězil v boji o moc ve státě J. V. Stalin, muž, který změnil běh dějin celého ruského státu. Generální tajemník strany zavedl plánované hospodářství (tzv. pětiletky) a rozdrtil pluralismus a svobodný vývoj v umění. Již neexistoval nikdo, kdo by zůstal nestranný – umělci museli režim buď přijmout a tvořit podle diktátu státní moci, nebo odmítnout a nést následky. Do popředí v umělecké tvorbě se opět dostala plakátová tvorba vycházející z koncepce nového člověka a bio-mechanického splynutí člověka a stroje. Masová propaganda nabyla na síle, v jejích službách se v tomto období neocitla pouze plakátová tvorba a monumentální sochařství, ale také nástěnná malba (freska) umístěná často na veřejných budovách nebo v jejich halách, jejímž cílem bylo také ideologicky působit na obyvatelstvo.

⁴⁹ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 101.

Umění opustila pluralita NEPu a nastoupil diktát strany a samotného Stalina. Realismus se ustálil jako hlavní umělecký proud, který odrážel nastalou politickou, kulturní i sociální situaci. Do popředí zájmu se znovu dostal proletář a třídní boj. Obrazy měly zachycovat určité napětí, diskusi a neustálou změnu.⁵⁰ Pro tyto požadavky bývá realismus konce dvacátých let často spojován s dialektickým materialismem. Obrazy byly vystavěné na konfliktu mezi novým a starým, mezi buržoazií a proletariátem, řešení konfliktu měla v rukou sovětská vláda. Obrovskou pozornost a prostor v tvorbě dostali též amatérští tvůrci – protože o tom, zda je dílo dobré, rozhodovalo jeho téma a obsah, nikoli forma provedení. Amatérský a naivní styl následně výrazně ovlivnil i tvorbu profesionální.

Dvacátá léta 20. století předznamenala vývoj následující dekády a přinesla několik zásadních změn. Po svržení carismu byly nahrazeny monumenty starého Ruska památníky novými, především revolučními a později bolševickými. Pomyslný boj mezi jednotlivými směry nakonec vyhrál realismus a jeho zobrazení nového člověka. Inteligence staré doby zmizela a na základě třídního boje proběhly snahy vytvořit inteligenci novou, spolehlivou, plně podléhající straně a státní moci. I přes nepatrné uvolnění v období NEPu se nenaplnily naděje kulturní sféry na svobodné a uvolněné umění z revolučních a porevolučních let, neboť cenzura a represivní aparát (praktiky státní policie – Čeka, pracovní tábory – gulagy) nikdy nezmizely. Umění se v tomto období dostávalo do služeb státního aparátu a jeho centrálním tématem byl člověk a třídní boj. Vedle kolektivů, demonstrantů, bojujících nebo pracujících mas se začali zobrazovat jednotlivci a individuálnost (nikoli ovšem individualita, neboť zobrazovaný jedinec vždy vyjadřoval svou příslušnost k určité třídě a tuto třídu reprezentoval). Žádný z konceptů realismu, který představili například OST a achrovcí, nesplňoval všechny požadavky státní moci na správné proletářské umění. Na počátku třicátých let tedy proběhla „restrukturalizace literárně-uměleckých organizací“, což v praxi znamenalo zákaz a likvidaci všech organizací a proudů ve všech uměleckých oborech.⁵¹ To všechno otevřelo cestu novému a jedinému oficiálnímu směru – socialistickému realismu.

⁵⁰ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 119.

⁵¹ ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 797.

3. Socialistický realismus

Socialistický realismus (*социалистический реализм*, dále též sorela) se stal na téměř šedesát let hlavním (a jediným oficiálním) uměleckým směrem v Sovětském svazu. Přesto nevznikl žádný ucelený výklad, jenž by shrnoval jeho základní rysy.⁵² Formování tohoto uměleckého směru začalo pozvolna již ve dvacátých letech z iniciativy samotných kulturních činitelů, ovšem vrcholu dosáhlo až v následujícím desetiletí, kdy do tohoto procesu výrazně zasáhli představitelé státní moci. Zásady socialistického realismu vycházely z prohlášení stranických vůdců, především Stalina, a zástupců kulturního světa (tito zástupci byli sami často pod vlivem stranického aparátu, nebo jeho součástí). Roku 1932 ukončilo rozhodnutí ÚV činnost všech uměleckých spolků (včetně komsomolských)⁵³ a bylo třeba určit, jakým směrem se bude ubírat nové oficiální státní umění. Ještě téhož roku se v *Literárních novinách* (*Литературная газета*) poprvé objevil termín socialistický realismus,⁵⁴ jež byl na prvním sjezdu Svazu sovětských spisovatelů roku 1934 ustanoven jediným literárním proudem v Sovětském svazu.⁵⁵

Předchozí vývoj naznačil několik možných cest, kterými se mohlo umění socialistického státu ubírat – futurismus, konstruktivismus, modernismus, dialektický materialismus a realismus (ovšem nikoli realismus jak jej chápeme v kontextu 19. století). V letech 1932–1934 vedla strana teoretické diskuse ohledně koncepce nového směru a jednotné mentality socialistických umělců.⁵⁶ Po sérii jednání byl nakonec za hlavní směr vybrán socialistický realismus (za autora názvu je považován J. V. Stalin⁵⁷). Přestože byla sorela stanovena jako primárně literární směr, velmi rychle se šířila i do ostatních oborů, zejména do těch, s největším potenciálním vlivem na obyvatelstvo – tedy do umění a kinematografie.

Socialistický realismus nepřestavoval pouze nový druh umělecké tvorby, ale také program, který se měl podílet na vybudování zcela nového způsobu života.⁵⁸ Nejednalo se o umění vzešlé z aktivity samotných umělců, ale o politický konstrukt aplikovaný na umění – tedy jakousi kulturní revoluci shora. Nový směr zcela podléhající diktátu strany měl splňovat

⁵² CLARKOVÁ, K. *Sovětský román*. Praha: Academia, 2015. s. 19.

⁵³ ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 845.

⁵⁴ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 140.

⁵⁵ ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 846.

⁵⁶ МОРОЗОВ, А. И. *Конец утопии*. Москва: Галарт, 1995. s. 16.

⁵⁷ БОРЕВ, Ю. В. *Социалистический реализм Взгляд современника и современный взгляд*. Москва: AST, 2008. s. 77.

⁵⁸ Tamtéž.

cíle, které mu strana vytyčila, pomocí prostředků, jež mu strana určila. Vůdčími osobnostmi tohoto konceptu byli, kromě Josifa Stalina, Andrej Ždanov⁵⁹ a Maxim Gorkij. Oba se výrazně podíleli na formování nového směru i na vytvoření jeho nosných principů. Maxim Gorkij, předseda svazu spisovatelů, ve svém referátu *O socialistickém realismu* některé vlastnosti nového směru naznačil. Umělec by měl ve své tvorbě zachytit zobrazovaný subjekt nebo objekt v ustavičném pohybu, v činnosti, v nekonečných lidských sporech, v boji tříd, skupin a jednotlivců.⁶⁰ Dále konstatoval, že socialistická literatura (a další umělecké obory) by měla směřovat do budoucnosti, nikoli se zaobírat „měšťáckou“ a buržoazní minulostí.⁶¹

Výrazněji formuloval zásady nového směru Andrej Ždanov ve své řeči na 1. všesvazovém sjezdu spisovatelů. Za důležitý základ pro vytvoření socialistického realismu považoval nezvratné vítězství socialistického zřízení, kdy se Sovětský svaz stal zemí pokrokové kultury. Sovětskou literaturu (kulturu) zrodila socialistická výstavba a Ždanov viděl nové hrdiny v budovatelích socialismu a nového života, tedy v dělnících a rolnících (kolchoznicích), které stavěl do kontrastu s „hrdiny“ upadající buržoazní literatury (zde vidíme patrnou souvislost s Gorkého textem), jimiž jsou zloději, detektivové, prostitutky, lotři.⁶² Sovětský spisovatel by měl svou látku čerpat v hrdinských činech sovětských lidí – ze života a zkušeností zaměstnanců velkých podniků a kolchozů.⁶³ „...pravdivost a historická konkrétnost uměleckého zobrazení se musí pojít s úkolem ideového přetvoření a výchovy pracujících lidí v duchu socialismu. Taková metoda krásné literatury je tím, co nazýváme metodou socialistického realismu. [...] Sovětská literatura musí ukázat naše hrdiny, musí se zahledět do našich zítřků. To nebude utopie, neboť náš zítřek je připravován plánovitou, uvědomělou prací již dnes.“⁶⁴ Tento výňatek z projevu Ždanova velmi přesně vystihuje základní rysy sovětské literatury – nové umění by mělo být spjata se socialistickým člověkem (to podtrhuje volba hrdinů) a mělo by směřovat k zářné budoucnosti socialismu – k lepším zítřkům.

Přesto, že oba tyto texty se vztahovaly především k literatuře, lze je aplikovat i na výtvarné umění. Tuto tezi podporuje i projev Andreje Ždanova, neboť v něm často využíval slova s kořenem -obraz- (vyobrazit, zobrazit), což naznačuje, že nehovořil pouze o literatuře,

⁵⁹ Andrej Alexandrovič Ždanov (1896–1948) – sovětský komunistický politik a ideolog. Stanovil hlavní teze socialistického realismu a podílel se na budování a řízení kultury socialistického státu.

⁶⁰ GORKIJ, M. O socialistickém realismu in *Čtyři stati o literatuře*. Československý spisovatel, Praha 1951. s. 1.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² ŽDANOV, A. A. *O umění*. Orbis, Praha 1950.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ Tamtéž.

ale i o výtvarném umění – hranice mezi výtvarným a literárním uměním nebyly v estetice počáteční sorely příliš patrné.⁶⁵ Nakonec byl socialistický realismus předepsán všem oblastem sovětské kultury a byly vytvořeny sjednocené svazy sovětských výtvarných umělců, skladatelů, filmařů a architektů, které se k novému uměleckému směru hlásily. Kdo nebyl členem takového svazu, neměl právo tvořit.⁶⁶

Ve třicátých letech teoretici stanovili několik idejí, jež vytvořily základní kostru sorely a později se staly dogmaty. Pojmy stranickost (*партийность*), ideovost (*идейность*), lidovost (*народность*) a třídní příslušnost (*классовость*) odpovídaly na volání po socialistickém umění.⁶⁷ Stranickost nepředstavovala pouze příslušnost ke komunistické straně, ale také úctu a loajalitu k ní a předně úctu a lásku k vůdci (ve třicátých letech k V. I. Leninovi a J. V. Stalinovi).⁶⁸ V rámci ideovosti mělo mít umělecké dílo ideologický obsah, mělo tedy přinášet zprávu přesahující samotné dílo, mělo nést vyšší poselství a zobrazovat ideály socialistické společnosti.⁶⁹ S tím úzce souvisí i další termín – lidovost. Umělci měli působit na široké publikum – na lid, a měli ho ideově vyzbrojovat, vychovávat, a to vše srozumitelnou cestou, pomocí jemu blízkých reálií. Lidovost tedy měla zpřístupnit uměleckou tvorbu běžnému, jak již bylo řečeno, často špatně vzdělanému člověku.⁷⁰ Třídní příslušnost vycházela z tradice třídního boje dvacátých let a souvisela se zobrazovanými subjekty, které byly především dělnického a rolnického původu.⁷¹ V iluzi beztřídní společnosti, již se vedení strany snažilo nastolit, ztratil tento bod zdánlivě na důležitost, přesto (jak uvidíme dále) nikdy zcela nevyřadil. Tyto klíčové pojmy je možné spojit s otázkami obsahu a s první částí názvu nového směru – se slovem socialistický. Termín realismus býval dáván do souvislosti s představami upřímnosti, pravdivosti a s dokumentární rolí umění, tedy s otázkami formy. Socialistický realismus představoval umění realistické svou formou a socialistické obsahem.⁷²

Velmi důležitým prvkem vytvoření jednotného uměleckého stylu sorely bylo vnímání času. Již texty Gorkého a Ždanova naznačily, jaký pohled měli na časový sled představitelů státní moci a kultury. Minulost odsoudili jako buržoazní a nepřátelskou a velmi

⁶⁵ ГЮНТЕР, Х., ДОБРЕНКО, Е.: *Соцреалистический канон*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. s. 134.

⁶⁶ ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 848.

⁶⁷ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 141.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ *Sovětské výtvarné umění: Soubor theoretických studií*. Praha: Orbis, 1951. s. 83.

⁷⁰ *Kultura v SSSR: literatura – výtvarné umění – architektura – divadlo – film – hudba*. Praha: Orbis, 1952, s. 49.

⁷¹ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 141.

⁷² Tamtéž.

vyzdvíhali současnost a především budoucnost – utopický komunistický ráj. Minulost ovšem nebylo možné zcela zahrnout, ale, jak dokázal Stalin, bylo možné ji změnit nebo na ni nahlížet zcela z jiného úhlu. Stalin nechal přepsat historii strany a státu tak, aby vynikl jako hrdinný budovatel socialismu a bojovník za svobodu proletariátu a rolnické třídy. To se samozřejmě promítlo ve všech uměleckých oblastech (i ve výtvarném umění). Historická malba se stala důležitou součástí výtvarného umění a zobrazovala nejen triumfy bojujících za socialismus – tedy bojovníků za lepší zítřky (odkaz k „radostné a svobodné“ současnosti a k „zářné“ budoucnosti), ale také často zesměšňovala a odsuzovala minulost carismu a Prozatímní vlády. Odkazy na budoucnost představovaly i zobrazované subjekty a objekty uměleckých děl, jednalo se o lid hledící do dálky (k lepším zítřkům) a objekty symbolizující pokrok, především moderní dopravní prostředky (Příloha č. 10, č. 17, č. 18, č. 19).

Socialistický realismus byl ve třicátých letech stanoven oficiálním směrem sovětské kultury a byl jednotný pro všechny umělecké směry (literaturu, výtvarné umění, sochařství, architekturu, hudbu, film). Jeho základ vycházel z umění dvacátých let, neboť rozvíjel či upravoval témata, která se v tomto období probudila k životu – kult vůdce a strany, hrdinný boj nového člověka, sociální příběhy a historickou malbu. Z dvacátých let se do následující dekády přenesl také princip zevšeobecnění, tedy zachycení celé společenské třídy jedním reprezentantem.⁷³ Základem nové tvorby se stala stranickost, ideovost, lidovost a třídní příslušnost, dogmata, jež nejenom ovlivňovala obsahové pojetí děl, ale také představovala kritéria, podle nichž se kulturní tvorba země (i zpětně) posuzovala.

Oficiální umění odráželo představy strany a vůdce o „moderní a šťastné“ socialistické zemi, ukazovalo radost a nadšení obyvatel a jejich společnou práci na budování socialismu, ale společenské a životní podmínky tohoto období byly velmi odlišné od zobrazovaného radostného patosu. Formování sovětské kultury probíhalo paralelně s počátky plánovaného hospodářství (dále též pětiletky), kolektivizací, urychlenou industrializací a masovými čistkami druhé poloviny třicátých let a společensko-historický vývoj se na umělecké tvorbě třicátých let otiskl.

3.1 Historické výjevy

Historická malba se nejvíce ze všech kategorií nového směru přiblížila umělecké praxi devatenáctého století.⁷⁴ Její vzestup ve třicátých letech byl spojen se změnou v pohledu

⁷³ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 101.

⁷⁴ Tamtéž, s. 153.

na dějiny. Již ve dvacátých letech začala bolševická strana manipulovat s historií. Tuto činnost odstartovalo urychlené odstranění carských památek a ničení kulturního dědictví, což se prohloubilo při formování nové kultury. V kontrastu s vychvalováním nového umění lze pozorovat zanedbávání, ničení a rozprodávání kulturních pokladů, jež přežily revoluci a občanskou válku – bolševický Sovětský svaz se zbavoval toho, co považoval za zbytečné dědictví.⁷⁵ Důležitou roli v historické malbě sehrála také nová interpretace dějin, jež zvýrazňovala funkci bolševické strany, zejména Stalina. To podkresloval i Stalinův výrok, že v historii nejsou důležité dějiny, ale jejich správný výklad.⁷⁶ Této „nové historii“ se podřídil školský systém (došlo k vydání nových učebnic) i umělecká scéna.

Strana tvorbu historické malby podporovala a roku 1939 v Tretjakovské galerii v Moskvě proběhla výstava věnovaná tomuto odvětví.⁷⁷ Historická malba zobrazovala především nedávné události – pád carismu, Říjnovou revoluci a upevňování bolševické moci. Za jednoho z nejvýraznějších autorů historické malby byl považován Boris Vladimirovič Joganson⁷⁸, jenž se na přelomu dvacátých a třicátých let věnoval předrevolučním námětům. Jeho obrazy zachycovaly psychologické momenty⁷⁹ vedoucí k revoluci, a třídní konflikt.⁸⁰ Velmi vypovídající jsou jeho obrazy *Výslech komunistů* (*Допрос коммунистов*; Příloha č. 12) a *Na starém uralském závodě* (*На старом уральском заводе*; Příloha č. 13). První z nich zachycuje scénu z občanské války, kdy bělogvardějské důstojníci vyslyšají komunistu s komunistkou.⁸¹ Velmi jasně jsou vidět tváře vyslychaných, které spolu s postojem, působí velmi stoicky a odhodlaně, kdežto vyšetřovatelé jsou zachyceni v neklidném pohybu nebo zády. Díky tomuto kontrastu (i bez ohledu na třídní konflikt) divák sympatizuje s obviněnými.

Druhý ze zmíněných obrazů předkládá scénu z továrenského prostředí a i zde vidíme kontrastní obsah. Třídní konflikt ztělesňuje dobře živý, různolící továrník v bohatém oděvu, jenž pohrdavě shlíží na tovární dělníky, a sedící muž v roztržené košili a otrhaných onucích, který nebojácně opětuje továrníkův pohled. Ze vzdorovitého dělníka vychází vnitřní světlo, které poutá primární pozornost diváka, a dobře je také patrná muskulatura zobrazeného muže, která kontrastuje se strhanými postavami jeho soupeřníků v pozadí. Vykreslování utrpení dělnické třídy bylo typické pro předrevoluční léta, naopak dobře stavění proletáři byli

⁷⁵ ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 852.

⁷⁶ Tamtéž, s. 845.

⁷⁷ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 153.

⁷⁸ Tamtéž.

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ *Umění sovětského svazu*. Praha: Odeon, 1988. s. 243.

⁸¹ Tamtéž, s. 247.

vůdčím tématem plakátové tvorby dvacátých let a tento kontrast v tomto díle koresponduje s tezí zobrazování budoucnosti ve výjevech minulosti (obraz zachycuje předrevoluční napětí).

Předrevoluční události nebyly jedinou nedávnou minulostí, která si našla cestu na malířská plátna. Grigorij Michajlovič Šegal zachytil na svém obraze útěk bývalého předsedy Prozatímní vlády, Alexandra Fjodoroviče Kerenského.⁸²⁸³ Dílo *Útěk Kerenského z Gatčiny* (*Бегство Керенского из Гатчины*; Příloha č. 14) předkládá divákovi chaotickou scénu z paláce v Gatčině. Neuvěřitelný nepořádek komplikuje orientaci na plátně, zobrazené místnosti vládne naprostá anarchie, ta je ovšem pouze zdánlivá – celkem čtyři mužské postavy (byť se na první pohled může zdát, že je na obraze jedna žena) se věnují zcela odlišné činnosti. Divák vidí dva armádní důstojníky, z nichž jeden oddaně hlídá dveře, zatímco jeho druh klečí u krbu a likviduje dokumentaci. Hlavní motiv obrazu (alespoň podle názvu) nalezne divák nikoli v přibližném středu obrazu, jak bývá zvykem, ale v pravém horním rohu, kde se bývalý předseda vlády převléká do uniformy zdravotní sestry, zatímco jeho civilní oblečení leží nedbale pohozené v centrální části obrazu. Tento prvek a vyobrazení Kerenského v ženských šatech bez pochyb karikuje tohoto muže a vysmívá se jeho nedůstojnému a zbabělému útěku ze země. Toto téma zpracovali v padesátých letech také členové skupiny Kukryniksů (*Кукрыниксы*),⁸⁴ z jejichž štětců vyšly zajímavé obrazy s historickou tematikou i ve třicátých letech.

Tito malíři vytvořili v rámci série *Starí hospodáři* (*Старые хозяева*) z let 1936–1937 obrazy nevelkých formátů na náměty předrevolučního Ruska.⁸⁵ Plátno *Ráno carského důstojníka* (*Утро офицера царской армии*; Příloha č. 15) zachycuje probuzení důstojníků carské armády po zřejmě divokém večírku. Na stole vidíme nedopité lahve a zbytky jídla, a také jednoho stále spícího důstojníka. Další důstojník uklízí nepořádek, který je na zemi, a sleduje, zdánlivě s obavou, třetího muže na obraze. Ten zívá a protahuje se, pravděpodobně se právě probudil, vidíme za ním ještě neustlanou postel. Rozepnutá, zmuchlaná uniforma, svědčí o tom, že v ní spal. Z celého obrazu se na diváka přenáší pocit úpadku a neucta k uniformě, nezřízené pití, bujaré večírky ukazují carskou armádu v negativním světle.

⁸² BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 153.

⁸³ Alexandr Fjodorovič Kerenskij (1881–1970) – politik, právník a druhý předseda Prozatímní vlády. Po říjnovém převratu uprchl nejprve do Velké Británie, později do Francie a nakonec do Spojených států amerických, kde přednášel ruskou historii.

⁸⁴ Uskupení tří umělců, jejichž iniciály odrážely název (Michil Vasiljevič Kuprijanov, Porfirij Nikitič Krylov a Nikolaj Alexandrovič Sokolov), podle jejich vlastních slov ale tvořili skupinu umělci čtyři: „*Náš kolektiv vlastně tvoří čtyři umělci: Kuprijanov, Krylov, Sokolov a Kukryniks. K poslední jmenovanému se my ostatní chováme velmi ohleduplně a starostlivě. Je těžké si představit, jak bychom pracovali bez něho.*“ (*Umění sovětského svazu*. Praha: Odeon, 1988, s. 415.)

⁸⁵ *Umění sovětského svazu*. Praha: Odeon, 1988, s. 419.

Srovná-li divák tohoto vyobrazení carských vojáků se zobrazováním a popisy vojáků Rudé armády ve třicátých letech, kde jsou představeni jako mladí, silní, atletičtí a střídmí, tak v kontextu s všudypřítomnou dobovou propagandou a sovětským přístupem k historii, pocítí ke kukrynikským důstojníkům jistou antipatii.

Historická malba však nezobrazovala pouze nedávnou historii. Sám Stalin, který se hlásil k odkazu carů Ivana Hrozného a Petra Velikého, probudil zájem kulturního světa i o tyto velikány historie. V duchu předvížnické tradice, s odkazem na díla Vasilije Ivanoviče Surikova,⁸⁶ vytvořil Pavel Sokolov-Skalja obraz *Obsazení livonské pevnosti Koknese Ivanem Hrozným roku 1577* (*Взятие Иваном Грозным ливонской крепости Кокенгаузен в 1577 году*; Příloha č. 16). Triumfální příjezd cara Ivana do dobyté pevnosti představuje výjev z Livonské války a úspěch ruského lidu. Car, jediný vyobrazený na koni, má hlavu ve vyšší poloze, než ostatní postavy. Jedná se o vyzdvižení jeho důležitého postavení a nabízí se paralela s vyobrazováním Stalina a Lenina (nebo alespoň jejich podobizen či soch) také „nad všemi ostatními“. Dominantní úlohu cara na plátně podtrhují výrazy a pózy ostatních vyobrazených – někteří mu prokazují úctu (klaní se mu), dalším se ve tváři zračí strach a obavy; opět jasné provázání s kultem vůdce v sovětském realismu – měl by být milován svým lidem a obáván nepřáteli.

Poslední zmíněný obraz v sobě nese znaky žánrové malby, figurálního malířství a portrétu, neboť portrét socialistického realismu nezobrazoval pouze jednotlivce a dvojice, za žánr portrétu se považovalo i zpodobnění mnoha tváří na obrazech.⁸⁷ Prolínání žánrů bylo pro tvorbu socialistického realismu obvyklé, neboť důležitá nebyla forma, ale obsah díla.⁸⁸

3. 2 Pokrok a víra v lepší zítřky

Třicátá léta přinesla vlnu industrializace a urychleného pokroku.⁸⁹ Průmyslová výroba, přestože nedosahovala požadovaných výsledků, vzrůstala a důraz se kladl především na zvládnutí techniky a vojenské cíle.⁹⁰ Industrializaci provázela modernizace a elektrifikace země. To všechno se stalo symbolem vývoje a budoucnosti. Umělecké ztvárnění (literární, výtvarné) budoucnosti představovaly jeden ze základních prvků socialistického realismu.

⁸⁶ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 153.

⁸⁷ Tamtéž, s. 146.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ MAILA, M. *Sovětská tragédie: Dějiny socialismu v Rusku v letech 1917–1991*. Praha: Argo, 2004, s. 215.

⁹⁰ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 133.

Sorela stalinského období měla přinést obraz skutečnosti, který by vyvolal pocit cesty časem k lepším zítřkům – cílem tedy bylo vytvořit obraz budoucnosti v realitě přítomnosti.⁹¹

Velmi silnou pozornost získala otázka modernizace hlavního města. Rekonstrukci Moskvy, její proměnu v pulzující metropoli, provázely destrukční praktiky. Bouraly se historické a především církevní budovy, uvolněné prostory posloužily nové výstavbě nesoucí se v duchu socialismu – vznikaly domy s komunálními byty a centra podléhající stranickému aparátu. Například na místě zdemolovaného chrámu Krista Spasitele se začalo s výstavbou Paláce sovětů, gigantické administrativní budovy (stavba nebyla nikdy dokončena a v devadesátých letech došlo k obnově původního chrámu).

Rekonstrukce Moskvy si našla svou cestu i na malířská plátna. Obraz *Nová Moskva* (*Новая Москва*; Příloha č. 17) Jurije Nikolajeviče Pimenova předkládá hlavní město Sovětského svazu jako rušné a živé. Páteř obrazu tvoří široká třída plná moderních motorových vozidel. Zaplněné jsou i promenády po stranách ulice, v pravém dolním rohu je dokonce vidět kavárna – koncepce v hlavních rysech připomíná bulváry meziválečné Paříže. Pokrok symbolizuje také žena za volantem (velký prvek emancipace a osvobozeného ženství,⁹² které se výrazně odrazilo v sorele třicátých let), automobil, který řídí, směřuje kupředu, k tepající metropoli (a v duchu socialismu – k zářné budoucnosti). U tohoto obrazu je velmi zajímavá práce s prostorem a perspektivou, neboť divák má pocit, že sedí na zadním sedadle ústředního automobilu, a že je součástí této cesty za modernitou.

Dopravní prostředky, nejen výše zmíněné automobily, ale i motocykly a letadla, se v rámci socialistického realismu staly stěžejním symbolem budoucnosti.⁹³ Obraz Vasilije Vasiljeviče Kupcova *ANT-20 „Maxim Gorkij“* (*АН-20 «Максим Горький»*; Příloha č. 10) v sobě snoubí současnost (jméno letadla po „otci“ socialistického realismu) a budoucnost. Zachycuje obrovské dopravní letadlo, div techniky, letící nad městskou krajinou, jež také znázorňuje pokrok – urbanizační procesy třicátých let. Leteckému průmyslu věnoval velkou část své tvorby také Alexandr Alexandrovič Dejneka, jehož obraz *Budoucí letci* (*Будущие летчики*; Příloha č. 18) zachycuje dokonce několik velkých symbolů budoucnosti (nebo alespoň jejího příslibu). Tím prvním, je název, dalším je na pozadí se vzdalující letoun, který zjevně se zaujetím pozorují tři mládenci. Mládí a dětství představovalo další oporu vize budoucnosti v rámci uměleckých děl sorely.⁹⁴

⁹¹ BROVN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998. s. 144.

⁹² Tamtéž, s. 170.

⁹³ Tamtéž, s. 179.

⁹⁴ Tamtéž, s. 149.

3. 3 *Obraz člověka ve třicátých letech*

Zobrazování člověka zaujímalo v tvorbě socialistického realismu napříč všemi uměleckými obory vůdčí postavení. Jak jsem naznačila v předchozí části, žánr portrétu ve třicátých letech v SSSR nelze vymezit tradičním způsobem, tedy jako vyobrazení konkrétního jedince – vzhledem k častému zpodobnění velkého počtu subjektů na plátně v sobě portrétní tvorba sorely nesla také prvky figurální a žánrové malby.⁹⁵ Přestože tradiční portrétní tvorba byla spojována především s buržoazií a padlým režimem, našel si portrét své místo i v „novém“ socialistickém světě, kde představoval aktivní způsob politického a ideologického ovlivňování občanů. Téma zobrazování člověka ve třicátých letech vzkvétalo, a ve vnímání společnosti a ve výtvarném umění tohoto období existovalo hned několik „typů“ lidí. Zobrazovali se zástupci sovětského národa (proletáři a kolchozníci), příslušníci Rudé armády a hlavním tématem byl obraz představitelů státní moci, především vůdce.⁹⁶

Portréty zástupců nového národa představovaly ideál člověka, přičemž tento idealizační přístup vycházel ze slov Maxima Gorkého, který roku 1933 pronesl, že každý člověk si zaslouží být idealizován našimi umělci.⁹⁷ Portrét kromě toho podléhal tzv. typizaci – umělec vyzdvihl typické charakterové vlastnosti zobrazovaného jedince (samozřejmě ty, jež korespondovaly s teorií sovětského člověka a socialistického realismu), aby mohl zastupovat celou skupinu a stát se tak reprezentantem, v jehož postavě se schematicky odrážely rysy a vlastnosti celé třídy. Charakteristické pro tohoto nového socialistického člověka (nový člověk dvacátých let získal socialistický přívlastek a nové kvality, viz dále) bylo jeho fyzické bytí. Autoři se primárně nezaměřovali na psychickou hloubku jedince, jako tomu bylo například v portrétní tvorbě 19. století, nýbrž na jeho mládí a fyzickou stavbu těla (a to jak u mužů, tak i u žen).

Radostně pracující, svalnatí a mladí – tak vypadali oficiální představitelé proletariátu a kolchozníků – skutečná životní situace tříd, které reprezentovali, tak jásavá nebyla. Sovětský dělník pracoval v továrně za minimální mzdu, a vzhledem k nutnosti uživit rodinu nastupovaly do práce v továrnách i ženy.⁹⁸ Situace na venkově, tolik oslavovaný život kolchozníků a kolchoznic, ve svých základních rysech připomínala novodobé nevolnictví.⁹⁹ Reálný sovětský člověk, nikoli ten zobrazovaný v umění, trávil život v komunálních bytech,

⁹⁵ Žánrová malba – vyobrazení zpravidla anonymních lidí na pozadí nějakého konkrétního prostředí – vesnice, města, apod.

⁹⁶ TUCKER, R. C. *Stalin na vrcholu moci*. Praha: BB art, 2000. s. 617.

⁹⁷ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 168.

⁹⁸ ZUBOV, A., ed. *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. Praha: Argo, 2014, s. 886.

⁹⁹ Tamtéž, s. 866, 867.

ve frontách a čelil absolutnímu nedostatku zboží. Na pracovištích museli dodržovat a nejlépe navyšovat normy nastavené monopolem státní moci. Našli se ovšem i tací, kteří tyto normy překonávali mnohonásobně a tak světlo světa ve třicátých letech spatřilo stachanovské hnutí.¹⁰⁰ Kolem těchto stachanovců, příkladných budovatelů socialismu, vytvořila stranická propaganda podobný kult osobnosti, jako v případě vůdce.

Nový, mladý sovětský člověk v sobě ztělesňoval nejenom hlavní rysy celé společnosti, ale také se stal symbolem šťastné budoucnosti, víry v komunistický ráj na zemi. Všechny tyto hlavní body zachycoval obraz Serafimy Vasiljevny Rjanganové – *Pořád výš!* (*Всё выше!* Příloha č. 19), který byl po druhé světové válce prohlášen za klíčovou práci století.¹⁰¹ Kompozice obrazu je podstatně prostší než u historického tématu, pozadí i hlavní aktéři jsou podáni více schematicky (těžištěm socialistického realismu nebyla věrnost zobrazení, ale jeho pravdivost). Tváře obou aktérů nejsou nikterak detailní, jako tomu bylo například na plátnech Jogansona (Příloha č. 12 a č. 13), přesto je v nich čitelná, pro dnešního diváka, až nepřirozená radost. Věrná socialistickému realismu je i fyzická zdatnost zobrazovaných. Obraz ve své kompozici zahrnuje ještě symboly pokroku. V levém dolním rohu projíždí vlak a centrální část obrazu protíná síť elektrického vedení – symbol zářné budoucnosti. K budoucnosti odkazuje i pohyb mladé dívky s mužem – oba stoupají po zdánlivě nekonečném sloupu (toto stoupaní k výškám je možné přirovnat k cestě k lepším zítřkům – jedné z hlavních tezí sovětské vlády).

Přestože obraz ztělesňoval prakticky všechny hlavní myšlenky socialistického realismu, nevyhnul se dobové kritice. V časopise *Iskustvo* (*Искусство*) se objevil názor, že hrdinové obrazu v sobě kombinují něco ze síly Michelangela s mdlou sladkostí obrázků na čokoládových krabicích.¹⁰² Malíř Alexandr Nikolajevič Samochvalov si stěžoval na salónní úsměvy dívek a redaktor Sergej Sergejevič Dinamov varoval před přeslazeností obrázků na čokoládových krabicích a žádal po umění socialistického realismu krásu zápasu a hrdiny s odvážnou typicky ruskou tváří, jako měli aktéři Jogansonových obrazů, zejména dělník staré uralské továrny.¹⁰³ Objevil se rozpor mezi novým mladým sovětským člověkem s usměvavou tváří z obrazů Fedota Vasiljeviče Antonova *Láska* (*Любовь*; Příloha č. 20) a Vladimira Grigorijevič Odincova *Verše* (*Смуха*; Příloha č. 21) a výše zmiňované S. V. Rjanganové

¹⁰⁰ Stachanovci (Stachanovské hnutí) – nová kategorie superpracovníka – úderníka. Nejednalo se pouze o odborníky ve svém oboru, ale také o příkladné pracovníky, kteří překonávali určené normy – ideální kombinace mentální a fyzické síly. Hnutí je pojmenováno podle ukrajinského horníka Alexeje Grigorijeviče Stachanova, který několikanásobně překračoval normu na každé své směně.

¹⁰¹ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 169.

¹⁰² Tamtéž.

¹⁰³ Tamtéž.

Pořád výš! (Příloha č. 19), a komplexnějším hrdinou, jemuž se ve tváři zračí boj a odhodlanost. Takové hrdiny na svých obrazech zpodobňoval již zmiňovaný Joganson. Další příklad takového hrdiny představuje obraz Sergeje Vasiljeviče Maljutina *Partyzán* (*Партизан*; Příloha č. 22)

Obrazy *Láska*, *Verše* a *Pořád výš!* (Příloha č. 20, č. 21, č. 19) jsou úzce provázány s motivem ženy. Něžné a nadšeně se usmívající slečny ovšem nepředstavovaly jediný pohled na něžné pohlaví. Zobrazovala se žena v tradičních úlohách – jako milenka, manželka, matka. Fedot Vasiljevič Syčkov vytvořil celou řadu ženských portrétů, jež zachycovaly především venkovské, smějící se dívky (Příloha č. 24 č. 25). Alexandr Alexandrovič Dejneka měl zásadní význam při vytváření plnokrevného, tělesného typu ženy socialistického realismu (Příloha č. 26).¹⁰⁴ Avšak nová žena socialistického realismu odrážela víc než „tradiční“ vlastnosti, přebírala mnoho od tehdejších mužů. Fyziologickou stavbou těla se sovětská žena přiblížila mužům¹⁰⁵, což dokresluje série akvarelů Alexandra Nikolajeviče Samochvalova – *Stavitelky metra* (*Метростроевки*) z let 1933–1934 (Příloha č. 27, č. 28).

Třicátá léta, jež se nesla ve znamení kolektivizace a ztráty individuality, ovšem nepřinesla pouze vykreslení všeobecných tváří, které zastupovaly celé třídy, přinesla také rozvoj v oblasti portrétování konkrétních jedinců. V této oblasti se zvěčnění dočkali především představitelé státní moci a příslušníci stachanovského hnutí. Jejich výjimečnost využila propaganda – demonstrace údernických úspěchů, veřejné oceňování nejlepších dělníků, jimž se podařilo výrazně překročit pracovní plán (titul Hrdina socialistické práce).¹⁰⁶ Leonid Kotljarov zachytil při práci samotného Alexeje Stachanova, jehož pracovní úspěchy daly vzniknout celému hnutí, které po něm dostalo jméno.¹⁰⁷ *Portrét Alexeje Stachanova* (*Портрет Алексея Стаханова*; Příloha č. 23) zachycuje při práci mladého úderníka, v jehož zašpiněné tváři se zračí odhodlanost. Kolem hrdinů socialistické práce se začal postupně vytvářet kult osobnosti, ale nikdy nedosáhl takových rozměrů, jako kult vůdce.

A právě obrazy vůdce (portrétové, figurální nebo v rámci davové, někdy i zdánlivě nesouvisající, scény) představují nejsilnější linii v oblasti zpodobňování člověka ve třicátých letech. Tato tvorba také podléhala nejpřísnější kontrole, každé ztvárnění vůdce schvaloval před jeho uveřejněním sám Stalin, nebo vedoucí cenzurního oddělení Boris

¹⁰⁴ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 170.

¹⁰⁵ Tamtéž.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 133.

¹⁰⁷ *Socialist Realisms: Soviet Painting 1920–1970*. Milano: Skira, 2012, s. 38.

Volin.¹⁰⁸ Obrazy zachycovaly Lenina a Stalina a jejich roli při budování nového světa a od dvacátých let stále enormně narůstala jejich všudypřítomnost. Malíř A. Gerasimov prohlásil: „Úkol vytvoření obrazů geniálních tvůrců socialismu Lenina a Stalina a jejich neblížších spolubojovníků je jedním z nejtěžších ideově-tvůrčích úkolů, které kdy stály před uměním.“¹⁰⁹ Kult vůdce se stal hlavním tématem socialistického realismu a v této souvislosti obrazy zachycující Lenina, Stalina a jejich „spolubojovníky“ obsadily místo ideologického centra a estetického jádra socialistického realismu.¹¹⁰

Grigorij Šegal netvořil pouze díla v rámci historické tematiky, zapojil se i do budování kultu Stalina, a to svým obrazem *Vůdce, učitel, přítel* (*Вождь, учитель, друг*; Příloha č. 29), jež zachycuje Stalina na sjezdu kolchoznických úderníků.¹¹¹ Velmi zajímavá je kompoziční stránka tohoto díla – obrazu dominuje socha V. I. Lenina v nadživotní velikosti (zabírá téměř dvě třetiny plochy), vlastní děj zobrazuje Stalina obklopeného kolchozníky a kolchoznicemi. Stalin je zde vyobrazen v levé části a upírají se k němu zraky všech zúčastněných. On sám velmi dobrosrdečně shlíží na komsomolku před sebou. Vzhledem k této práci s prostorem a pohledy jednotlivých zobrazených se i postava Stalina zdá umístěna lehce nad všemi ostatními. V pravém dolním rohu vyobrazil autor duplicitně znak sovětského svazu – srp a kladivo. Tyto tři stěžejní body naznačují hierarchii Lenin – Stalin – lid, ale neoddělují je od sebe, právě naopak.

Vůdce dále zachytil Alexandr Michajlovič Gerasimov na svém obraze *Stalin a Vorušilov v Kremle* (*И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле*; Příloha č. 30).¹¹² Ve srovnání s předchozím obrazem sledujeme centrální kompozici – středem kráčí Stalin v doprovodu maršála Klimenta Jefremoviče Vorušilova. Obraz vznikl roku 1938, tedy na prahu druhé světové války, a divákovi předkládá setkání dvou nejvýznamnějších osobností strany – vůdce a velitele Rudé armády. V pozadí se tyčí kremelské věže a za nimi se rozkládá pulzující metropole – Moskva. Z továrenských komínů se kouří a i přesto, že je po dešti, nábřeží jsou plná lidí. V kontrastu s chvatem města a tíživou předzvěstí války jsou klidné výrazy obou mužů, zachycených v pohybu (tradice socialistického realismu), s pláštěm Stalina si pohrává vítr, a oba hledí před sebe, za hranice obrazu. Toto lze vyložit jako pohled do šťastné budoucnosti, čemuž by napovídalo i protrhávající se nebe.

¹⁰⁸ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 158.

¹⁰⁹ ГЕРАСИМОВ, А. За социалистический реализм. 1952 cit. podle ГЮНТЕР, Х., ДОБРЕНКО, Е.: *Соцреалистический канон*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. s. 137.

¹¹⁰ ГЮНТЕР, Х., ДОБРЕНКО, Е. *Соцреалистический канон*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000. s. 137.

¹¹¹ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 160.

¹¹² Tamtéž, s. 160.

Vůdcovu další stránku zachytil na svém obraze Vasilij Prokofjevič Jefanov. Předkládá divákovi setkání J. V. Stalina a představitelů vlády s manželkami vedoucích lidového komisariátu pro těžký průmysl.¹¹³ *Nezapomenutelné setkání (Незабываемая встреча*; Příloha č. 31) centrálním uspořádáním koresponduje s předchozím ztvárněním, ovšem kompozičně a tematicky navazuje spíše na první diskutovaný obraz Stalina. Jedná se o hromadný portrét, v jehož centru si Stalin potřásá rukou s mladou ženou, která se mu chystá předat kytici rudých květů (snad karafiátů). Projev úcty a obdivu k vůdci strany podporuje jásavé a oslavné tleskání ostatních aktérů. Samotný akt potřásání rukou je velmi srdečný, neboť Stalin svírá ženinu dlaň oběma rukama, mile se na ni usmívá a je k ní nakloněn. Ona mu tato gesta oplácí. Vřelost situace podtrhuje také světlo, šířící se od ústřední dvojice.

Pokud byl vůdce přítomný na obraze, nejednalo se vždy o přítomnost fyzickou. To dokazuje obraz Arkadije Alexandroviče Plastova *Kolchozní slavnost (Колхозный праздник*; Příloha č. 32). Jedná se o žánrovou malbu zachycující venkovskou oslavu. V centrální části divák vidí samovar a sedící starce, jak se pohled od samovaru vzdaluje, zobrazování mládnou nebo vyjadřují aktivní pohyb – tančí, hrají na hudební nástroje, roznášejí jídlo. Až na levou horní čtvrtinu obraz představuje libovolnou vesnickou oslavu, která by se klidně mohla odehrávat stejným způsobem i před sto lety. Zmíněná část ovšem zcela přesně určuje o jaké období se jedná – divák vidí symboly SSSR, rudou vlajku, hvězdu, srp a kladivo a především podobiznu Josifa Visarionoviče Stalina, který ze svého černobílého portrétu s úsměvem dohlíží na celou oslavu. Nelze opominout podobnost s obrazem Grigorije Šegala – *Vůdce, učitel, přítel* (Příloha č. 29), kde na celý probíhající děj shlíží černobílá socha Lenina. Symbol všudypřítomnosti vůdce má i další rozměr – Stalinovo vyrovnání se otci revoluce – V. I. Leninovi.

¹¹³ BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 163.

4. Nový hrdina sovětské společnosti

Bolševická strana vytlačovala první desetiletí své vlády připomínky starého, buržoazního života, který byl plný vykořisťovaných a vykořisťovatelů. Obyvatelům Sovětského svazu předkládala vláda zcela jiný, nový styl života, který nahrazoval staré svátky a zvyky (převážně náboženské), a který měl vést zemi na cestě k modernizaci. Moderní stát vyžadoval i moderního, nového člověka. Ten se zrodil v období bolševického převratu a vyrůstal ve dvacátých letech, ale pevné obrysy mu daly až umělecký život a oficiální propaganda let třicátých. Jedná se o téhož hrdinu, který prošel vývojem reflektujícím politické a kulturní požadavky doby.

Nový hrdina sovětské společnosti vzešel z třídního konfliktu na počátku století. Bolševici, věrní marxistické teorii, prosazovali proletariát, třídu budoucnosti, a rolnictvo, neboť představovalo nejsilnější vrstvu obyvatel ve státě a jeho podpora bolševických zájmů byla nezbytná.¹¹⁴ Především z těchto dvou skupin se zrodili noví lidé, noví hrdinové socialistické společnosti. Stalinova kulturní revoluce přidala novému člověku další rozměr – měl ze sebe vypálit vše cizí, nepřátelské – bylo tedy třeba, aby porazil svého vnitřního nepřítele, aby zcela překonal starý způsob života a aby se vyprostil z rodinných i náboženských pout.¹¹⁵ Tohoto nového člověka bylo třeba představit široké veřejnosti, a tomu posloužila umělecká propaganda.

Umění se využívalo jako nástroj výchovy (případně převýchovy) člověka. Stalin označil spisovatele za „inženýry lidských duší“ a vzhledem k neostrým hranicím mezi literárním a výtvarným uměním v estetice počáteční sovětské revoluce lze těmito „inženýry“ nazývat i výtvarníky. Jak již bylo řečeno, výtvarné umění mělo větší předpoklad ovlivnit širší vrstvy obyvatelstva, než literatura. Organizovaly se tedy velké všesvazové výstavy – roku 1932 byla v Leningradu zahájena výstava mapující patnáct let umělecké práce bolševického Ruska (o rok později zorganizovaná znovu v Moskvě).¹¹⁶ Klíčová výstava desetiletí *Průmysl socialismu (Индустрия социализма)* se konala roku 1939 v Moskvě. Na tyto veliké výstavy se pořádaly školní zájezdy, a také zájezdy z továren a kolchozů. Některá umělecká díla byla dokonce vystavována v továrnách a dělnických klubech. Uměleckými výstavami byly doprovázeny i celosvazové přehlídky u příležitosti 15. a 20. výročí vzniku Rudé armády, které

¹¹⁴ MALIA, M. *Sovětská tragédie: Dějiny socialismu v Rusku v letech 1917–1991*. Praha: Argo, 2004, s. 171.

¹¹⁵ BABEROWSKI, J. *Rudý teror: dějiny stalinismu*. Praha: Brána, 2004, s. 71.

¹¹⁶ BROWN, M. C. *Social Realistic Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 136.

proběhly v letech 1933 a 1939.¹¹⁷ Umělecká činnost byla tedy masově předkládána obyvatelstvu a bezesporu ovlivňovala jeho vnímání sovětského státu. Bylo třeba zajistit, aby předkládaná tvorba neodporovala zásadám socialistického realismu a požadavkům strany. Prakticky veškerá umělecká činnost, tedy i ta výtvarná, se točila kolem oficiálních schvalovacích komisí mnoha typů.¹¹⁸ Konečné slovo při výběru měl i stranický aparát.

Nový hrdina socialistické společnosti, který se formoval v rámci uměleckých děl, pomáhal i s výchovou nového socialistického člověka v rámci společnosti. Národu byli předkládáni ideální zástupci, kteří fungovali nejenom jako vzor správného socialistického člověka, ale také jako manifestace šťastného života v SSSR. Zatímco obyvatelé vesnice se stále vyrovnávali s násilnou kolektivizací, z obrazů shlíželi mladí a nadšení kolchozníci a kolchoznice. Dělníci pracovali v továrnách za minimální mzdu (stejně jako jejich ženy) a mačkali se v komunálních bytech, ale na obrazech se prezentovali mladí, silní, neúnavně pracující úderníci. Ačkoli zemi obcházel strach pramenící z čistek a stalinistických represí, galerie byly plné usměvavých tváří demonstrujících úplně jiný život. Obraz, velmi se lišící od objektivní skutečnosti, tak pomáhal vytvořit mýtus o šťastné sovětské realitě.¹¹⁹

Jak již bylo řečeno výše, v centru pozornosti socialistického realismu stál především člověk. Takto jej popsal Maxim Gorkij: „*Mojí radostí a hrdostí je i nový ruský člověk, budovatel nového státu, živý, konkrétní, bojující a hrdinský.*“¹²⁰ Nový hrdina měl obsáhnout všechny charakteristiky sovětského života a požadavky tvůrců socialistického realismu a reflektovat dobové úspěchy.

Téměř vše se ve státě podřizovalo urychlené industrializaci a mechanizaci, a to se projevilo i v uměleckém pojetí nového člověka. Jedinec byl vnímán jako součást většího celku – jako součástka velkého stroje. Teprve souhra těchto součástek, tedy kolektiv, se mohla podílet na budování socialismu.¹²¹ V tomto duchu byl nový hrdina sovětské společnosti nejčastěji vyobrazován – jako spolutvůrce industrializovaného státu (Příloha č. 19, č. 23, č. 27 a č. 28). S koncepcí člověk-stroj byl také úzce provázán tělesný kult. Výtvarné umění přinášelo veřejnou vizualizaci ideálu nového člověka – atletického jedince s výraznou muskulaturou. Zájem o fyzickou zdatnost v umělecké tvorbě se přenášel i do veřejného života obyvatel. Lidový komisař pro zdravotnictví Nikolaj Alexandrovič Semaško prohlásil, že kdo

¹¹⁷ BROWN, M. C. *Social Realistic Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 136.

¹¹⁸ Tamtéž.

¹¹⁹ ГИОНТЕР, X., ДОБРЕНКО, E.: *Соцреалистический канон*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000, s. 134.

¹²⁰ MATČENKO, citováno podle ČERVENĀK, A. *Socialistický realizmus v diskusii*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983, s. 49.

¹²¹ CLARKOVÁ, K. *Sovětský román*. Praha: Academia, 2015. s. 140.

chce mít tělo na výši doby, musí o něj pečovat.¹²² To se projevilo v boji proti nezřízenému životu obyvatel státu, neboť ten škodil nejen organismu, ale i socialistickému kolektivu.¹²³ Tělesný kult se odrážel ve fyzické stavbě zobrazovaných budovatelů socialismu (Příloha č. 19 a č. 23), dále ho velmi silně ve své torbě, již od dvacátých let, rozvíjel A. A. Dejneka svým vyobrazováním sportovců (Příloha č. 6, č. 33), péči o tělo a fyzickou zdatnost zachytil také A. N. Samochvalov (Příloha č. 27, č. 28 a č. 34). Ztělesněním koncepce člověk-stroj byli bezpochyby zejména stachanovci (Příloha č. 23), kteří představovali kombinaci síly fyzické a mentální.¹²⁴ Portréty těchto hrdinů práce měli v divákovi probudit nadšení a touhu překonávat vlastní možnosti (a normy).

Nový hrdina sovětské společnosti byl tedy fyzicky zdatný budovatel socialistického realismu. Dále přinášel lidem naději na lepší zítřky a zárnou budoucnost komunistického ráje na zemi. Motiv budoucnosti zachycoval především pohyb – kupředu (Příloha č. 17 – vůz pohybující se po vozovce; Příloha č. 33 – běžící závodníci) nebo vzhůru (Příloha č. 20). Také upřené pohledy protagonistů kamsi kupředu dokreslovaly vizi budoucnosti bezpodmínečně obsaženou v dílech socialistického realismu (Příloha č. 11, č. 18, č. 30).

Člověk bojovník, ideál, budovatel socialistické společnosti, odraz celé společenské třídy, dokonalé splynutí mentálních a fyzických kvalit. Takoví byli noví sovětští hrdinové z řad lidu, kterým se dostávalo značné pozornosti. Díky emancipaci, jež proběhla v raném období SSSR, nevystupují v rolích hrdinů pouze muži, ale také ženy. Osvobozené ženství opustilo stereotypní zobrazování matek a milenek, nicméně nedošlo k ztracení těchto „tradičních“ rolí. Žena mohla být hrdou matkou osmi dětí, stejně tak mohla pracovat v dolech, továrnách a překonávat stanovené normy.

Nezobrazovali se však pouze hrdinové „z lidu“. Existovali také hrdinové z řad mocenského aparátu a kulturní byrokracie. Na nejnižším stupínku tohoto kultu stáli dosud žijící představitelé strany a uměleckého života (například K. E. Vorošilov; Příloha č. 30). O něco výš v očích oficiální propagandy vystupovaly ty vůdčí osobnosti, které již byly po smrti – mrtví měli jednu nespornou výhodu – nemohli již odvolat svá předchozí vystoupení a díky tomu se stali ideálními hrdiny a kolem jejich odkazu začaly vznikat kultury osobnosti (V. Majakovskij, S. M. Kirov). Na vrcholu této pomyslné pyramidy hrdinů zůstali osamoceni dva muži. Jeden mrtvý (V. I. Lenin) a jeden živý (J. V. Stalin) – osobnosti vůdců,

¹²² BABEROWSKI, J. *Rudý teror: dějiny stalinismu*. Praha: Brána, 2004, s. 74.

¹²³ Tamtéž, s. 75.

¹²⁴ BROWN, M. C. *Social Realistic Painting*. New Haven: Yale University Press, 1998, s. 133.

kolem nichž byl vybudován kult osobnosti nepřesahující rozměrů. Stalin a Lenin představovali hlavní inspiraci, byli to „hrdinové všech hrdinů“.¹²⁵

¹²⁵ TUCKER, R. C. *Stalin na vrcholu moci*. Praha: BB art, 2000, s. 618.

5. Závěr

Politické změny, ke kterým došlo na území ruského státu na počátku dvacátého století, se nevyhnutelně promítly do umělecké tvorby doby, včetně výtvarného umění. Po pádu carismu došlo k nesmyslnému ničení kulturního dědictví a tuto činnost vehementně podporovala i nová vláda, jež se snažila upevnit své pozice. Výtvarné umění se dostalo do služeb oficiální propagandy a stalo se prostředkem masového působení na obyvatelstvo. Mělo jej formovat a vychovávat podle představ socialistické vlády v čele s J. V. Stalinem a V. I. Leninem, neboť tento proces odstartovala jeho vize monumentální propagandy a on sám se po své smrti stal neodmyslitelnou součástí mocenského aparátu. Strana se snažila udržet obyvatele státu v iluzi šťastného budování mocného industrializovaného moderního státu a používala k tomu všech možných prostředků. Výtvarné umění představovalo spolu s kinematografií a literaturou stěžejní zbraně této propagandy.

Cílem této bakalářské práce bylo zmapovat vývojové tendence výtvarného umění, konkrétně zobrazovaných témat, a přiblížit zrození nového hrdiny společnosti na základě syntézy teoretických předpokladů s vlastní analýzou vybrané dobové tvorby. První kapitola přiblížila především hlavní změny v přístupu k umění po říjnové revoluci až do ustanovení socialistického realismu hlavním oficiálním uměleckým směrem. V tomto období bylo výtvarné umění zpřístupněno široké veřejnosti a sama veřejnost se ocitla v zájmu umělecké tvorby. Tato orientace na obyvatelstvo přispěla k pomyslnému vítězství realismu v boji nových uměleckých tendencí, neboť byl srozumitelný pro masy a mohl je ovlivňovat lépe, než modernistické směry. To vše v duchu lidovosti, jedné z hlavních tendencí sovětské umělecké tvorby.

Kapitola o dvacátých letech také naznačila formování nového člověka, nového hrdiny, který byl předkládán divákům na všech uměleckých frontách. Tyto tendence se dále rozvíjely v období let třicátých, tedy během konstituování socialistického realismu. Ovšem jak deskripce hlavních teoretických snah, tak analýza jejich praktického provedení ukázaly, že hrdina socialistického realismu nebyl pouze jeden.

Prvního hrdinu představily obrazy zachycující předrevoluční a revoluční bojovníky (obrazy Jogansena), kteří čelili nepřízni doby, tedy útlaku ze strany továrníků, carismu a buržoazie. Přestože nové socialistické zřízení utlačovalo své obyvatele stejnou (a větší) měrou, prezentovalo své hrdiny jako svobodné a nadšené jedince a jako spoluvůrce lepší budoucnosti. S pomocí demonstrace šťastného života hrdiny „z lidu“ se mocenský aparát snažil ovlivňovat obyvatelstvo a vytvořit iluzi ideálního světa, v němž prostý dělník a rolník

nepracoval pro buržoazii, ale pro sebe a pro svoji budoucnost. Ve své práci jsem se tyto snahy snažila podložit analýzou vybraných děl budovatelů socialismu, industrializace a modernity (obraz Rjanganové *Pořád výš!*, Samochvalovy ženy budující metro, Kotljarjevův *Portrét Alexeje Stachanova*, inspirátora celého údernického hnutí). V plejádě nových hrdinů sovětské společnosti se též projevovala silná pozice vůdce, jenž byl prezentován jako člověk neúnavně pracující na lepší budoucnosti, a jako rádce a inspirátor obyčejného lidu (obrazy *Vůdce, učitel přítel a Nezapomenutelné setkání* to jen potvrzují).

V práci jsem zmapovala vývoj uměleckého života a malby ve dvacátých a především třicátých letech 20. století, který probíhal pod diktátem strany. Při psaní jsem dozajista nevyčerpala všechny zdroje z oblasti umění dokreslující formování nového hrdiny, do analýzy jsem nezahrnula sochařské umění, velké nástěnné malby, grafiku a plakátovou tvorbu. Zajímavé by jistě bylo sledovat vývoj nového hrdiny socialistické společnosti za druhé světové války a v padesátých letech, kdy se stalinistický systém utužoval. Do budoucna se nabízí celá řada nových možností a prohloubení výzkumu této problematiky, v němž hodlám pokračovat.

6. Bibliografie

Seznam použité literatury:

BABEROWSKI, J. *Rudý teror: dějiny stalinismu*. 1. vyd. Praha: Brána, 2004.

БОРЕВ, Ю, В. *Социалистический реализм: Взгляд современника и современный взгляд*. Москва: AST, 2008.

BROWN, M. C. *Socialist Realist Painting*. New Haven: Yale university press, 1998.

CLARKOVÁ, K. *Sovětský román*. 1. vyd. Praha: Academia, 2015.

ČERVENĚÁK, A. *Socialistický realizmus v diskusii*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983.

Dějiny ruského umenia: Od začiatkov po súčasnosť. 1. vyd. Bratislava: Pallas, 1977. Umenie sveta.

GORKIJ, M. O socialistickém realismu in *Čtyři stati o literatuře*. Československý spisovatel, Praha 1951.

Dostupné z: <http://cl.ff.cuni.cz/sorela/gorkij01.htm>

ГЮНТЕР, Х. а Е. ДОБРЕНКО. *Соцреалистический канон*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000.

Kultura v SSSR: literatura – výtvarné umění – architektura – divadlo – film – hudba. Praha: Orbis, 1952.

MALIA, M. *Sovětská tragédie: Dějiny socialismu v Rusku v letech 1917–1991*. 1. vyd. Praha: Argo, 2004.

МАНИН, В. С. *Искусство и власть*. Санкт Петербург: Аврора, 2008.

МОРОЗОВ, А. И. *Конец утопии*. Москва: Галарт, 1995.

REIMAN, M. a kol. *Zrod velmoci: Dějiny Sovětského svazu 1917–1945*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2014.

Socialist realisms: soviet painting 1920-1970. Edition 1. Milano: Skira, 2012.

Sovětské výtvarné umění: Soubor theoretických studií. 1. vyd. Praha: Orbis, 1951.

ŠVANKMAJER, M. a kol. *Dějiny Ruska*. 6. přepracované vyd. Praha: Lidové noviny, 2010.

ТОЛСТОЙ, В. События художественной жизни Советской России. 1917–1932 ии *Художественная жизнь Советской России 1917–1932*. Москва «Галарт», 2010.

TUCKER, R. C. *Stalin na vrcholu moci*. 1. vyd. Praha: BB art, 2000.

Umění sovětského svazu. 1. vyd. Praha: Odeon, 1988.

УСПЕНСКИЙ, А. М. *Между авангардом и соцреализмом из истории советской живописи 1920–1930х годов*. Москва: Искусство-XXI век, 2011.

ZUBOV, A. (ed.) *Dějiny Ruska 20. století – I. díl*. 1. vyd. Praha: Argo, 2014.

ŽDANOV, A. A. *O umění*. Orbis, Praha 1950. s. 11-22.

Dostupné z: <http://cl.ff.cuni.cz/sorela/zdanov01.htm>

7. Přílohy

Seznam příloh:

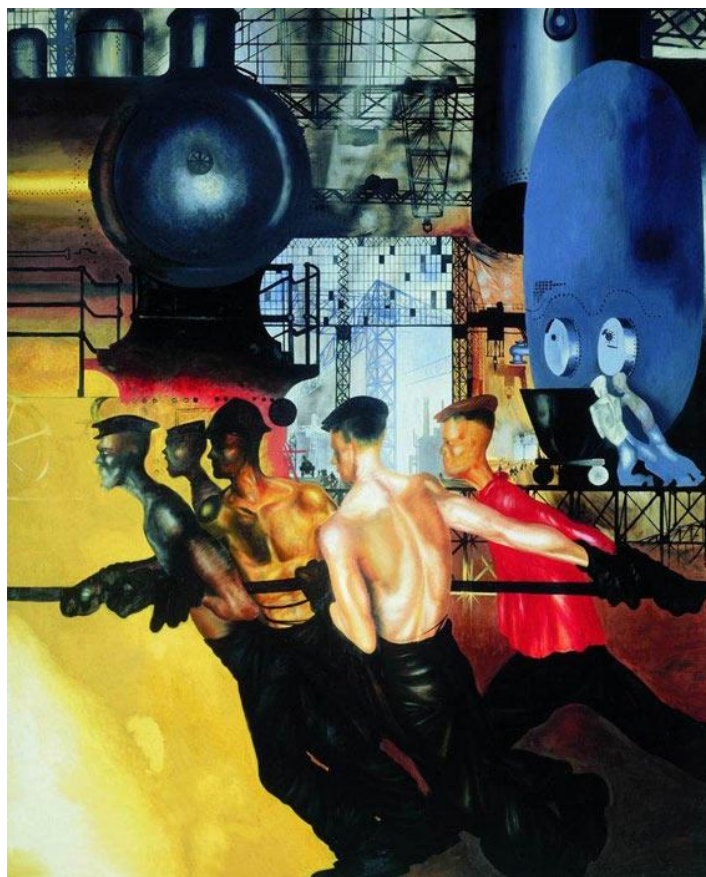
Příloha č. 1: A. E. Archipov, <i>Pradleny</i>	I
Příloha č. 2: N. A. Tyrsa, <i>Mladík, který seje, Dělník s kladivem</i>	I
Příloha č. 3: J. I. Pimenov, <i>Budeš těžký průmysl!</i>	II
Příloha č. 4: D. S. Moor, <i>Přihlásil ses jako dobrovolník?</i>	II
Příloha č. 5: B. M. Kustodijev, <i>Bolševik</i>	III
Příloha č. 6: A. A. Dejneka, <i>Fotbal</i>	III
Příloha č. 7: V. N. Perelman, <i>Dělník-korespondent</i>	IV
Příloha č. 8: I. I. Brodskij, <i>Lenin ve Smolném roku 1917</i>	IV
Příloha č. 9: A. M. Gerasimov, <i>Lenin na tribuně</i>	V
Příloha č. 10: V. V. Kupcov, <i>ANT-20 „Maxim Gorkij“</i>	V
Příloha č. 11: I. I. Brodskij, <i>Gorkij</i>	VI
Příloha č. 12: B. V. Joganson, <i>Výslech komunistů</i>	VI
Příloha č. 13: B. V. Joganson, <i>Na starém uralském závodě</i>	VII
Příloha č. 14: G. Šegal, <i>Útěk Kerenského z Gatčiny</i>	VII
Příloha č. 15: Kukryniksy, <i>Ráno carského důstojníka</i>	VIII
Příloha č. 16: P. Sokolov-Skalja, <i>Obsazení livonské pevnosti Koknese Ivanem Hrozným roku 1577</i>	VIII
Příloha č. 17: J. N. Pimenov, <i>Nová Moskva</i>	IX
Příloha č. 18: A. A. Dejneka, <i>Budoucí piloti</i>	IX
Příloha č. 19: S. V. Rjanganová, <i>Pořád výš!</i>	X
Příloha č. 20: F. V. Antonov, <i>Láska</i>	X
Příloha č. 21: V. G. Odinson, <i>Verše</i>	XI
Příloha č. 22: S. V. Maljutin, <i>Partyzán</i>	XI
Příloha č. 23: L. Kotljarov, <i>Portrét Alexeje Stachanova</i>	XII
Příloha č. 24: F. V. Syčkov, <i>Kamarádky</i>	XII
Příloha č. 25: F. V. Syčkov, <i>Kamarádky</i>	XIII
Příloha č. 26: A. A. Dejneka, <i>Matka</i>	XIII
Příloha č. 27: A. N. Samochvalov, <i>S vrtákem</i>	XIV
Příloha č. 28: A. N. Samochvalov, <i>U jeřábu</i>	XIV
Příloha č. 29: G. Šegal, <i>Vůdce, učitel, přítel</i>	XV
Příloha č. 30: A. M. Gerasimov, <i>Stalin a Vorošilov v Kremlu</i>	XV
Příloha č. 31: V. P. Jefanof, <i>Nezapomenutelné setkání</i>	XVI
Příloha č. 32: A. A. Plastov, <i>Kolchozní slavnost</i>	XVI
Příloha č. 33: A. A. Dejneka, <i>Běh</i>	XVII
Příloha č. 34: A. N. Samochvalov, <i>S. M. Kirov přijímá průvod sportovců</i>	XVII



Příloha č. 1: A. E. Archipov, *Pradleny (Прачки)*, olej na plátně, 1890/1901, Ruské muzeum, Petrohrad



Příloha č. 2: N. A. Tyrsa, *Mladík, který seje (Юноша-сеятель)*, *Dělník s kladivem (Рабочий с молотом)*, 1918



Příloha č. 3: J. I. Pimenov, *Budeš těžký průmysl!* (*Даешь тяжелую индустрию!*), olej na plátně, 1927, Tretjakovská galerie, Moskva



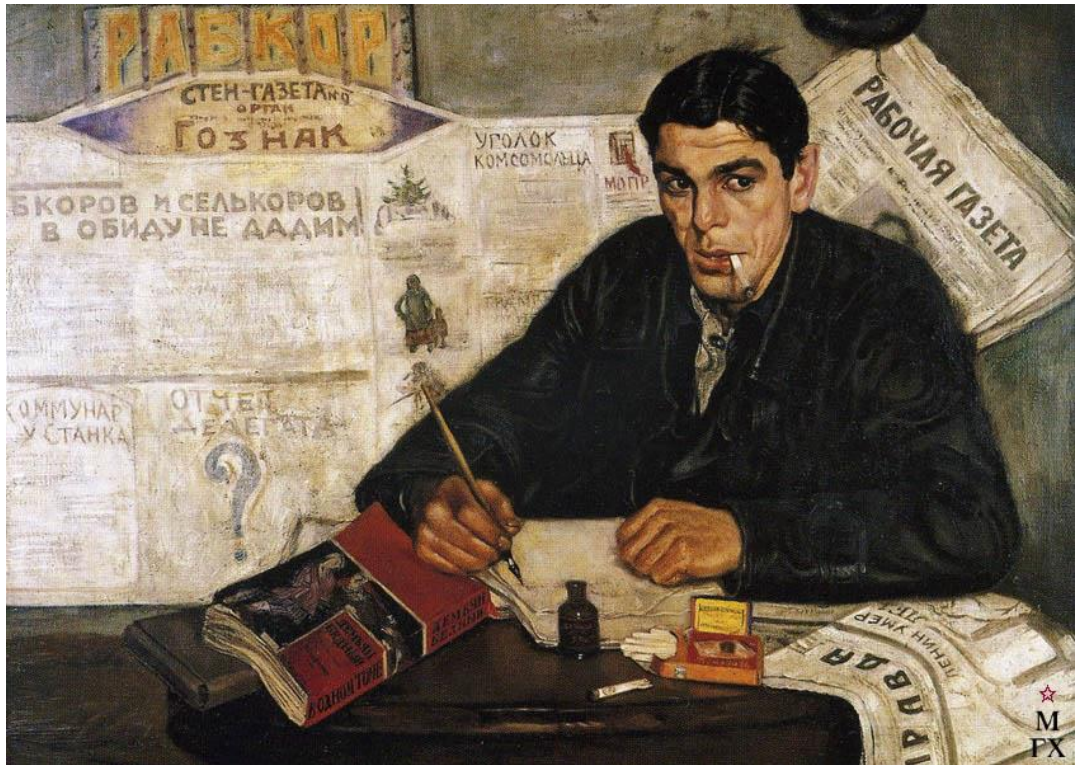
Příloha č. 4: D. S. Moor, *Приhlásil ses jako доброволец?* (*Ты записался в доброволец?*), 1920



Příloha č. 5: B. M. Kustodijev, *Bolševik (Болшевик)*, 1920, Tretjakovská galerie, Moskva



Příloha č. 6: A. A. Dejneka, *Fotbal (Футбол)*, 1924, místo neznámé



Příloha č. 7: V. N. Perelman, *Dělník-korespondent (Рабочий)*, 1924, Tretjakovská galerie, Moskva



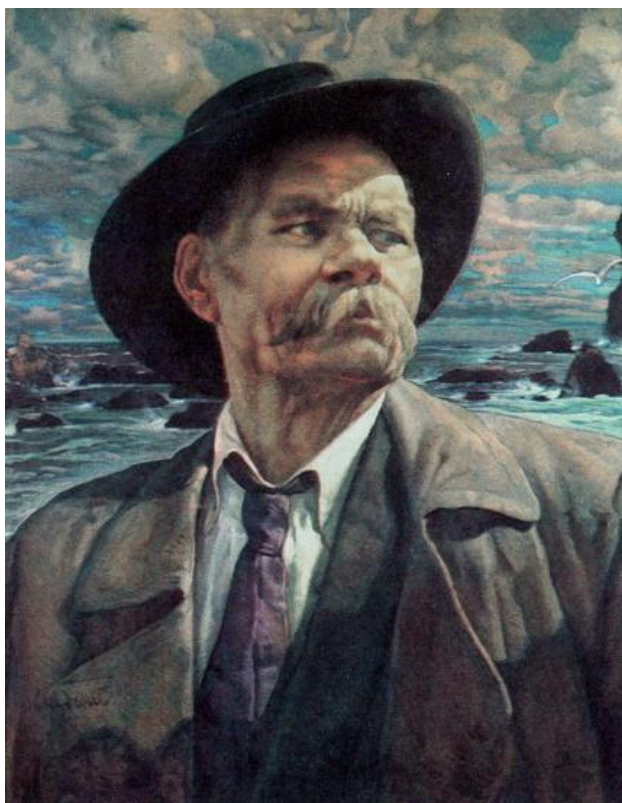
Příloha č. 8: I. I. Brodskij, *Lenin ve Smolném roku 1917 (В. И. Ленин в Смольном в 1917 году)*, 1930, Centrální Leninovo muzeum, Moskva



Příloha č. 9: A. M. Gerasimov, *Lenin na tribuně* (Ленин на трибуне), 1929, Historické muzeum, Moskva



Příloha č. 10: V. V. Kupcov, *ANT-20 „Maxim Gorkij“* (АН-20 «Максим Горкий»), 1934, Ruské muzeum, Petrohrad



Příloha č. 11: I. I. Brodskij, *Gorkij (Горкий)*, 1937, Tret'jakovská galerie, Moskva



Příloha č. 12: B. V. Joganson, *Výslech komunistů (Допрос коммунистов)*, 1933, Tret'jakovská galerie, Moskva



Příloha č. 13: B. V. Joganson, *Na starém uralském závodě* (*На старом уральском заводе*), 1937, Tret'jakovská galerie, Moskva



Příloha č. 14 G. Šegal, *Útek Kerenského z Gatčiny* (*Бегство Керенского из Гатчины*), 1937–8, Tret'jakovská galerie, Moskva



Příloha č. 15: Kukryniksy, *Ráno carského důstojníka* (*Утро офицера царской армии*), 1937, Ruské vojenské muzeum



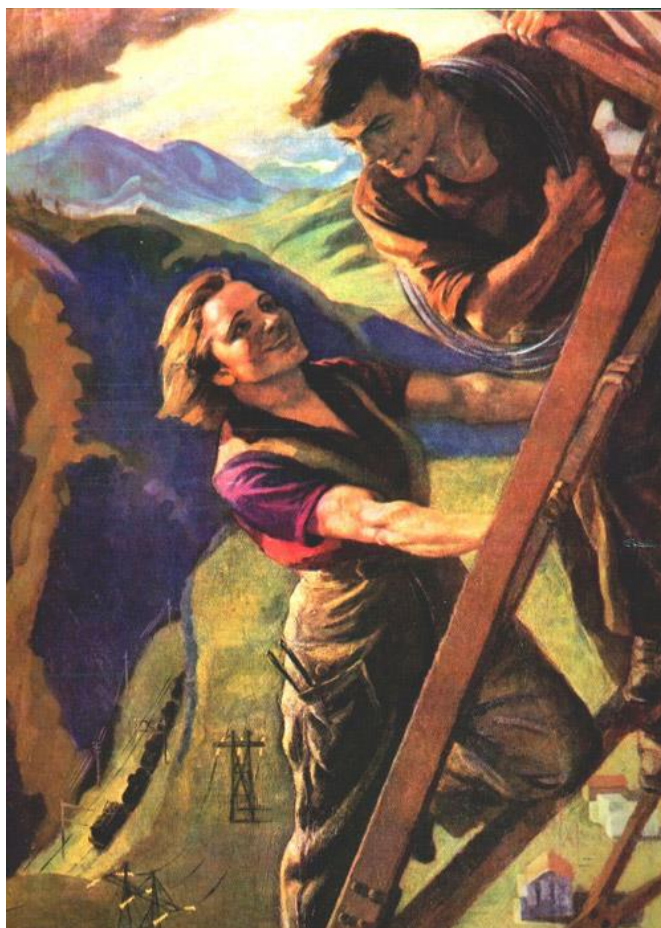
Příloha č. 16: P. Sokolov-Skalja, *Obsazení livonské pevnosti Koknese Ivanem Hrozným roku 1577* (*Взятие Иваном Грозным ливонской крепости Кокенгаузен в 1577 году*), 1937–1941/3, Ruské muzeum, Petrohrad



Příloha č. 17: J. N. Pimenov, *Nová Moskva* (Новая Москва), 1937, Treťjakovská galerie, Moskva



Příloha č. 18: A. A. Dejneka, *Budoucí piloti* (Будущие летчики), 1938, Treťjakovská galerie, Moskva



Příloha č. 19: S. V. Rjanguinová, *Pořád výš! (Все выше!)*, 1934, Kyjevské muzeum ruského umění



Příloha č. 20: F. V. Antonov, *Láska (Любовь)*, 1932/3, místo neznámé



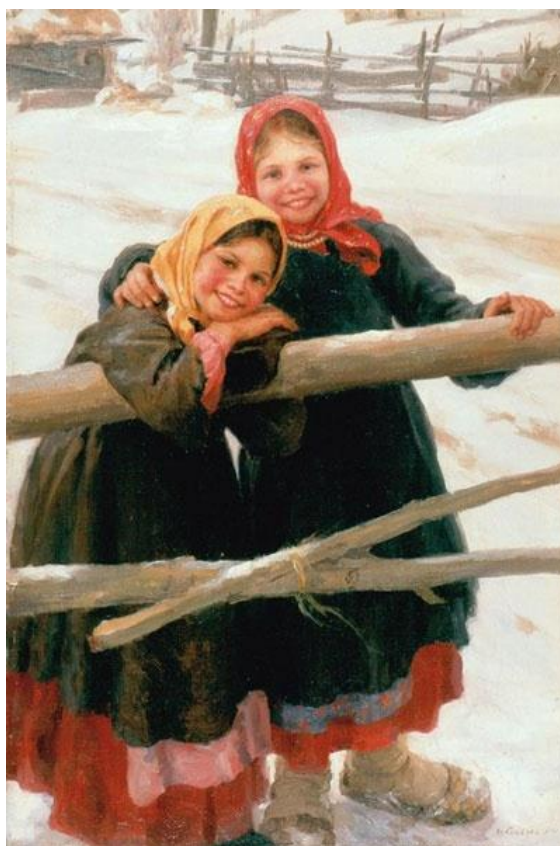
Příloha č. 21: V. G. Odinson, *Verše (Cmoxu)*, 1935/7, Dněpropetrovské umělecké muzeum



Příloha č. 22: S. V. Maljutin, *Partyzán (Партизан)*, 1936, Ruské vojenské muzeum



Příloha č. 23: Leonid Kotljarov, *Portrét Alexeje Stachanova* (Портрет Алексея Стаханова), 1938



Příloha č. 24: F. V. Syčkov, *Kamarádky* (Подружки), 1930, Soukromá sbírka



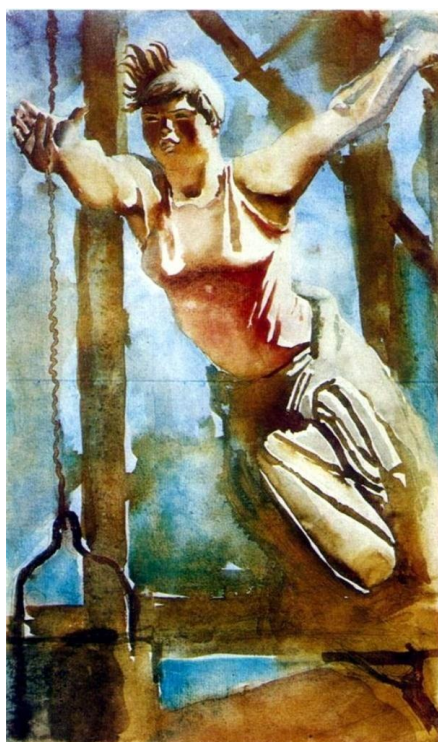
Příloha č. 25: F. V. Syčkov, *Kamarádky (Подруги)*, 1938, Soukromá sbírka



Příloha č. 26: A. A. Dejneka, *Matka (Мать)*, 1932, Третьяковская галерея, Moskva



Příloha č. 27: A. N. Samochvalov, *S vrtákem (Со сверлом)*, 1934, Ruské muzeum, Petrohrad



Příloha č. 28: A. N. Samochvalov, *U jeřábu (У крана)*, 1934, Ruské muzeum, Petrohrad



Příloha č. 29: G. Šegal, *Vůdce, učitel, přítel* (Вождь, учитель, друг), 1937, Soukromá sbírka



Příloha č. 30: A. M. Gerasimov, *Stalin a Vorošilov v Kremlu* (И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле), 1938, Третьяковская галерея, Moskva



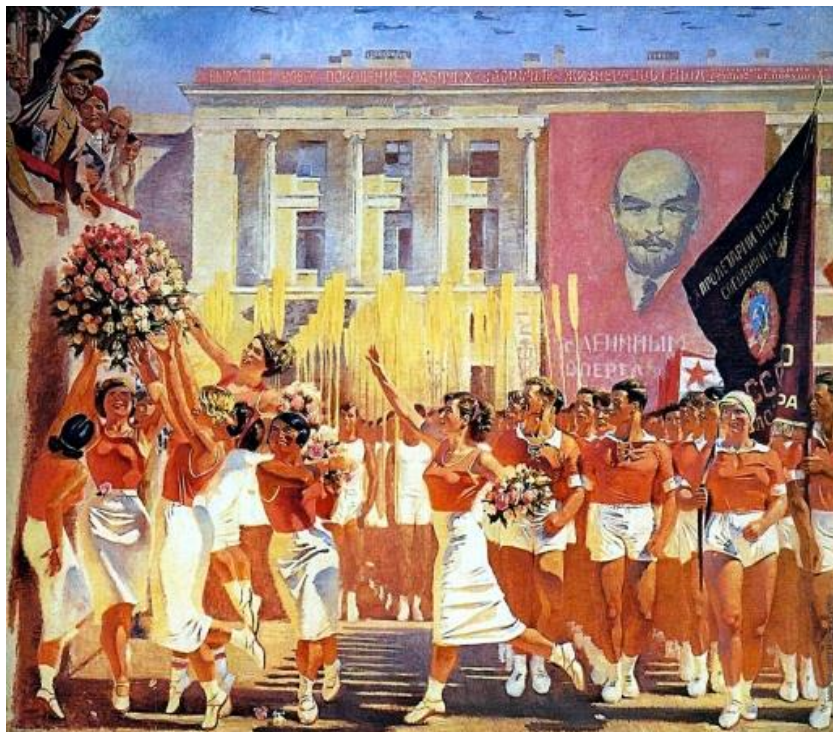
Příloha č. 31: V. P. Jefanof, *Незабываемая встреча* (Незабываемая встреча), 1936–7, Третьяковская галерея, Москва



Příloha č. 32: A. A. Plastov, *Колхозный праздник* (Колхозный праздник), 1937, Русское музеем, Петроград



Příloha č. 33: A. A. Dejneka, *Běh (Bez)*, 1934, Ruské muzeum, Petrohrad.



Příloha č. 34: A. N. Samochvalov, *S. M. Kirov přijímá průvod sportovců (S. M. Kirov принимает парад физкультурников)*, 1935, Ruské muzeum, Petrohrad