

RU

## Генезис соцреализма: историческая закономерность или историческая случайность в художественно-культурном пространстве СССР?

Гончарова В. А., Орлов И. И.

**Аннотация.** В данной статье авторами рассматривается проблема генезиса социалистического реализма как культурно-художественного явления советского и мирового искусства. Цель исследования – отыскать ответ на вопрос, являлось ли становление социального реализма исторической закономерностью или исторической случайностью в художественно-культурном пространстве СССР. Научная новизна исследования обусловлена выявлением особенных черт рассматриваемого исторического периода (1930-е гг.) в сопоставлении с более ранними этапами сложения соцреализма. В результате авторы заключают, что метод социалистического реализма должен был заново объединить расколовшееся в ходе классовой революционной борьбы целостное русское культурное пространство на искусственно выстроенном «едином» основании соцреализма.

EN

## Genesis of socialist realism: A historical pattern or a historical accident in the artistic and cultural space of the USSR?

Gontcharova V. A., Orlov I. I.

**Abstract.** The authors consider the problem of the genesis of socialist realism as a cultural and artistic phenomenon of Soviet and world art. The aim of the study is to find an answer to the question whether the formation of social realism was a historical pattern or a historical accident in the artistic and cultural space of the USSR. The scientific novelty of the study lies in identifying the special features of the historical period under consideration (1930s) in comparison with earlier stages of socialist realism formation. As a result, the authors conclude that the method of socialist realism was supposed to re-unite the integral Russian cultural space split during the class revolutionary struggle on an artificially built “unified” basis of socialist realism.

### Введение

Актуальность темы исследования. Общепринято считать, что рождение соцреализма как художественно-эстетического метода имеет точную дату, а именно: 23 мая 1932 года. Действительно, именно в 1930-1940-е гг. в СССР происходит кристаллизация выразительных средств и сюжетов, выработка того самого «единого метода», ради которого трудились Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП), Левый фронт искусств (ЛЕФ), литературная группа «Перевал», довольно уникальные для своего времени «денди» «Серапионовых братьев» и прочие революционные художники, то есть то, что впоследствии, как принято считать, было «задушено» И. В. Сталиным и насильственно приведено к «общему знаменателю». Однако социалистический реализм в первую очередь представляет собою культурный процесс, поэтому отследить точные даты его появления довольно сложно. Возможно, имеет смысл поискать истоки этого феномена в более раннем периоде – например, в Серебряном веке русской литературы. Казалось бы, как могут быть органически связаны свободный, открытый к европейским и чисто русским веяниям модернистский Серебряный век, представителями которого являются такие нестандартные оригинальные персонажи, как З. Гиппиус, А. Ахматова, Н. Гумилев, и формализованный, заключенный в «четкие» партийные понятия соцреализм, в рамках которого работали В. Вишневский, Д. Фурманов, К. Симонов и Н. Твардовский. Но ведь при всем этом дореволюционные русские поэты С. Есенин, А. Блок и В. Маяковский увидели в революции возможность для нового этапа в развитии своего творчества, которое черпало истоки еще в конце XIX века. Вопросы, которые составляли

смысловое поле Серебряного века (представление нового мира, формирование нового человеческого типа, нового менталитета) и активно разрабатывались сначала многочисленными творческими модернистскими «-измами», а затем уже и пролетарскими писателями и художниками, получили свой окончательный ответ в советском типе человека, например героике «сурового стиля» (*Гвозди б делать из этих людей: крепче б не было в мире гвоздей* (Тихонов, 1976, с. 221)), рожденного как раз в социалистическом государстве.

Исследователь вышеобозначенной темы рискует поддаться одной из двух сильных идеологий: советской ангажированности и перестроечной антисоветской крайности. Таким образом, без изучения культурной сферы картина нового социалистического общества будет неполной и даже в чем-то ущербной, а вопрос: что же в социалистическом строе преобладало – прогрессивное или регрессивное? – так и останется без ответа. Иными словами, актуальность работы заключается в попытке преодоления двух этапов восприятия советской культурной системы: некритичного и сверхкритичного.

Было бы ошибочно считать, что в рассматриваемом культурном, а потому сложнейшем и многофакторном вопросе достаточно избрать золотую середину, – как утверждал Г. Гёте, между двумя крайностями «лежит не истина, а проблема». Благоприятным обстоятельством для возобновленной актуальности исследуемого вопроса является тот факт, что с момента появления самого понятия «социалистический реализм» прошло уже девяносто лет. Это достаточный исторический промежуток времени для попытки объективного взгляда на само явление основного творческого метода Советского Союза, на его результаты, а главное – на его генезис.

Для достижения цели исследования в работе был поставлен ряд задач: во-первых, выявить предпосылки генезиса социалистического реализма до рассматриваемого периода 1930-х гг.; во-вторых, охарактеризовать процесс активного формирования категориального аппарата понятий и основных принципов советского художественного метода.

Методология исследования. Примененный в работе метод можно в целом охарактеризовать как целостный комплексный метод искусствоведческого исследования натуральных объектов и изучения широкого круга источников. В него вошли сравнительно-исторический, художественно-стилистический, иконографический и типологический методы, а также метод комплексного логического анализа. Это предполагает использование целостного комплексного подхода при совокупности общенаучных (сравнительных, типологических, аксиологических, диахронических, синхронических) и специальных искусствоведческих методов исследования (культурно-исторических, формально-стилистических, иконографических, иконологических). Кроме того, в основу работы положен сравнительно-исторический метод, позволяющий исследовать особенные черты рассматриваемого исторического периода (1930-е гг.). Применение сравнительно-исторического метода позволяет провести сопоставительную характеристику общих тенденций развития советского искусства этого периода и более ранних этапов сложения соцреализма.

Теоретической базой исследования послужили работы, посвященные вопросам развития советской культуры 1930-1940-х годов, в частности становлению социалистического реализма (Куляпин, Скубач, 2006; Орлов, 2023; Орлов, Козорезенко, 2023).

## Обсуждение и результаты

Особенная важность изучения идейной базы соцреализма заключается в доказательстве гипотезы о неразрывности русской культуры в результате большевистской революции, несмотря на усилия обеих сторон – красных и белых – утверждать обратное, что было продиктовано политической необходимостью противопоставления имперской и советской России. Но законы развития искусства и культуры почти никогда не укладываются в «прокрустово ложе» культурно-политической или социально-экономической периодизации, поэтому в нашем случае имеет смысл рассуждать о «длительном периоде Серебряного века». Начало этого века относят к 1894 году, однако какое именно произведение следует считать «манифестом» новой художественно-культурной парадигмы, специалисты расходятся во мнениях – считать ли таким знаковым сочинением брошюру Д. С. Мережковского «О причинах упадка русской литературы», публикацию В. Я. Брюсовым первого символистского сборника “Chefs d’oeuvre” или символический «парижский» цикл живописных работ В. Кандинского (Орлов, 2023).

Так или иначе, но окончательное логическое оформление долгого поиска «новых смыслов» и путей творческого развития состоялось, как ни странно, на Первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году – единогласным утверждением единого художественно-эстетического метода, который позволял бы разрешать ключевые вопросы культуры и искусства того времени. Термин «социалистический реализм» официально был закреплен в качестве основного творческого метода на встрече И. В. Сталина с писателями 26 октября 1932 года – «рубеже в развитии всей литературы, всего искусства нового мира» (Овчаренко, 1986, с. 237). При том, что весьма схожее понятие «пролетарского социализма», родственное «социалистическому реализму», было использовано А. В. Луначарским еще в 1906 году. Теоретические посылки, ставшие базовой основой для этого понятия, относят даже к диссертации «Эстетические отношения искусства и действительности» народника Н. Г. Чернышевского (1855 г.).

После резолюции ЦК РКП(б) 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы» началось активное формирование категориального аппарата понятий и основных принципов советского художественного метода. М. Горький, принимавший деятельное участие в организации Первого всесоюзного съезда

писателей, отмечал важность создания единого пролетарского метода в своем памфлете – ответе американским корреспондентам, который практически стал манифестом социалистического реализма: «С кем вы, “мастера культуры”?» (1932 г.). В классических сочинениях главных теоретиков большевистской партии К. Маркса и Ф. Энгельса содержалось мало конкретных указаний для построения художественно-эстетической политики первого социалистического государства. Поэтому, как и в случае с исторической наукой, советским партийным руководителям пришлось потратить немало времени и сил на выработку новой политики в соответствующих областях искусства и культуры, для того чтобы они «несли в массы» сильнейшее идеологическое наполнение. В процессе активной разработки единых методологических принципов соцреализма принимали участие не только и не столько художники и писатели – люди, непосредственно занятые в сфере художественной и литературной политики, такие как М. Горький, А. В. Луначарский или А. А. Фадеев, но прежде всего государственные идеологи Л. Д. Троцкий, Н. И. Бухарин, И. В. Сталин и позднее А. А. Жданов.

Пролетарское искусство и литература, которая в концентрированном виде была представлена группами РАППа и ЛЕФа, были только лишь одними из разнородных элементов во множестве объединений зарождавшейся советской культуры. Однако искусство в том виде, в котором ЛЕФ или РАПП его реализовывали с 1920-х годов, вызывало многочисленную критику не только со стороны художников или писателей, лояльных социалистической идее, но и у высшего советского руководства, в частности у Л. Д. Троцкого и Н. И. Бухарина. Восприятие послеоктябрьской революционно-авангардистской живописи и литературы как чего-то, специально «оторванного» от предшествующего русского опыта, а не как одной из продолжающихся линий развития исканий предыдущего Серебряного века свидетельствует о слабом владении и понимании общей марксистско-ленинской теории вообще и художественно-эстетической в частности. Как отмечал А. К. Воронский, «свихнулись на вопросе о классовом в искусстве, бултыхнувшись в... релятивизм...» (1987, с. 362).

Несмотря на многочисленные попытки добиться официального одобрения своей деятельности со стороны власти, ЛЕФ и РАПП так и не преуспели в этом. Ссылаясь во всех своих «новаторских» решениях на линию партии, они извращали ее, доводя порой до абсурда, пиком которого стал «ультра-левацкий» лозунг 1931 года: «Союзник или враг». В своей критической деятельности рапповцы, например, руководствовались тезисом поэта и теоретика Г. Лелевича (настоящее имя – Лабори Гилелевич Калмансон) о якобы «неспособности никого» из русских советских поэтов сотворить полезную для пролетариата литературу, кроме него самого (Об отношении к буржуазной литературе и промежуточным группировкам. Тезисы доклада Г. Лелевича, принятые на 1-ой Московской Конференции Пролетарских Писателей // На посту. 1923. № 1. С. 197) (Куляпин, Скубач, 2006). Эти крайности часто приводили к отторжению от РАППа и ЛЕФа многих представителей творческой художественной интеллигенции, искренне принявших революцию. Например, к «вредной» литературе рапповцы относили даже творчество таких писателей, как М. Горький и В. Маяковский, а левовцы – живопись т. н. представителей «станковистов», «Бубнового валета», Б. Кустодиева или В. Кандинского. Такая псевдореволюционная художественно-политическая демагогия явно шла вразрез с общей государственной политикой партии ВКП(б), старавшейся активно привлекать старые творческие культурно-художественные и технические кадры к активной созидательной работе в новом формате, как бы «перевоспитывая» их таким образом.

Не меньшим влиянием в творческой и идеологической сфере пользовался ЛЕФ. Если в плане художественной практики и опытов художественной формы Луначарский в ранний период признавал за ЛЕФом определенные достижения, то в эстетической теории их взгляды разнились весьма значительно. Ситуация еще больше осложнялась тем, что в теоретическом отделе ЛЕФа большим влиянием пользовались «опоязовцы», к которым в дооктябрьский период примыкали О. Брик и «супрематисты» во главе с К. Малевичем. С 1920-х годов группа «опоязовцев» была как бы включена в ЛЕФ на правах направления, некогда родственного футуризму (Б. Шкловский, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум и др.). Среди многочисленных творческих групп и группировок 1920-х годов ЛЕФ отличался своим ярко выраженным утилитаризмом, рассматривая искусство вообще как некое «жизнепостроение», то есть полную зависимость живописи и литературы от официального документа или революционной повседневности. Причем в программных установках левовцев намеренно оставлялись «маленькие лазейки» для громких спекуляций на «революционном новаторстве», а фактически на «левацком» квазиреволюционном (сектантском) мифотворчестве. «...Поэт – мастер слова, речетворец, обслуживающий свой класс, свою социальную группу – о чем писать, подсказывает ему потребитель» (Цит. по: Валуженич, 1993, с. 223), – так пафосно О. Брик формулировал некую «новую» теорию социального заказа, которая по сути своей больше напоминает бульварную журналистику.

Однако если обратить внимание на тот факт, что большинство русских революционных писателей начала XX века начинали свой карьерный путь в редакциях дореволюционных газет и журналов и в дальнейшем, после Революции 1917 года, продолжали плотно сотрудничать с советскими газетами, то в этом нет ничего удивительного. Эта «новая теория» говорит лишь о том, что писатель и художник в своем творчестве выражает интересы того класса, к которому он сам принадлежит. Поэтому в осознании способности самостоятельного формулирования и воплощения в своем творчестве «классового подхода» и лежит главное различие между революционными и дореволюционными художниками и писателями. Многие из них, впрочем, этого социального заказа даже и не осознавали. Такое внимание к изменяющейся действительности вместе с пониманием долга художника и писателя перед победившим «пролетарским классом» и было привлекательной чертой ЛЕФа в глазах партийных идеологов, что в дальнейшем даже найдет свое отражение в советской литературе. Сам процесс творчества ЛЕФ понимал как некое «делание» – свою программную статью В. В. Маяковский так и назвал: «Как делать стихи» – не сочинять, не складывать, а именно по ремесленному «делать». Приравнивая себя,

таким образом, к ремесленнику или к производственнику, поэт и художник вправе брать на себя «социалистические обязательства», планировать свою деятельность. Эту «левацкую» мысль выразил В. Маяковский в стихотворении «Домой», написанном в 1925 году, в котором идея о том, что писатель может добровольно «подчиняться» конкретным поручениям советской власти, была вполне актуальной для только еще формирующейся советской государственности.

Главную линию борьбы представителей ЛЕФа определяло агрессивное «сопротивление» всему тому, что они называли «психоложеством», – тому, чем именно и прославились великое русское искусство и литература всего XIX века, обостренному, почти религиозному вниманию к внутренним духовно-нравственным процессам, происходящим в душе человека, к его глубинной психологии и духовно-нравственным переживаниям. Для левых ультра-революционеров от искусства гораздо важнее было творческое отображение активной деятельности нового советского человека, то есть его точное «машинное» функционирование. Как и весь революционный авангард того времени, левовцы подходили к понятию создаваемого «нового человека» очень механистически (по-сектантски), желая видеть в нем скорее биомашину (нумерария), а не свободное духовно-нравственное биологическое существо. Естественному художественному вымыслу они противопоставляли идею «литературы и живописи факта» – художественно-техническое проектирование (социальный дизайн), которая оправдывалась первобытным «вакхическим» буйством революционной действительности. При таком буйстве и смешении всего и вся, считали «леваки» от искусства, вообще нет смысла что-либо дополнительно придумывать в угоду «красивости» сюжета. Исходя из этого, живописи, скульптурной пластике, роману, пьесе или лирическому стихотворению представители ЛЕФа противопоставляли социально-художественный проект, очерк, фельетон или заметку – то есть извлекали материал непосредственно из окружающей их жизни. Этот левовский метод высмеяли советские писатели Ильф и Петров в «Гаврилиаде» поэта-авангардиста Ляпис-Трубецкого и в абстрактной живописи «Сеятеля» Остапа Бендера. Обратная сторона такого «революционного» метода заключалась в сознательной или неосознанной подмене реальной жизни плохо понятыми идеологическими штампами в искусственном, часто придуманном, но внешне «революционном» художественном произведении (Орлов, Козорезенко, 2023).

Впрочем, ради объективности следует привести и точку зрения с другой стороны – посмотреть, как рождение системы соцреализма происходило в интерпретации очевидцев того времени. Например, взгляд на проблему, взятый из письма художницы Варвары Степановой-Родченко на Беломорканал от 29 апреля 1933 года: «В МОССХе идет такой бум, нет сил ни понять, ни разобраться... Закрыли выставку Шевченко, как вредную, а выставку Барта за то, что он не художник и пишет с фото. “Правые” ругают Вольтера за то, что он говорит: “Живописи нужно учиться у кино и фото”. “Левые” говорят, что он кроет формализм и его аннулирует. Я очень жалею, что хворала и не могла пойти на эти заседания, чтобы понять, в чем линия поведения МОССХа. “Вредными” объявлены Шевченко, Древин, Удальцова, Никритин и Прусаков... По старой привычке ищут “левых”, а их нет, и в эти “левые” сейчас попадают неожиданные имена... Особый вопрос с Давидом [Штренебергом], его жутко едят, и как ты думаешь, за что? За его прошлое, за комиссарство в отделе ИЗО и за ВХУТЕМАС. Наркомпрос предлагает МОССХу организовать “общественный суд” над бывшей “левой” профессурой ВХУТЕМАСа с обвинением ее в порче молодежи – и как результат – в отсутствии молодых новых художественных кадров. В МОССХе ахровцы проводят свою упадническую линию... У меня абсолютное недоверие к этим людям. И ты и я фактически оторваны от этой, так называемой художественной жизни МОССХа, мы не получаем отсюда никакой поддержки, не участвуем во всей этой странной борьбе, и все “блага” идут мимо нас, а разве от этого ты хуже работаешь, разве ты чувствуешь себя оторванным от нашей строящейся жизни. Все наоборот, ты твердо стоишь, точно знаешь, что нужно делать. Ты необходим, нужен. Твоя поездка на канал, – как она тебя подняла, – необычайное этому подтверждение. Эта поездка поставила на ноги и тебя и меня... У меня сегодня возбужденное состояние, я только не сумею все это передать... Я в тебя верю, и никогда в тебе не сомневалась, и знаю, что ты много сделаешь в своей поездке на канал... Ужасно хочется работать, много, здорово и хочется видеть твои работы. Ты дорогой и любимый, ты один только меняочищаешь от всей богемской истерики...» (Степанова, 1994, с. 275).

Именно только ради объективности стоит говорить о том, что авангард остался в мировой истории искусства как необходимая и важная эволюционная ступень в развитии советского и мирового искусства. Можно бесконечно рассуждать о спорности ряда положений этой советской художественно-эстетической идеологии, но отрицать ее огромного значения для дальнейшего развития мирового культурного контекста никак нельзя. Само же понятие «социалистический реализм» впервые появляется в статье И. М. Гронского 23 мая 1932 года в связи с Постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций». Позднее в Уставе Союза советских писателей оно получило свою окончательную официальную формулировку, которая во многом почти дословно повторяла тезисы и положения, высказанные секретарем ЦК ВКП(б) А. А. Ждановым на Первом Всесоюзном съезде. Несмотря на то, что сам метод социалистического реализма на долгие годы стал официальным, исторически закрепленным культурно-художественным явлением (что до сих пор вызывает дискуссии и даже сарказм в его отношении), невозможно отрицать и тот факт, что соцреализм унаследовал богатейшие традиции двух предыдущих крупнейших явлений великой русской культуры. А именно: творческий духовный порыв «передвижников» и безумный творческий полет русского авангарда. Социалистический реализм стал обладателем идейно-художественных программ и социально-тематических сюжетов обоих, продолжая активно развивать их творческое наследие (Орлов, Козорезенко, 2023).

Следуя здравому и прагматичному ленинскому принципу: «...без наследия капиталистической культуры нам социализма не построить. Не из чего строить коммунизм, кроме как из того, что нам оставил капитализм» (Ленин, 1969, с. 142), идеологи соцреализма опирались в своих формулировках на богатые традиции критическо-го реализма ушедшего XIX века – реализма, который возник как естественная реакция на растущие несправедливости (неправду) развивающегося капитализма, на хищную агрессию империализма, но, к сожалению, только этой критикой он и ограничивался. В то время как возникший в самом социальном на то время государстве социалистический реализм не только оставлял художественно-эстетическую методику обличения капитализма, но, кроме того, привносил нечто совершенно новое – оптимистичный взгляд в будущее (Горький, 1953). Исследователи А. И. Куляпин и О. А. Скубач (2006, с. 7), проводя культурно-историческую аналогию с античной «гесиодовской» традицией, прямо отождествляют первые три декады молодого советского искусства с «железным» веком русской культуры. Этой современной «гесиодовской» мифологии «железной» эпохи русского авангарда естественно предшествовали «серебряный» и «золотой» периоды XIX столетия. Эпический же и кровавый период Гражданской войны 1917-1924 годов вполне по-гомеровски можно окрестить героической «троянской» эпохой.

## Заключение

Подводя итоги нашего исследования, можно констатировать тот факт, что «культурный раскол», о котором писали некоторые критики «хрущевской оттепели» 1960-х годов, и т. н. теория «двух культур» диалектически весьма органично связаны. При этом единый метод социалистического реализма был «призван» вновь как бы воссоединить (объединить) расколовшееся в ходе классовой революционной борьбы целостное русское культурное пространство на искусственно выстроенном «едином» основании соцреализма. В дальнейшем именно этот метод дал России и всему миру гениальные произведения М. Шолохова, А. Пластова, Д. Шостаковича и других авторов, объединенных единой историко-культурной советской (русской) парадигмой «Правды» (Орлов, Козорезенко, 2023). Положительные и отрицательные черты «детской болезни “левизны”» молодого советского искусства 1920-х годов вполне можно объяснить совокупностью как объективных, так и субъективных историко-социальных причин. «Напостовцы», супрематисты, конструктивисты и рапповцы, очевидно, – все по-своему страдали «детской болезнью “левизны”». Но именно их жесткая «пролетарская» позиция выступала своего рода оружием в борьбе с декадентствующими противниками, она защищала юные пролетарские таланты от нападков со стороны более искушенных левовцев и остальных представителей “l’art pour l’art” (искусства ради искусства), давая им возможность развиваться. Напротив, А. Воронский и журнал «Красная новь» зачастую потворствовали не избавившимся от мелкобуржуазных привычек в искусстве «попутчикам», представляли их как единственных творцов новой культуры. Они излишне пристально следили за любыми малейшими «ошибками» еще неокрепшего нового «пролетарского» искусства. Безусловно, подобная «либеральность» взглядов давала и некоторые положительные результаты: так многие талантливые писатели и художники смогли получить работу в новом государстве и продолжить творческую жизнь даже после того, как их привычный миропорядок был разрушен революцией.

Сохранение и дальнейшее возвращение лучших образцов живописи, скульптурной пластики и литературы, наряду с сотнями критических статей, есть личный вклад А. Воронского в будущую советскую культуру, что по-своему иногда даже полезнее, чем несколько весьма заурядных работ. Несмотря на то, что важность искусства и литературы в СССР многозначно выросла и была в сильнейшей зависимости от государственной идеологической политики, они продолжали выполнять свою многовековую традиционную роль для советского (русского) социума, служили проводниками традиционных и значимых ценностей народа, которые всегда были близки и понятны простому русскому человеку: духовность, высшая правда, справедливость, трудолюбие, коллективизм (Орлов, Козорезенко, 2023).

## Источники | References

1. Валуженич А. В. Осип Максимович Брик: материалы к биографии. Акмола: Нива, 1993.
2. Воронский А. К. Избранная проза. М.: Художественная литература, 1987.
3. Горький М. О литературе: литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1953.
4. Куляпин А. И., Скубач. О. А. Мифы железного века: семиотика советской культуры 1920-1950-х гг.: монография. Изд-е 2-е, доп. и испр. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2006.
5. Ленин В. И. Полное собрание сочинений: в 55-ти т. / Ин-т марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Изд-е 5-е. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1969. Т. 38.
6. Овчаренко А. И. Избранные сочинения: в 2-х т. М.: Художественная литература, 1986. Т. 2.
7. Орлов И. И. Эзотерика и символизм, как мост в инобытие. Роль эзотерических концепций мартинистов, розенкрейцеров, масонства в сложении философско-эстетического основания символизма, как художественного способа познания мира // Париж около 900-х. «Роза + Крест» Жозефена Пеладана: коллективная монография / сост. и отв. ред. И. Светлов, К. Лукачева, М. Ариас-Вихиль. СПб.: Алетейя, 2023.
8. Орлов И. И., Козорезенко П. П. Некоторые аспекты сложения социалистического реализма в контексте формирования иконографии «сурового стиля» // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. 2023. № 1-1. [https://doi.org/10.37485/1997-4663\\_2022\\_1\\_1\\_19\\_27](https://doi.org/10.37485/1997-4663_2022_1_1_19_27)

9. Степанова В. Человек не может жить без чуда. М.: Сфера, 1994.  
10. Тихонов Н. С. Собрание сочинений: в 7-ми т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 7.

#### Информация об авторах | Author information



Гончарова Валерия Андреевна<sup>1</sup>  
Орлов Игорь Иванович<sup>2</sup>, д. иск., проф.  
<sup>1, 2</sup> Липецкий государственный технический университет



Gontcharova Valeriya Andreevna<sup>1</sup>  
Orlov Igor Ivanovich<sup>2</sup>, Dr  
<sup>1, 2</sup> Lipetsk State Technical University

<sup>1</sup> gon4arova2015@yandex.ru, <sup>2</sup> igorlov64@mail.ru

#### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 06.10.2023; опубликовано online (published online): 07.12.2023.

**Ключевые слова (keywords):** социалистический реализм; Серебряный век; идеология; генезис; историческая случайность; революционный авангард; идейно-художественные программы; художественное пространство; эстетика революции; советское искусство; socialist realism; Silver Age; ideology; genesis; historical accident; revolutionary avant-garde; ideological and artistic programs; art space; aesthetics of the revolution; Soviet art.