

УДК 372.893**Проект Дворца Советов как репрезентация универсума советской культуры 1920–1950-х****Фадеев Иван Валерьевич**

Специалист по учебно-методической работе,
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48;
e-mail: don.vano-15@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматриваются способы и формы репрезентации советской культуры 1920–1950-х через проект Дворца Советов. Культура периода анализируется как художественный проект и как образовательно-просветительский универсум, ставящий перед собой цель воспитания человека. С этих позиций эволюция проекта Дворца становится более закономерной, поскольку финальный проект реализует практически все задачи, поставленные идеологами перед монументом советского универсума: реализуя принцип коллективного творчества в полной мере, апроприируя архитектурные элементы различных исторических стилей, проект Дворца позиционирует себя как монумент коллективизма, рабочих, ставящий точку в историческом развитии человечества на «светлом коммунистическом будущем», что дополнительно усиливается через тематическую наполненность залов, вписанность в городской ландшафт, формирования гармоничного контекста и др.. Для реализации поставленной цели синтез становится повсеместным принципом при планировании и реализации проекта.

Для цитирования в научных исследованиях

Фадеев И.В. Проект Дворца Советов как репрезентация универсума советской культуры 1920–1950-х // Культура и цивилизация. 2025. Том 15. № 6А. С. 152-167.

Ключевые слова

Советская культура, Дворец Советов, соцреализм, эпоха модернизма.

Введение

Нереализованный проект Дворца Советов приобрел особый статус среди советских «мегапроектов». Все чаще к нему обращаются авторы популярной культуры, работая с ним напрямую как, например, в фильмах-экранизациях: «Шпион» (х/ф, 2015 г.), «Мастер и Маргарита» (х/ф, 2024 г.), — или создавая визуальные «отсылки», работая с образом как референсом, что можно наблюдать в видеоигре «Atomic Heart» (2023 г.). Указанную популярность следует связать с высоким уровнем исполнения целевой установки Дворца Советов как средства репрезентации «советского универсума», что, при необходимости, как образ, выполняет поставленные художественные задачи в полном объеме. Помимо ощущаемой востребованности советских образов, в особенности, в контексте все более широкого обращения к «советпанку» как формирующейся эстетической установке, и реабилитации советской культуры, актуальность работы обосновывается «новым поворотом» российской политики в отношении транслируемых на общегосударственном уровне нарративов: анализ механизмов репрезентации через художественно-архитектурные проекты государства, его идеологии, духовно-нравственных ценностей нации необходим для определения способов и форм воздействия таких проектов на человеческое сознание, а значит, может использоваться как для построения аналогичных памятников, так и для понимания способов деконструкции такого рода явлений.

Основные методологические установки исследования при изучении советской культуры 1920–1950-х годов

Отличительной чертой советской культуры 1920–1950-х можно считать возведенный в абсолют антиестественный и внебиологический ее характер. Поскольку, если естественная форма течения культуригенеза — это сложный, многофакторный процесс со спорным, синкретическим единением противоположностей факторов субъектности и культурной детерминированности [Лях, 2011, 281]; то в случае с советской культурой указанного периода — её авторы, идеологи, пытались подчинить себе естественный характер ее формирования и сделать полностью сознательным и контролируемым. Создание новой культурной общности было целенаправленным, носило характер проекта, а его «демиурги» пытались вмешиваться во все сферы человеческой жизни с целью преобразования до желаемого результата, соответствующего целевой установке [Гройс, 2023, 19].

Советскую культуру конца 1920–1950-х можно характеризовать как цельный художественный, модернистский проект, борющейся с природным, естественным индивидуально-личностным началом в пользу социального и коллективного [Гройс, 2023, 7–8]. Её глобальной целью было построение коммунизма, как идеального, утопического строя, что трансформировал бы не просто политическую сферу жизни граждан, но и всю культуру в целом до иного, невиданного ранее состояния. Инструментом формирования такого общества выступал в первую очередь переосмысленный в коммунистической парадигме авангардистский антропологический проект — в данном случае проект нового, «советского человека». Все элементы, явления, образы, институты советской культуры должны были быть направлены на формирование, воспитание нового человека или подвергались переосмыслению, адаптации, уничтожению. Ввиду этого, идеальным микрокосмом советской культуры можно считать

школу. Морфологически, следует отметить сращивание сферы духовной культуры со сферами культуры художественной и материальной, что даже на поверхностном уровне, реализуется, например, в проникновении идеологии во все сферы общества.

Исходя из описанного может возникнуть спорный вопрос об авторстве смыслов, транслируемых через произведения искусства: в каком положении существует автор при соцреализме, и шире, в советской культуре 1920–1950-х годов? Указанный вопрос может являться материалом для отдельного изучения, однако в рамках темы исследования будет достаточно тезиса, озвученного на V пленуме правления Союза советских архитекторов СССР одним из главных авторов Дворца Советов Б. Иофаном: «У нас мировоззрение художника является неотъемлемой частью мировоззрения народа, рабочего класса и его авангарда — коммунистической партии» [Архитектура ..., 2023, 15]. Официальное советское искусство указанного периода тяготеет к трансляции общегосударственного нарратива и полностью подконтрольно ему, порой даже не оставляя «белых пятен» для разного трактования. Так что взаимодействие с авторским замыслом укладывается в описанное выше правило.

Закономерным следствием становится включение в себя художественной культурой образовательно-воспитательной и антропо-социо-конструирующей функции. В процессе поиска подходящих форм в 1920-х, к концу десятилетия постепенно, в соответствии с фазами соцреалистического канона [Соцреалистический канон, 2000, 282–283], начинает очерчиваться особый язык для поставленных перед культурой задач — его «зеркалом», по выражению М. С. Кагана, становится социалистический реализм, что как программа распространяется на всевозможные художественные практики. Соцреализм превратно понимается как направление в живописи, возвращающийся к предметному, к практикам реализма. И хоть, действительно, чаще всего фигурируют именно предметные формы, но как в живописи, скульптуре, так и в архитектуре соцреализм занимается апроприацией всех исторических художественных практик и форм [Гройс, 2023, 14–15], обосновывая таким образом особую роль, стоящую перед советским обществом в виде построения идеального общества, знаменующего конец истории [Гройс, 2023, 178–179]. Так как советская культура 1930-х была устремлена в будущее, о чем отдельно свидетельствуют популярные в авторитарном дискурсе «модернизация», «индустриализация», то и искусство соцреализма закономерно оформляло утопические футуристические представления. В первую очередь соцреализм — это целевая установка, только потом — форма, именно поэтому в искусстве часто обращаются к предметности, но и другие формы не исключаются. При работе же с историческими формами и нарративом соцреализм находит в прошлом спрятанные «революционные мотивы», что проявляется, например, в хрестоматийном монологе представителя низшего сословия о том, что дворянам и/или капиталистам «недолго осталось кровь пить обычных рабочих» или, например, в эклектичном сочетании древнеримских, древнеегипетских и месопотамских форм в облике фасадов архитектурных построек.

Верхняя планка исследования — 1950-е выбрана по причине кризиса соцреализма в соответствии с фазами соцреалистического канона, во-первых, [Соцреалистический канон, 2000, 286], и, во-вторых, кризиса культуральных парадигм, смены политического руководства, повлекшее за собой переориентирование культурной доктрины с преобразования личности и социума на повышении количественных показателей, уровня жизни. Трансформация, повлекшая за собой утрату качеств культуры, описанных выше. Как следствие пропала необходимость и в постройке проекта Дворца Советов.

При рассмотрении отечественной культуры 1920–1950-х, исходя из вышеуказанных категорий, проект Дворца Советов как ультимативный проект саморепрезентации искусственно образованной советской культуры как типа становится более закономерным как следствие потребности легитимации власти и построения ею нового универсума в том числе и через конструирование нового урбанистического пространства.

Урбанистика на службе идеологии

Коренное воздействие на человеческое сознание требовало более всестороннего и всепроникающего инструментария, чем его могли оказать внедряемые искусственно агенты, акторы и практики, необходимо было переформировать сам контекст бытия граждан. Принцип К. Маркса «Общественное бытие [людей] определяет их сознание», установил интерес идеологов к трансформации советских городов для искоренения из них намеков на бытие прошлого и воздвижение на их основах бытия будущего.

Действия советского руководства по преобразованию урбанистического пространства можно классифицировать по четырем уровням воздействия по мере возрастания вмешательства:

- Смена топонимики: переименование городов, улиц, памятников и т.п.
- Переформатирование старых построек под новые нужды. Самый яркий тому пример — это масштабное движение по превращению церквей и дворцов в кинотеатры, театры, дома офицеров, склады, казармы и т. п.
- Возведение новых архитектурных сооружений, в особенности, архитектурных доминант. Как пример: Театр оперы и балета в Ереване, Дом Советов в Тирасполе, Дом Советов в Ленинграде и т.д.
- Глобальная перестройка городов с целью изменения их культурного кода, придание им нового вида и ощущения. Как например сталинская перестройка Москвы или такие же планы на перестройку Ленинграда.

Определяющим фактором советской урбанистической программы стал Ленинский план монументальной пропаганды. Первый нарком просвещения А. В. Луначарский обозначал это в своих воспоминаниях термином «воспитательная пропаганда» [Луначарский, 1968, 198]. Его реализацию можно разделить в два этапа.

Первый этап укладывается в первые шаги монументальной пропаганды, принятые при правительстве, сформированном В. И. Лениным. Художники этого периода находятся еще в поиске стилистических форм, которые могли бы отвечать на запрос нового общества, при этом всем, очень часто в работах отмечается неопытность и, как следствие, неказистость форм. В материальном плане, работы были выполнены из дешевых и некачественных материалов. Как отмечает А. В. Луначарский, в статье «Ленин и искусство» — большинство памятников задумывались временными, поэтому делались из недолговечного гипса [Луначарский, 1968, 198]. По этой причине большинство памятников этого периода не сохранились уже к следующему периоду либо были снесены в дальнейшем, чаще всего — заменены более качественными работами, с более определенной формой и видением. Неудачность большинства форм подтверждает и сам А. В. Луначарский в своих воспоминаниях [Луначарский, 1968, 199]. Как примеры, можно вспомнить скульптуру «Свобода» С. Эрзя в Свердловске; памятник «Освобожденному Труд» в Петрограде, памятник К. Марксу и Ф. Энгельсу на площади Революции и др. Воспоминания о планах Ленинской монументальной пропаганды впервые

публикуются в 1933 году, и автор в них задается вопросом, почему бы вновь не вернуться к данной практике [Луначарский, 1968, 200]. На рубеже конца 20-ых и начала 30-ых данные процессы в масштабах страны действительно затихают. Однако уже в первой половине 30-ых начинается разработка новых планов по перестройке советских городов, а уже во второй половине начинается активная их реализация, как, например, сталинская перестройка Москвы, что лишний раз подтверждает преемственность нового правительства.

Второй период начинается именно при работе этого правительства, беря свой отчет со второй половины 30-ых годов. Поскольку соцреалистический канон перешел к фазе собственно канонизации [Соцреалистический канон, 2000, 281], те памятники, что не разрушились в виду их некачественности, были заменены на более «стилистически верные» сооружения в духе соцреалистического реализма. Также эта фаза ознаменовала собой более масштабный подход к урбанистике. Если на первом этапе ввиду ограниченности ресурсов и кадров, конструкторы были вынуждены вписывать произведения пропаганды в уже сформированную ранее среду лишь иногда дополняя ее небольшим «контекстом» по типу парка или сквера, то на втором этапе произведения монументальной пропаганды зачастую сами формировали вокруг себя городскую среду. Памятники новой власти больше не находились в контексте старого города, напротив, урбанистические решения помещали «старый город» в новый контекст. Примеры тому — перестройка старых районов городов, как в Сочи, или возведение новых районов, как например, Московский район в Ленинграде. Обобщая вышесказанное, к середине 1930-х годов, авторы советской культуры, приняв ошибки первого периода реализации плана «Монументальной пропаганды», выработав свой художественный язык, определившись с жилищно-коммунальными нормами и начав массовые экономические реформы, преступает к реализации основного проекта второго этапа плана, а именно — реконструкции Москвы, целью которой должно было стать возведение примерного города будущего, представляющего триумф победы коммунистической идеологии. Своеобразным «венцом» данной перестройки должен был стать Дворец Советов. Проект, что после десятилетия обсуждения, наконец-то нашел место для своей реализации.

Дворец Советов: целевая установка

При историко-культурном рассмотрении процесса создания «Дворца Советов», его характерологическая особенность как метапроизведения советской культуры [Никифорова, 2011, 528] становится наиболее симптоматична. Впервые идея о необходимости создания Дворца возникла на заседании Живкульта в 1919 году, [Селиванова, 2023, 62]. В 1922 году на I съезде Советов СССР создание Дворца в «ознаменование создание нового Союзного государства» было озвучено как цель [Никифорова, 2011, 528], через 9 лет начинается цепочка конкурсов на выбор проекта. На протяжении разработки, за его созданием следят высшие представители партии, не всегда напрямую, курируя и вмешиваясь в процесс строительства [Кузнецов, 2019, 58–59]. В особенности, особое внимание проекту начинают уделять после начала экономической, военно-политической и идеологической модернизации в 1930-х.

В дальнейшем проект пережил немало переосмыслений и «перезагрузок» в ходе творческого поиска и многочисленных конкурсов, пока не был выбран проект Б. Иофана, что в отличие от других проектов по факту отбора и многочисленных доработок стал отражать

поставленные перед монументом задачи, и, как следствие, дожидаясь этапа реализации — к 1937 году была расчищена площадка и началось возведение стального каркаса [Никифорова, 2011, 529]. Выбор проекта Б. Иофана обуславливался тем, что к этапу его представления, Совет строительства смог в череде конкурсов накопить те художественные образы и конструкторские решения, что укладывались в общие цели репрезентации «дворца дворцов»: в то время как другие проекты не соответствовали духу иррациональной романтики [Журин, 2014, 83], проект архитектора минимально возможным базисом, на основе которого было возможно реализовать все задумки.

Характер задач, поставленных перед Дворцом Советов, можно счесть в выступлении В. Веснина на V пленуме правления Союза советских архитекторов СССР в 1939 году: «Дворец Советов — памятник вождю человечества, великому Ленину, памятник нашей исторической эпохи, когда страна Советов не в мечтах, а на деле построила бесклассовое социалистическое общество. <...> Три искусства, соединенные вместе, должны запечатлеть пройденный славный путь борьбы, путь достижений и побед путь неуклонного продвижения вперед под мудрым руководством друга Ленина, великого продолжателя его дела товарища Сталина» [Архитектура..., 2023, 4]. Основной целью памятника становится именно репрезентация советского универсума: его становления, его настоящего и предстоящего будущего. В приведенном отрывке, есть определение Дворца Советов как памятника В. Ленину, что на первый взгляд может исказить предназначение проекта. Однако в последующем из контекста становится понятно, что фигура вождя выступает здесь как антропологическое выражение коммунистической идеи, ее символ и олицетворение. На то же и указывает в своем докладе Б. Иофан, говоря, что памятник В. Ленину — памятник, что будет отражать в веках величие и героизм социалистической эпохи [Архитектура..., 2023, 7]. Сама задача репрезентации эпохи прежде не ставилась для художественного произведения, поскольку они предназначались для более узких целей, приобретая такую функцию лишь в последующем, при критическом осмыслении и культурной рефлексии [Никифорова, 2011, 540]. Примечательно, что для Б. Иофана по его собственному признанию величайшие памятники эпох прошлого становятся ориентиром и материалом для его собственных художественных изысканий [Архитектура..., 2023, 14].

Первое свойство Дворца, что обращает на себя внимание — необходимость всеми средствами и на всех уровнях подчеркнуть превосходство коммунизма, в особенности в сравнительной характеристике над капиталистическим и феодальным миром. Наиболее прямолинейный способ выражения превосходства — экстенсивный. По этой причине Дворец Советов должен был стать многократно выше всех американских небоскребов, изучению которых была посвящена одна из командировок архитекторов, по этому же — и грандиознее цитадели остального мира в виде Дворца «Лиги Наций» [Селиванова, 2023, 63]. В продолжение этого — Большой зал должен был превосходить масштабом аналоги современников.

Синтез как концептуальная основа Дворца Советов

Как было описано выше, советская культура на этапе конструирования активно занималась возведением до уровня идеала антиестественного начала. И если естеству и природе свойственен эгоизм, то в рамках советского общества обращение шло к альтруизму и коллективизму. Идея единения без единообразия наглядно реализуется во множестве проектов

зрелого соцреализма. Важно подчеркнуть отсутствие показа единения эгалитарных, однообразных образов, что, например, свойственно ранним работам А. Дайнеки — «Текстильщицы» (1927 г.), «Оборона Петрограда» (1928 г.) и др. В случае с последней такое преподнесение героев Гражданской войны активно подвергалось критике. Авторы культурной общности в данном случае говорящие от лица критики требовали создавать не унифицированного «героя-коллектива», а подчеркнуть единение разнообразных множеств. На уровне языковой политики, например, это реализовывалось через активное содействие развитию языков республик, коренных и малых народов, укладываясь в т.н. процесс коренизации с сохранением статуса русского языка, как общего для всех республик. На примере Дворца Советов, об этом говорит уже упомянутый В. Веснин, проводя сравнение с дирижёром, что в оркестре призван спаять воедино комплекс индивидуальностей [Архитектура..., 2023, 5].

Обобщая, одной из черт создаваемого советского общества становится синтез. Именно синтез, а не авангардный синкретизм, поскольку элементы сохраняют целостность как ситуативно самостоятельные явления. Элементы синтеза, в одном ключе, с советской идеологией, должны были показываться максимально разнообразными, желательно, с акцентом на ранее дискриминируемые группы. В частности, поэтому другие памятники эпохи, репрезентирующие универсум — «Рабочий и колхозница» или фонтан «Дружбы народов» — это сочетания максимально разнообразных начал: в первом сочетаются единство города и деревни, мужчины и женщины, промышленности и сельхоза; а во втором — каждая республика изображается, словно древнегреческая скульптура богини, со свойственной ей атрибутом. Соответственно, в первом случае — акцент делается на темах эмансипации женщин, равенстве полов, равенстве городов и деревни; во втором случае — на равенстве народов, отсутствии деления на центры и периферии.

Синтез как концептуальная особенность не могла не проявиться и в проекте Дворца Советов, однако в данном случае она носила более глобальную функцию: по причине зрелости советской культуры, а значит и ее готовности осознанно репрезентировать свой универсум через более весомый, чем ранее создаваемые, объект. Во-первых, к его реализации были подготовлены художественно-методологические установки: как подготовку к «главному зданию страны» можно рассматривать многочисленные проекты зданий Коминтерна, Дворца Труда, авангардистские мегапроекты 1920-х. Во-вторых, духовная сфера культуры уже вступила в активный процесс подчинения других сфер, что проявилось в процессе «десемантизации лексики» архитектуры и превалировании поэтического характера ее содержания, на что указывает А. Н. Селиванова [Селиванова, 2023, 74–80]. В сущности, этот процесс отсылает к зарождающемуся «авторитарному дискурсу» по А. Юрчаку. Таким образом, к моменту формирования окончательного облика Дворца Советов был подготовлен и апробирован инструментарий внедрения идей для последующей их репрезентации в архитектурной форме — как это было реализовано в более камерном виде с Театром Красной Армии [Селиванова, 2023, 80].

Синтез проявляется сразу на нескольких метауровнях: процесса художественного производства, синтеза искусств, исторических стилей, экстерьерно-интерьерного и ландшафтного единства.

Трансформационные процессы XIX–XX наносят изменения и процесс потребления произведений искусства, объектов культуры. На это влияет в широком смысле демократизация культуры: появление рычагов для участия масс в политическом генезисе стран; постепенное

распространение всеобщего и обязательного образования; рождение открытых музеев, потребление экспонатов которого больше не становится привилегией определенных социальных групп. Развитие истории как науки и национального самосознания в контексте вышеописанных процессов предопределяет влияние исторического контекста на реципиента при его знакомстве с объектом культуры. По этой причине, возведение новых памятников для сакрализации народного прошлого в политических целях становится актуальным инструментом социального конструирования уже с середины XIX века [Лобанова, 2024, 260–262]. При разработке «дворца дворцов» новая модель более комплексного восприятия учитывалась: авторы понимали, что многоэтапный конкурс, *конкуренция* проектов сохранились бы в истории памятника, посвященного единству. Подобный тип художественного поиска не соответствовал поставленным идеологическим задачам репрезентации, более того, шел в несоответствие с транслируемыми идеями. При том, что была предпринята попытка трансформировать характер конкурса: изначально поставлена задача на отсев необходимых находок и решений, а сам конкурс носил открыто социалистически-демократический характер, поскольку к участию привлекались все вне зависимости от класса, возраста, образования или гражданства [Мосолова, 2017, 310–311] — мер для создания *монумента коллективизму* было недостаточно. Выразилось это, например, в возмущении европейских архитекторов фактом отказа от проекта Ле Корбюзье [Селиванова, 2023, 64].

По этой причине Совет строительства после формального выбора проекта Б. Иофана решили видоизменить сам поход. Дворец Советов должен был коренным образом отличаться от капиталистического, конкурентного мира: во-первых, после выбора конкретного проекта, создаются рабочие группы, разрабатывающие отдельные аспекты Дворца, включающие в себя некоторых участников конкурса, как В. Щуко, Г. Красина и др.; во-вторых, множественные наброски конкурсных проектов внедряются в финальный облик Дворца [Никифорова, 2011, 543]. Последнее выражается, например, в проекте складных стульев, позволяющей превратить зал собраний в площадь, предложенный одним из рабочих в конкурсном проекте [Никифорова, 2011, 543–545]. Сама возможность такого использования трансформирует базовую парадигму конкуренции продуктов, имманентных творческого конкурса. Таким образом, основная транслируемая идея Дворца Советов не дисгармонирует с контекстом его создания, а, напротив, лишь усиливает транслируемый нарратив. Дворец выступает коллективным творением, соединяющим в себе различные, порой самые даже самые смелые и радикально отличные друг от друга идеи в гармоничном синтезе.

Принцип коллективного автора усиливает и другую идею, заложенную Б. Иофаном. Во время выступления на V пленуме, им отдельно подчеркивается, что великие, монументальные и культовые сооружения прошлого хоть и строились обычным народом, служили, в первую очередь, представителям элит разных эпох. Историческое значение строительства Дворца Советов, в свою очередь, исправить несправедливость и построить величайший памятник всего человечества всем народом и отдать его на служение народу [Архитектура..., 2023, 9–10]. Этим и объясняется стилевая направленность Дворца Советов, что лишь на первый взгляд может показаться классицистической, ампирной. Стил, часто называемый в некоторых работах «сталинским ампиром» [Андросова, Оришев 2024, 45], «романтическим классицизмом» [Журин, 2014, 82], «постконструктивизмом» [Селиванова, 2023, 24] или «неоклассицизмом» [Васькин, 2009, 10–12] касательно архитектуры 1920–1950-х годов, обладает намного более расширенным многообразием форм и стилевыми началами, что не позволяют узко

концептуализировать стиль таким образом: они все сочетают в себе формы классицизма, конструктивизма, готики, ренессанса, ар-деко, модерна и т.д. [Соцреалистический канон, 2000, 132] Архитектуру периода можно атрибутировать с точки зрения соцреалистических установок, обозначенных выше: если строение направлено на реализацию программы — его можно отнести к проявлению соцреализма, если нет — следует отнести его к другим стилевым проявлениям архитектуры пер. пол. XX в. В этой закономерности и заключается характерологическая особенность соцреализма как модернистского проекта. Он динстиктируется лишь через целевую установку, поскольку апроприация исторических форм художественных практик размывает визуальный язык, скрепленный лишь программой. Б. Иофан говорит о Дворце как о лаборатории по выработке уникального языка соцреализма в архитектуре [Архитектура..., 2023, 21].

Дворец Советов — как микрокосм и центральный памятник соцреализма концентрирует в себе полный отказ от любых ярко выявленных стилевых форм, что вкупе рождает новую, доселе невиданную уникальную атмосферу соцреализма. Совет строительства отдельно подчеркивает важность отсутствия предрешиения определенного стиля и апроприации как классических форм архитектуры, так и современной архитектурно-строительной техники [Архитектура..., 2023, 10]. Об этом напрямую говорит и сам архитектор Б. Иофан, ссылаясь на В. Ленина и его тезис о необходимости изучить культуру прошлого для построения социализма [Архитектура..., 2023, 14–15].

Внешний облик отсылает к оммажам на мифические Александрийский маяк, «Колосса Родосского» или Вавилонскую башню. Примечательно, что во время конкурсного отбора, в прессе обсуждались все три перечисленных оммажа: А. Толстой называл Дворец восьмым, советским, чудом света [Селиванова, 2023, 63], а А. Луначарский сравнивал с Вавилонской башней [Селиванова, 2023, 67]. Отдельные элементы Дворца соответствовали разным историческим и современным пер. пол. XX века стилям. Ребристая, канеллированная фасадная поверхность отсылается к стилю ар-деко [Бархин, 2016, 60] и модерну. Мозаичные панно — к византийскому искусству. Главное фойе за авторством А. Баранского — выполнено по аналогии с древнегреческими храмами, отсылая к восточному залу Парфенона, где центральное место в отдалении от входа занимает постамент с массивной скульптурой. Сохраняется и свойственное древнегреческим храмовым постройкам зонирование центрального нефа от боковых с помощью колонн [Архитектура..., 2023, 107]. В рамках решения задачи апроприации на социалистический лад принципа демократичности исторических, культовых сооружений прошлого — это помещение используется как общедоступное, в отличие от древнегреческих храмов. Малый зал, за авторством бригады Ю. Щуко наиболее стилистически эклектичен: античный амфитеатр обрамляется по-конструктивистски монолитными и геометричными опорами бельэтажа, обрамляясь стеклянным потолком в стиле модерна и барочными барельефами над сценой. Сам Б. Иофан в докладе намекает на то, что американские небоскребы и готические храмы выступали референсом по своему аффективному воздействию, но перед ними стояла задача трансформировать цель воздействия [Архитектура..., 2023, 13]. Большинство залов украшалось бы монументальной живописью, референсом для которого в первую очередь было выбрано древнерусское искусство [Архитектура..., 2023, 18]. При разработке орнаментальных форм и мотивов предлагалось вдохновляться народным промыслом прошлого, но с доработками, чтобы соответствовать общей стилистике Дворца [Архитектура..., 2023, 19].

Дворец Советов — это синтез искусств. Однако подход к синтезу, как и подход к конкуренции проектов, также подвергается трансформации, исходя из новых идеологических установок: если в синтезе искусств готического храма очевидное, доминирующее положение все же занимает архитектура, объединяющая и подчиняющая все виды искусств, в проекте Дворца — архитектура, скульптура и живопись гармонично сочетаются в себе. О синтезе искусств напрямую говорит В. Веснин в выступлении на V пленуме правления, подчеркивая, что взаимное участие не должно никак ограничивать каждый вид искусства в пользу другого, подчеркивая, что разобщенность недопустима для проекта Дворца Советов; более того, в созвучии с отношением к эгалитарным образам в соцреализме, он настаивает, чтобы индивидуальная особенность каждого вида искусств проявилась в полной мере [Архитектура..., 2023, 5]. Скульптура В. Ленина не подавляет архитектурное строение, превращая его в огромный постамент, но и скульптура, в отличие от первых проектов Б. Иофана, не представляет собой «сжатое» и миниатюрное навершие вместо купола у ротонды-аллюзии на римский Колизей. В данном случае, основная идея и принцип Дворца Советов сочетаются с наиболее выгодным творческим решением: синтез искусств в монументе помимо прочего необходим для взаимодополнения всех искусств друг друга и, как следствие, более углубленном воздействии на реципиента, о чем говорит Б. Иофан [Архитектура..., 2023, 15].

При сравнительном анализе с другими произведениями архитектуры того же периода выделяются и другие концептуальные особенности, говорящие и о синтетическом, а как следствие культурного контекста, и о коллективистском характере художественных образов. Всемирная выставка в Париже 1937 года, подарившая миру известную фотографию двух павильонов — советского и немецкого, находящихся в диалоге друг с другом и, тем более, с Эйфелевой Башней на заднем плане позволяют выделить особую характеристику монументального искусства СССР 1930–1950-х: политико-идеологическая атрибутика власти, располагается на одном ряду с антропоморфическими образами ее представителей, что в совокупности устанавливает семиотическую ассоциативную связь, сообщающую наблюдающему о синонимичности власти, правящего класса, и народа. Это отличается, например, от национал-социалистического искусства, где символика власти доминирует над отдельными человеческими символами, как в павильоне Третьего рейха на Парижской выставке, где немецкий орел находится на возвышении архитектурного сооружения, у подножия которого стояли парные скульптуры «Товарищество» с представителями титульной нации. В Дворце Советов — советский герб находится по центру между многоскульптурными композициями, некоторые из которых возвешаются на один или даже два уровня, более того, он обрамляется многофигурными рельефами. Скульптуры в Большом зале, как и акротерии на экстерьере, удерживают в руках государственную символику в виде флага, но при этом они композиционно не подавляют образы людей, а лишь обрамляют динамику их движения.

Смысловой центр проекта — скульптура В. Ленина, образ которого на момент реализации находился на этапе сакрализации в данном историческом контексте существует как обожествленный, но все же человек. В версии проекта Б. Иофана, победившей на конкурсе, героем скульптуры на здании был обычный рабочий, однако Совет строительства постановил заменить его массивной скульптурой В. Ленина [Архитектура..., 2023, 10]. Решение может показаться прямолинейно-идеологическим, однако в контексте реализации плана Ленинской монументальной пропаганды, оно становится более закономерным. Поскольку, если памятники и монументы первого этапа, не посвященные конкретному деятелю, зачастую представляли

собой одиночную мужскую фигуру, часто обозначаемую как «Освобожденный труд»; то второй этап чаще концентрируется на парных скульптурах мужчины и женщины, олицетворяющих разные ремесла или профессии. Вследствие трансформации идеологических акцентов и нарративов одиночная мужская скульптура выглядела бы архаично, однобоко и не обладала достаточным символическим весом для репрезентации советского универсума. Парная скульптура не рассматривалась Советом строительства по причине конструктивных особенностей и последующей смены акцентов на динамичность, нарушая поставленные задачи. Фигура В. Ленина обладает более весомым символическим потенциалом для репрезентации, поскольку к тому моменту уже образовала концептуализированную предметную область, культурный концепт [Степанов, 1997, 68] с коммунизмом, социализмом, СССР как таковым, стала неразрывно связана с ними: личностные характеристики и реальная историческая роль В. Ленина стали уже не так важны, поскольку сформированный образ, каноническое изображение В. Ленина стали морально-нравственным и идеологическим, непоколебимым ориентиром для всей советской культурной общности. Иначе говоря, В. Ленина на данном этапе — это символ, однозначно связанный с коммунизмом и страной Советов. Фигура, согласно канонизированному образу, облачена в обычный костюм, без ярко выраженных атрибутов власти; на более поздних моделях и эскизах, он избавляется от пространных и многозначных жестов, листов и записей в руках, лишь указывая одной рукой вперед, что совпадает и с урбанистическим ландшафтом «Новой Москвы», и с общей идеей устремленности в будущее советского универсума.

Неслучайным для иеротопии коммунистического монумента становится и выбор места постройки. При том, что архитекторами были предложены разные локации для возведения Дворца, в числе которых — Фрунзенская набережная, предложенная А. Щусевым, и Воробьевы горы за идеей бригады САСС, Красная площадь, выдвинутая А. Никольским, окончательное решение пало на место Храма Христа Спасителя [Тугаринова, 2016, 178]. Во-первых, из-за решения сделать его общественно-досуговым и идеологическим центром столицы, т.к. сооружение не мыслилось расположить не в одном из периферийных районов города [Тугаринова, 2016, 178]; во-вторых из-за близости к транспортным артериям города; в-третьих, расположение монумента новой власти на месте одного из главных храмов Российской империи двунаправленно демонстрировало превосходство одной власти над другой и сакрализировало бы для граждан, мыслящих старыми категориями, новую постройку возводя его до статуса актуального религиозного идола. При одиночной реализации проекта, принцип синтеза столкнулся бы с проблемами в виде урбанистического ландшафта старой Москвы, что привел бы к дисгармонии при восприятии: в первую очередь монумент новой власти показывал бы масштабное превосходство, что кажется очевидным плюсом, однако, масштабы одного могли сформировать в реципиенте двусмысленное ощущение подавления, что более важно, исказить транслируемые смыслы о светлом будущем через разрыв между единичным монументом и реальностью окружающей среды. Поэтому в соответствии со вторым этапом реализации плана монументальной Ленинской пропаганды, архитектурные сооружения и памятники новой страны должны были подчинять себе городское пространство, переформатировать его. С целью соблюдения принципа синтеза Дворец был вписан в проект масштабной реконструкции Москвы, став смысловым центром новой столицы, что отдельно подчеркивается Б. Иофаном [Архитектура..., 2023, 7]. Благодаря этому преодолевается смысловой разрыв: монумент создает контекст и одновременно включается в него.

Для формирования смыслового центра города планировалось организовать на основе улицы Горького широкую, монументально обработанную магистраль, соединяющую Красную площадь, площадь Революции и площадь Свердлова и подводящую к главному входу в Большой зал. Со стороны Малого зала начиналась бы вторая магистраль, что вела бы к юго-западному району города. Само же здание и площадь с монументами-памятниками перед ним располагались бы на 9-метровом стилобате, со 100-метровой лестницей, ведущей к главному входу [Архитектура..., 2023, 7]. На площади обсуждалась возможность возведения памятника К. Марксу и Ф. Энгельсу, обрамляли бы пространство скульптуры социалистов-утопистов [Архитектура..., 2023, 16]. Взаимодействие планировки и магистрали вновь демонстрирует синтетический характер образа Дворца: по замыслу авторов, широкие просторы новой транспортной артерии предназначались для массовых парадов, митингов и шествий, что могли бы постепенно перемещаться в Большой зал Дворца Советов и продолжаться там благодаря стульям-трансформерам. Московские высоты — масштабные, но менее художественно выразительные, должны были в свою очередь обрамить главное здание столицы [Мосолова, 2017, 308], направляя на него внимание, но не перетягивая его на себя. В дополнение этого помпезность Дворца Советов должна была составить основу нового «культурного кода» Москвы: с такой же грандиозностью рассматривались для возведения Дом Аэрофлота Д. Чечулина, здание Наркомата тяжелой промышленности в проектах И. Фомина и братьев Весенных, и др.

Утилитарные функции и транслируемые смыслы

Репрезентация транслируемого нарратива не просто ограничивалась контекстуальным знаково-символическим языком, но и усиливалась утилитарным функционалом Дворца Советов как сооружения. Важнейшей частью Дворца являются его клубная часть, что должна была быть общедоступной, сделав своеобразный центр «культурной жизни». В здании подразумевалась широкая клубная часть, включающая в себя всевозможные формы досуга, а также, по нормам времени, расширенные технические помещения для обеспечения нормального функционирования обсуживающего персонала [Мосолова, 2017, 309–310]. Демократичность Дворца в первую очередь демонстрируется через общедоступность его утилитарных функций любому советскому гражданину, при том, что здание предназначено в том числе для заседаний Верховного Совета. Для них в конструкции предусмотрены отдельные палаты, залы приемов, залы для встреч прессы [Архитектура..., 2023, 32]. Залы спроектированы таким образом, чтобы любому посетителю ничего не мешало наблюдать центральное действо, что подкрепляется множеством киноэкранов в кольцевых кулуарах для эпизодических показов иллюстраций при выступлении [Архитектура..., 2023, 30]. Удобство согласуется с принципом демократизма. Помимо этого, оба зала были могут использоваться для сценических зрелищ и любого рода массовых мероприятий.

Одним из важнейших и утилитарных помещений Дворца являлся бы Большой зал. Как писалось выше, он предназначался для проведения массовых митингов-демонстраций, находясь в смысловой финальной точке после длительного шествия по главной магистрали города. Трансформирующиеся стулья с возможностью перестройки зала в площадь подчеркивают субъект-субъектный способ взаимодействия выступающего с публикой в рамках полусакральных и аффективно-воздействующих массовых мероприятий в стенах зала.

Ключевое значение имеет, что принятие на V пленуме эскизов Большого зала за авторством А. Хрякова и Малого зала за авторством бригады Ю. Щуко выполнены с аллюзией на античные, древнегреческие амфитеатры; не содержат в своем плане выстраивающих иерархию структур: отсутствует аналог Царской ложи, а сцена для выступлений находится на уровне ниже многих зрительских сидений, создавая впечатление единения и «первого среди равных». «Этим мы хотели с еще большей силой подчеркнуть, что в стране ответов передовые люди являются неотъемлемой частью народа» — комментирует конструкцию Президиума Б. Иофан [Архитектура..., 2023, 18].

Сакрализация «революционного пути» в Дворце Советов

Отдельным способом репрезентации советского универсума в Дворце Советов выступает запечатление ключевых для «революционной истории событий прошлого. Б. Иофан констатировал, что великие победы партии, страны должны быть отражены в памятнике [Архитектура..., 2023, 7]. Об особой призме восприятия советской идеологии прошлого было описано выше. В самом же здании, при проектировке залов, планировалось посвятить некоторые из них определенной исторической проблематике, например, зал Героики гражданской войны, другие — актуальным политическим событиям из жизни страны с целью их сакрализации в народной памяти: зал Сталинской Конституции, зал Героики строительства социализма [Архитектура..., 2023, 109].

Особую роль с точки зрения репрезентации универсума играет и расположение смысловых кластеров в хронологическом порядке: при потенциальном посещении Дворца Советов, гражданин сначала встречает памятники социалистам-утопистам, обрамляющие площадь, затем основателям научной школы — К. Марксу и Ф. Энгельсу, позже — вход в монумент с залами, посвященными актуальным победам страны Советов. Таким образом, на сознание реципиента оказывается дополнительное нарративное воздействие, что через упорядоченную структуру специально выстроенных символов формирует картину исторического процесса с выстроенными смысловыми акцентами; что особо усилятся через контекстуальное восприятие, поскольку ранее на площади располагались памятники, прославляющие предыдущую власть и их деятелей — Храм Христа Спасителя, посвященный победе в Отечественной Войне 1812 года и памятник Александру III. Символическое местоположение монумента новой власти таким образом, очередной раз утверждает «историческую победу» СССР и его строя над императорской Россией и ретрансляцию этой мысли в массы: с одной стороны идеологи формируют почву для создания впечатления о правильности советского взгляда на историю; с другой стороны подменяют символы и идолы старой власти своими.

Об отдельных скульптурных композициях, вызывающих суггестивно-аффективное подкрепление транслируемого нарратива, судить сложно ввиду отсутствия окончательного решения касательно них, о чем и говорится на пленуме в июле 1939 года, однако, к таким можно отнести утвержденную многофигурную композицию из Большого зала, во главе которой В. Ленин с красным знаменем ведет народы к коммунизму, как это описывает профессор В. Гельфрейх [Архитектура..., 2023, 29]. Сакрализацией настоящего, результатом «революционного пути» является, например, планируемый сюжет для настенного изображения на тему «Счастливые народы СССР» [Архитектура ..., 2023, 30]; предлагаемая тематика других скульптурных, барельефных групп или живописных изображений также отражает образ романтизированного настоящего — «Радостный труд коммуны» из зала правительственных

приемов, «Первые субботники» для вестибюля-фойе, «Изобилие социализма» для буфетов и ресторанов и др. [Архитектура..., 2023, 43–44]. Прямолинейность названий является обманчивой, В. Мухина отдельно отмечает: наиболее эффективное выполнение поставленных задач скульптурой возможно лишь только при использовании образности, поскольку лишь она способна реализовывать задуманное в более полном объеме [Архитектура..., 2023, 44–45].

Образ Дворца Советов как сопутствующий элемент легитимации

История помнит множество примеров необходимости легитимации архитектурных сооружений или памятников, что нарушают привычные населению урбанистические ландшафты. По этой причине «информационное поле» вокруг возводимого Дворца становится одним из важнейших факторов легитимации и сакрализации еще несуществующего строения. Конкурс и строительство Дворца активно освещается прессой, причастные активно пишут статьи о достижениях стройки. Была продумана многоплановая фото и видеофиксация стройки [Платонова, 2019, 37–38]. Одна из ключевых сюжетных линий фильма А. Медведкина «Новая Москва» (х/ф, 1938 г.) посвящена генеральному плану реконструкции города, включающему возведение Дворца Советов, его явление — кульминация киноленты. Образ Дворца фигурирует на панорамных кадрах «Космического рейса» (х/ф, 1935 г.) и его ремейка — «Полет на Луну» (м/ф, 1953 г.). На монументальном панно «Хлопок» для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года А. Самохвалов изображает хлопководов на ступеньках Дворца; он же является смысловым центром барельефа на фронтоне здания штаба Центрального военного округа в Екатеринбурге, как и майоликового медальона на Северном речном вокзале в Москве. Одним из показателей эффективности воздействия становится то, что Дворец Советов стал героем народного творчества, если быть конкретнее, то предвоенных пословиц: «Не голова, а Дворец Советов» [Журин, 2014, 84].

Затяжной процесс создания проекта привел к тому, что уже к 1935 году, само строительство стало скорее символическим актом. Фигурирование Дворца на открытках, почтовых марках, кинофильмов и барельефов постепенно стали смыывать границы реальности, символически установив постройку монумента как осуществленный факт [Хойзингтон, 2003, 67]. Симптоматичным становится и отказ от реализации проекта после войны, поскольку как несбывшаяся мечта Дворца Советов не стала реальностью, так и советский проект столкнулся с первыми крупными кризисными состояниями.

Заключение

Вне зависимости от факторов возможности или невозможности реализации монумента, Дворец Советов все еще остается пиком советской архитектуры и модернистской мысли как таковой, венцом, в котором авторы-демиурги смогли заложить микрокосм идеального образа советской культуры, к которой они стремились. Уникальность Дворца остается в его всеобъемлющей, всесторонне реализуемой и продуманной до мелочей модели советского универсума, где практически каждая деталь, насколько это возможно, выполняет свою роль в общем механизме репрезентации утопической коммунистической идеи. Статус метапроизведения советской культуры Дворец смог завоевать сразу по нескольким причинам: во-первых, ввиду вышеописанного, каждый элемент проекта, как и он целиком, в практической плоскости, так и на суггестивно-аффективном уровне воздействует на реципиента, целенаправленно побуждая в нем формирование предопределенных заранее смыслов; во-

вторых, поскольку способы формирования транслируемых нарративов выходят за рамки одиночной коммуникации с ним, как объектом культуры, синтетически гармонизировавшись с контекстом всей советской культурной общности.

Библиография

1. Hoisington, S.S. "Ever Higher": The Evolution of the Project for the Palace of Soviets // *Slavic Review*. 2003. Том 62, № 1. С. 41–68
2. Андросова Э. М., Оришев А. Б. Проект Дворца Советов как синергизм советского искусства // *Бизнес и дизайн ревю*. 2024. № 3(35). С. 42–52.
3. Архитектура Дворца Советов. М.: Книга по Требованию, 2023. 111 с.
4. Бархин А. Д. Ребристый стиль высотных зданий и неоархаизм в архитектуре 1920–1930-х // *Academia. Архитектура и строительство*. 2016. № 3. С. 56–65.
5. Васькин А. А. Сталинские небоскребы: от Дворца Советов к высотным зданиям. М.: Спутник+, 2009. 236 с.
6. Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. 192 с.
7. Гюнтер Х. (общ. ред.) и Добренко Е. А. (общ. ред.) *Соцреалистический канон*. СПб.: Академический проект, 2000. 1040 с.
8. Журин Н. П. Проект Дворца Советов Б. Иофана и его романтическая составляющая // *Баландинские чтения*. 2014. Т. 9, № 3. С. 82–87.
9. Кузнецов С. О. Роль Сталина в организации конкурса на проектирование Дворца Советов (1931–1932 гг.) // *Архитектура и современные информационные технологии*. 2019. № 3(48). С. 51–60.
10. Лобанова Ю. В., Фадеев И. В. Стиль неогрек как способ сакрализации национального прошлого на примере «храма Вальхаллы» // *Журнал интегративных исследований культуры*. 2024. Т. 6, № 3. С. 257–264.
11. Луначарский А. В. *Воспоминания и впечатления* М.: Сов. Россия, 1968. 376 с.
12. Лях В. И. Культурогенез как концепт теории и истории культуры // *Аналитика культурологии*. 2011. № 1(19). С. 272–284.
13. Мосолова Л. М. (отв. ред.), Лобанова Ю. В. (отв. ред.). *Мировая и отечественная художественная культура*. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2017. 390 с.
14. Никифорова Л. В. Чертоги власти. Дворец в пространстве Культуры. СПб.: Искусство-СПБ, 2011. 703 с.
15. Платонова Т. А. Кинофикация дворца советов (1933–1941) // *Мир техники кино*. 2019. Т. 13, № 3. С. 36–40.
16. Селиванова А. Н. Постконструктивизм. Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР. М.: БуксМАрт, 2023. 320 с.
17. Тугаринова С. Д. Дворец Советов — архитектурные конкурсы 1930-х гг // *Вестник славянских культур*. 2016. № 3(41). С. 177–186.

The Palace of Soviets Project as a Representation of the Universe of Soviet Culture in the 1920s–1950s

Ivan V. Fadeev

Academic Methodologist,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 Moyka River Embankment, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: don.vano-15@yandex.ru

Abstract

The article examines the methods and forms of representing Soviet culture of the 1920s–1950s through the Palace of Soviets project. The culture of this period is analyzed both as an artistic project and as an educational universe aimed at shaping the ideal Soviet individual. From this perspective, the evolution of the Palace project appears more logical, as the final design incorporates nearly all the objectives set by ideologists for a monument to the Soviet universe: by fully implementing the

Fadeev I.V.

principle of collective creativity and appropriating architectural elements from various historical styles, the Palace positions itself as a monument to collectivism and the working class, symbolizing the culmination of human history in the "bright communist future." This is further emphasized through the thematic content of its halls, integration into the urban landscape, and the creation of a harmonious context. To achieve these goals, synthesis becomes a universal principle in the project's planning and implementation.

For citation

Fadeev I.V. (2025) Proekt Dvortsya Sovetov kak reprezentatsiya universuma sovetskoy kul'tury 1920–1950-kh [The Palace of Soviets Project as a Representation of the Universe of Soviet Culture in the 1920s–1950s]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 15 (6A), pp. 152-167.

Keywords

Soviet culture, Palace of Soviets, socialist realism, modernist era.

References

1. Hoisington, S.S. (2003) "Ever Higher": The Evolution of the Project for the Palace of Soviets", *Slavic Review*. Vol. 62, No. 1, pp. 41-68.
2. Androsova, E. M., Orishev A. B. (2024), "The project of the Palace of Soviets as a synergy of Soviet art" ["Proekt Dvorca Sovetov kak sinergizm sovetskogo iskusstva"], *Business and Design Review*, No. 3(35), pp. 42-52.
3. *Architecture of the Palace of Soviets* [Arhitektura Dvorca Sovetov] (2023), Book on Demand, Moscow, 111 p.
4. Barkhin A.D. (2016) "The ribbed style of high-rise buildings and neo-Archaism in architecture of the 1920s and 1930s" ["Rebristyy stil' vysotnykh zdaniy i neoarhaizm v arhitekture 1920–1930-h"], *Academia. Architecture and construction*, No. 3, pp. 56-65.
5. Vaskin A. A. (2009) *Stalin's skyscrapers: from the Palace of Soviets to high-rise buildings* [Stalinskie neboskreby: ot Dvorca Sovetov k vysotnym zdaniyam], Sputnik+, Moscow, 236 p.
6. Groys B. (2023) *Gesamtkunstwerk Stalin*. Adam Press, Moscow, 192 p.
7. Zhurin N. P. (2014) "The project of the Palace of Soviets by B. Iofan and its romantic component" ["Proekt Dvorca Sovetov B. Iofana i ego romanticheskaya sostavlyayushchaya"], *Balandinsky readings*. Vol. 9, No. 3. pp. 82-87.
8. Kuznetsov, S. O. (2019), "Stalin's role in organizing the competition for the design of the Palace of Soviets (1931-1932)" ["Rol' Stalina v organizatsii konkursa na proektirovanie Dvorca Sovetov (1931–1932 gg.)"], *Architecture and modern Information Technologies*. No. 3(48). pp. 51-60.
9. Lobanova, Y. V., Fadeev, I. V. (2024), "The Neo-Greek style as a way of sacralization of the national past on the example of the "temple of Valhalla" ["Stil' neogrek kak sposob sakralizatsii nacional'nogo proshlogo na primere «hrama Val'hally»"], *Journal of Integrative Cultural Studies*, Vol. 6, No. 3. pp. 257-264.
10. Lunacharsky, A.V. (1968), *Memoirs and impressions* [Vospominaniya i vpechatleniya], Sov. Russia, Moscow, 376 p.
11. Lyakh, V. I. (2011), "Culturogenesis as a concept of theory and history of culture" ["Kulturogenez kak koncept teorii i istorii kul'tury"], *Analitika kulturologii*, No. 1(19), pp. 272-284.
12. Mosolova L. M. (ed.), Lobanova Yu. In (ed.) (2017), *World and domestic art culture* [Mirovaya i otechestvennaya hudozhestvennaya kul'tura]. Publishing House of the A. I. Herzen Russian State Pedagogical University, St. Petersburg, 390 p.
13. Nikiforova, L. V. (2011) *Palaces of power. A palace in the Cultural space* [Chertogi vlasti. Dvorec v prostranstve Kul'tury]. Iskusstvo-SPB, St. Petersburg, 703 p.
14. Platonova, T. A. (2019), "The cinematography of the Palace of Soviets (1933-1941)" ["Kinofikatsiya dvorca sovetov (1933-1941)"], *The world of cinema technology*. Vol. 13, No. 3, pp. 36-40.
15. Selivanova, A. N. (2023) *Postconstructivism. Power and architecture in the 1930s in the USSR* [Postkonstruktivizm. Vlast' i arhitektura v 1930-e gody v SSSR]. BuksMArt, Moscow, 320 p.
16. Gunter, H. (ed.), Dobrenko, E. A. (ed.) *The Socialist Realism canon* [Socrealisticheskij kanon]. Academic project, St. Petersburg, 2000. 1040 p.
17. Tugarinova, S. D. (2016), "Palace of Soviets — architectural competitions of the 1930s" ["Dvorec Sovetov — arhitekturnye konkursy 1930-h gg"], *Bulletin of Slavic Cultures*, No 3(41), pp. 177-186.