

Евгений Добренко

**ОКАМЕНЕВШАЯ УТОПИЯ
(ВЫСОКИЙ СОПРЕАЛИЗМ: ВРЕМЯ – ПРОСТРАНСТВО –
ПАРОКСИЗМЫ СТИЛЯ)**

Хансу Гюнтеру

Извержение вулкана... проявляется
с огромной силой в виде т.н. пароксизма,
продолжающегося обыкновенно короткое время,
акад. В. Обручев. Вулканы. –
Большая Советская Энциклопедия, т. 13, 1929.

Сопреализм, вероятно, единственное направление в истории русской литературы XX века, развивавшееся "на безальтернативной основе". К монополии стремятся едва ли не все художественные системы, утверждая свою уникальность, но только сопреализму удалось монополию в искусстве получить. Более того, можно утверждать, что он только и может реализовать себя полностью лишь в условиях монополии. В начале и в конце своего пути сопреализм имел литературный контекст, но всякий раз такой контекст был "вынужденным" и может быть объяснен лишь временной слабостью "самого передового художественного метода". Собственно, о сопреализме как о практике искусства можно говорить лишь применительно к двум десятилетиям – середине 30-х – середине 50-х годов. Разумеется сопреалистическая эстетика формировалась до середины 30-х годов.¹ Разумеется также, сопреализм не умер (да и не должен был умереть) от хрущевской "оттепели". Однако, от пребывания в культурном контексте сопреализм всегда увядал. "Доминирование" этой эстетической доктрины в постсталинском советском искусстве – признак исторических aberrаций, обусловленных советологической паранойей: оставаясь по преимуществу советской, литература, несомненно, все дальше уходила от сопреалистического канона, точно так же, как и в досталинскую эпоху, будучи в основном советской, до этого канона "дорасти" не могла. В обоих случаях состояние канона является определяющим²: в 20-е годы он еще не "дозрел" до монополии, в постсталинскую эпоху потерял ее. Советская парадигма значительно шире собственно сопреалистической, но сопреализм, лишь полностью покрывая культуру

ное пространство (как в отмеченное двадцатилетие), становится до конца самим собой.

Это наводит на мысль о том, что соцреализм может развиваться и достичь своих вершинных образцов только в условиях культурного вакуума (тогда как другие стилевые направления, скажем, символизм, футуризм или реализм весьма плодотворно развиваются в условиях не просто сосуществования, но культурного диалога).

Это, далее, говорит о том, что трансформации соцреалистической системы носят закрытый характер – не признавая ничего рядом с собой, соцреализм оставался в высшей степени эгоцентричным, был сосредоточен почти исключительно на себе самом и потому можно сказать, что эта эстетическая модель отличалась высокой степенью внутренней напряженности. Отчасти, как представляется, такая напряженность связана с тем, что соцреализм, будучи "законным наследником" революционной культуры, сконденсировал в себе огромный разрушительный потенциал, сломя многовековую традицию развития русской литературы. Как бы ни была проинтерпретирована эта традиция, можно видеть, что буквально все "прогрессивные линии" ее развития оказались прерванными. К их числу Д. Лихачев отнес:

- постепенное снижение прямолинейной условности (обмирщение языка и изобразительных средств, расширение тематического спектра, снижение количества "матриц" и канонов, роли литературного этикета и мн. др.);

- возрастание организованности (усложнение повествовательных структур, интеллектуализация литературы и читателя, историчность сознания и др.);

- возрастание личностного начала (индивидуализация авторского стиля, индивидуализация персонажей);

- увеличение "сектора свободы" (умножение литературных жанров, введение в литературу новых литературных форм как результат демократизации литературы и усиления межкультурной интеграции);

- расширение социальной среды (в сфере действия в литературных произведениях, введение в литературу все новых и новых социальных слоев и т.д.);

- рост гуманистического начала;

- расширение мирового опыта;

- расширение и углубление читательского восприятия литературного произведения.³

Даже отказавшись от характеристики выделенных тенденций как "прогрессивных", нельзя не признать их наличия в историко-литературном развитии. Но вряд ли нужно специально доказывать, что "самый

передовой художественный метод в истории человечества" буквально по всем отмеченным линиям последовательно шел в обратном направлении. Эстетическая система должна обладать поистине brutальной силой, чтобы подобный слом произвести. Источники этой силы не следует искать только в "демоническом демиургизме" авангарда (Б. Гройс) – соцреализм обладал и собственным потенциалом, закодированном в культурном менталитете и реализованном в трансформации его пространственно-временного континуума. Его напряженность и экзальтация в "высокий период" свидетельствует об этом.

Вопрос, который нас здесь занимает, ясно сформулирован историком советской архитектуры: "Почему сталинский классицизм (точнее – ампи́р), оставаясь таковым по существу, в начале 50-х годов тем не менее выходит за рамки «благородной простоты и спокойного величия», приобретая явный оттенок барочной, а подчас и готической экзальтации?"⁴ В этом вопросе смущает лишь хронологическая отнесенность отмеченных качеств стиля к началу 50-х годов.

Действительно, постреволюционная футуранаправленность культуры сменяется в соцреализме своеобразной апологией прошлого. Прошлое, которое поначалу подлежало лишь тотальному разрушению, со временем обретает определенную ценность, а движение – телеологичность. По точному определению С. Кавтарадзе: "на смену безоговорочному отрицанию старого пришел принцип его бесконечной модернизации".⁵ Не случайно в фундамент соцреалистической доктрины в 30-е годы и кладется симбиоз рапповского "ретроградства" ("учеба у классиков") и горьковского "романтизма" ("Надо мечтать!", "жизнь в ее революционном развитии"). Такая двуполюсность соцреализма позволяла сбалансировать актуальность прошлого и будущего. Соцреалистическая культура не строит утопии – она в ней живет: для нее уже произошел обещанный Марксом скачок из "царства необходимости" в "царство свободы", закончилась "предыстория" и началась история (или "постистория"?). В этом наступившем – вечном теперь уже – царстве и расцветает соцреализм.

Наибольший интерес здесь представляет стратегия культуры по отношению к прошлому и будущему. Оставаясь исключительно актуальными, они "выталкивали" настоящее, которое никогда не было самоценным в сталинской культуре, оставаясь временным, преходящим ("временные трудности"). Гармонизация, к которой стремился соцреализм в свой зрелый период, напротив, опиралась на центр. А таким центром могло стать только настоящее. Это видимое противоречие. Временной спектр начинает двоиться. Под гладкой поверхностью происходит скры-

тый магматический процесс, завершающийся образованием "выпуклости" и извержением вулкана. Это на темпоральной оси.

На спатальной – пространственной оси происходит нечто подобное. Иерархичность и центростремительность советского пространства также связана с комплексом гармонизации, присущим сталинской культуре. Однако и спатальная модель культуры начинает двоиться: между интернациональной лексикой ("Пролетарии всех стран, соединяйтесь!") и "островной" практикой ("соцреализм в одной стране"). Эти процессы, но уже "на поверхности коры" метят то же место, где культурный взрыв и должен произойти.

Идет давление и "снизу" (темпоральная ось) и "сверху" (спатальная) – в центр. Наступает коллапс, "где все стягивалось к «вождю народов» и его «великой эпохе» и парадоксально приводило к скрытой экспрессии, экзальтации форм, быть может, и не замечаемой самими авторами, – к многочисленным шпилям и фиалам, энергично пронзающим небо, к гипертрофии декора и, наконец, к «пламенеющему ампиру» ВСХВ 1954 года".⁶ Стоит лишь заметить, что отмеченные экзальтации и экспрессия характерны не только для 1954 года. Не менее характерны они и для ВСХВ образца 1939 года.

Соцреализм сломил характерную для русской литературы "стыдливость формы" (Д. Лихачев). В свой "высокий" период он демонстрирует буквально безумство формы. Эта истерика стиля может быть объяснена только эксплицитностью вулканического процесса: гармония и обусловленная ею темпоральная и спатальная центростремительность оставались для сталинской культуры "незаконным", "непризнанным" детищем культуры революционной.

Поскольку очевидна утопическая природа соцреалистического проекта, возникает вопрос об имманентной трансформации утопического сознания.

В первой редакции своего очерка "В.И. Ленин" Горький рисует такую классическую утопию: "Иногда дерзость воображения, обязательная для литератора, ставит передо мною вопрос: как видит Ленин новый мир? И передо мною разворачивается грандиозная картина земли, изящно ограненной трудом свободного человечества в гигантский изумруд. Все люди разумны, и каждому свойственно чувство личной ответственности за все, творящееся вокруг него. Повсюду города-сады – вместилища величественнейших зданий, везде работают на человека покоренные и организованные его разумом силы природы, а сам он, наконец, действительный властелин стихий. Его физическая энергия не тратится больше на грубый, грязный труд, она переродилась в духовную... Облагороженный технически, осмысленный социально, труд стал наслаждением

человека. Действительно освобожден, наконец, разум человека – самое драгоценное начало в мире – и, действительно, разум стал бесстрашен".⁷ Здесь одинаково актуальны и временной и пространственный аспекты.

– Мне о кооперации хочется вкратце сказать... Читали, товарищ Чепурный, про нравственный путь к социализму в газете обездоленных под тем же названием, а именно «Беднота»?

Чепурный ничего не читал.

– Какая кооперация? Какой тебе путь, когда мы дошли? Что ты, дорогой гражданин! Это вы тут жили ради бога на рабочей дороге. Теперь, братец ты мой, путей нету – люди до-ехали.

– Куда? – покорно спросил Алексей Алексеевич, утрачивая кооперативную надежду в сердце.

– Как куда? В коммунизм жизни. Читал Карла Маркса?

– Нет, товарищ Чепурный.

– А вот надо читать, дорогой товарищ: история уже кончилась, а ты и не заметил.

А. Платонов, *Чевенгур*.

Сложнейшая амплитуда отношений между идеалом и реальностью в утопии и реализуется в сталинской культуре, которая сублимирует революционные ожидания масс, обращая их в реальность. Собственно социализм наступает в тот момент, когда утопические проекты перестают быть проектами, но объявляются реальностью и, таким образом, переходят в новую модальность, в совершенный вид (так "утопический социализм" сменяется "научным коммунизмом" – одним из "трех источников и трех составных частей" марксизма). Но никогда этот временной стопор не бывает абсолютным: отдельные пласты реальности всякий раз сдвигаются в будущее, образуя постоянный футуристический локус. Массы должны думать о том, как хорошо будет когда-нибудь: после революции, после завоевания независимости, после раздела помещичьей земли, после возведения плотины на большой реке, после крушения власти империалистов и т.д. Но на каждом этапе какие-то фрагменты переводятся в план реальности, какие-то – остаются в "зоне мечты", причем эта "зона" постоянно пополняется. Действует и обратная тенденция: утопия неизбежно перерождается в апологетику: "В один прекрасный день, – пишет Ежи Шацкий, – объявляется, что все уже достигнуто и единственной, во всяком случае, важнейшей задачей становится защита дивного нового мира. Торжество утопии оборачивается ее смертью, коль скоро устраняется присущий утопии разрыв между тем, что есть, и тем, что должно быть".⁸ Иными словами, *окаменение утопии есть ее гибель*.

*"Высотные здания, – дает определение Энциклопедический Словарь, – многоэтажные сооружения, объемы которых сильно развиты в высоту. В СССР строительство высотных зданий ставит своей целью решение важнейших архитектурных и градостроительных задач: создание нового типа архитектурных сооружений, призванных воплотить величие и красоту социалистической эпохи..."*⁹ (выделено нами. – Е.Д.), *"Великие стройки коммунизма – дает определение Большая Советская Энциклопедия, – грандиозный комплекс крупнейших в мире энергетических, ирригационных, транспортных и других народохозяйственных сооружений сталинской эпохи, осуществляемой в СССР в целях создания материально-производственной базы коммунистического общества и преобразования природы на огромных территориях... Сталинские стройки войдут в историю человечества как монументальные сооружения эпохи победоносного созидания коммунизма"*¹⁰ (выделено нами. – Е.Д.). Для этих определений характерна однако не столько апология настоящего, сколько установка на будущее. Футуранаправленность не исчезает, но, образуя сложный симбиоз, наполняется большим драматизмом. Это и питает своеобразную экспрессию стиля, доходящую часто до экзальтации.

Действительно, в этом ("пост-утопическом"?) мире, подобно Фениксу, будущее вновь и вновь возрождается: в "зону мечты" вводятся новые компоненты – новые препятствия, новые враги, и каждый раз возникает своеобразный внутрикультурный сдвиг, когда прежняя "успокоенность" объявляется "бесконфликтностью", начинается борьба с нею, чтобы опять и опять застывать в "бесконфликтном эпосе". Время всякий раз развивается затем, чтобы свернуться вновь. Это свернутое время тут же превращается в "традицию", в "наследство", в "нашу классику", чтобы стать совокупностью образцов для подражания. Можно сказать, что консервативный традиционализм парадоксальным образом органически присущ утопическому измерению, которое "было и остается имманентным измерением человеческого сознания"¹¹.

Соцреализм трансформировал утопию в "пост-утопию", соединив "реализм" с "романтикой". Для утопизма свойственно такое отношение идеала к действительности, которое неизменно предполагает противопоставление, взаимонепроницаемость и разрыв преемственности. Впрочем, уже в утопии заложен момент, отмеченный Е. Шапким: "Выбор между двумя вариантами действительности она хочет заменить выбором между действительностью и идеалом"¹² Соцреализм устраняет действительность из этого уравнения вовсе, создавая мир, в котором идеал растворяется в действительности (или наоборот). Вот почему если утопическое время – это такое время, в котором прошлое и будущее никак не

связаны с настоящим и лишь противопоставляются ему, то время социалистическое – это время растворения настоящего в обращенном прошлом и превращенном будущем. Это хронотоп вневременного мифа, значение которого состоит в том, что "события, имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени. Миф, объясняет в равной мере как прошлое, так и настоящее и будущее".¹³

Сталинская культура строит *сейчас*, но строит *навсегда*. Собственно, вечность – это и есть цель строительства. В соцреализме время земное как бы отсутствует (вместе с реальностью) – все погружено в сакральное время, время вечности. В результате то, что М. Бахтин называл "абсолютной эпической дистанцией" эпоса, резко сужается – время события и время творения эпоса совпадают, время настоящее на глазах сворачивается в прошлое, автоматически переходя в будущее, застывая в исторической позе – еще не свершилось, но уже "шаги истории самой". Ставшие классическими примеры: история московского метро – еще не завершилось строительство, а уже написана история; так же как еще не закончено строительство Беломорканала, а уже готова история его создания. Но здесь нельзя забывать и о том, что "истории" пишутся для будущего, то есть *настоящее редуцируется в прошлое и в таком виде должно предстать перед будущим. Настоящему просто не остается места на темпоральной оси.*

Проблема прошлого оказывается исключительно актуальной в социализме. Морально силу имеет здесь однако уже не новаторское, а только традиционное (уже в этой культуре) поведение, поэтому жизнь человека должна состоять из постоянного повторения поступков, ранее совершенных другими – героями этой культуры ("жить, учиться и бороться, как завещал великий Ленин", "быть как Павлик Морозов", "вести себя, как пионеры-герои"). Это тип архаического сознания, в котором "неизбежно вырабатывается эталон, первообраз поведения, который приписывается первым людям, божеству, «культурному герою». Повторение людьми поступков, восходящих к небесному, божественному прототипу, связывает их с божеством, придает реальность им и их поведению. Вся деятельность людей, производственная, общественная, семейная, интимная жизнь, получает смысл и санкцию постольку, поскольку участвует в сакральном, следует в «начале времен» установленному ритуалу. Поэтому мирское время лишается своей самооценности и автономности, человек проецируется во время мифологическое".¹⁴ Погружение же в мифологическое время отключает время мирское и перманентно (в празднествах и всенародных действиях) восстанавливает сакральное мироощущение. Нагрузка на настоящее становится непомерной, в результате чего оно начинает двоиться: одно, наполненное героизмом,

патетикой – сакрализованное – протекает в "буднях великих строек", другое, реальное, мирское вытесняется культурой как низкое, третируется ею как "зауженный взгляд на мир", как "кочка зрения", как "мещанский мирок" и липается всякой значимости – человек живет между превращенным прошлым и обращенным будущим и, следовательно, *вне времени*.

Эта вневременность связана с принципиальным антиисторизмом соцреалистической культуры: прошедшее здесь "неполное", начинаясь и двигаясь по вектору "Краткого курса", а будущее постоянно сдвигается к настоящему, пока не сливается с ним: "Оттого, что кричащее слово – коммунизм – стало на слово совсем не похоже: оно превратилось в самую жизнь, в меня самого же" (З. Мойжес, *Слово*, 1933). В результате образуется сложный симбиоз прошлого и будущего, причем именно будущее здесь предстает как длящееся в настоящем. В этом симбиозе в качестве связующего начала выступает "связь поколений" (классическая модель которой воспроизведена в соцреалистическом романе-хронике, например, в "сибирских эпопеях"), но отсчет следовало начинать из предыстории (ибо хронологически времени просто не хватало для развертывания "полного цикла"), отсюда – образы дореволюционных стариков и их судьбы, затем борцов за советскую власть, затем – их детей, героев первых пятилеток, потом – внуков, бойцов на фронте, возродивших страну после войны и, наконец, правнуков – октябрят, пионеров, комсомольцев. Чисто хронологически эта модель могла "подоспеть" только к послевоенному десятилетию, а затем уже воспроизводиться дальше.

Итак, хронологический аспект проблемы позволяет сделать вывод о перерождении утопического видения в высоком соцреализме, а также о том, что изменение статуса будущего и прошлого привело к "давлению", "вытеканию" настоящего. Эта действительная выделенность настоящего связана, как представляется, с прагматической (а потому и опирающейся на настоящее) природой власти. Принципиальное значение имеет здесь маркированность и культурная значимость точек на темпоральной оси. Внешне все они "почетны" – "великое прошлое", "прекрасное настоящее", "светлое будущее", но, как и в случае с "народами-братьями", кто-то оказывается "первым среди равных", а кто-то – "равным среди равных". Принципиально важен здесь сам момент этой двусмысленности, непрясненности, сообщавших *скрытую экспрессию* соцреалистическому стилю.

А вы, часов кремлевские бон, –
Язык пространства, сжатого до точки.
О. Мандельштам.

Нелинейные аспекты мира практически неактуализированы в соцреалистической культуре, хотя мир воспринимается нами, разумеется, не только линейно, не только плоскостно, но и объемно, а события – симультанно, нерасчлененно. Но в отличие от линейности, плоскостности и объемности не обладают направленностью, не предполагают устремленности, движения. Напротив, они индифферентны к категории направления; вероятно, в этом одна из причин неактуальности нелинейных аспектов мира в соцреализме.

Линейность на темпоральной оси соцреализма соотносится с линейностью на спатальной. В нашем случае следует говорить прежде всего об устремленности – пространству задается характер направленности. В соцреализме, например, практически отсутствует пространственная статичность (классическое "степь да степь кругом"), потому, прежде всего, что в этом случае теряются представления об исходной и конечной точках пространства, о границах, теряется иерархичность пространства. Соцреалистическое пространство активно ("даль зовущая"), но если традиционно повышенной активностью обладает узкое пространство (конкретное место, "малая родина"), а широкое пассивно, то в соцреализме наоборот.

Характерен в этом отношении поэтический сборник П. Антокольского "Большие расстояния" (1936). В стихотворении "Я видел всю страну" поэт пишет: "Но время знаменито необратимостью. Но мир еще широк. Но я разорван от надира до зенита, и вырван из своей безмолвной скорлупы, и, как сырой птенец, вытягиваю шею – туда, где мечутся прожекторов снопы, где вся страна лежит, от дыма хорошея". Эта пространственная модель чрезвычайно показательна: пространство широко, но воспалено на границах, что ощутимо в популярной песне: "Широка страна моя родная, много в ней лесов, полей и рек. Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек". Это пространство иерархично и устремлено к центру – Москве. В том же сборнике П. Антокольского есть стихотворение "Большая Москва": "Ты больше не город, не сто километров, одетых в брусчатку или мрамор нетленный, ты – встреча всех сил, притяжений и ветров, скрещенье всех рейсов и сердце вселенной". Из этой очевидной иерархичности часто делается вывод о принципиальной центростремительности пространственной модели соцреализма. Между тем, пространственная модель тут сложнее: здесь, например, эксплуатируется мотив "малой родины", "патриотизм родного завода" или "любимого коллектива", находящихся подчас весьма "далеко от

Москвы"¹⁵. Но главное – при несомненно большей по сравнению с временной осью четкости – и на спатальной оси соцреализма сохраняется та же двойственность. Эта большая по сравнению с темпоральной осью четкость центростремительности пространственной модели связана, как представляется, с меньшей актуальностью спатального начала в досоцреалистической культуре: временные аспекты мира были в авангарде значительно более активными, чем пространственные. Этим, думается, может быть объяснена противоположная ситуация в соцреализме, где пространственная центростремительность более очевидна, чем временная. При очевидном давлении *на центр*, при его все большей выделенности в соцреализме сохраняется прежняя интернациональная экспансивность. Среди прочих "равных среди равных" именно центр оказался "первым" на спатальной оси соцреализма (а это – Москва, Кремль, всегда бодрствующий вождь, это – в полном соответствии с утопической пространственной моделью – страна-остров, надежно защищенный, это Дворец Советов, сильно напоминающий Город-Солнце Кампанеллы с "Человеком-Солнце" на вершине). Автор соцреалистического текста мог бы повторить вслед за Ахматовой: "Мне ведомы начала и концы". Но одновременно оказывалось, что это, если воспользоваться мандельштамовским образом, был "язык пространства, сжатого до точки". И здесь, следовательно, мы можем наблюдать все ту же двойственность, непряясненность вектора на вербальном уровне (который в соцреализме исключительно важен), но в то же время, очевидную выделенность центра.

К чему вела всякий раз эта непряясненность на стилевом уровне? К формированию своеобразного стилевого подтекста в соцреализме. То, что в начале статьи было определено как магматизм, накопление внутрикультурной энергии – своеобразное *стилевое подсознательное соцреализма*.

Было ли это "безумство стиля" сознательной стратегией "нового метода"? Нет. "Советский стиль, – писал в 1940 году А. Федоров-Давыдов в журнале «Архитектура СССР», – предполагает ясность и простоту. Совершенно неприемлема перегрузка украшениями, нагромождение форм, запутанность, неясность, недоговоренность. Нам нужна ясность, четкость форм классицизма, но без его абстрактной отвлеченности и догматичности. Нам нужно то органическое ощущение материальности мира, которое зародилось в барокко, но без его гипертрофии, беспокойства, экзальтированности и аффектированной жестикюляции вздыбленной формы".¹⁶ Стилeвая практика соцреализма подтвердила эти требования "с точностью до наоборот".

К чему вело давление на центр на обоих – пространственной и временной осях? К извержению вулкана, к стилевой экзальтации – будь то

принципиальная бесконечность панорамного романа или образная гипертрофия соцреалистического кино, будь то шпили и фиалы, буйство декора и "пламенеющий ампир" сталинской архитектуры. Все это и создало *неповторимость и узнаваемость соцреалистического стиля в искусстве*. Как только давление на центр уменьшалось (например, когда время вновь получило футурунаправленность – "строительство коммунизма" при Хрущеве, "ускорение" при Горбачеве), стилевая оригинальность соцреализма резко редуцировалась и наоборот, как только давление на центр усиливалось (время "останавливалось" – брежневский "застой" и "развитой социализм"), стилевое своеобразие соцреализма возрастало (так в литературе вновь усиливается эпизодия, а статус панорамного романа резко возрастает – И. Стаднюк, А. Чаковский, Г. Марков, Ан. Иванов, П. Проскурин и др., хотя такой "всплеск" был уже лишь "копией" бывшего величия соцреализма).

Определение соцреализма как "нейтрального стиля"¹⁷ соотносимо только с контекстом, но как монополярная художественная система (а соцреализм именно в таком, "нулевом" окружении до конца становится самим собой) соцреалистический стиль был не только не нейтральным, но в высшей степени оригинальным. В его мнимой "стертости" открылась поистине бездна экспрессии, доходившей часто до экзальтации.

Не был ли показателем этого тот факт, что в застывших обломках соцреалистической лавы мы без труда обнаружим сегодня осколки едва ли не всех пород в истории русской культуры и не в том ли причина полного бесплодия соцреализма, после которого русская и другие бывшие советские культуры и постсоветское сознание в целом находятся в состоянии комы? Оказавшись после революции "на пороге времен", они осознали себя в конце XX века "выброшенными из времени", "после истории", "после будущего", отказавшись признать себя наследниками "великой культуры" после взрыва. Конец прежней культурной парадигмы наступит с осознанием того, что другой почвы нет.

Примечания

- ¹ См. Е. Добренко, *Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении*. Мюнхен, 1993, 1–30.
- ² История формирования соцреалистического канона наиболее подробно исследована в кн. Н. Günther, *Die Versäatlichung der Literatur: Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart, 1984.

- ³ Д. Лихачев, "Прогрессивные линии развития в истории русской литературы", *Литература – Реальность – Литература*, 1984, 184–219.
- ⁴ С. Кавтарадзе, "«Хронотоп» культуры сталинизма", *Архитектура и строительство Москвы (Зодчий)*, 12, 1990, 8.
- ⁵ Там же, 7.
- ⁶ Там же, 8.
- ⁷ *Недорисованный портрет*, М., 1990, 87–887.
- ⁸ Е. Шацкий, *Утопия и традиция*, М., 1990, 143.
- ⁹ *Энциклопедический Словарь* в 3-х тт., т. 1. М., 1953, 368.
- ¹⁰ *Большая Советская Энциклопедия*, т. 7, М., 1951, 218–228.
- ¹¹ Э.Я. Баталов, *В мире утопии*, М., 1989, 305.
- ¹² Е. Шацкий, *Утопия и традиция*, 133.
- ¹³ К. Леви-Строс, *Структурная антропология*, М., 1983, 185.
- ¹⁴ А.Я. Гуревич, *Категории средневековой культуры*, М., 1984, 107.
- ¹⁵ См. К. Clark, "Political History and Literary Chronology", *Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies* (ed. Gary Saul Morson), Stanford, 1986.
- ¹⁶ Цит. по С. Кавтарадзе, "«Хронотоп» культуры сталинизма", *Архитектура и строительство Москвы (Зодчий)*, 12, 1990, 6.
- ¹⁷ См. Г. Белая, "Рождение новых стилевых форм как процесс преодоления «нейтрального» стиля", *Теория литературных стилей: Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии*, М., 1978.