

СОЦРЕАЛИЗМ В ПОИСКАХ СВОИХ БЕРЕГОВ: НЕСКОЛЬКО ИСТОРИЧЕСКИХ ЗАМЕЧАНИЙ ОТНОСИТЕЛЬНО «ИСТОРИЧЕСКИ ОТКРЫТОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ ПРАВДИВОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ЖИЗНИ»

Томас Лахусен

Мы исходим из логики реального
поступательного хода истории

Дмитрий Марков

Парадоксальным образом соцреализм получил свою последнюю официальную дефиницию «исторически открытой эстетической системы правдивого изображения жизни» накануне исчезновения самого советского государства. Однако, самое соцреалистическое наследие в определенном смысле действительно правдиво отражает советское прошлое. За пределами иронического чтения советского официального искусства мы оказываемся в сфере переосмысления (если это возможно) оппозиции «открытости»/«закрытости» советской литературной продукции (исключая, разумеется, «диссидентские» и «возвращенные» произведения).

Последние теоретические дебаты, вызванные определением Дмитрия Маркова «исторически открытой системы» (1978), проходили в то время, когда соцреалистическая теория пыталась дать ответ на вызов Западного ревизионизма (прежде всего речь идет о книге Роже Гароди «Реализм без берегов» (1966)), а соцреалистическая практика вступила в арьергардные бои с нарастающим культурным плюрализмом (националистическая «деревенская проза», «магический реализм», самиздат, тамиздат и т. п.). Внутренние споры об «открытости»/«закрытости» соцреализма сопровождались как оценками «извне» (работы Й.-У. Петерса, К. Кларк, Х. Гюнтера и др.), так и «еще изнутри, но уже извне» (споры конца 1980-х — Е. Добренко, Г. Белая и др.). Внутренние споры вскрывали свои «инверсии» и «уклоны». Словом, «метод» как для его адептов, так и для оппонентов, оказывался частью все той же «логики реального поступательного хода истории», логики, которая неожиданно распалась в 1991 году.

Различные значения могут быть атрибутированы «открытости»/«закрытости» соцреалистического письма в «зрелый» период. Пересматривая структурные и институциональные аспекты советского письма от 1920-х к 1940-м годам (говоря словами Х. Гюнтера, от фазы «протоканона» к фазе его «полного функционирования») и оценивая теоретические последствия такого пересмотра, можно поставить под сомнение утверждение о том, что советская литература сталинской эпохи была «монолитной». И на структурном, и на институциональном уровнях метод дезинтегрировался значительно раньше, чем принято полагать, а сам момент кристаллизации канона совпал с его «открытостью» (готовностью) к перемещению и упадку задолго до того, как соцреализм был определен как «исторически открытая система».

В самом начале своей книги «Проблемы теории социалистического реализма»

Дмитрий Марков дистанцировал себя от левых и правых «уклонов»: как от попыток идентифицировать метод с пролетарско-революционным течением, так и от идей буржуазной эстетической теории, согласно которой модернистское направление представляет собой высшую стадию художественного развития¹. Эта двойная диссоциация, при помощи которой Марков пытался дистанцировать себя как от «догматического» наследия, так и от западного ревизионизма, организует всю конструкцию его работы, развивающейся под знаком «логики реального поступательного хода истории». Известная формулировка Маркова «исторически открытой эстетической системы правдивого изображения жизни», которая стала последней официальной дефиницией соцреализма в советской истории², произведена в результате включения целой серии легитимирующих генеалогий, рассмотренных «критически»: пролетарско-революционная традиция XIX века, например, не должна смешиваться с пост-революционным развитием (например, с «вульгаризаторскими теориями» Пролеткульта). Само это наследие также должно быть рассматриваемо «сбалансированно», т. е. с определенной степенью открытости: хотя ограничения, которые соцреализм наложил на возможности использования и оценку модернизма 1920-х годов, должны оставаться «организационным принципом», это не значит, что весь модернизм должен быть отвергнут: «Известно, например, что многие писатели понимали символизм как форму протеста против современного им общественного порядка и вместе с тем как борьбу за обновление выразительных средств»; кстати, и Максиму Горькому «была совершенно чужда узость эстетического сознания», а потому он отличал «хорошее» (Брюсов, Блок) от «плохого» (Сологуб, Мережковский)³.

Относительно «революционного романтизма» Марков утверждал, что его роль в процессе формирования соцреализма должна быть пересмотрена. Его позиция основывалась на «позднем» утверждении Леонида Тимофеева, согласно которому реализм и романтизм являются «функциональными понятиями, присущими искусству в целом»⁴. На основе диалектической «логики» «открытости»/«закрытости» Марков различал две тенденции «романтизма» в литературе конца XIX — начала XX в. — (реакционный) символизм и горьковский (прогрессивный) «революционный романтизм». «Разнообразие форм», которым характеризуется развитие новой литературы, так и не было удовлетворительно объяснено, утверждал Марков. С одной стороны, «рапповские негилисты», «вульгаризаторски истолковывая известные высказывания К. Маркса (в его письме к Ф. Лассалю) о необходимости больше шекспиризировать, а не писать по-шиллеровски, даже выдвинули лозунг “Долой Шиллера!”»⁵; с другой стороны, на заре пролетарского движения социалистический идеал еще не знал реалистических форм и мог, следовательно, быть выражен только в формах «революционного романтизма».

В главе «Социалистические литературы 1920—1930-х годов и мировой литературный процесс» Марков показывает, что «многообразие стилевых форм» было характерно не только для разных времен, но и для разных культур: этот процесс не был ограничен только советским опытом. Однако факт ограниченности развития социалистических литератур становится очевидным уже в следующей главе книги Маркова «Гуманизм и литература социализма», где утверждается, что «гуманистическая концепция человека, в которой находит свое отражение духовный облик, мироощущение художника, несомненно связана с глобальным вопросом об отношении искусства к действительности». Здесь выясняется, что гуманистическая концепция «как бы фиксирует, в большой мере определяет многие черты прогресса искусства — и расширение границ художественного познания мира, существенные изменения в исторически меняющемся содержании, а следовательно, и формы искусства, и связь с прогрессивными идеалами эпохи, и эффект воздействия на читателя и т. д.» Соцреализм, утверждает Марков, «наследовал гуманистические традиции прошлого, развил их до уровня нового каче-

ства. В чем состоит это новое? Оно — в социалистическом гуманизме, закономерно возникшем как продолжение в новую эпоху общей и постоянной устремленности демократического искусства к постижению социальной и духовно-нравственной свободы человека»⁶. Безусловно, это развитие не имеет ничего общего с буржуазными художественными идеологиями, такими как экспрессионизм, структурализм или «так называемое искусство абсурда». В результате, «широта эстетических возможностей социалистического реализма, понятого как исторически открытая система правдивого изображения жизни, дает ему огромную силу притягательности, способствует тому, что он становится все более действенным фактором мирового художественного прогресса нашей эпохи». «Интернационалистский характер» соцреализма раскрывается прежде всего в литературах социалистических стран — Болгарии, Чехословакии, Венгрии, Югославии и — до определенной степени — ГДР и Польши. Многие же писатели капиталистических стран, которые представляют модернистские тенденции, развивают также критический реализм, но и они не избежали «творческого влияния» соцреализма, его концепции нового человека. Относительно социалистических стран Марков признает, что они не свободны от модернистских тенденций, и сожалеет о том, что «в некоторых социалистических странах известная часть художественной интеллигенции все еще связывает социалистический реализм с узостью, схематизмом, нормативностью и потому относится к нему с недоверием или прямо не признает его». Тому виной — остатки догматизма в советской эстетике (которые персонифицирует, например, Геннадий Поспелов). Но категория «правдивости» вносит, наконец, ограничения в «открытость» системы, поэтому ревизионистские взгляды (например, концепция «реализма без берегов» Роже Гароди) являются неприемлемыми — они «открывают двери для чужеродных идеологических влияний»⁷.

Среди наиболее последовательных противников теории «открытой системы» может быть назван Юрий Андреев с его книгой «Движение реализма». Для Андреева взгляды Маркова (с которыми он ассоциировал формулу «реализм без берегов») демонстрируют принципиальное неверие в реалистический метод. Реализм не был исчерпан критическим реализмом XIX века: его (реализма) развитие (включая сюда и социалистический реализм) — динамично, а само понятие находится в постоянной эволюции. Как могло случиться, что реализм «усох», достигнув стадии критического реализма в борьбе с символизмом, авангардом и романтизмом? Такой взгляд на историю реализма представлялся Андрееву совершенно неверным. С его точки зрения, реализм отличается от других творческих методов тем, что не признает простых «ярлыков», которые вполне законны в отношении к другим литературным направлениям, и в этом проявляется его специфичность. Стилистическое многообразие определяется двумя противоположными процессами: нереалистическая литература включает в себя различные каноны, каждый из которых фокусируется на том или ином обязательном, самодостаточном аспекте, таком как образ (имажинизм), впечатление (импрессионизм), обновление приема и формы (авангард), индивидуальные, субъективные мнения и представления (романтизм) и т. д. Освобождение от того или иного канона достигается именно в реализме потому, что реализм направлен к познанию объективной реальности, он постоянно меняется вместе с изменением фокуса.

Второй момент спора — тот факт, что многие теоретики и критики не видят разницы между социалистическим искусством и социалистическим реализмом. Идейное единство, — утверждал Андреев, — не требует идейно-художественного единства, даже если социалистический реализм находится в авангарде последнего. Следует опасаться неверного приложения понятия социалистический реализм, поскольку этим путем можно только скомпрометировать «метод». Андреев призывает ведущих «социалистически мыслящих мастеров культуры» творить в соответствии с их национальными художественными традициями вместо того,

чтобы участвовать в «разрушении искусства»... «Время тогда покажет, что их художественный метод, заключенный в тот или иной узкий канон, даст людям значительно меньше, чем реализм с его многообразием возможностей и богатством индивидуальных манифестаций»⁸.

Наиболее полный обзор советского «ответа» на Западный ревизионизм был дан Йоханом-Ульрихом Петерсом в его статье 1974 года «*Réalisme sans rivages?*». Петерс не обращается к теории «открытой системы», которая стала развиваться в советской эстетике позже, но главное достоинство работы Петерса — в том, что он поместил эстетические дебаты в пост-сталинском СССР в контекст важнейшей полемики Брехта-Лукача, которая практически не упоминалась в советской критике⁹. Петерс выявил различные стадии дискуссии в СССР, начиная со знаменитой статьи Померанцева «Об искренности в литературе», с которой, собственно, и началась пост-сталинская эпоха советской литературной истории¹⁰, рассмотрев ее (эту эпоху) как на институциональном, так и на теоретическом уровне — через официальные документы, статьи, книги, конференции.

Прежде всего, чисто «воспитательная» формулировка соцреализма («идеологическая перековка и воспитание рабочих в духе социализма») в 1956 году была снята¹¹. Началась либерализация теории, которая возводится автором к статье А. Метченко «Историзм и догма», опубликованной в декабрьском номере «Нового мира» за 1956 год¹². Затем, в апреле 1957 г., последовала дискуссия в ИМЛИ, материалы которой были опубликованы в 1957—1958 гг. в «Вопросах литературы» и вышли отдельным изданием в 1959 году («Проблемы реализма в мировой литературе»)¹³. Точка зрения В. Виноградова, согласно которой развитие реализма не может рассматриваться независимо от развития соответствующего литературного языка, не получила поддержки¹⁴. Большинство теоретиков и историков литературы продолжало понимать реализм как определенное «художественное мышление». И хотя основная задача литературоведения формулировалась, исходя из «художественного развития в свете ленинской теории отражения как продолжающегося процесса правдивого изображения реальности»¹⁵, консенсус был достигнут в смягчении оппозиции между «реализмом» и «анти-реализмом», в рамках которой первый считался единственно «правдивым» художественным методом, а «анти-реализм», напротив, рассматривался как абсолютное эстетическое зло. В то же время, велась открытая полемика (материалы которой вошли в книгу «В борьбе за социалистический реализм», вышедшую в 1958 г.¹⁶) с «ревизионизмом» в литературоведении и критике Польши, Венгрии, Югославии, СССР (например, с Лукачем). Перед нами — попытки интеграции «нереалистических» произведений в канон. Например, Н. С. Павлова упрекала Лукача в том, что он, отрицая «левый экспрессионизм», слишком жесток в полемике с экспрессионизмом, и утверждала, что абстрактность левого экспрессионизма позволила Брехту перевести идеи нового театра непосредственно в художественную практику¹⁷. Это, впрочем, не помешало Михаилу Кузнецову в той же книге («Реализм и его соотношения с другими творческими методами») резко противопоставить модернизм, натурализм и неореализм нового итальянского кино соцреалистическому канону¹⁸.

Совершенно особое место отводилось романтизму, переоценка которого, согласно Петерсу, стала наиболее важной частью антидогматического движения в советской критике после XX съезда. Дискуссия приняла новый поворот с публикацией «Одного дня Ивана Денисовича» Александра Солженицына в 1962 году и вызвавших большой резонанс статей Владимира Лакшина о Солженицыне в «Новом мире» в 1964—1965 гг. Не отказываясь от таких традиционных понятий как «народность», «правдивость» и «партийность», Лакшин пытался прямо связать их с творчеством Солженицына: литература может выполнять свои воспитательные функции, правдиво описывая «то, что есть (было)». Со временем дискуссия, согласно Петерсу, сошла на нет, поскольку идеологические «берега» оставались

прочными: только писатель-реалист может сохранить баланс между абстракцией и натурализмом, а соцреализм остается единственным методом, способным соединить в себе субъективное и объективное восприятие социальной эволюции. Специфические проблемы возникали в связи с поэзией, хотя такие феномены, как «эпический театр» Брехта или «экспериментальный роман» (например, «Доктор Фаустус» Томаса Манна или «Жизнь Клима Самгина» Горького) были признаны как «исключения», выражающие дух революционной эпохи. Разрыву причинных связей в поведении персонажей и другим приемам, часто встречающимся в этой литературе, были противопоставлены «основные темы» — отношения между народом, героем и историей. Эта теоретическая операция позволила увидеть преемственность от Толстого и Достоевского к Горькому, поскольку все они располагались в одном периоде русской литературной истории. Оставался другой запретный берег: Джойс, Беккет, «новый роман». Хорошо известная формула «единство метода — многообразие стилей» позволяла различать «методы» внутри самой советской литературы. Что же касается идеи Гароди о социалистически ориентированном искусстве, об «универсальном гуманизме», который хотя и связан с определенной исторической ситуацией, но не выводится из нее, что касается его желания заменить «партийность» субъективной приверженностью социалистическим идеям и, прежде всего, его отказа от «ленинской теории отражения», — все это оставалось неприемлемым для советской эстетики и критики.

В завершение Петерс обращается к «отзвукам» спора между Лукачем и Брехтом в СССР. Даже при том, что брехтовская концепция реализма имела немало сторонников не только в ГДР, но и в Советском Союзе, критика эстетической теории Лукача в СССР была не только менее радикальной (чем, к примеру, в Западной Германии), но мотивировалась совершенно иными установками. Причины нападков на «объективистскую» теорию реализма Лукача в советской критике (и в критике ГДР¹⁹) были связаны, во-первых, с тем, что лукачевское понимание реализма не позволяло провести границу между критическим и социалистическим «реализмами»; во-вторых, что еще важнее, оно мешало попыткам преодолеть догматизм сталинской эстетики, ориентированной на «великий реализм» XIX века.

«Дескриптивная» манера Петерса, ощущение «синхроничности» и парадоксальной вневременности могут произвести впечатление его собственной «объективности» по отношению к обсуждаемым вопросам. Его мысль может быть сформулирована следующим образом: советская литературная теория изменилась и стала более либеральной, но чем больше она меняется, тем больше она остается самой собою. Советское противостояние ревизионизму было в «эпоху застоя» хорошо укрепленной позицией, и работа Петерса, написанная именно в этот период, миметически отражала это состояние дел.

То же может быть сказано и о работе совсем другого типа — предисловии Катерины Кларк к английскому изданию 1983 г. романа Чингиза Айтматова «И дольше века длится день». «Читатели могут удивиться тому, как вообще стала возможна публикация этого романа в Советском Союзе», — с этого начала Кларк представление романа, который оказался предвестником гласности и перестройки²⁰. Роман, «ставший сенсацией в среде советской интеллигенции» после публикации в конце 1980 г. в «Новом мире», может рассматриваться как конкретизация теории, обсуждавшейся выше, поскольку он сам по себе является «исторически открытой системой». Как отмечает Кларк, роман не мог пройти мимо глаз цензора, поскольку поднимал политически острые темы, такие как возрождение национальных традиций в Средней Азии, тема «стены» (здесь: «железного занавеса» и Берлинской стены), возможные аллюзии с вторжением в Афганистан и др. Для Кларк, однако, роман Айтматова не имел ничего общего с «диссидентством», поскольку он отвечал вкусам как власти и интеллигенции, так и Западных комментаторов. Роман даже стал любимцем советского литературного ис-

теблишмента и был представлен как канонический пример соцреализма, удовлетворяющего требованиям современности. Среди них Кларк упоминает реакцию на «ностальгию» и идеологическую отсталость «деревенской прозы» в пользу технологического модернизма и «глобального взгляда»; включение «многонационального» компонента и сдвиг от русоцентризма в сторону стратегически важной Средней Азии (Казахстан-Киргизия); тема контроля над сознанием была атрибутирована более «политически корректно» — она ассоциировалась с Китаем. С точки зрения Кларк, роман Айтматова удачно соединил в себе «противоречащие друг другу» литературные модели — от «Ста лет одиночества» Маркеса до «Одного дня Ивана Денисовича» Солженицына²¹. Но только в статье, опубликованной год спустя, Кларк полностью развила свой анализ романа Айтматова как «примера того, как соцреалистический канон может генерировать новые парадигмы». В этой статье («The Mutability of the Canon») Кларк пытается показать, что конвенции соцреалистического канона были все еще живы в 1980 году и что роман Айтматова вскрывает их «в большей степени, чем другие произведения советской литературы последних пятнадцати лет». Согласно Кларк, «И дольше века длится день» в основном следует сталинскому «master plot»* (описанному Кларк в ее книге 1981 года «The Soviet Novel: History as Ritual»²²) с той лишь разницей, что сюжетные функции (в проповедском смысле) были перевернуты и модифицированы. «Исполнение (общественного) задания» становится личной и религиозной необходимостью согласно старинным ритуалам Средней Азии. Сама романная структура также восходит к сталинской литературе — с ясным сюжетом, множеством подсюжетов, связанных с центральной темой, с высшей точкой напряжения в момент, когда над возможностью выполнения миссии протагониста нависает угроза, и, наконец, с развязкой, в которой прежние конвенции оказываются «фантомами» (похоронная процессия означает «исполнение задания», политический прогресс и связь поколений). В то же время, роман двусмыслен, и скрывает как сталинскую, так и пост-сталинскую («деревенская проза») основы. Для Кларк Айтматов является «блестящим комбинатором», который «собрал здесь структуру из обломков и кусков соцреалистической традиции, но тем не менее реализовал свои собственные интенции»²³. Его роман, этот «двуликий Янус», интегрирует старые модели (такие, как «машина и сад», «отец и сын», «мастер и простой рабочий» и др.) в «ревизионистские тенденции новой прозы». Единственное, что, с точки зрения Кларк, позволяет Айтматову поддерживать структуру соцреалистической классики в его романе, это организация бинарной модели пространства и времени: повседневность и экстраординарность, «день» и вневременность легенды (столетие), «селение» и большой «масштаб». Если Кларк права в анализе и оценке романа Айтматова, то это только доказывает витальность «метода» и зрелость жанра соцреалистического романа, подтверждает «их возможность продуцировать новые вариации генетической константы, определяющей как жанр, так и субжанр»²⁴. Мы оказываемся в удивительной близости к формуле «позднего» соцреализма — «единство метода — многообразие стилей», — многообразие, которое, как сказал бы Дмитрий Марков, должно быть подтверждено как временем, так и пространством. Иначе говоря, West meets East**.

Как представляется, ограниченность интерпретации Кларк этого одновременно и «открытого» и «закрытого» романа Айтматова исходит из установки на неизменность самого канона. Модели подтверждают свою «истинность» противостоянием давлению времени. А время в этом случае, кажется, остановилось: структурная модель Кларк была построена, в конечном итоге, в уверенности в фундаментальной неизменности советской системы. Эта уверенность была определена

* сюжетному канону (англ.)

** Запад сходится с Востоком (англ.)

недавно как «субъективный опыт гегемонии» позднего советского сознания²⁵. Если «гегемония» есть «символический порядок, который закрепляется в форме (советских) институций, дискурсов и практик, включая сюда как государственные ритуализованные действия, так и микро-элементы структурированной повседневной практики», то его поздняя социалистическая версия может быть понята как социальный порядок, основанный на признании факта, который в определенной социо-культурной ситуации может быть понят как «неизменный» и данный «навсегда»²⁶. Другими словами, позднее советское сознание соотносится с сознанием «поздней советологии», оба они оказываются заключенными в один и тот же «гегемонический» принцип «логики реального поступательного хода истории».

Историческое ускорение, свидетелями которого мы стали после 1985 года, имело безусловное влияние на «сознание», в том числе, и на сознание советологии. Это влияние может быть увидено в работе 1987 года Ханса Гюнтера о «жизненных фазах» соцреалистического канона и в антологии, выпущенной Евгением Добренко в Москве в 1990 году. Антология представляет собой исключительный интерес, поскольку оказалась последней советской книгой о соцреализме, вышедшей накануне распада Советского Союза.

Гюнтер рассматривает проблему канона в контексте системной теории: «Канонические образования являются одними из наиболее сильных культурных механизмов стабилизации и отбора. Если мы возьмем точкой отправления эволюционный поток..., каноны могут быть поняты как более или менее всеохватывающие системы регуляции. С одной стороны, они формируют барьеры против все изменяющего потока времени (функция стабилизации). С другой, они отбирают и направляют различные потоки традиций (функция селекции)»²⁷. Гюнтер отказывается видеть динамику художественного канона в постоянном потоке автоматизации и деавтоматизации, протекающем в доминантных жанрах и направлениях, как этот процесс был показан Ю. Тыняновым²⁸. «Слабому канону» русских формалистов он противопоставляет понятие «строгого канона», в основном предопределенного действием внешних факторов, таких как идеологическая монополия, институциональный консерватизм или механизмы исключения. Действие канона состоит именно в ослаблении и разделении механизмов инновации и изменения. Формалисты, напротив, полагали, что каноническое искусство может функционировать даже тогда, когда оно эстетически «автоматизируется». Следовательно, всесторонний анализ канона должен принять во внимание независимые механизмы нескольких уровней дискурса: общий дискурс данного периода (в нашем случае — сталинский «ленинизм»); дискурс литературной политики, включая соцреализм и его идеологические постулаты; метадискурс литературной критики, в котором конкретизируется «художественный метод» в его непосредственном применении к литературным текстам; наконец, литературный дискурс *per se*, т. е. правила, которым подлежат стилевые конвенции соцреализма. Эта теоретическая конструкция позволяет Гюнтеру избежать (до определенной степени) телеологии или «имманентности», которые мы могли видеть в действии у Маркова («логика реального поступательного хода истории») и у Кларк («генетическое постоянство канона»), и, как представляется, «открыть» анализ во время и контекст.

Согласно системе гюнтеровских «жизненных фаз», соцреалистическому канону предшествовал «протоканон», функционировавший как «резервуар текстов» для самого канона. В последующей фазе (фазе канонизации) канон был сформулирован в противовес другим традициям как более или менее систематизированная конструкция, а в последующей (практической) фазе его механизмы были запущены в полной мере. Две последующие фазы характеризуют упадок «метода»: период деканонизации, в котором канон теряет свою гегемонию и начинается его деконструкция (середина 1950-х — 1960-е годы), и фаза «постканоничес-

ти» (1970-е годы). С одной стороны, модель Гюнтера воспроизводит стандартную периодизацию советской литературной истории: начало 1920-х, 1930—1940-е, пост-сталинский период и т. д. С другой стороны, дискуссия о двух последних «фазах», анализ которой позволил Петерсу предсказать «конец канона», как-то не укладывается в историческую «логику». Что же касается фаз «реального соцреализма» (протоканон, канонизация, полное функционирование), то, несмотря на представленный Гюнтером «объективный» анализ действовавших здесь процессов, его аргументация слабо соотносится с им же представленной «дискурсивной» моделью (не говоря уже о том, что вся конструкция следует хорошо известной «сезонной» или «метеорологической» схеме: процесс идет от «сужения» и «заморозков» к «открытости» и «оттепелям»). Хаотическая «оттепель», свидетелями которой мы стали в последнее время, делает задачу пересмотра этих схем буквально императивной.

Действительно, некоторые романы, отнесенные Гюнтером к «протоканону», такие как «Мать» Горького или «Цемент» Gladkova, были представлены в 1930-е годы таким образом, что имеющиеся в них «некоторые недостатки» были затушеваны. Но неверно, что в более поздней «фазе канонизации» эти «недостатки» были просто «пропущены», когда, согласно Гюнтеру, использовались только «общие схемы» этих произведений²⁹. В эпоху «позднейшей канонизации» «не закрывали глаза» на «символично-орнаментальный» стиль «Цемент». В эпоху канонизации «недостатки» должны были быть *исправлены*, чтобы роман отвечал требованиям «телеологичности». Приспосабливая свой роман к «практике» канона, Gladkov немало поработал над ним. Переработка «Цемент» (ревизии заняли несколько десятилетий и остались в силе после смерти автора) не ограничилась «вычистой» определенных стилистических или тематических «недостатков»; она была направлена на разрыв с литературным дискурсом 1920-х годов и замену его новой «телеологией»³⁰. Более того, дискурсивная модель Гюнтера не может объяснить, почему одни романы, такие как «Цемент» (и многие другие классические произведения 1920-х годов) были действительно «исправлены», тогда как другие (например, горьковская «Мать») выдержали «давление времени», несмотря на свои «недостатки». Я бы рискнул предложить здесь свое объяснение: в «фазе канонизации» роман «Мать» уже принадлежал Истории (Истории Отцов-основателей) и потому остался неприкасаемым, но это не освободило Горького от участия в процессе «исправления» *by ghoxy**: он имел прямое отношение к переработке именно gladkovского «Цемент». В письме 1926 г., например, Горький призывал Gladkova работать над стилем романа, прежде всего имея в виду орнаментальные элементы, регионализмы и «вульгаризмы». «Ваш язык, — писал он о версии 1924 года, — будет трудно понять жителям Пскова, Вятки или Верхней и Средней Волги»³¹.

Последовавшие фазы «канонизации» и «полного функционирования» соцреалистического канона в 1930—1940-е годы были, согласно Гюнтеру, фазами наиболее «резкого сужения». Интересно наблюдать за соотношением метафор Гюнтера с эпохой, которую они призваны были описать: если для Сталина «жить стало лучше, жить стало веселее», то для Гюнтера «инструментализация литературы и бесконтрольная монополия государства в сфере коммуникации» несли «дегенерацию»³². Но поражают здесь не столько «метафоры, которыми мы живем»³³, сколько сама интерпретация истории и культуры. Несмотря на характерные для этого периода высокую степень «каноничности» и «дегенерации», такие романы, как «Поднятая целина» М. Шолохова и «Как закалялась сталь» Н. Островского (приводящиеся Гюнтером в качестве образцов «фазы канонизации») в высокой степени противоречивы и, следовательно, динамичны как с точки зре-

* «от имени» (англ.)

ния «содержания», так и с точки зрения «формы». Во многих смыслах эти романы близко связаны с 1920-ми годами, хотя они вышли в свет в начале 1930-х. Внимательный анализ их поэтики и тематики «в их революционном развитии» показывает, что эти романы далеки от «монolithности», несмотря на их стилистическую и нарративную линейность и их «ложь»³⁴. Гюнтер обращается непосредственно к «проблеме переписывания» в своей книге 1984 года об «огосударствлении литературы», но, кажется, лишь затем, чтобы подтвердить очевидное: в эпоху, когда соцреализм был институциализирован, контроль за функциями канона поддерживался не только цензурой и террором: «Литературные тексты считались нестабильными и вариативными, открытыми для “исправлений” согласно сегодняшним нуждам, т. е. для манипуляций, и могут быть сравнены с палимпсестами — быть стертными и начертанными заново»³⁵. Но палимпсесты — отличный источник для «археологии», всегда выражающий настоящее, включающее в себя свое прошлое и будущее, предшествовавшие или последующие стадии письма. Гюнтер, подобно многим другим, предпочитает «настоящее», т. е. унификацию и стандартизацию «классических» соцреалистических текстов, и пренебрегает их внутренней вариативностью. Эта «нестабильность» и не может быть в достаточной мере осмыслена в рамках модели Гюнтера, поскольку именно она, эта вариативность, объясняет парадокс «открытости»/«закрытости» соцреалистической культуры эпохи ее пика — в 1940-е годы. Именно тогда, когда соцреалистический канон достиг высшей степени унификации и стандартизации, в эпоху «бесконфликтности» и «лакировки действительности», он стал максимально фрагментированным и «открытым».

Парадоксы «открытости»/«закрытости» культуры «высокого сталинизма» хорошо проанализированы в статье Леонида Геллера и Антуана Бодэна о «соцреализме как организации культурного поля» и в других работах, выполненных в рамках «Лозаннского проекта», посвященного исследованию соцреализма ждановской эпохи³⁶. Путем детального анализа различных уровней «цепи культурных практик» (самая продукция, распространение и рецепция), включая анализ деятельности советских культурных институций, Геллер и Бодэн приходят к выводу о том, что советская культура конца 1940-х годов характеризовалась идеологической, эстетической и организационной интеграцией и разделением, процессами, в результате которых происходила иерархизация культурного производства, до определенной степени параллельная «массификации» и ритуализации на уровне потребления. Эти процессы осмыслены через анализ гетерогенного и сложного институционального механизма, в котором централизация и иерархизация («закрытость») на одном полюсе компенсировалась институциями, компетенция и власть которых оставалась неопределенной — на другом («открытость»). Эта мультипликация с дублирующими друг друга органами имела двойную цель: во-первых, контроль над культурным полем (часто через дублирующие функции), нейтрализация уважаемых художественных институций, которые всегда (еще со времен ленинских атак на Пролеткульт за автономистские тенденции у Богданова и его сторонников) подозревались в стремлении к «автономии»; во-вторых, институциональная усложненность, возрастающая с каждой новой реорганизацией, как представляется, была атавизмом революционных утопий (по крайней мере, на символическом уровне). До определенной степени это отражало и законы бюрократической организации, согласно которым бюрократические системы стремятся к гигантизму и характеризуются возрастающей функциональной усложненностью. Геллер и Бодэн убедительно показали, что культурное поле высокого сталинизма было далеко не жестким. Оно сохраняло свою динамику, которая определялась внутренней напряженностью и, прежде всего, действием политической машины и ее институтов, таких, как критика, самокритика и расширяющаяся зона действия курирующих культуру органов. Советская культура, как и

самое советское общество, как показали авторы, всегда должна была быть «незавершенной», чтобы сохранять возможности для бесконечного улучшения. А потому самым прямым и продолжительным последствием партийного вмешательства была не стабилизация системы, но, напротив, ее дестабилизация.

Аналогичная идея системной «открытости»/«закрытости»-«конечности» содержится в статье 1990 года Евгения Добренко (на этот раз — в контексте анализа «статического феномена» литературы позднего сталинизма и других «функциональных» аспектов «тоталитарной культуры»³⁷). Здесь эта идея связана с «эпизацией» соцреалистического «панорамного романа» 1940-х годов и характерной для него «атомизацией биографии». Огромные по размерам послевоенные эпические романы Николая Задорнова, Сергея Злобина или Льва Никулина характеризуются буквальной «бесконечностью». В конце 1930-х годов Петр Павленко уже определил поэтику своего романа «На Востоке», полемизируя с теми критиками, которые упрекали его в «рыхлости» и «расплывчатости композиции»: «В связи со сложностью задач строилась и конструкция. Я не разделяю мнения некоторых критиков, что она рыхла, расплывчата... Я хотел написать поток, могучее, страшное движение человеческих волн. Мы не растем уже в одиночку, мы растем волнами, массами. Мне хотелось отразить поточность, непрерывность нашего роста, шторм роста и развития, и, если в этом движении даже пропадали биографии отдельных персонажей, не беда, оставались другие...»³⁸

Любопытно, насколько характеристики Павленко его собственного произведения приложимы к соцреализму в целом (по крайней мере, зрелого периода), в особенности в смысле специфики «перехода количества в качество» в самом «методе». Соцреализм имел тенденцию к большому «формату» и ориентировался на «масштабные полотна», которые занимали ведущее место в его жанровой иерархии. До тех пор, пока соцреалистический «master plot» ориентировался на «исполнение заданий», романная структура всегда демонстрировала «открытость» в будущее, а «трагедия» неизбежно становилась «оптимистической»³⁹. Незавершенность сюжетов была вписана в романы, в самую практику соцреалистического производства: цензура, прежде всего редакция (т. е. исправления, дополнения, сокращения, которыми занимался редактор — с автором или без него), а также институт критики, были фактически участниками коллективного творчества. Сама соцреалистическая практика расширяла («открывала») процесс литературного производства и делала его продукты «открытыми» задолго до определения Марковым соцреализма как «открытой системы». Примеров тому — бесконечное множество, и они слишком хорошо известны для того, чтобы их здесь приводить. Некоторые аспекты «коллективного творчества», однако, были изучены менее, и не только из-за недостатка архивных материалов. Дискурсивная схема Гюнтера, например, как представляется, игнорирует рецептивную теорию. Если мы «откроем» нашу интерпретацию метода к этим «берегам», то мы увидим, что «сама жизнь» — продолжающаяся история.

После публикации отмеченного Сталинской премией «бестселлера» Василия Ажаева «Далеко от Москвы» (1948) каждые двое из трех читателей, писавших автору, просили его рассказать о том, «что произошло потом»⁴⁰. Обзор читательских писем, опубликованных в «Новом мире» в начале 1930-х годов, показывает, что такие произведения «фазы канонизации» как «Поднятая целина» или «Как закалялась сталь», имели тот же «открытый» интерес со стороны читательской публики, какой имели произведения более поздней «фазы»⁴¹. Наконец, возврат к старомодным критическим практикам, таким как постановка вопросов об авторской «биографии» или — хуже того — о его «намерениях» (что автор «действительно хотел сказать»), или — еще хуже — фокусирование на социо-культурной «уместности» данного произведения, выводят нас к еще более радикальному пересмотру «тоталитарного» подхода к «тотальному искусству сталинизма», пере-

смотру, который совсем не обязательно связан с постмодернистской критической техникой. Хорошим примером такого «ревизионизма» может служить редко упоминаемая попытка Веры Данам понять соцреалистическое послевоенное письмо в контексте социальных изменений⁴². Даже не признавая центральные для ее анализа советской литературы «ценности среднего класса», надо признать, что ее попытка ввести социальную сферу в литературный анализ предвосхитила «анти-тоталитарный» подход к советской истории, который становится все более популярным в последнее время, в особенности после распада Советского государства.

Возвращаясь теперь к другим статьям, вошедшим в антологию Добренко 1990 года⁴³, надо сказать, что большинство из них продолжает те «византийские» дискуссии, о которых ранее шла речь — о «единстве метода», хотя некоторые участники отрицают его в целом. В то же время сборник сам демонстрирует «многообразие форм», будучи построенным на старой (но модернистской) технике монтажа, что делает сборник — «по содержанию» (в самой его плюралистичности) и «форме» — своего рода возвратом к литературе 1920-х годов. Этот монтаж построен к тому же на различных типографических формах подачи материала — статей, читательских мнений (!), материалов дискуссии «Метод или миф?», прошедшей в Институте философии АН СССР в 1988 году, и круглого стола «Отказываться ли нам от социалистического реализма?», проведенного в том же году «Литературной газетой».

Из тринадцати статей (не считая материалов дискуссий и круглых столов), включенных в антологию Добренко, только одна прямо касается обсуждения «открытости». Ее автор — тот же Юрий Андреев, защищавший реализм «как таковой» против ревизионизма. Его статья «Резонанс земли и неба (Тезисы о соцреализме и вечной эволюции искусства)» сама полна «эпического» и «космического» резонанса. Атакуя «конформизм (сегодняшних) анти-конформистов», пытающихся переписать литературную историю, основываясь исключительно на «плохих» примерах соцреализма, Андреев помещал еще в 1988 году соцреализм в великую традицию литературы, отражающей процесс гуманизации и демократии путем поднятия малого, несчастного брата от страдательного объекта истории до презентации его как ее субъекта (мысль Энгельса). Андреев апеллировал к Достоевскому, Ленину, Горькому, Шолохову (сравнивая его с Маркесом), Абрамову, Распутину, Трифонову, Высоцкому. Приоритеты искусства сдвинулись от «классового» к «целостному человеку», к мирному сосуществованию и экологии. Андреев заключал предупреждением тем «реформаторам», которые, видя будущее в американской экономической модели, забыли, что «к звездам нет иного пути, чем через тернии»⁴⁴.

Помимо выдержек из классической работы Синявского-Терца «Что такое социалистический реализм?» и его же статьи о романе «Мать» как «раннем образце социалистического реализма», статьи представляют, как на то указывает название серии, «разные точки зрения». Среди наиболее сильных из них, — безусловно, статьи Галины Белой «Угрожающая реальность» и Валерия Тюпы «Альтернативный реализм». Первая дает историческое введение в споры 1920-х годов. Согласно Белой, в основе соцреализма лежит рапповская интерпретация «диалектического материализма» (включая сюда понятия «социального детерминизма» и «социального заказа» в искусстве). Эти понятия и практики были востребованы позже, несмотря на то, что они были осуждены в 1930-е годы как «вульгарно-социологические». Белая знакомит также с малоизвестными понятиями, которыми оперировал, например, Берковский («классовая семантика» и спор с Бахтиным в связи с его книгой о Достоевском в 1929 году)⁴⁵.

Статья В. Тюпы предлагает широкий исторический пересмотр парадигмы «художественности», из которого выводятся два типа «реализма» в XX веке: соцреализм и «альтернативный реализм». Несмотря на консерватизм соцреализма 1930—

1950-х годов, Тюпа видит в нем прямое продолжение авангардистского «левого искусства» с его упором на «воздействие», перекрывающее все другие функции литературности (романтическая опора на автора, классическая ориентация на «избранного» образованного читателя и т. д.). «Альтернативный реализм», напротив, основывается на специфической «идеологической» (не путать с «политической») «поэтикой адресата» и «эстетикой актуализации», которые соединились в творчестве совершенно разных писателей, таких как Брехт, Томас Манн, Фадеев или Шолохов и в таких разных произведениях как горьковская «Мать» (отмеченная Тюпой как один из первых образцов «альтернативного реализма» в его «изначальной журналистской» версии), «агитационное искусство» Маяковского, лирика Высоцкого, «Поднятая целина» Шолохова, «Котлован» Платонова, «Осень патриарха» Маркеса. Что это, еще один вариант «реализма без берегов»? Определенно нет, с точки зрения Тюпы: когда «самовыбирающий» герой лишен всякой характерологичности и выведен за пределы причинно-следственной цепи мотивации, мы покидаем территорию реализма, вступая в «экзистенциалистский сектор» неклассической художественной литературы XX века (Сартр, Камю, Мердок). «Альтернативный реализм» — широкий феномен в современной литературе. Широкий, но тоже не «безбрежный». Экзистенциализм, классический реализм, «эпигонский» реализм, натурализм, «авангардизм» и «иллюстративность предельной политизации» оказываются внешними «берегами» «альтернативного реализма»⁴⁶.

После чтения всей антологии (включая материалы дискуссии и круглого стола) голова читателя начинает кружиться от того, что я назвал бы здесь неистовством (пере)классифицирования. Вот некоторые дефиниции метода, предложенные в антологии Добренко: «школа художественно воплощенного исторического оптимизма, не свойственного более никакому из мировоззрений, никакому из методов» (Дмитрий Урнов); «путь в казарму» (Вячеслав Воздвиженский); «замаскированная религия» (Александр Гангнус); «реализм, проникающий в суть жизни при социализме, постигающий психологию, мировидение, судьбу человека, порождаемого этой принципиально новой реальностью» (Шамиль Умеров); «реализм социалистической эпохи или, точнее, художественное отражение правды жизни современного мира» (Виктор Ванслов); «сталинский миф» (Арсений Гулыга); «чисто идеологическое и политическое понятие» (Владимир Гусев); «научное понятие, которого никто не может избежать» (И. Волков); «история болезни» (Юрий Борев); эпика победившей революции и «социалистического идеала... очищенного от губительных наслоений прошедших времен, от искажений» (Светлана Селиванова); (в применении к особому случаю — Андрею Платонову) «планетарный гуманизм» (Всеволод Сурганов).

Закljučая коротким замечанием из «пост-будущего», я хотел бы обратиться к книге Бориса Гройса «The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond». Широко дискутируемые идеи Гройса хорошо известны, хотя и не новы. Они сводятся к тому, что сталинская культура (и соцреализм, в частности) удовлетворяет фундаментальным требованиям авангарда. Наиболее интересное из того, что говорит Гройс, связано с определением значения и смысла русского «постутопического искусства», которое возвращает нас к проблеме истории, к проблеме «открытости»/«закрытости»: «Постутопическое искусство показывает, что история есть не что иное, как история попыток “выскочить” из истории, что утопия когерентна истории и не может быть преодолена в ней... Постутопическое искусство инкорпорирует сталинский миф в мир мифологии и демонстрирует его похожесть с другими, казавшимися противоположными ему, мифами. За пределами исторического искусство открывает не единственный миф, но целую мифологию, языческий полиморфизм; таким образом, оно вскрывает внеисторичность самой истории. Если сталинские художники и писатели функционировали как иконописцы и агнографы, то авторы новой русской литературы и искусства — свободные мифографы, хроникеры утопического мифа, но не мифологи, не критические ком-

ментаторы, пытающиеся “вскрыть истинное содержание” мифа и “просветить” публику относительно его природы путем научной демифологизации его»⁴⁷.

Гройс сам (по крайней мере, в этой его книге) — такой «свободный мифограф». И действительно, кто может принять «всерьез» идею о том, что миллионы советских рабочих и крестьян «не протестовали бы и не были бы очень удивлены, если бы в дополнение (к изучению законов марксистской диалектики о переходе количества в качество или об отрицании отрицания) их призвали к изучению супрематизма или “Черного квадрата”»⁴⁸? Задача Гройса состояла, конечно, не в том, чтобы «вскрыть истинное содержание» «тотального искусства сталинизма», поскольку для мифографа самое это понятие отсутствует. Гройс преподает тот же «урок», что и современное русское постутопическое искусство, полагающее, что победить сталинскую культуру «окончательно» можно лишь путем «преодоления сталинизма через ремифологизацию и эстетизацию его»⁴⁹. Если мы согласимся с Фредриком Джемиссоном в том, что «эстетическая продукция стала сегодня интегральной частью общего товарного производства», к чему очевидным образом апеллирует сам Гройс, видящий едва ли не единственную ценность современного искусства в его цене на художественном рынке, тогда соцреализм в современном мире достиг, наконец-то, того, к чему всегда стремился — он действительно стал «планетарным» или попросту «глобальным» (как глобален рынок)⁵⁰. Но достигнув этих дальних берегов коммодификации, наш метод должен конкурировать с другими товарами. На Нью-Йоркской бирже культуры соц-арт (а потому и книга Гройса) сегодня идут хорошо. Есть ли у нашего метода шансы в будущем? «Логика реального поступательного хода истории» покажет нам, есть ли самое будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Д. Марков. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1978.

2 См. дефиниции Маркова и Леонида Тимофеева в Литературном Энциклопедическом Словаре (М., 1987. С. 416).

3 Д. Марков. Проблемы теории. С. 118—122.

4 Там же. С. 146. См. также: Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1971. С. 107—108.

5 Д. Марков. Проблемы теории. С. 154.

6 Там же. С. 244—48.

7 Там же. С. 296—306.

8 Там же. С. 122—179.

9 Jochen-Ulrich Peters. Réalisme sans rivages? Zur Diskussion über den sozialistischen Realismus in der Sowjetunion seit 1956 // Zeitschrift für Slavische Philologie. 1974. № 37. S. 291—324.

10 В. Померанцев. Об искренности в литературе // Новый мир. 1953. № 12. С. 218—45.

11 Peters. Réalisme sans rivages? S. 295.

12 А. Метченко. Историзм и догма // Новый мир. 1956. № 12. С. 223—39.

13 Проблемы реализма в мировой литературе. М., 1959.

14 В. В. Виноградов. Реализм и развитие русского литературного языка // Вопросы литературы, 1957. № 9. С. 16—63. Эти взгляды были позднее развиты Виноградовым в книге «О языке художественной литературы» (М., 1959).

15 Я. Эльсберг. Проблемы реализма и задачи литературной науки // Вопросы литературы. 1959. № 5. С. 178.

16 Georg Lukacs. Wider den mißverstandenen Realismus. Hamburg, 1956; В борьбе за социалистический реализм. М., 1959.

17 Реализм и его соотношения с другими творческими методами. М., 1962. С. 297.

18 Там же. С. 329—31.

19 Werner Mittenzwei. Die Brecht-Lukacs-Debatte // Sinn und Form: Beiträge zur Literatur, 1967. № 19. S. 235—271.

20 Katerina Clark. Foreword to «The Day Lasts More than a Hundred Years» by Chingiz

Aitmatov. Bloomington, 1983. P. V.

21 Там же. С. V—XV.

22 *Katerina Clark*. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago, 1981.

23 *Katerina Clark*. The Mutability of the Canon: Socialist Realism and Chingiz Aitmatov's *I dol'she veka dlitsia den'* // *Slavic Review*. 1984. Vol. 43. P. 582.

24 Там же. С. 582—587.

25 См.: *Alexei Iourtchak*. Cynical Reason of Late Socialism. Доклад, прочитанный на 26 национальном конгрессе AAASS (Филадельфия, ноябрь 1994 г.).

26 Там же.

27 *Hans Günther*. Die Lebensphasen eines Kanons — am Beispiel des sozialistischen Realismus // *Kanon und Zensur: Beiträge zur Archaologie der literarischen Kommunikation II* (Ed. Aleida and Jan Assmann). Munich, 1987. S. 138.

28 См.: *Юрий Тынянов*. Литературный факт // *Юрий Тынянов*. Архаисты и новаторы. Munich, 1967. С. 5—29.

29 *Hans Günther*. Die Lebensphasen eines Kanons — am Beispiel des sozialistischen Realismus // *Kanon und Zensur: Beiträge zur Archaologie der literarischen Kommunikation II* (Ed. Aleida and Jan Assmann). Munich, 1987. S. 141.

30 См.: *Leonid Heller, Thomas Lahusen*. Palimpsestes. Les metamorphoses de la thematique sexuelle dans le roman de F. Gladkov *Le Ciment*: Notes pour une approche analytico-interpretative de la litterature soviétique // *Wiener Slawistischer Almanach*, 1985. Bd. 15. S. 211—254; *Thomas Lahusen*. Socialist Realism Revisited: Or, the Reader's Searching Melancholy // *SAQ*. 1991. Vol. 90, Winter. S. 87—109.

31 Цит. по: *И. П. Уханов*. Творческий путь Ф. Гладкова. М., 1953. С. 47.

32 *Günther*. Lebensphasen eines Kanons. S. 144.

33 *George Lakoff and Mark Johnson*. Metaphors We Live By. Chicago, 1980.

34 См.: *Thomas Lahusen*. Socialist Realism Revisited.

35 *Hans Günther*. Die Verstaatlichung der Literatur. Stuttgart, 1984. S. 66—67.

36 *Leonid Heller, Antoine Baudin*. Le Realisme socialiste comme organisation du champ culturel // *Cahiers du Monde russe et soviétique*, 1993. Vol. 34. S. 307—44. См. программное представление «Лозаннского проекта»: *Antoine Baudin, Leonid Heller, Thomas Lahusen*. Le Realisme socialiste soviétique de l'ère Jdanov. Compte rendu d'une enquête et cours // *Etudes de lettres* (Lausanne). 1988. № 10. P. 69—103.

37 *Евгений Добренко*. Не по словам, но по делам его // *Избавление от миражей: Соцреализм сегодня*. / Ред. Е. А. Добренко. М., 1990. С. 330.

38 *П. Павленко*. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. М., 1953. С. 546—547 (цит. по: *Добренко*. Не по словам, но по делам его. С. 330).

39 Как в пьесе Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия» (1933).

40 См.: *Thomas Lahusen*. The Mystery of the River Adun: Reconstruction of a Story // *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika* (ed. *Thomas Lahusen*, with Gene Kuperman). Durham, 1993. P. 139—154; *Thomas Lahusen*. Loin de Moscou, ou les trois utopies de Vasilii Ajaiev // *Le Gré des langues* (Paris). 1993. № 5. P. 116—140.

41 См., например, читательские отзывы о «Поднятой целине» (*Новый мир*. 1934. № 9. С. 197).

42 *Vera S. Dunham*. In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Durham, 1990 (1976).

43 *Избавление от миражей*. М., 1990.

44 *Юрий Андреев*. Резонанс земли и неба: Тезисы о соцреализме и вечной эволюции искусства // *Избавление от миражей*. С. 381—401.

45 *Галина Белая*. Угрожающая реальность // *Избавление от миражей*. С. 28—48.

46 *Валерий Тюпа*. Альтернативный реализм // *Избавление от миражей*. С. 345—72.

47 *Boris Groys*. The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond. (trans. Charles Rougle). Princeton, 1992. P. 115.

48 Там же. С. 8—9.

49 Там же. С. 114—15.

50 *Fredric Jameson*. Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, 1991. S. 4; *Борис Гройс*. Утопия и обмен. М., 1993. С. 328.