

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АВАНГАРД И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Ханс Гюнтер

В конце 1980-х годов разгорелся спор о русском авангарде. Тогда как до этого времени преобладала точка зрения, согласно которой авангард является «жертвой» сталинизма, Б. Гройс в своем эссе «Стиль Сталин»¹ высказал противоположную позицию: сталинская культура представляется ему торжеством авангардного политико-эстетического проекта. Провокационные тезисы автора не претендуют на научное решение вопроса, скорее они представляют собой сведение счетов с модернизмом с позиций постмодернизма. Тем не менее, они, на наш взгляд, могут способствовать более открытой постановке вопроса о роли авангарда в советской культуре.

В отличие от Гройса, который опирается почти исключительно на концептуальную сторону авангарда, т. е. на декларации и манифесты, мы уверены в том, что рассмотрение отношений между авангардом и соцреализмом невозможно без учета художественной проблематики, без пристального внимания к развитию приемов авангардного творчества в советский период. Поэтому в настоящей статье мы будем различать структурный, эстетический план текстов и прагматические аспекты художественной деятельности авангарда. В советском авангарде эти два уровня развивались асимметрично, т. е. у большинства художников растущая прагматизация деформирует и в конечном счете поглощает собственно авангардную эстетику.

Изучение отношений между авангардом и соцреализмом не может пройти без учета стадийности культурного процесса. Следует различать две основные фазы развития советской культуры — эгалитарную и иерархическую². Ведущую роль левый авангард мог играть только на революционном этапе благодаря своему резко выраженному антипассеизму, утопизму и конструктивистскому духу. Не случайно авангардисты в России, подобно футуристам в фашистской Италии, берут на себя роль самого последовательного сторонника динамики «культурной революции». По мере того, как революционный энтузиазм остывает, открывается все более растущий разрыв между авангардом и советской культурой, которая ориентируется на такие ретроспективные ценности как народность, классицизм, монументальность, мифический сверхреализм и т. д. Союз власти и «народа», находящий свое выражение в соцреализме, означает отказ от утопической революционности и конец авангарда как динамического фактора советской культуры.

Двадцатые годы можно считать лабораторией выработки тоталитарной культуры, поскольку производится отбор функциональных, с точки зрения формирующегося соцреалистического канона, и отбрасывание нефункциональных, «вредных» художественных элементов. При этом главные эстетические принципы авангарда — деканонизация, монтаж, остранение, сложный стиль, условность и т. д. не «выдержали испытания» и отвергались как формалистические, элитарные, чуждые народу. Что касается радикальных прагматических жестов авангарда, они временно могли играть известную роль, потому что своей левизной соответствовали духу революционной эпохи. Имеется в виду, с одной стороны, борьба с «буржуазным» пассаизмом и расчистка дороги для искусства авангарда, а с

другой — программатика растворения искусства в жизни, т. е. жизнестроения, производственничества или литературы факта. В конце концов, однако, «нигилизм» и «утопизм» этих концепций стали неприемлемы для соцреализма.

Мы попытаемся выяснить здесь, в какой степени авангардное творчество является функциональным или дисфункциональным по отношению к государственному канону, складывающемуся к началу 30-х годов. В центре внимания находятся не отдельные биографические, психологические и исторические факты, а эволюция авангардной эстетики. Проблематика не исчерпывается простым противопоставлением авангарда и соцреализма, ибо интерес представляет как раз взаимодействие двух направлений, переходные явления, которые характеризуют вектор эволюции авангардного искусства. Рассматривая русский художественный авангард с точки зрения формирования советского канона, мы будем привлекать примеры из искусства и литературы, потому что одни черты соцреализма ярче выступают на материале изобразительного искусства, другие — на материале литературы.

После революции 1917 года русский художественный авангард становится на сторону революции, потому что видит в ней возможность реализации утопической программы модернизма. Политическая радикализация только усиливает тенденцию к снятию границы между жизнью и искусством, присущую авангарду. Первые послереволюционные годы как будто оправдывали надежды левых художников на «революцию духа» и созидание «царства авангарда». Со временем, однако, они столкнулись с растущим отпором со стороны формирующейся тоталитарной культуры, в которой самым противоречивым образом было переплетено стремление к модернизации и культурной регрессии.

В течение первых послереволюционных лет художники авангарда по-разному определяют отношение левого искусства к новой власти. Согласно В. Шкловскому, «искусство всегда было вольно от жизни и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города»³. Связать футуристическое творчество с Третьим Интернационалом означало бы для него изменить собственным художественным позициям. Оппонентом Шкловского выступает Н. Пунин. Он пытается доказать внутреннее родство футуризма с коммунизмом на основе таких общих черт как «механизация жизни, коллективизм, детерминизм, планомерная организация культуры и принцип творчества»⁴.

Левое крыло футуризма шло именно путем отождествления авангардизма с революцией. В «Искусстве коммуны» возникает даже мысль о футуризме как новом государственном искусстве. О. Брик выступает с требованием «неуклонного осуществления диктатуры пролетариата во всех областях культурного строительства»⁵, а Пунин добавляет, что футуристам государственная власть «не нужна, если она не сопряжена с диктатурой левого искусства»⁶. С позиции диктатуры авангарда деятельность правых художников осуждается как пережиток капитализма, буржуазная реакция, контрреволюция, саботаж и т.п. В этой терминологии выражается типичное для прагматики левого авангарда стирание границ между искусством и политикой.

Следующий этап развития русского авангарда, приблизительно совпадающий с эпохой НЭПа, дает уже более конкретное представление о функциональном отношении к соцреализму. Это годы приспособления левых художников к новым условиям, годы внутренней дифференциации авангарда. Во всех сферах наблюдается растущая тяга к прагматизации, вызванная желанием быть полезными для нового общества, заслужить титул «пролетарского искусства». Беспредметность и заумная поэзия уходят на задний план или, в лучшем случае, признаются как лабораторное творчество. Радикальный утилитаризм находит свое выражение в производственничестве «Искусства коммуны» и в «литературе факта» «Нового Лефа».

Общей основой этих концепций служит идея жизнестроения Н. Чужака. Здесь утилитарная ориентация уже определенно подрывает эстетические устои аван-

гарда. Поэтому не удивительно, что вокруг этих вопросов завязались острые споры. Достаточно упомянуть о расколе в ИНХУКе в связи с дискуссией о производственном искусстве или о полемике по вопросу о роли вымысла в литературе.

Каждый шаг в сторону прагматизации влечет за собой новую поляризацию внутри левого лагеря. Одним из результатов дифференциации было образование художественной группы ОСТ в 1924 году. Члены ОСТа, пришедшие из разных левых направлений, высказывались против ухода от станковой живописи, но в то же время они боролись с героическим реализмом группы АХРР, возникшей еще в 1922 году. Соотношение художественных позиций ОСТа и АХРРа показательны, а творческий путь некоторых членов группы ОСТ (таких как Дейнека, Пименов, Вильямс и др.) может служить образцом развития одного крыла авангардных художников в сторону соцреализма.

Ахрровцы поставили перед собой задачу «художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве» и выявить свои художественные переживания «в монументальных формах стиля героического реализма»⁷. Постановкой этого лозунга еще в 1922 году АХРР выявил осознание значения героического и тем самым предвосхитил горьковский термин «революционная романтика», который был канонизирован в литературе лишь значительно позже.

Но несмотря на то, что формула ахрровского творчества «реализм плюс героизм» была с точки зрения формирующегося канона вполне приемлемой, художники АХРРа столкнулись на пути к ее практическому осуществлению со многими препятствиями. Хотя их выставки пользовались большим успехом у широкой публики и поддерживались партийными кругами, творчество группы в 1920-е годы не раз подвергалось острой критике. Такие влиятельные критики как Луначарский, Тугендхольд, Рогинская, Федоров-Давыдов, Курелла и др., в принципе одобряя борьбу АХРРа за предметность и сюжетность в живописи, упрекали их в пассивном отражении действительности в формах передвижников, т. е. в неподвижном изображении мира в анекдотических эпизодах и жанровых сценах, в фотографическом натурализме и т. п. А то, чего недоставало у АХРРа, те же критики как раз находили в живописи группы ОСТ — современную тематику (урбанизм, техницизм, спорт), динамику и ритмичность композиции, кинетическую и острающую перспективу, экспрессивность (не раз указывалось и на сходство с немецким экспрессионизмом), конструктивность, лаконичский и графический стиль и т. д.⁸

Критика 1920-х годов считает АХРР и ОСТ комплементарными величинами. Поэтому иногда всплывает идея о желательном синтезе положительных черт обеих группировок. А. Луначарский, например, на открытии седьмой выставки АХРРа в 1925 году критикует как фотографичность и отсутствие формальной конструктивности у реалистов, так и бесцельную деформацию действительности в авангардной живописи. Он приходит к следующему выводу: «Если бы мы путем комбинации всего того, что мы имели в нашем недавнем прошлом., пришли к картине, представляющей из себя нечто целостное, кристаллизованное, где основная идея, основное чувство, основная мысль доминируют над всем, — мы могли бы всех зажечь и убедить»⁹. В другом выступлении Луначарский высказывается за «стилизированный, усиленный, необычайно впечатляющий, художественный, преображающий, волнующий реализм»¹⁰. Критики разных направлений сходятся в том, что советское искусство поднимется до уровня настоящего героического реализма только тогда, когда ахрровский натурализм и бытовизм вберет в себя коррективы «стилизованного», «впечатляющего», «преображающего», другими словами, левого искусства.

А. Курелла формулирует задачи желаемого «синтетического» искусства в своей критике АХРРа: «Было бы очень важно создать картины истинно революционного содержания и репродукциями с них окончательно вытеснить портреты святителей из комнаты рабочего и из крестьянской избы... Мы всегда ожидали и требовали от искусства не только «запечатления современности», отображения,

подобного отображению зеркала. Мы требуем, чтобы художник сознательно способствовал процессу создания идеологии масс, чтобы он руководил им, а не только описывал и регистрировал»¹¹. Согласно Курелле, формула синтеза такова: реализм, понятный массам, плюс действенное начало авангардного искусства.

Как развиваются отношения между левыми и правыми течениями в литературе? Позиция, соответствующая ориентации АХРРа, выкристаллизовывается здесь лишь с некоторым опозданием ко второй половине 1920-х годов в группировке РАПП. После преодоления пролеткультовских и напостовских воззрений и благодаря переориентации на психологизм, усвоенный из концепции Воронского и других критиков «Перевала», утверждается программа нового пролетарского реализма. Сюда же относится и «теория непосредственных впечатлений», показ «живого человека», идея учебы у Толстого¹². Психологизм у рапповцев связывается с идеологической установкой на диалектико-материалистический метод. В отличие от героического реализма АХРРа рапповцы более критически относятся к романтизирующему началу в литературе. В то время как «Цемент» Ф. Гладкова еще не признается полноценным осуществлением рапповской программы из-за разрыва натуралистических и романтических компонентов, «Разгром» А. Фадеева выдвигается в качестве образцового произведения рапповского толка. В литературе реализация формулы «реализм плюс романтика» осуществляется с некоторым опозданием по сравнению с живописью и канонизируется только в начале 1930-х годов в связи с авторитетным горьковским лозунгом революционной романтики.

Левая литература 1920-х годов представляет собой довольно пеструю картину. Футуристические стихи в «Лефе» сосуществовали с прозой И. Бабеля, А. Веселого и с различными образцами литературы факта. Растущий перевес утилитарных стремлений в «Новом Лефе», утверждение биографии вещи как антитезиса психологическому реализму и лозунг «газета вместо эпоса», направленный против «красного Толстого» — все это привело к тому, что авангардная литература все более теряла свои позиции внутри ЛЕФа. Литературное подобие концепции ОСТА можно увидеть в творчестве группировки конструктивистов¹³.

В конце двадцатых годов перед левым искусством, которое уже находилось в глубоком кризисе, в связи со «сталинским наступлением на всех фронтах» открылись широкие возможности. Период первой пятилетки — это годы невиданного подъема «пролеткультовско-формалистических» (по официальной терминологии) тенденций. Плакатное искусство, монументальная живопись, фотомонтаж и т.д. находят широкое распространение даже в самом АХРРе. В области литературы происходит возрождение левовской фактографии в рабоче-крестьянской корреспонденции и производственном очеркизме, в репортажном жанре и в производственном романе.

Литературное и изобразительное творчество левых в период первой пятилетки свидетельствует о готовности авангарда приспособить творчество к утилитарным задачам. Этот процесс, однако, не мог не отразиться на творческих приемах. Подъем левого искусства был достигнут высокой ценой. На художественной работе этого времени уже лежит печать идеологической однозначности, казенного оптимизма, упрощенности и приспособления к массовому вкусу. Инструментализация суживает функциональный диапазон художественного творчества. Временное преобладание левого искусства этого времени можно назвать пирровой победой.

Годы первой пятилетки характеризовались также подъемом производственного романа, который имел особое значение как жанр «переключения» прозы т. н. попутчиков на нормы формирующегося соцреализма. Такие произведения как «Десять лошадиных сил» и «День второй» И. Эренбурга, «Волга впадает в Каспийское море» Б. Пильняка, «Время, вперед!» В. Катаева, «Соть» Л. Леонова или «Гидроцентральный» М. Шагинян, должны были свидетельствовать об идейной перестройке их авторов. Для этих романов характерно приближение к пролетарскому производственному роману типа «Цементы», поскольку в центре их действия находится

конфликт «энтузиастов» и «вредителей». Романы бывших попутчиков, однако, нередко симулируют нормы соцреализма. В них фабула и сюжетно-стилистический план не совпадают. Тогда как фабула, как правило, соответствует «строительной схеме», их сюжет часто не обладает линейностью и осложняется орнаментальными, монтажными, фактографическими приемами, иронией и т. д.¹⁴

В начале 1930-х годов в сравнительно короткий период происходит переход от эгалитарной к иерархической культуре, от коллективизма к «новому гуманизму», от механической конструкции к органическому, от функциональности к «художественности»¹⁵. Новые культурные ориентиры быстро внедряются и в художественное творчество, постепенно вытесняя авангардные принципы. Оживление психологизма влечет за собой критику «механистического» коллективизма и восстановление «цельного образа» индивидуального героя. От художника требуется отход от плакатности и публицистичности в пользу монументальных художественных обобщений. Возрождение органического сюжета заменяет монтажные конструкции¹⁶.

В живописи восстанавливается классический идеал гармонического человека¹⁷, во имя которого отвергается деформация и острабяющий показ человеческого тела. В соответствии с постулатом преемственности и классического наследия происходит примыкание ко всему «великому» и «богатому» в человеческой культуре. Иллюстрацией смены художественных норм в первой половине 1930-х годов может служить изображение человеческого тела в произведениях таких остовцев, как А. Дейнека или Ю. Пименов. В 1920-е годы их не раз упрекали в искажении облика советского спортсмена или рабочего. В фигурах сталелитейщиков на картине Пименова «Даешь тяжелую индустрию» (1928) ахрровская критика увидела «дегенерированных рахитиков». Подобную оценку получали такие картины Дейнеки как «На стройке новых цехов» (1926) или «Текстильщицы» (1927). Нарастающее давление новых норм, однако, уже сказывается на работах Дейнеки, которые были созданы им около 1932 года. Достаточно вспомнить такие картины как «Игра в мяч» (1932) или «Утренняя зарядка» (1932). Происходит «нормализация» в изображении человеческого тела, которая все более усиливается в работах середины 1930-х годов («Гимнастика на крыше» (1935), «Акт» (1936)).

Очевидной становится идеализация человеческого тела. Экспрессивная деформация при изображении мускулистых, аскетических спортсменов и рабочих, выражающая предельное физическое напряжение во время состязаний или в работе уступает место гармонической красоте. Чаще всего тело изображается в светлых тонах на темном фоне. В колорите кожи исчезают холодно-темные и стекляннопозрачные тона. Спортсмены и рабочие показываются нарядными, в праздничных позах. Стремление к классическому идеалу выражается в сосредоточении на вечной красоте обнаженного тела (ср. картины Дейнеки «Мать» (1932), «Купающиеся девушки» (1933)).

Художники все больше ориентируются на психологизацию человеческого образа. Выражение лиц и осанка изображаемых фигур свидетельствуют об интимных, лирических настроениях, о счастливой жизни. Изменяется и композиция картин. Вместо коллективной динамики и ритмичности показываются индивидуализированные лица, которые как бы иллюстрируют известный лозунг о «внимании к человеку». В картинах Дейнеки и Пименова остовского периода человеческая фигура почти всегда была вкомпонована в густую конструктивную сеть машин, заводов, технических конструкций и т. д. Уже тогда критика выступала против преобладания конструкции над человеческой фигурой. В живописи 1930-х годов показ гордого «хозяина жизни» был уже обязателен.

В литературе происходят похожие перемены. В качестве примера приближения к соцреалистическому канону в области драматургии можно привести творчество Вс. Вишневского конца 1920-х — начала 1930-х годов. Близость Вишневского к

Мейерхольду и Маяковскому, как и вообще к эпическому театру, несомненна. В диспутах первой половины 30-х годов автор высказывается за использование опыта Джойса и Дос-Пассоса, за эксперимент со словом. Тем не менее, сравнение двух пьес Вишневского «Первая конная» (1930) и «Оптимистическая трагедия» (1933—1934) явно говорит об изменении его творческой позиции.

«Первая конная» — эпическая пьеса, основанная на фактографическом материале. Эпизоды, свободно нанизанные по принципу мозаичности без четкой сюжетной линии, образуют «сложный архитектурный узор»¹⁸. Их соединяет фигура «ведущего», который повествовательным и подчас патетическим тоном комментирует события первой мировой и гражданской войн. Пьеса характеризуется пафосом коллективизма и отказом от индивидуального героя. Линия главного конфликта между Сысоевым, который в начале пьесы является строевым солдатом, а в эпилоге командиром Конармии, и белым офицером очерчена только пунктиром. В поисках новых форм Вишневский пользуется экраном и вообще стремится к перенесению кинематографических приемов в театр. В стилистическом плане пьеса характеризуется шероховатым многоязычием, акцентируются диалект, жаргон, устная речь и экспрессивные особенности индивидуальной речи (картавость, растянутость и т. д.), смесь разных языков и т. п.

По сравнению с «Первой конной» в написанной два года спустя «Оптимистической трагедии» мы замечаем хорошо известные признаки соцреализма. Об этом говорит сам центральный конфликт пьесы — превращение анархической шайки матросов в полк Балтийского флота под воздействием женщины-комиссара, посланной партией. Но новые тенденции выражаются не только в выборе темы воспитания и преодоления стихийности. В «Оптимистической трагедии» Вишневский возвращается к сюжетной последовательности, индивидуализации действующих лиц, к положительному герою. Работая над трагедией, автор записывает: «Все тянет прочь от монтажа и тому подобного — к целой, крупной вещи»¹⁹.

И в стилистическом плане пьеса по сравнению с «Первой конной» приглажена. Но так как современная критика и этим не удовлетворена, Вишневский «поправляет» трагедию, создавая второй вариант. Внесение разных изменений, таких как исключение хора и интермедий, подчеркивает «органичность» сюжетной линии. По мере того как автор удаляется от театра Мейерхольда и Эйзенштейна, начинается сотрудничество с режиссером Камерного театра Таировым. Развитие концепции постановки в течение двух лет Вишневский резюмирует словами: «Страшная вещь видоизменение твоего творчества руками режиссеров!»²⁰.

После канонизации соцреализма авангардное искусство быстро исчезает из культурной жизни. Из наследия 1920-х годов остается только то «ценное», что соответствует требованиям канона. Примером усвоения «подрезанного» авангарда может служить посмертная канонизация В. Маяковского в 1935 году как «лучшего, талантливейшего поэта советской эпохи». С середины 1930-х годов левые художники заняты симулированием нормы для «спасения» авангардных позиций или отдельных авангардных приемов.

Успех романтического или героического реализма, подготовленный АХРРом и РАППом в 1920-е годы, можно понять прежде всего в связи с функциональными установками искусства и литературы сталинского периода. Государственный канон ассимилирует самые разные функционально подходящие элементы, лишь бы они соответствовали требованиям понятности, народности и социально-педагогической, воспитательной установке.

С этой точки зрения, художественные средства, берущие свое начало в авангарде, оказывались явно дисфункциональными. Деформация и острашение оцениваются как вырождение и нарушение здорового вкуса. Затрудненная форма противоречит «простоте», монтажные приемы — «органичности», деканонизация — «классическому наследию». Антипсихологизм и конструктивность меша-

ют эмоциональной идентификации с героем, условность — иллюзионизму. Плакатность и публицистичность, наконец, не достойны «искусства великой эпохи». Поэтому авангардное искусство осуждается как «чуждое народу» и даже «антинародное» явление.

Но несмотря на враждебность авангарду, соцреализм легко усвоил известные прагматические установки левого искусства, хотя бы и в деформированном и упрощенном виде. Соцреализм обычно определял себя как «синтез» всех лучших тенденций искусства 20-х годов. Выясняется, однако, что этот «синтез» был крайне односторонним. Об этом, например, свидетельствует судьба авангардной установки на активное воздействие на воспринимающего. Динамические и экспрессивные средства левого искусства приветствовались тогда как противоядие обескрыленному ахрровскому реализму. Согласно С. Эйзенштейну, зритель — «основной материал», который оформляется утилитарным театром «в желаемой направленности», причем театральные аттракционы как «составные части театрального аппарата» фигурируют как «орудие обработки»²¹. Художественное произведение характеризуется режиссером как «трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке»²². Для левовцев «литература не зеркало, отражающее историческую борьбу, а оружие этой борьбы»²³. В канонизированной форме соцреализма принцип активного воздействия искусства был усвоен, но были вычеркнуты те художественные приемы, которыми авангард пользовался для достижения этой цели.

В связи с этим можно понять знаменитое сталинское определение советских писателей как «инженеров человеческих душ» (1932) в качестве отклика на левые концепции. В его основе лежит терминология культуры труда и НОТа А. Гастева, широко распространенная в среде левых после 1922 года. С. Третьяков, например, в статье «Откуда и куда?» определял искусство как процесс производства и потребления эмоционально-организующих вещей, так что «рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором»²⁴. В сталинской формуле еще присутствует инженер, но уже не в смысле левого конструктивизма, который противоречил пониманию искусства и человека в 30-е годы.

Соцреализму также до известной степени была близка концепция жизнестроения. Однако, программа-максимум, т.е. слияние искусства с бытом в производственничестве или в литературе факта в глазах соцреалистических критиков являлась «левым ликвидаторством». В соцреализме от жизнестроения осталась лишь общественная функционализация искусства и литературы, социальный заказ, согласно которому «вся целевая установка нашего государствования диктует и работнику искусства предельную целеустремленность и социальную функциональность работы»²⁵.

Полезной с точки зрения канона могла оказаться и «футуристическая» установка, присущая авангардному творчеству. Левые художники видели в своих произведениях «модели на завтра»²⁶, проекты будущей жизни. Соцреализм и в этом смысле осуществляет своеобразный «синтез», поскольку из ориентации на будущее вычеркивается утопический момент — в сталинское время «утопия» становится словом с негативным значением. В результате получается формула показа завтрашнего дня в сегодняшнем. Требуется не реализм, не утопия, но какая-то правдоподобная смесь существующего и желаемого.

Во всех этих искаженных «синтезах» основные эстетические принципы авангарда были отброшены и лишь определенные прагматические установки левого искусства, искаженные и вырванные из первоначального контекста, использовались в качестве строительного материала для постройки советской культуры. Это относится прежде всего к активному воздействию на воспринимающего, к принципу жизнестроения и к утопической ориентации авангарда. Монументальное сооружение сталинской культуры 1930-х годов строилось не по плану авангардных

«архитекторов», а по логике тоталитарной эстетики, основанной на «народности», классицизме и мифологическом «реализме». Она черпала из многих источников, но пользовалась в своих целях и обломками неосуществившейся мечты авангарда о пришествии царства авангарда.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 В кн.: *Б. Гройс. Утопия и обмен.* М., 1993. С. 11—244.
- 2 Такую бинарную схему предлагает В. Паперный в своей книге «Культура “Два”» (Ann Arbor, 1983). Более исторически стадильность понимается в кн. Е. Добренко «Метафора власти» (Мюнхен, 1993).
- 3 Искусство коммуны. 1918/19. № 17. С. 2—3.
- 4 Там же.
- 5 Искусство коммуны 1919, № 6. С. 1.
- 6 Там же. С. 2.
- 7 П. И. Лебедев (ред.). Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. М., 1962. С. 120.
- 8 См. *В. Костин. ОСТ. Общество станковистов.* Л., 1976.
- 9 Цит. по кн.: *П. И. Лебедев. Указ. соч.* С. 127. Подобным образом выражается критик Тугендхольд. Ср.: *Gassner H., Gillen E. Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934.* Köln, 1979. S. 351—352.
- 10 Цит. по кн.: *Лебедев. Указ. соч.* С. 362.
- 11 Там же. С. 371—372.
- 12 *С. Шеуков. Неистовые ревнители.* М., 1984. С. 158.
- 13 См.: *R. Grübel. Russischer Konstruktivismus.* Wiesbaden, 1981.
- 14 См.: *A. Guski. Literatur und Arbeit. Produktionskizze und Produktionsroman in Rußland des 1. Fünfjahrplans (1928—1932).* Wiesbaden, 1995 (в особенности с. 554—559).
- 15 См.: *В. Паперный. Указ. соч.*
- 16 См. о дискуссии о Джойсе и Дос-Пассосе в кн.: *H. Günther. Die Verstaatlichung der Literatur.* Stuttgart, 1984. S. 55—67.
- 17 Критика классически завершеного тела у М. Бахтина представляет собой реакцию на соцреалистический классицизм. См. об этом подробнее: *Х. Гюнтер. Михаил Бахтин: Теоретическая альтернатива социалистическому реализму.* Бахтинский сборник. Вып. III. М., 1997. С. 56—75.
- 18 *Вс. Вишневский. Собр. соч. в 5 томах. Т. 6 (дополн.).* М., 1961. С. 182.
- 19 Там же. С. 187.
- 20 Там же. С. 231.
- 21 *Леф. 1923. № 3.* С. 71.
- 22 *С. М. Эйзенштейн. Избр. произв. в 6-ти томах. Т. 1.* М., 1964. С. 113.
- 23 *Леф. 1924. № 4.* С. 3.
- 24 *Леф. 1923. № 1.* С. 202. О других источниках этой формулы см.: *О. Ронен. «Инженеры человеческих душ»: к истории изречения // Лотмановский сборник 2.* М., 1997. С. 393—400.
- 25 *Новый Леф. 1928. № 12.* С. 1.
- 26 *Леф. 1923. № 2.* С. 146.