

# СОЦРЕАЛИЗМ И УТОПИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ

Ханс Гюнтер

Социальные революции обыкновенно сопровождаются расцветом утопических идей. Избыток утопизма, в соответствии с законами социальной психологии, подлежит израсходованию в течение нескольких лет, и культура опять возвращается в русло «реализма» и «порядка». Это, несомненно, относится также и к большевистской революции. На смену революционной культуре приходит сталинская<sup>1</sup>. Лозунг социалистического реализма возникает как выражение новых тенденций общественного развития. Соцреализм можно считать поэтому ответом на крушение утопических надежд и мечтаний, вызванных Октябрьской революцией. Устанавливая пост-утопическую советскую культуру, он нес в себе избавление от революционных иллюзий.

В послереволюционное десятилетие существует довольно много утопических концепций самого разного происхождения. Стоит напомнить, что не только большевизм содействовал созданию энтузиастической атмосферы революции, но и разные утопические и милленаристские традиции русской культуры<sup>2</sup>. Николай Бердяев писал о склонности русской культуры к апокалипсическому мышлению<sup>3</sup>, которое находило свое художественное выражение в творчестве крестьянских поэтов, таких как С. Есенин и Н. Клюев, или в публицистике поздних символистов, таких как А. Белый, А. Блок и др. Огромное влияние на общую духовную атмосферу оказал космизм и иммортализм Николая Федорова<sup>4</sup>. В первые годы после революции идеи пролетарской культуры, сформулированные А. Луначарским и А. Богдановым, автором научно-фантастической прозы, стали воплощаться в жизнь. Они определяли не только идеологию пролеткультовского движения и пролетарской поэзии, но проникали и в левовский авангард. Позицию посредника между пролетарской культурой и левым авангардом занимает А. Гастев, поэт и создатель «культуры труда» и «НОТа», мечтавший о сращивании человека с машиной, о том, что земля «родит новых существ, имя которым уже не будет человек» и что «сам мир будет новой машиной»<sup>5</sup>. Мощный импульс к развитию получила утопия создания чистого царства авангарда, которая проявлялась в работе левовских авторов, в футуризме, конструктивизме и супрематизме. В творчестве А. Платонова переплелись различные утопические стремления — народный хилиазм, пролетарская культура, федоровская «философия общего дела» и др.

Сочетание избыточного утопизма и революционной нетерпимости, однако, не могло не вызвать ответной реакции. Вспоминается прежде всего антиутопический роман Е. Замятина «Мы», который, исходя из критического репертуара Ф. Достоевского, пародически откликается на машинизм и коллективизм гастевского типа и на идеал конструкции прямоугольного, прозрачного города авангарда. Гиперболическая ирония окрашивает поздние пьесы В. Маяковского «Клоп» и «Баня», где вера в коммунистическое будущее сочетается с отчетливой тревогой по поводу деформации идеала.

Следует отметить, что годы, непосредственно предшествовавшие прокламации нового «метода», характеризуются оживлением утопических проектов. Урбанистическое движение в архитектуре пропагандирует идеалы коммунальной жизни, левые художники провозглашают конец станкового искусства, создают плакаты

и фотомонтажи и расписывают стены монументальной живописью. В литературе периода первой пятилетки распространяется, вытесняя беллетристические жанры, левовская «литература факта». Следует иметь в виду, однако, что временный подъем этих концепций происходил в период так называемой «культурной революции», которая связана с «левой» ориентацией сталинской политики конца 1920-х годов: эстетические проекты этого времени уже являются инструментом сталинской политики. В сравнении со стихийным утопизмом послереволюционных лет они несут черты необратимой деформации. В этом смысле, взлет революционных идей явился лишь прологом к их окончательному крушению.

Новая государственная доктрина вводится под знаком «реализма» и «правды жизни». Стоит при этом иметь в виду, что реализм апеллировал не только к классической традиции русской литературы XIX века, но и к трезвому, неутопическому взгляду на жизнь. Сталинские «Вопросы ленинизма» как раз и предостерегают от отвлеченности идей «пустых мечтателей»: «Падение утопистов, в том числе народников, анархистов, эсеров объясняется, между прочим, тем, что они не признавали первенствующей роли условий материальной жизни общества и, впадая в идеализм, строили свою практическую деятельность не на основе потребностей развития материальной жизни общества, а независимо от них и вопреки им, — строили на основе “идеальных планов” и “всеобъемлющих проектов”, оторванных от реальной жизни общества»<sup>6</sup>.

Тогда как Ленин еще признавал значение утопического социализма в качестве одного из источников марксизма, в сталинской культуре слово «утопический» получает вполне отрицательный смысл и отождествляется с ненаучностью и оторванностью от жизни<sup>7</sup>. Второе издание Большой советской энциклопедии почти не уделяет внимания таким понятиям, как «утопия», «фантастика», «научно-фантастическая литература» и «утопический социализм».

После обвинений РАППовцами научной фантастики в романтизме и отвлечении от задач «социалистической стройки», она до 1950-х годов практически исчезла из советской литературы, тогда как еще в 20-е годы этот жанр пользовался большой популярностью: выходили не только переводы Ж. Верна или Г. Уэллса, но и многочисленные оригинальные произведения научной фантастики.

Соцреализм отбрасывает отвлеченные мечты ради конкретной «правды жизни». Конструктивистский идеал машины заменяется органической инспирацией, марксистское бесклассовое общество — представлением социалистического народа и его великой истории. Коллективизм и эгалитаризм сменяются иерархичностью, увлеченность технологией — так называемым «новым гуманизмом» и «вниманием к человеку». Произошла не просто одна из частых смен лозунгов, но существенный сдвиг от утопически окрашенной революционной эпохи к культуре, основанной на мифотворчестве<sup>8</sup>.

М. Горький с его большим авторитетом мог позволить себе перейти к реабилитации мифа, что было, кажется, совсем невозможно еще несколько лет назад. «Миф, — заявил он на Первом съезде советских писателей, — это вымысел. Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной смысл и воплотить в образ — так мы получили реализм»<sup>9</sup>. Если к смыслу извлечений из реально данного добавляется — по логике гипотезы — желаемое, то получается тот романтизм, который лежит в основе мифа. Горький строит синонимическую цепь: «миф» — «вымысел» — «образ» — «романтизм», но в результате все это отождествляет с... реализмом.

Причины движения в сторону мифологии, без сомнений, следует искать в советском обществе. Стремление к лучшим мирам является динамическим фактором социального развития, но когда ослабевает утопическая энергия революции, появляется потребность в стабилизирующем начале. Сталинский курс на строительство социализма в одной стране в конечном счете уже содержит в себе отказ

от далеко идущих перспектив марксизма. Будучи реалистом, Сталин осознал, что общество не может жить в течение длительного времени абстрактными проектами идеального будущего.

Возникает вопрос об оценке раннего советского утопизма. Часто утопистам ранней Советской России приписывается преимущественно прогрессивная роль. В самом деле, они создали известные культурные ценности. Но такая постановка вопроса, абстрагирующаяся от исторической ситуации, не принимает во внимание тот факт, что в отсталой стране радикальная конструкция нового мира связана с радикальным же разрушением существующих структур. «Котлован» А. Платонова является непревзойденным символическим образом таких разорительных тенденций. Рабочие хотят построить башню для всемирного пролетариата, а в результате изнуряющего самоотверженного труда получается огромная яма — могила для рабочих и крестьян.

Машина, как центральный символ технической культуры 1920-х годов, входит в состав долгой традиции утопических идей. Л. Мэмфорд<sup>10</sup> указал на то, что во многих утопиях машина рекомендуется как образец социальной организации. При осуществлении этой модели оказывается, однако, что она ведет к специализации, регламентации и подчинению центральной власти. Обманутые функциональностью и гармонией машины люди подвергаются насилию. Эта «диалектика машины»<sup>11</sup> действовала и в Советской России. Культ техники, который получил огромное распространение в послереволюционные годы, обернулся индустриализацией и новым порабощением пролетариата.

В этом свете и авангардный проект радикального модернизма, несмотря на несомненные достижения, обнаруживает свою отрицательную сторону, поскольку в российских условиях уничтожение традиции не могло не оставить пустого места в культуре и привести к полной дезориентации. Этот ценностный вакуум облегчил установление сталинской культуры.

Чтобы оценить роль левого утопизма в советской культуре, надо хотя бы в общих чертах определить отношение авангарда к революции. Революционный утопизм, как известно, вовсе не был монолитным явлением. Помимо ведущей большевистской идеологии существовал широкий диапазон разных социальных (народнических, крестьянских, анархистских) и культурных (пролеткультовских, символистских, авангардных и др.) утопических течений, у каждого из которых были свои цели. С точки зрения действующих лиц и группировок, революция понималась как открытый процесс, которому можно было давать свою интерпретацию и желаемое направление.

В глазах русских модернистов революция предстала как наступление царства авангарда. Их одушевляли идеи создания универсальной непосредственной коммуникации<sup>12</sup> и конструкции нового мира из духа современного искусства, связанные со стремлением очистить почву от старого «хлама». Эти концепции на начальной стадии прекрасно соотносились с ленинской программой электрификации и модернизации страны. Отчасти поэтому они легко проникли в пролеткультовскую среду. Однако, по мере того как сама революция все более вязла в «болоте» и «хламе» патриархального строя России и превращалась из мотора модернизации в механизм сохранения старых структур, авангардная утопия должна была оказаться дисфункциональной, или, выражаясь на языке 30-х годов, «социально вредной». Еще раз подчеркнем: «Сооружение сталинской культуры 30-х годов не конструировалось по плану авангардных “архитекторов”, а строилось на обломках утопии модерна»<sup>13</sup>.

Поворот к реализму и к реабилитации классического искусства и литературы в начале 1930-х годов были встречены большинством художников и писателей как возвращение к «нормальности». Лозунг соцреализма, провозглашенный в 1932 г., не сразу изменил ситуацию: культурные мотивы и символы обладают значитель-

ной инертностью. Они не только наполняются новыми элементами, но часто подлежат переосмыслению, проходящему постепенно и почти незаметно. Рассмотрим несколько примеров.

Концепция художника-инженера была сформулирована в Лефе в соответствии с производственной ориентацией. С. Третьяков утверждал, что «рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором»<sup>14</sup>. Как известно, Сталин в 1932 г. назвал писателей инженерами человеческих душ<sup>15</sup>. Но между этими высказываниями имеется существенная разница. Сталин, не будучи, разумеется, приверженцем лефовской идеи жизнестроения, сравнил писателей с инженерами, которые способны к конструкции тракторов или к управлению большими заводами. То, что Третьяков понимал буквально (приближение задач художника и инженера), у Сталина станет метафорой. Соцреализм категорически отвергал смешение художественного мастерства с производством и бытом и всегда подчеркивал «высокое звание художника».

Другой пример реинтерпретации центрального топоса касается эпитетов «железный» и «стальной» вместе с целым метафорическим полем, окружающим их, особенно в пролетарской литературе 1920-х годов. Так, в поэме А. Гастева «Растем из железа» лирический герой чувствует в жилах железную кровь, у него вырастают стальные плечи, и он сливается с железом постройки. Даже триумфальное слово героя об окончательной победе — железное и вызывает железное эхо<sup>16</sup>. В прометеевском пролетарском мышлении человек срастается с техникой. «То-то родится в усильях железных, то-то взойдет и возвысится, гордо над миром взовьется, вырастет новый, сегодня не знаемый нами, краса-восхищенье, первое чудо вселенной, бесстрашный работник — творец-человек»<sup>17</sup>.

В мифологии 1930-х годов метафорика железа и стали принимает иной смысл. Речь здесь идет о железной воле партии и вождя или о подвигах полярных героев, которые прославляются как железные люди. Роман Н. Островского «Как закалялась сталь» (1932—1934) выражает именно этот смысл метафоры. Если железо и сталь в понимании пролетарского художника обозначают грядущее единство человека и машины, возвышающее человека до прометеевских высот, то в дискурсе сталинской эпохи, в основе которого лежит партийный волюнтаризм, они относятся к превосходству человеческой воли и тоталитарного героизма.

Характерен для ранней советской культуры и мотив полета в воздушном пространстве, в котором соединяется модель машины с представлением о максимальной динамике и скорости. Для итальянских, да и русских футуристов он служит источником вдохновения<sup>18</sup>. Летающий как бы приобретает черты бессмертного, всемогущего сверхчеловека. Из советских футуристов в особенности В. Каменский увлекался «аэропланной жизнью». В. Маяковский в поэме «Летающий пролетарий» (1925) описывает быт московского рабочего после воздушной войны в 2125 г. Он летает на работу на дирижабле и питается в аэростоловых. В конце поэмы содержится призыв к тому, «чтоб в будущем веке жизнь человечья ракетой неслась в небеса» и лозунг: «Даешь небо!»<sup>19</sup>

Тут вспоминаются и аэростаты, и воздушные крейсера Н. Федорова, вдохновлявшие К. Циолковского, и мечты К. Малевича о парящих в воздухе планетах, обитаемых землянитами, и проуны Эль Лисицкого, которые как будто взвиваются в пространство. В конструктивистской архитектуре выражается утопический мотив «бегства от земли», прямо противоположный «топическому», мотиву «занятия земли»<sup>20</sup>.

Однако, несмотря на то, что динамическая и космическая инспирация 1920-х годов уступает место статике сталинской эпохи, авиационные мотивы не исчезают из советской культуры. Летчики, которые спасли челюскинскую экспедицию, были первыми удостоены звания Героев Советского Союза в 1934 г. За ними последовали другие «соколы», которые пролетели через Северный полюс или Тихий океан.

В особенности прославился летчик В. Чкалов, погибший в 1939 г. Образ летчика в эти годы имеет совсем другое значение, чем в предыдущее десятилетие. Акцент теперь делается не на ускорении, не на технике, предвосхищающей будущую цивилизацию, но на героическом подвиге, на большевистском энтузиазме, который преодолевает все препятствия. Машина более не является утопической моделью человека, но инструментом, служащим человеческой воле и отваге. В 1930-е годы фигура летчика интегрируется в новую сеть мифологических координат. Советские летчики, как отважные сыновья мудрого отца и учителя Сталина и Родины-матери, отправляются в далекие края, чтобы бороться с враждебной природой за счастье советской земли<sup>21</sup>.

В процессе перехода к соцреализму символическая система революционной культуры перестраивается и переосмысливается в соответствии с возникающей доминантой жизненной правды и реализма. В этом процессе бывают, конечно, и периоды, когда прежние и новые интерпретации отдельных мотивов сосуществуют (например, годы первой пятилетки, когда «левые» утопические и «правые» реалистические концепции соревновались между собой).

Следует при этом иметь в виду, что формирование соцреалистической эстетики начинается уже в 1920-е годы. Тут стоит упомянуть в первую очередь об эволюции рапповской эстетики от ранней пролетарской поэзии к психологизму толстовского типа. Ярким примером этой переориентации является «Разгром» (1927) А. Фадеева. Язык утопии в отличие от этого типа дискурса антипсихологичен и антииндивидуален. Поэтому уже сама ориентация на психологизм дает литературе принципиально новое направление.

С точки зрения полноценного соцреализма, рапповская линия обладала, однако, одним существенным недостатком. Речь идет о постулируемом в РАППе отказе от идеализации и мифологизации. «Романтизм» был отвергнут рапповцами, поскольку он находится в противоречии с т. н. «диалектическим методом». В этом плане романтизм, свойственный творчеству М. Горького с самого начала, приобрел важное значение. Этим объясняется канонизация «Матери», повести, которая в течение двух десятилетий почти единодушно считалась одним из самых слабых произведений Горького<sup>22</sup>. Образы матери и ее сына Павла озарены светом богостроительских идей, но странная смесь партийных преданий, религиозного марксизма, фольклора, пролетарского прометеизма и романтических элементов, пришлась весьма кстати в ситуации начала 1930-х годов.

Ключевую роль в культурной атмосфере играл переход (между 1932 и 1936 гг.) от понятия «пролетариат» к понятию «социалистический народ». На место марксистской утопии приходит национал-большевизм. Народ, конечно, понимается при этом не в социологическом, а в эмфатическом, вернее, мифологическом смысле<sup>23</sup>. Общество описывается как пирамида, в основе которой находится народ, а на вершине — вождь.

Новая модель общества строится на отказе от эгалитарных мечтаний революционной эпохи. Она обладает специфическими временными координатами. Так, для утопической ментальности идеал будущего отделен от сегодняшнего дня разрывом в историческом времени: «Только тот коммунист истый / кто мосты к отступлению сжег. / Довольно шагать, футуристы / в будущее прыжок!»<sup>24</sup> «Прыжок» означает качественную разницу между настоящим и будущим «царством свободы». В утопическом тексте эти уровни не смешиваются, о чем красноречиво свидетельствуют фотомонтажи 1920-х годов и построенные на монтажном принципе картины. Идеальное здесь противопоставляется существующему, причем противоречия не скрываются. Беды настоящего, правда, компенсируются надеждой на будущую гармонию, но в то же время чувство процессуальности истории сохраняется<sup>25</sup>.

Соцреализм снимает разрыв между сегодняшним и завтрашним днем и этим сглаживает противоречивость процесса. Не случайно монтаж постепенно исчеза-

ет из культуры 1930-х годов. Меняется художественная оптика. Существующее предстает в розовом блеске светлого будущего — идеализируется, романтизируется, лакируется. Бесконечные дискуссии о «типическом» свидетельствуют о том, что грань между тем, что есть, и тем, что должно быть, размывается<sup>26</sup>. Ни реальность, ни утопия — такой могла бы быть формула соцреалистического текста.

Не удивительно поэтому, что вместо предшествовавшей футуранаправленности вектор соцреалистического времени нацелен не в идеальное будущее, а в прошлое, поскольку ведущий принцип соцреализма — принцип народности внутренне больше укоренен в прошлом, нежели в будущем. Соцреализм имплицитно не «прыжок в будущее», а непрерывность и вечные ценности. Эта ориентация находит свое выражение в возрождении жанра исторического романа, в котором современные тенденции проецируются на прошлое.

Народу, как величине во всех смыслах идеальной, как стройному организму, соразмерна не классовость, а классицизм, т. е. наивысшие ценности человеческой культуры. Потребность в создании советской классики была осознана самим вождем в 1936 г. В борьбе с формалистическими и натуралистическими отклонениями возникла теория вечной, объективной красоты.

Своего пика эти тенденции достигли в конце 1940-х годов, когда было открыто, что «прекрасное — это наша жизнь»<sup>27</sup>. Романы, принимавшие форму бесконфликтных идиллий, не нуждались ни в каком утопическом восполнении, поскольку они сами представляются почти совершенными утопиями. Если действительность прекрасна, и простой советский человек уже почти достиг степени совершенства, тогда все утопические мечты о лучших мирах и новых людях оказываются не только излишними, но и идеологически сомнительными. Сталинский антиутопизм являлся логическим результатом заложенных в соцреализме тенденций.

Это подводит нас к проблеме времени в советской культуре. Здесь отсутствует утопическое измерение, но одновременно отсутствует и живая связь с прошлым, поскольку прошлое лишь эксплуатируется для актуальных целей. Мы имеем здесь своего рода ахроническую модель времени с кругообразной структурой. Эти круги не ведут ни «вперед», ни «выше», как утверждалось в лозунгах, но «вращаются» в деструктивных спазмах, не открывая будущих перспектив, не накапливая исторических традиций. Это напоминает идею Ницше о вечном возвращении, но в форме проклятия, как у А. Блока : «Живи еще хоть четверть века / Все будет так. / Исхода нет». Сюжетная конструкция в соцреалистических романах прямолинейно телеологична: выполняются партийные задачи, строятся заводы и организуются колхозы, воспитываются герои и разоблачаются враги... Эти сюжетные схемы повторяются в бесконечных вариациях. Несмотря на все «движение вперед», на все грандиозные «результаты», в конечном счете в тоталитарной культуре преобладает повторение, ритуал.

Какую же функцию выполняет литературный текст в такой культурной ситуации? В 1920-е годы текст в соответствии с общим технико-утопическим идеалом был сконструирован как машина для производства желаемого эффекта на читателя. В. Маяковский писал о том, «как делать стихи», а Эйзенштейн пытался в математических формулах исчислять воздействие фильма или спектакля на зрителя, формалисты исследовали элементы текста как сознательной конструкции, стремясь к достижению максимального эффекта, писатели «остраивали» действительность, используя монтаж, отклонения от стилистической нормы и т. д.

Соцреализм отвергает как стремление к непосредственному воздействию, так и стремление к художественной инновации. Литературный текст уже не считается действующей машиной, но оценивается в соответствии со способностью передать величие эпохи и вызвать у читателя стремление к подражанию. Правдивость и искренность автора стали самыми важными критериями оценки, ибо недостаток энтузиазма, преданности и страсти не мог дать хороших результатов.

Все это противоречило эстетике 1920-х годов, где учитывались только текстуральные и знаковые структуры, а не лежащие под ними психологические мотивы. Правдивость и ее субъективный коррелят — энтузиазм — в теории соцреализма не нуждались в инновации или острашении. Наоборот, в результате дискуссии о языке 1932—1934 гг. было установлено, что язык литературы должен быть ясным, простым и понятным. В то время как в предшествующий период означающие текста стремились к яркой, самоценной окраске, соцреализм требовал от них нейтральности и прозрачности, чтобы гарантировать неискаженный взгляд на великую эпоху. В этом понимании реальность, в соответствии с эстетикой Н. Чернышевского, онтологически превосходила знаковое творчество, поэтому предполагалось, что законы художественного творчества надо искать в «жизни».

Мифологизация определяет не только стилистический уровень, но и всю макроструктуру соцреалистического текста: восстанавливается цельность персонажа, психологии и действия, которые в литературе 1920-х годов уже были дезинтегрированы. Адаптируя, казалось бы, реалистические нормы психологического реализма, соцреализм создавал на самом деле архетипические образы героя и его помощников, врага и вредителя, мудрого отца, которые более похожи на персонажей архаических жанров, нежели на героев реалистического романа.

Поворот к прошлому можно также наблюдать и в жанровой системе соцреализма, которая — в соответствии с его мифологической природой — ориентируется на эпическую прозу и на фольклорные традиции (эпика, как показал М. Бахтин, связана с легендарным прошлым).

Подводя итоги, можно сказать, что соцреализм — это «реалистический» ответ на крушение утопии. Причем «реализм» надо понимать как в эстетическом плане, так и в смысле учета реальных требований «самой жизни». Обе составные лозунга соцреализма значимы. «Реализм» направлен против утопизма, а слово «социалистический» указывает на преодоление пролетарской идеологии. Новый лозунг, возникший в 1932 году, стал водоразделом между революционной и собственно советской культурами. Если ведущим культурным символом раннего периода можно считать утопическую и конструктивистскую модель машины, то соцреализм обратился к органическому и антропоморфному образцу мифа.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: В. Паперный. Культура «Два». Ann Arbor, 1985.

2 См.: R. Stites. Revolutionary Dreams. Oxford, 1989. P. 4.

3 Н. Бердяев. Русская идея. Париж, 1971; см. также: E. Sarkisyanz. Rußland und der Messianismus des Orients. Tübingen, 1955.

4 M. Hagemester. Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung. München, 1989.

5 А. Гастев. Поэзия рабочего удара. М., 1971. С. 140.

6 И. Сталин. Вопросы ленинизма. (Изд. 11-ое). М., 1952. С. 585.

7 H. Günther. Aspekte und Probleme der neueren Utopiediskussion in der Slawistik // W. Voßkamp (Hrsg.). Utopieforschung. Bd. 1. Stuttgart, 1989. S. 221—224.

8 K. Clark. The Soviet Novel. Chicago/London, 1981.

9 Первый Всесоюзный съезд советских писателей 1934. Стенографический отчет. М., 1990. С. 10.

10 The Myth of the Machine. New York, 1966. Сокращенный перевод 8—9 глав книги под заглавием «Миф машины» см. в сб. «Утопия и утопическое мышление» (Сост. В. А. Чаликова. М., 1991. С. 79—97).

11 См.: H. Günther. Die Maschinenutopie des russischen Konstruktivismus // Grenzenlose Phantasie. Etüden zu einer europäischen Kultur seit 1900 (hrsg. von G. Breuer). Gießen, 1994. S. 122—135.

12 *Andrzej Turowski*. Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910—1930. Warszawa, 1990.

13 *X. Гюнтер*. Леф и становление советской культуры // *Russian Literature*. 1996. № 40. С. 19—30.

14 «Откуда и куда?» // *Леф*. 1923. № 1. С. 202.

15 *H. Günther*. Die Verstaatlichung der Literatur. Stuttgart, 1984. S. 11—12; см.: *О. Ронен*. «Инженеры человеческих душ»: к истории изучения // *Лотмановский сборник*. М., 1997. С. 343—400.

16 Поэзия рабочего удара. С. 19.

17 «Рельсы». (Там же. С. 125).

18 *F. Ph. Ingold*. Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909—1927. Frankfurt a. M., 1980.

19 *В. Маяковский*. Полн. собр. соч. Т. 6. М., 1957. С. 360—361.

20 *M. A. Vogt*. Russische und französische Revolutionsarchitektur. Köln, 1974.

21 См.: *X. Гюнтер*. Сталинские соколы (Анализ мифа 30-х годов) // *Вопросы литературы*. 1992. № 11/12. С. 122—141.

22 См.: *H. Günther*. Der sozialistische Übermensch. Stuttgart/Weimar, 1993. S. 118—129.

23 См.: *X. Гюнтер*. Тоталитарная народность и ее источники // *Русский текст*. 1996. № 4. С. 45—61.

24 *В. Маяковский*. Полн. собр. соч. Т. 2. М., 1956. С. 14.

25 *X. Гасснер, Э. Гиллен*. От создания утопического порядка к идеологии умиротворения в свете эстетической действительности // *Агитация за счастье. Советское искусство сталинской эпохи*. Дюссельдорф/Бремен, 1994. С. 27—59.

26 *H. Günther*. Die Verstaatlichung der Literatur. S. 32—35.

27 *Е. Добренко*. «Правда жизни» как формула реальности // *Вопросы литературы*. 1992. № 1. С. 4—26.