

Лиманская Л.Ю.

Проблема культурного архетипа в соцреализме и соц-арте

Аннотация: В статье рассматривается роль смысловой инверсии в культурных архетипах соцреализма и соц-арта. Прослеживается связь метагероев соцреализма с дидактикой христианского мировосприятия. Автор определяет роль семиотических кодов, иконографических формул, при помощи которых идеология соцреализма обретает статус художественной картины мира. Автор выявляет идеологические стереотипы соцреализма и прослеживает способы их деконструкции в искусстве соц-арта. Метод исследования основывается на сравнительном анализе культурных архетипов соцреализма и соц-арта. В результате автор приходит к выводу о том, что смена семиотического кода соцреализма в соц-арте происходит на основе смысловой инверсии в условиях структурной симметричности используемых культурных архетипов. Метод исследования основывается на изучении роли культурных архетипов и инверсии художественных смыслов в иконографических программах соцреализма и соц-арта. В искусстве соцреализма происходит деконструкция христианской мифологемы и замена ее на коммунистическую. Это замена оказалась возможной благодаря их структурной симметричности. Смена семиотического кода соцреализма в соц-арте также опирается на механизм смысловой инверсии в условиях структурной симметричности существующих семиотических кодов.

Ключевые слова: Идеология, метагерой, пропаганда, типизация, соц-арт, соцреализм, смысловая инверсия, архетип, семиотический, код.

Review: The article is devoted to the role of the semantic inversion in cultural archetypes of socialist realism and Soviet Pop Art. The author of the article traces back to the relationship between socialist realism and didactics of Christian world perception. Limanskaya defines the role of semiotic codes and iconographic formulas that allowed the ideology of socialist realism to acquire the status of a particular worldview in art. The author also describes ideological stereotypes of socialist realism and analyzes types of their deconstruction in Soviet Pop Art. The research method is based on the comparative analysis of cultural archetypes in socialist realism and Soviet Pop Art. As a result, the author comes to the conclusion that in Soviet Pop Art the change of the semiotic code of socialist realism is based on the semantic inversion that appears in response to structural symmetry of cultural archetypes. The research method is also based on the research of the role of cultural archetypes and inversion of art images in iconographic programs of socialist realism and Soviet Pop Art. According to the author of the article, socialist realism deconstructed the Christian mythologem and replaced it with the Communist mythologem. That substitution was possible due to their structural symmetry. The change of the semiotic code of socialist realism in Soviet Pop Art was also based on the mechanism of the semantic inversion as a response to the structural symmetry of existing semiotic codes.

Keywords: Ideology, metahero, archetype, metaphorical / figurative sense, socialist realism, social art, typification, propaganda, semiotical, code.

В рамках марксистско-ленинской идеологии структура общества оказалась распределена между экономическим базисом и его идеологической надстройкой. Такая структура социума предопределила тесную взаимосвязь экономических и политических уровней функционирования общественного сознания. Вне политики и идеологии, ни экономическая жизнь общества, ни его культурная практика, существовать не могли. Политическая детерминированность художественной системы предполагала разработку

соответствующих семиотических кодов, иконографических формул, при помощи которых коммунистическая идеология могла обрести статус художественной картины мира. Определяющую роль в формировании новой картины мира сыграл миф о светлом будущем коммунизма, строителями которого являлись рабочие, крестьяне, революционеры и вожди мирового пролетариата. С этой целью разрабатывается художественная система соцреализма, утверждается набор метагероев, которые наделяются дидактическими функциями и идеоло-

гической «праведностью». При сопоставлении методов ведения религиозной и коммунистической пропаганды возникает впечатление, что произошедшая смена христианской мифологии на коммунистическую, оказалась возможной благодаря их структурной симметричности. Тройственный союз учений К.Маркса, Ф.Энгельса и В.И. Ленина стал фундаментом новой идеологии, заменив собой концепцию христианской тринитарности. Тайные общества, кружки, в недрах которых зарождалось и проповедовалось коммунистическое учение, были сродни религиозным сектам. Функции вождей мирового пролетариата и их последователей имели явно выраженную мессианскую направленность, что – отводило им роль апостолов революционного процесса. Обращение революционных деятелей к народным массам, столь часто воплощаемое в искусстве соцреализма, их пламенные речи, произносимые с различного рода трибун и постаментов, напоминают проповедническую деятельность, направленную на воспитание массового сознания. Важную роль в общественной и личной жизни коммунистического социума играло покаяние за инакомыслие, за отход от принципов коммунистической морали. Исповедь строителя коммунизма, его раскаяние в грехах, критическая самооценка и оценка его деятельности со стороны коллектива, соотносились с утвержденными догмами коммунистической морали. Личная и общественная жизнь человека, как и искусство эпохи соцреализма, были встроены в систему идеологических императивов. По письмам читателей того времени, писавших в общественную прессу различного рода обращения, можно наглядно проследить, какие вопросы волновали советских людей, и как сознательные граждане критически оценивали друг друга. Примечательна с этой точки зрения переписка читателей с редакцией журнала «Крокодил»: «Дорогой Крокодил! В военном кабинете Ташкентского строительного техникума Томской железной дороги долгое время не было ни одного портрета наших вождей, что вызывало справедливые нарекания со стороны студентов. Представьте себе нашу радость, когда мы, наконец, войдя как-то на днях в этот кабинет, увидели на стене вновь повешенный портрет. Однако при ближайшем рассмотрении оказалось, что это военный руководитель техникума Куковякин почел за благо повесить свой собственный, куковякинский портрет. Растроганные этой простодушной тягой нашего военука к славе

и всячески поддерживая его в этом деле, сообщаем тебе, дорогой Крокодил, об этом факте для вящего прославления Куковякина на страницах Крокодила. Пусть все твои читатели знают, какой наш Куковякин умный и скромный. Студенты Ташкентского, строительного техникума Томской железной дороги [1]. При всей комичности, содержание этого письма раскрывает один из важнейших аспектов самосознания и самооценки советского гражданина – его стремление уподобиться образу и подобию политических кумиров. Сознательный художник той поры также мыслил себя в системе нравственно – идеологических императивов. И творческая самооценка, и оценки «художественной значимости» произведений искусства, формировались в контексте соответствия основным принципам марксистско-ленинской эстетики: партийности, массовости и народности. В результате задача, которую ставили перед собой художники периода раннего соцреализма, – это создание типически обобщенных, идеологически канонизированных образов: «Осознание типического как исторически конкретного предполагает признание и того, что общественное явление может иметь родовые и видовые признаки типичности. Так, у каждого класса наряду с типическими чертами общеклассового характера имеются и типические черты, присущие той или иной его социальной группе. В связи с этим Ленин утверждает наличие «групповых и классовых типов». Например, сельский пролетариат, как класс, включает в себя неимущих крестьян, т. е. наемных рабочих с наделом и совершенно безземельных крестьян. При этом «типичнейшим представителем русского сельского пролетариата является батрак, поденщик, чернорабочий, строительный или иной рабочий с наделом...» [2]

Идеологическая дидактика определила принципы обобщения, идеализации персонажей соцреализма. Социально одобренная система визуальных знаков – поз, движений, мимики и жестов, легко укоренились на уровне коллективного бессознательного. Семантика метагероя соцреализма, как и семантика образов святых, в христианской агиографической традиции, исключала любые негативные коннотации. Метагерои соцреализма априори наделялись символической праведностью, добротой, справедливостью, верой в светлые идеалы коммунизма, бесстрашием: «страх, как и другие экзистенциальные состояния пределов – не имеет места в соцреалистиче-

ском дискурсе, так как там трансцендентное теряет свой бытийный смысл» [3]. Нормативные критерии соцреализма активно обсуждались в художественной критике: «Кого может привлечь и взволновать поэт, выражая лишь ему свойственные настроения, радости и горести? ...Смысл и ценность лирического «я» лишь в степени и силе отражения в нем типических социальных идей и чувств определенного времени, являющихся конкретно-исторической формой общечеловеческого, в стремлении откликнуться на переживания возможно большего количества людей.» [4].

Очевидно, знаковая система соцреализма уже на уровне архетипа, была подготовлена христианской дидактикой и, по существу, являлась ее смысловой инверсией. Центральное место в искусстве соцреализма занимал образ Ленина. Трактовка главного метагероя соцреализма разворачивалась по двум основным направлениям. В рамках лирического толкования в образе Ленина раскрывались черты простого и близкого народу учителя. Характерный прищур глаз, доброжелательная улыбка, слегка склоненная голова внимательного вслушивающегося в слова и чаяния собеседников человека, создавали образ доброго наставника, поясняющего народу в чем истина жизненного пути: И. Бродский. «В. И. Ленин в Смольном», 1930, В. Серов «Ходоки у Ленина», 1950, Н. Жуков «Аппасионата», 1959 и др.

Обобщенно-монументальный подход раскрывал образ Ленина как революционера, пламенного трибуна и вождя мирового пролетариата. Выдвинутая вперед в эмоциональном порыве фигура, как правило, сопровождалась одним и тем же набором призывных жестов – поднятой правой рукой, указывающей путь в «светлое будущее» и левой – зажимающей лацкан пиджака или пальто, жест, символизировавший твердость и искреннюю веру в идеалы коммунизма. Такой тип образной трактовки получил широкое распространение в официальном искусстве: И. Бродский «Выступление В. И. Ленина на Путиловском заводе в 1917 году», 1926, А. Герасимов «Ленин на трибуне» (1930) и др. и в монументальной скульптуре: С. Евсеев, В. Шуко. «Памятник В. И. Ленину у Финляндского вокзала в Ленинграде», 1925, И. Шадр. «Памятник В. И. Ленину на ЗАГЭС», 1927, и др.

И первый, и второй тип трактовки образа, широко популяризировались, тиражировались в различных изданиях, открытках, мар-

ках, плакатах, использовались как прототипы, для сложения образов в театре и кинематографии. При этом, при помощи камерного прочтения, формировалась лирическая парадигма восприятия, когда образ Ленина являл в себе образец коммунистической «праведности», подражание которому гарантировало позитивную самооценку, определяло норму социально одобренного поведенческого стандарта. С другой стороны, – образ Ленина, как вождя пролетариата, революционера, являлся важнейшим элементом политической иконографии и определял символический вектор развития официальной политики в сфере культуры и искусства. Трактовка Ленина как метагероя, воспринималась в искусстве соцреализма как символический оберег, гарантировавший социально-политическую защищенность и нравственную силу, а принцип типизации, на котором строился метагероический подход в искусстве соцреализма, содействовал жизнеспособности и функциональности нового культурного архетипа.

1930е-50е годы – это период сталинских репрессий, поэтому психогенез культурного архетипа функционировал в условиях особого социального напряжения. Страх перед внешней угрозой со стороны «буржуазного Запада» и внутренним наказанием за инакомыслие, замещал собой традиционное для христианского мировосприятия ожидание эсхатологической перспективы. Социальное напряжение всегда требует психологической релаксации. Важным фактором для релаксации общественного сознания эпохи раннего соцреализма являлась вера в светлое будущее коммунизма, духовная и нравственная устремленность по пути строительства блаженного коммунистического рая. Мировоззрение строителей коммунизма – рабочих и крестьян, воспитывалось в мечтах о трудовых подвигах, совершаемых во имя светлого будущего. Особое место в нравственном воспитании общества отводилось пропаганде трудового энтузиазма, направленного на построение коммунизма. Трудовые подвиги рабочих и крестьян воспевались в искусстве и символизировали победу нового мироустройства. Образы рабочих и крестьян в живописи и скульптуре соцреализма символизировали веру в коммунистические идеалы и устремленность к новым горизонтам, трактовали социализм, как наступившую эру совершенного человека: Б. Иогансон «Рабфак идет», (1928), В. Мухина «Рабочий и колхозница», (1937),

А.Дейнека «Стахановцы», (1937). Семантика мимики, движений, поз – идущих навстречу зрителю, обобщенно-идеализированных образов рабочих, крестьян, олицетворяли мифопоэтическую модель новой социалистической общности.

Революционеры-воины, борцы за справедливость во всем мире, – перед лицом демонизируемых политических оппонентов наделялись идеологической «святостью», готовностью к духовному подвигу, и символическим бесстрашием. В коллективном бессознательном метагероям соцреализма отводилась функция Сверх-Я – особой инстанции, выступающей, как голос совести, направленный на подавление запретных влечений. Поэтика соцреализма была направлена на преодоление опасений перед внутренним и внешним врагом, путем «преломления и сверхкомпенсации собственных внутренних страхов» [5] и погружение воображаемую коммунистическую утопию.

Подавление страха реализовалось путем занижения образа врага, высмеивания социальных и политических оппонентов. В знаковом для эпохи раннего соцреализма в произведении «Допрос коммунистов» (1933), Б.Иогансон строит идею картины на противопоставлении двух идеологических антитез: идеологической «святости» и «духовном подвиге» совершаемым коммунистами, которые бесстрашно противостоят иронически демонизируемым образам белогвардейских офицеров.

Мимика, движения и жесты коммунистов символизировали героизм, отвагу, мудрость и бесстрашие, которые противопоставлялись гротескно искаженным фигурам белогвардейских офицеров. Примечателен фокус восприятия документальных фактов, источников, литературно-драматических произведений и фото-архивов, которыми пользовался Б.Иогансон при работе над картиной. Описывая свою задачу, он отмечал, что для него наиболее важно было раскрыть «тему борьбы двух миров, мира крепостничества, насилия, эксплуатации со светлым миром борцов за счастье людей на земле всегда стояла на повестке дня моего творчества. Тема борьбы двух миров в гражданской войне выражалась в борьбе Советской власти с белогвардейцами». [6]

Архивные материалы, фотографии коммунистов и белогвардейцев в музее Красной Армии для Иогансона являлись выражением идеологических и психологических анти-

тез, образы белогвардейцев на фотографиях для него «законченный обвинительный акт»: «Стоит взглянуть на эти лица. Если можно назвать это лицами. Как будто бы специально были подобраны «рожи», настолько ярко выражен в них весь экстракт бандитизма, кретинизма и предельной порочности, а на соседнем стенде, фотография наших комиссаров – героев гражданской войны. Прекрасные воодушевленные лица идейных борцов, знающих, во имя чего они борются, верящих в неизбежную победу Советской власти. Контраст настоль разителен, что говорит сам за себя. Уже возможность изображения этой потрясающей контрастности начала волновать воображение» [6].

Аналогичные идеологические и морально-этические антитезы широко использовались и в литературной традиции 1930х-50-х годов, например, в романах «Чапаев» Фурманова, «Разгром» Фадеева и др.

В системе идеологических антитез развивалась и художественная критика соцреализма: «В условиях буржуазного эксплуататорского общества искусство все менее и менее могло обращать свой взор в сторону положительных героев. Ведь то были борцы против этого общества, против всех его основ и принципов. Эксплуататорские классы стремились всеми силами увести искусство от таких героев, препятствовали художественному отражению их облика и их дел в искусстве. Это – одно из закономерных проявлений мнимой «свободы творчества» в условиях буржуазного строя, одно из проявлений его чудовищной несправедливости и антигуманизма» [7].

Репрезентация страха являлась выражением буржуазной, демонизируемой экзистенции. Как и живописная практика соцреализма, карикатура 30-50-х годов строится на противопоставлении бесстрашных идеалов коммунизма – искаженным страхом, априори безнравственным образам «загнивающего капитализма». В рамках соцреалистической доктрины страх и бесстрашие обозначались при помощи соответствующих семиотических кодов. Для воплощения идеи бесстрашия применялся пластически идеализированный метагерой – борец за светлые идеалы коммунизма, поза мимика и жесты которого символизировали непоколебимую верность коммунистической идеологии. Для передачи страха, искажающего «звериный облик мирового капитализма» использовался набор пластических гиперболических, сознательно занижающих

образы, основанных на различных деформациях фигур, аллегорических сопоставлениях с животными, помещающих персонажи в абсурдные обстоятельства. «Образ врага парадоксальным образом становится тем единственно позитивным, сплывающим элементом ...который и работает на повышение самооценки прочих персонажей: врагу приписываются черты и качества чудовищного монстра, и недостатки и слабости окружающих, начинают казаться пустяковыми, бледнеют на его фоне» [8].

Особую роль в социальной релаксации отводится политической карикатуре. Для противопоставления добра и зла в мифопоэтическом контексте раннего соцреализма используются сказочные и литературные персонажи, которые трактуются через призму идеологической парадигмы. Образы политических оппонентов встраиваются в хорошо узнаваемый гротескный образ и становятся фарсовыми, олицетворяющими «проявление мнимой свободы творчества в условиях буржуазного строя», указывающими на «чудовищную несправедливость и антигуманизм» капитализма [7]. Важная роль в этом процессе отводится прессе, с 1919 года выпускается ряд сатирических журналов «Окна РОСТА», «Смехач», «Заноза», «Безбожник у станка», «Бегемот» и других. С 1922 по 1963 выпускается журнал «Крокодил», крупнейшее сатирическое издание в СССР. Функции изданий, как отмечают критики того времени, заключались в том, чтобы пользуясь новыми методами *сатирической типизации* «осмеивались столпы международного оппортунизма, белоэмигранты, уповающие на засуху и голод в России, нэпмановская буржуазия, буржуазные интеллигенты, саботирующие мероприятия Советской власти, церковники, дурманящие народ...» [12]. В карикатурах Кукрыниксов: «Мартышка-Геббельс» (1944-45) авторы отсылают к известной басне Крылова «Мартышка и очки», вводят парадоксальные детали в изображение Гитлера и его приспешников «История с географией», (1944-45), используют мифологические персонажи, аллегии – «Смертельная забота» (1944-1945). Как и в живописи соцреализма, в карикатуре образы коммунистов символизируют героизм, отвагу, мудрость и веру в светлые идеалы коммунизма, представители буржуазии, априори, олицетворяют страх, злобу и агрессию.

В сатирической прессе работали и печатались Д.Бедный, В.Маяковский, И.Малютин,

активную работу вели художники – Кукрыниксы и др. Примечательно, что тематические выпуски сатирических изданий главным образом основывались на письмах читателей, которые считали своим долгом сообщать в прессу сведения о нарушениях морали, этики и коммунистической идеологии. Так, в журнале «Крокодил» популярными были рубрики, основанные на обращениях читателей, например «Дорогой Крокодил», «Разрешите беспокоить», «Открытые письма», а также раздел «Пестрая летопись» – освещавший разбор жалоб на основе специальных поездок редакции. Сатирическая пресса, сатирическая графика были всегда на пике идеологической борьбы. Столкновение двух идеологий – буржуазной и коммунистической и в прессе, и в журнальной графике, изображались по принципу стилистической оппозиции.

В период «оттепели», знаменуемой уходом от догматической идеологии ВКП(б), меняется политическая риторика в сфере искусства и культуры. К середине 1950-х – началу 1960-х гг. в искусстве утрачивается интерес к ходульным антитезам, появляется документальный взгляд на политическую историю, и на роль человека в ней. Возвращаются имена репрессированных в годы сталинизма деятелей культуры и искусства. К концу 1950-х гг. внутри общества формируется круг свободомыслящих писателей, художников, кинематографистов, который объединяется, вокруг журнала «Новый мир» и его главного редактора А. Т. Твардовского. В рамках альтернативного искусства «на смену “знаковости» и «образцовости» персонажей <...> приходит «обычность» и «узнаваемость» [10]. Метагерой соцреализма, и психогенез смеховых образов утрачивают сформированную в 30-50-е годы типизацию, основанную на гиперболизированной антитезе страха и бесстрашия. Мифопоэтика соцреализма сменяется интересом к психологии повседневности.

В 70-80-е годы в общественном сознании формируется новая мифологема, связанная с идеализацией ранее критикуемого буржуазного Запада и критическим переосмыслением коммунистической доктрины. Происходит очередная инверсия смыслов, отрицательные персонажи занимают место положительных и наоборот. Используя традиции поп-арта и народного примитива, художники 70-х -90-х годов развивают принципы пародийности, обы-

гривания известных художественных образов соцреализма в смеховой, заниженной форме. Важно обратить внимание на то, как переопределяется и переоценивается столь значимое для советской культуры понятие *типичного*. Искусство соц-арта, возникшее в 1970 – е годы как одно из направлений «другого искусства», стало одной из форм смехового противостояния официальной идеологии, позволявшее при помощи иронии и сатиры развенчивать эстетические идеалы соцреализма. Перерабатывая мотивы и образы советского искусства и политической агитации, соц-арт в гротескной и эпатажной форме развенчивал устоявшийся коммунистический миф. Перестановка смыслов, ироническое совмещение идеалов массовой культуры соцреализма и буржуазного поп-арта позволяла зрителю отстраниться от традиционных идейно-эстетических стереотипов. В иронических образах соц-арта на смену стилистической оппозиции, основанной на противопоставлении идеализированного образа строителя коммунизма – гротескному образу западного буржуа, приходит принцип их иронического наложения, в результате происходит переориентация семиотического кода. Символы и знаки, которые использовались для воспеания идеалов коммунизма, становятся способом деконструкции этих устоявшихся смыслов.

Сравнивая мифопоэтическую трактовку Ленина в советском искусстве 1930– 1950-х с гротескной интерпретацией образа в искусстве 1970-90-х., интересно проследить какие психологические аспекты сопутствовали деконструкции канонов социалистического реализма. Показательно ироническая реинтерпретация семиотического кода известной скульптуры Андреева «Ленин – вождь» (Гипс, 1931), государственный Исторический музей) в работе В. Комара и А. Меламида «Подсвечник Ленина» (1992). Семантика канонизированного соцреализмом образа помещается в сознательно заниженный контекст. Традиционно почитаемый скульптурный образ вождя преобразуется в подставку для свечи. Узнаваемые жесты, мимика и позы фигуры, ранее означавшие мудрость, доброту и духовное величие, из области возвышенной патетики переносятся в бытовой контекст. Используя принцип двойного кодирования, В. Комар и А. Меламид играют с традиционными культурными кодами. Образ Ленина, как символ политической литургии возвышенный в искусстве соцреализма до уровня метагероя,

трактуются представителями соц-арта как атрибут массовой культуры. Ироническая инверсия смыслов трансформирует семантику образа из сферы идеологической догмы в плоскость игры смыслов. Отсылая зрителя к известной работе А. Герасимова «Портрет Ленина на Трибуне» в которой вождь мирового пролетариата трактован как пламенный пропагандист революции, В. Комар и А. Меламид в работе «Ленин в Маске Джорджа Вашингтона» (2001) помещают хорошо знакомый по многочисленным репродукциям образ Ленина за театральный занавес. Прикрываясь пламенно-алой бархатной завесой, вождь лукаво выглядывает из-под маски Вашингтона. Иронический прием Комара и Меламида преобразует традиционный для живописи соцреализма набор семиотических кодов. Хорошо узнаваемый колорит полотен Герасимова, набор мимики и жестов, которые являлись символами мудрости и доброты преобразуется в работе Комара и Меламида в признаки лукавства и дьявольского маскарада. Ироническая трансформация канонов социалистического реализма в гротеск и карикатуру отражала стремление общества 1970-х освободиться от прессинга тоталитарной идеологии. Художники соц-арта коллажируют идеологию соцреализма с идеологией общества потребления, рассматривая метагероев соцреализма как элементы массовой культуры, сознательно занижая традиционную патетику образов и создавая парадоксальные инверсии смыслов. Меняя семиотический код советского искусства путем наложения его на традиции поп-арта, художники добиваются «десакрализации» почитаемых метагероев. Использование смеховых образов позволяет освободиться от давления устоявшихся стереотипов,

Ироническая составляющая многих направлений российского соц-арта, концептуализма, акционизма 1970-х – 1990-х годов отражала потребность социума в психологической регрессии. Постсоветский авангард принял на себя те функции, которые в предыдущую эпоху выполняла мифопоэтика коммунистического рая или смеховые жанры – карикатура и сатирическая пресса. Насыщенное собственной символикой и семантикой искусство соцреализма в соц-арте утрачивает полит-литургическую миссию, и становится средством десакрализации, эстетической переоценки архетипических смыслов предшествующей эпохи.

Библиография:

1. Газеты и журналы. Довоенный «Крокодил» //http://sovkladovka.net/gazety-i-zhurnaly/stuk-stuk-stuk.html послед обращение 13.10.2015
2. Ревякин А.И. Проблема типического в художественной литературе. М.: «Учпедгиз», М., 1959 г.// http://www.detskiysad.ru/raznlit/tipicheskoe.html// дата обращения 13.10.2015
3. Круглова Т.А. Антропологические трансформации и художественные репрезентации жизни в терроре: страх и энтузиазм как мотивы соцреализма // История сталинизма: Жизнь в терроре. Социальные аспекты репрессий: материалы междунар. научн.конф. СПб., 18-20 окт.2012 г. М.: РОССПЭН; «Президентский центр Б.Н.Ельцина», 2013. – 485 с. – 226-336.
4. Ревякин А.И. Проблема типического в художественной литературе. М., «Учпедгиз», М., 1959 г.// http://www.detskiysad.ru/raznlit/tipicheskoe.html//дата обращения 27.09.2015
5. Жолковский А. Две версии страха: Ахматова и Зощенко// Семиотика страха. Сборник статей. М.: Русский институт: изд-во “Европа”, 2005. С.250
6. Иогансон Б. В. Допрос коммунистов. М. : Советский художник, 1966. С.6
7. Зименко В. Образ Ленина в советском изобразительном искусстве. М.Советский художник 1961. С.13
8. Гудкова В. В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 135
9. Стыкалин С., Кременская И. Советская сатирическая печать. 1917-1963 – М. : Госполитиздат , 1963. С.23.
10. Дашкова Т. Границы частного в советских кинофильмах до и после 1956 года: проблематизация переходного периода.// СССР. Территория любви. М: Новое издательство, 2008 , С. 159

References (transliterated):

1. Revyakin A.I. Problema tipicheskogo v khudozhestvennoi literature. M.: «Uchpedgiz», M., 1959 g.// http://www.detskiysad.ru/raznlit/tipicheskoe.html// data obrashcheniya 13.10.2015
2. Kruglova T.A. Antropologicheskie transformatsii i khudozhestvennye reprezentatsii zhizni v terrore: strakh i entuziazm kak motivy sotsrealizma // Istoriya stalinizma: Zhizn' v terrore. Sotsial'nye aspekty repressii: materialy mezhdunar. nauchn.konf. SPb., 18-20 okt.2012 g. M.: ROSSPEN; «Prezidentskii tsentr B.N.El'tsina», 2013. – 485 s. – 226-336.
3. Revyakin A.I. Problema tipicheskogo v khudozhestvennoi literature. M., «Uchpedgiz», M., 1959 g.// http://www.detskiysad.ru/raznlit/tipicheskoe.html//data obrashcheniya 27.09.2015
4. Zholkovskii A. Dve versii strakha: Akhmatova i Zoshchenko// Semiotika strakha. Sbornik statei. M.: Russkii institut: izd-vo “Evropa”, 2005. S.250
5. Ioganson B. V. Dopros kommunistov. M. : Sovetskii khudozhnik, 1966. S.6
6. Zimenko V. Obraz Lenina v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve. M.Sovetskii khudozhnik 1961. S.13
7. Gudkova V. V. Rozhdenie sovetskikh syuzhetov: tipologiya otechestvennoi dramy 1920-kh godov. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2008. S. 135
8. Stykalin S., Kremenskaya I. Sovetskaya satiricheskaya pechat'. 1917-1963 – M. : Gospolizdat , 1963. S.23.
9. Dashkova T. Granitsy privatnogo v sovetskikh kinofil'makh do i posle 1956 goda: problematizatsiya perekhodnogo perioda.// SSSR. Territoriya lyubvi. M: Novoe izdatel'stvo, 2008 , S. 159