

# СОВЕТСКОЕ БОГАТСТВО

СТАТЬИ О КУЛЬТУРЕ,  
ЛИТЕРАТУРЕ  
И КИНО

СОВЕТСКОЕ БОГАТСТВО



*К 60-летию Ханса Гюнтера*



# СОВЕТСКОЕ БОГАТСТВО

СТАТЬИ О КУЛЬТУРЕ, ЛИТЕРАТУРЕ И КИНО

К ШЕСТИДЕСЯТИЛЕТИЮ ХАНСА ГЮНТЕРА

Под редакцией  
Марины Балиной, Евгения Добренко  
и Юрия Мурашова

Санкт-Петербург  
Академический проект



2002



Марина Балина  
Евгений Добренко  
Юрий Мурашов

---

## ИЗ «ЖИЗНИ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ»: О НАУЧНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХАНСА ГЮНТЕРА

Научная деятельность в области гуманитарных наук требует от исследователя прежде всего двух добродетелей: последовательного стремления к научной объективности и этически мотивированной соотнесенности со временем. Сочетание этих качеств, кажущееся столь очевидным, встречается не часто, поскольку они работают в разных направлениях и представляют в своем синтезе «единство и борьбу противоположностей». Научная деятельность Ханса Гюнтера в развитии ее основных тематических моментов и методологической ориентации является ярким примером подобной соотнесенности актуальности текущего момента и не подвластной сиюминутному влиянию научной объективности.

Это видно уже в его первой научной работе — кандидатской диссертации «Гротеск у Гоголя: формы и функции» (*Das Groteske bei Gogol'. Formen und Funktionen. München: Sagner, 1968. (Slavistische Beiträge 34)*). В то время Ханс Гюнтер учился в Мюнхенском университете под научным руководством Алоиза Шмауса — специалиста по южнославянской культуре и балканистике, пробудившего в своих студентах горячий интерес к традиции русского формализма, открывавшегося тогда заново. Вполне естественно, что дух формализма присутствовал и в работе Ханса Гюнтера о гротеске Гоголя. Но в то же время ее отличал еще один весьма существенный момент, заметно выделявший работу на фоне западно-немецкого академизма. В своем подходе к понятию «отчуждение» диссертант отметил марксистский аспект термина, поставив своей целью связать формальный эстетический анализ гоголевских текстов с этическими запросами левого общественного движения того времени. Этим подходом Гюнтер решительно засвидетельствовал свою

принадлежность к «поколению 1968 года» — студенческому и интеллектуальному движению конца 1960-х годов, вступившему в конфронтацию с застывшими общественными ценностями и традициями Восточной и Западной Европы и Америки.

В сегодняшней перспективе видно, что в зависимости от общественно-политических, исторических и социальных предпосылок студенческое движение разных стран было сильно дифференцировано как по степени интенсивности и радикальности, так и по национально-культурному профилю. Если во Франции студенческие восстания привели к значительной интеллектуализации политики, а в Америке конфликт «отцов» и «детей» высвободил в первую очередь инновационные технологические ресурсы, то в Германии и Италии, подобно советским «шестидесятым», эта эпоха становится временем саморефлексии и переосмысления тоталитарной традиции. Под влиянием радикальных социалистических и утопических идей студенческая молодежь призывает к разбору подавляемого и замалчиваемого со времен войны национал-социалистического прошлого.

Подобно многим представителям своего поколения, Ханс Гюнтер вписывается в общественное движение шестидесятых годов вначале из христианско-демократической перспективы, когда он на правах стипендиата участвует в работе семинаров «Evangelisches Studienwerk Villigst e.v.». В 1963 году во время годичной практики в Белграде его увлекает политическая деятельность. Воодушевленный югославской идеей «третьего пути», лежащего между основными идеологическими блоками того времени, он возвращается в Германию и не только продолжает учебу на факультете славистики Мюнхенского университета, но и вступает в немецкий Союз социалистического студенчества (SDS), который в 1965 году выбирает его председателем своего Мюнхенского отделения.

В связи с этим представляется вполне естественным, что после вступления в ряды славистов своей работой о Гоголе Ханс обращается к русскому авангарду — тому периоду русской и раннесоветской культуры, который во многом отвечал потребности левого крыла немецких молодых ученых в осмыслении базисных проблем эстетической теории и практики. Обращение к авангарду — в особенности для таких дисциплин академической филологии, как славистика и германистика — было в достаточной степени провокативно. Во-первых, этим ставился под сомнение незыблемый филологический канон, в рамки которого авангардистский эксперимент тогда не вписывался. Во-вторых, обращение к авангарду требовало включения в теоретические и методологические рамки традиционной, *фило-*

логической, основанной на вкусовых критериях дисциплины тех самых эстетических объектов, которые возникли в первую очередь как протест против традиции и канона.

Существенный импульс литературно-теоретическая работа Ханса Гюнтера получает благодаря Ренате Лахманн, которая в 1972 году приглашает его ассистентом в Бохумский Институт славистики при Рурском университете. С этого времени Гюнтер становится одним из ведущих «пропагандистов» русских авангардных теорий в Германии: совместно со своей женой, русисткой Карлой Хильшер он переводит и издает сборник работ Бориса Арватова (*Boris Arvatov. Kunst und Produktion. München: Hanser, 1972*), редактирует переиздание «Литературы факта» Н. Чужака (*Literatura fakta. (Reprint: Moskva, 1929). München: Fink, 1972*) и сборник «Марксизм и формализм» (*Marxismus und Formalismus. Dokumente einer literaturtheoretischen Kontroverse. München: Hanser, 1973*), в котором представлены и откомментированы материалы литературно-теоретических дебатов по указанной теме. Существенное значение работа Ханса Гюнтера имеет и для рецепции чешского структурализма в Германии: во время пребывания в Праге он знакомится с Яном Мукаржовским и ведет активные научные и политические дискуссии с Кветославом Хватиком и Робертом Каливодой. Итогом этой деятельности становится книга Гюнтера «Структура как процесс. Изучение эстетики и литературы чешского структурализма» (*Struktur als Prozess. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus. München: Fink, 1973*).

Независимо от текущего изменения теоретических парадигм, исследования по русскому и европейскому авангарду до сегодняшнего дня являются центром научной деятельности Ханса. Это постоянство нашло свое выражение не только в десятках статей и теоретических работ, но и в его активном участии в работе над многотомным изданием «*Pojmovnik ruske avangarde*» (т. 1—9. Zagreb, 1984—1993) исследовательской группы, возглавляемой Александром Флакером в Загребском Университете.

После защиты докторской диссертации в 1974 году интересы Ханса смещаются от раннесоветского авангарда к советской литературе и культуре 1930-х годов. Провокативность этого тематического смещения должна быть осознана в контексте научных и общественных сдвигов того времени. Разгром «Пражской весны» в августе 1968 года был настоящим шоком для западно-немецкой радикально настроенной молодежи и интеллектуальной элиты, которая в известной степени идентифицировала себя с чешским движением либерализации, возглавляемым Александром Дубчеком. В реакции европейского студен-

чества на чешские события нужно выделить две тенденции: с одной стороны, радикализацию небольших групп, стоявших на позициях воинственного противостояния существующему порядку, и, с другой, теоретическую догматизацию, подчинившую анализ и оценку практически всех сфер общественной и культурной жизни идеологии и политике.

Переориентацию Ханса Гюнтера на позднюю фазу развития авангарда конца 1920-х годов и на дальнейшее «огосударствление» искусства и литературы в начале 1930-х можно считать своеобразной реакцией на эти тенденции — догматизацию и ожесточение немецкой левой интеллектуальной элиты 1970-х годов, еще за несколько лет до того активно выступавшей за обновление и переоценку заштампованных общественных и культурных ориентиров. Это «обращение», однако, было провокацией по отношению не только к леворадикальному крылу, но и к ортодоксальной университетской русистике, для которой советский период истории литературы и культуры был лишь областью идеологической дисквалификации и ни при каких условиях не воспринимался как возможный объект серьезного научного исследования. Утверждение его релевантности и активизация исследований по этой теме в 1980-е и 1990-е годы — не в последнюю очередь заслуга именно Ханса Гюнтера, с редким терпением, тщательностью и неподдельным интересом начавшего в 1970-е годы разгребать залежи наиболее проблематичных срезов советской культуры.

С целью архивной работы по материалам теории литературы и литературной критики 1930-х годов Гюнтер поселился в 1977 году в Москве. Вместе с Катериной Кларк он был, пожалуй, одним из первых западных исследователей, кто обратился к самостоятельной работе над материалом советской литературы и культуры 1930-х годов, отбросив всякие предварительные идеологические установки и предрассудки. Для биографии Ханса решающим фактором оказалась, однако, не столько работа с журнальными материалами того времени в читальных залах библиотеки ИМЛИ, сколько контакт с представителями московского художественного и интеллектуального андеграунда конца 1970-х годов. В этих кругах Гюнтер знакомится с художниками Э. Штейнбергом, Э. Булатовым, И. Кабаковым, В. Янкилевским и В. Пивоваровым, семиотиком Вяч. Вс. Ивановым, философами и культурологами Б. Гройсом и И. Смирновым, киноведом Н. Клейманом и др. Этот контраст между «официальным» дискурсом ИМЛИ и «неофициальной» атмосферой московских кухонь и студий решающим образом определяет мировоззрение и научную концепцию Гюнтера. Так, в его монографии по социалистическому реализму «Огосударствление

литературы: Возникновение и функционирование соцреалистического канона в советской литературе 1930-х годов», вышедшей в 1984 году в Штуттгарте (*Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre*. Stuttgart: Metzler, 1984), базовой моделью является именно различие официальной и неофициальной культуры. Это неизбежно повлекло за собой смещение интересов Гюнтера в сторону двух фигур, известным образом олицетворяющих собой это противопоставление, — Андрея Платонова и Михаила Бахтина.

Полярность и противоречивость Платонова до сегодняшнего дня является объектом исследовательской работы Ханса. Что же касается Бахтина, то следует отметить несомненное влияние его теорий на стиль Гюнтера, который отличается диалогизмом и открытостью — как в его монографиях и статьях, так и в общении с коллегами, аспирантами и студентами. Утопический, общественно-критический настрой его ранних работ сменяется аналитическим стилем, в основе которого — стремление дать высказаться самому материалу. В уже упоминавшейся книге «Огосударствление литературы» аргументация строится не столько на обычном дедуктивном методе, сколько на точной экспликации конкретных примеров, ставящей своей задачей реконструкцию отдельных феноменов и событий. Благодаря этому исследование литературно-теоретического возникновения соцреалистического канона приобретает более глубокий культурологический профиль, в котором развитие отдельных литературных течений не редуцируется к их мотивации второстепенными политическими эффектами, но представлено одновременно и как субъект, и как объект исторического процесса. Вместе с книгами К. Кларк «Советский роман: История как ритуал» (*The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago, London, 1981) и В. Паперного «Культура Два» (*Ann Arbor*, 1985), эта работа Ханса Гюнтера маркирует начало нового этапа в изучении советской литературы и культуры.

В 1980 году Гюнтер становится заведующим кафедрой славистики университета города Билефельд, где он в 1985 году, еще до широкого европейского и мирового признания московского концептуального искусства, проводит симпозиум «Тенденции независимого искусства в СССР» с сопутствующей выставкой И. Кабакова, Э. Штейнберга и В. Янкилевского при университетском «Центре междисциплинарных исследований». При этом же центре год спустя под руководством Гюнтера проходит конференция «Культура сталинского периода», на которую приглашаются историки, киноведы, культурологи и литературоведы со всего мира. В предисловии к сборнику статей уча-

стников конференции «The Culture of the Stalin Period», вышедшем в 1990 году в лондонском издательстве «MacMillan», Гюнтер формулирует следующее положение об историко-политической релевантности и имманентном методе исследования советской культуры: «Исследования сталинской культуры являются частью необходимой работы памяти или того, что называют в Германии “Vergangenheitsbewältigung”, созданием прошлого. Некоторые русские художники, принадлежащие к движению так называемого соц-арта, дают множество примеров эстетического использования эмблематики сталинской эпохи путем иронического их переосмысления и “остранения”. Они полагают, что мифы и символы той эпохи, какими бы непостижимыми они ни казались, все же не должны быть стерты из коллективной памяти, поскольку они продолжают оставаться частью российского культурного опыта. Соц-артистский “пристальный” взгляд и понимание функционирования сталинской культурной символики может быть, следовательно, стимулирующим и для ученых, занимающихся этой эпохой».

Эта методика, инспирированная неофициальным движением соц-арта, определяет также и историко-генетический момент той связи русской культурной традиции и символично-мифологических аспектов советской культуры, которую Гюнтер анализирует в своей следующей книге — «Социалистический сверхчеловек. Максим Горький и советский героический миф» (*Der sozialistische Übermensch. M. Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart: Metzler, 1993*). Советский тоталитаризм рассматривается здесь сквозь призму общей теории тоталитарного государства как «Gesamtkunstwerk» («тотального произведения искусства»), позволяющей провести четкие параллели с подобными же тенденциями национал-социалистической Германии 1930-х годов. Таким образом, Гюнтер дистанцируется от концепции Бориса Гройса (см. его книгу «Gesamtkunstwerk Stalin», München. 1988), согласно которой советский тоталитаризм был порождением авангардистской идеи синтеза искусства и жизни. Этой проблематике посвящен и изданный Гюнтером в 1994 году сборник «Gesamtkunstwerk. Между синэстезией и мифом» (*Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos. Bielefeld: Aisthesis, 1994. (Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft 3)*), в центре внимания которого — именно специфика самого феномена тоталитаризма.

Своего рода итогом многолетнего изучения сталинской культуры стала книга «Соцреалистический канон», изданная Хансом Гюнтером и Евгением Добренко в 2000 году в петербургском издательстве «Академический проект». Этот сборник представляет пятилетнюю работу большой группы исследователей

из разных стран, принимавших участие в конференциях по социалистическому канону в Билефельдском университете в 1994—1998 годах. Этот проект, задуманный Гюнтером в начале 1990-х годов совместно с Добренко и Томасом Лахусеном и финансирующийся немецким фондом «Фольксваген», получил большой общественный резонанс (в частности, в литературном приложении к «Независимой газете» «Ex Libris» книга была названа одной из важнейших филологических работ 2000 года). Можно определенно сказать, что этот огромный проект, объединивший ученых самых разных дисциплин, теоретических воззрений и методологических практик, осуществился не в последнюю очередь благодаря редкому человеческому бескорыстию Ханса, его приверженности научной истине и плюрализму в науке. Итоговый труд представляет собой редкий в научной практике образец бахтинской «полифонии», оставляющей место самым разным позициям, идеям и мнениям и, тем не менее, являющей собой единое целое в рамках общей концепции, разработанной международным научным коллективом под руководством Ханса Гюнтера.

Настоящий сборник, как явствует из его названия, посвящен советской культуре и состоит из трех разделов — «Культура», «Литература», «Кино» (главные темы исследований Ханса Гюнтера) и представляет собой своеобразный отклик коллег и друзей Ханса на его 60-летие. До революции в России выходил хорошо известный широкому читателю журнал «Русское богатство». Книга, которую читатель держит в руках, посвящена «советскому богатству», в исследование которого Ханс Гюнтер внес огромный вклад.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ



Культура



## ПОСВЯЩАЕТСЯ ГОББСУ

### 1. ГОСУДАРСТВО И ДИСКУРСИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ЕГО КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ

1.1.1. К многообразным дефинициям государства эта статья прибавит еще одну: оно есть особого вида творческая инстанция, из которой исходит вторичная, ущербная, если не извращенная, креативность.

То, что я хотел бы назвать первичным творчеством, предполагает самоотсутствие креативного субъекта, ощущение им полной самонехватки, «сверхкомпенсируемой» в построении текстов, в технических изобретениях, в научных открытиях и иных нововведениях. (Об этом я подробно писал в книге: «Бытие и творчество» (1989; СПб., 1996. С. 78—100). Такого рода акт всегда представляет собой *creatio ex nihilo*, порождение из субъектной пустоты (что, разумеется, не исключает опоры созидающей личности на достигнутое ее предшественниками, но, напротив, настоятельно требует от нее, теряющей себя, мыслительной кооперации с ними).

Государство не способно переживать собственное отсутствие — жертвует не собой, но другим. Будучи светской властью, борющейся за то, чтобы очутиться вне конкуренции, т. е. стать тем, что ничем не заместимо в секуляризованном социальном пространстве, государство неотменяемо дано себе, ищет не выхода из *black box*, но путь, ведущий к продлению своего присутствия (сказанное тем более приложимо к теократии). Поскольку государству, однако, приходится существовать в истории (и сохранять к тому же память о себе как о некогда грандиозной социальной инновации), постольку оно вынуждено (несмотря на присущую ему инертность) симулировать творческую деятельность. То, что государство поглощено цензурованием вольной креативности, проистекает из ограниченности его генеративной силы<sup>1</sup>. Лишь подобная — в сокращенном варианте — первичному творчеству, изобретательность верховной власти направляется на то, чтобы сделать таковое

подконтрольным и суженным. Изменения в стиле правления неизбежно отстают от эволюции, протекающей в лого- и техносфере. Цензурирует государство, не поспевающее за развитием культуры и цивилизации. В дальнейшем предстоит разобраться в том, каким содержанием наделен тот симулякр творческой активности, который предлагает социуму государство.

1.1.2. Концептуализация государства в качестве некоего креативного начала восходит к «Левиафану» (1651) и прочим сочинениям Гоббса. Государство выступает для Гоббса гарантом общественного договора, прекращающего «войну всех против всех» и тем самым обеспечивающего индивидам право на владение собственностью (последнюю из этих мыслей повторит Фихте в госутопии «Der geschlossene Handelstaat», 1800 г.). Социальный контракт — искусственное образование (*ordo artificieles*), раз он противоречит естественному состоянию человека, и точно так же искусственность характеризует «смертного бога» — Левиафана, которому человек делегирует «авторство», отрекаясь таким путем от инициативы при проведении действий. В «De homine» (1658) Гоббс последовательно семиотизировал свою модель государства. Орудия знаками в процессе коммуникации, человек с необходимостью замещает и себя самого, разыгрывая роль (по собственному желанию или по заданию извне), что служит предпосылкой для появления социально омнирепрезентативной «персоны» — государства, которое, однако, не есть последняя ступень в подстановках одного на место другого, но выражает собой божественную волю. Позиционируя государство между двумя полюсами, на одном из которых находится *creator mundi*, а на другом — деструктивный по своей природе человек, Гоббс оценивает верховную общественную инстанцию, отождествленную им с монархией, крайне двусмысленно. Государство и улучшает *status naturalis* (напоминает подданным о божественной власти) и лишает индивидов свободы «авторства», предписывая им поведенческую норму (усиливает довлеющее им ролевое самоотчуждение, замещая их всех вместе взятых). Критика творческих способностей государства вступает в силу там, где они сравниваются с демиургическим актом. Как следует из рассуждений Гоббса, государственная созидательность, в отличие от божественной, неполноценна уже по той причине, что она лишь обуздывает разрушительные инстинкты, которые руководят людьми.

В «Богословско-политическом трактате» (1670) Спиноза высказался против понимания государства как искусственного субъекта: при демократическом правлении граждане не передают власть другому, а делят ее между собой, пребывая в состоянии, близком к отприродному и не жертвуя свободой, от рождения дарованной им.

Этот спор разгорелся не столько между демократом и сторонником монархии, как можно решить, если не стараться проникнуть в глубину прений, сколько между тем, для кого главная заслуга человека — в

стремлении к самосохранению (о чем Спиноза писал в «Этике», вышедшей в свет в 1677 г.), и тем, кто обрисовал человека в виде существа, постоянно ищущего новое («О человеке»), т.е. понял его в качестве агента истории. Апологии демократии — вплоть до писания Фукуямы — антиисторичны, кладут предел нашей организаторской преобразовательной мощи и, в сущности, конформны, являя собой отголосок государственной гипокреативности<sup>2</sup>. Демократ не видит альтернативы себе во времени, коль скоро он участник (желанного или актуального) всенародного представительства. (Согласно Рорти, либерализм столь совершенен, что даже не нуждается в философском легитимировании<sup>3</sup>. Пожертвование высшего типа мышления демократическому строю — почище, чем пренебрежительный взгляд Платона на искусство подражания).

1.2.0. Идеиные конструкции Гоббса и Спинозы могут быть рассмотрены как элементы двух больших парадигм, которыми исчерпывается содержание философского дискурса, занятого проблемами этатизма. Одна из этих парадигм, история которой хорошо изучена, образуется вокруг концепции общественного договора (ср. «Левиафан»); ядро второй — представление о том, что государственная власть как таковая либо тот или иной ее вариант (ср. «Богословско-политический трактат») имеют свойство эксклюзивности. Ясно, что заключение социального пакта являет собой акт обмена между борющимися за господство *resp.* между правителями и подданными (у Гоббса государство отнимает у своих граждан свободу, но ручается за неприкосновенность их имущества). Подход к государственной власти, придающий ей исключительность, означает, что она непоколебимо самоидентифицируема и абсолютна. Когда философы, охотящиеся за универсальным, имеют дело с государственностью, они находят универсальное либо в объединении противоположностей, каковыми выступают подчиняющие и подчиненные лица, либо в вынесении за скобки всех разновидностей власти, кроме одной, которая изображается безграничной.

У истоков обеих названных парадигм стоит Платон.

В «Политейе» [*«Государство» — ред.*], образце для многих последующих госутопий, было спроектировано общество, члены которого не имели права переходить из одного сословия в другое, дабы в своей автоидентичности стать подобными богам — тем, кто решительно выделен из сонмища смертных. Неудивительно, что нетождественное себе искусство мимезиса подлежало изгнанию из пределов совершенной социальной организации. Исключение — логическая операция, повторяющаяся в «Политейе» на всех уровнях смыслообразования. Платон легитимировал государственное насилие тем, что сделал ответственным за него касту «стражей»-философов, носителей истины, отменяющей сосуществование многочисленных «мнений», вариативность доксы. При учете логической направленности «Политейи» становится легко объяснимым, откуда у Платона взялась идея искусственного отбора

лучших человеческих особей, предназначенных для продолжения рода. Философское государство не сравнимо ни с одной из известных форм правления, которые составляют в совокупности историю власти, автоматически вырождающейся на своем последнем этапе в произвол (аристократия превращает родовое неравенство в имущественное, в олигархию; та влечет за собой недовольство масс и установление демократии, которая, в свой черед, уступает место тиранически-волчьему господству народных трибунов). Философствование о государстве контрастирует у Платона с теоретизированием по поводу такового, классифицирующим разные проявления этатизма.

Бескомпромиссно генерализующее философское мышление, не удовлетворяющееся лишь таксономическими обобщениями, которые конституируют теорию, Маркс спроецирует на реальность государства так, что представит его себе «отмирающим» в бесклассовом обществе. Он исключит тем самым исключаящее, а именно — преобладание какой-либо группы лиц над социумом, в том числе и им же самим предсказанную «диктатуру пролетариата».

В «Законах» Платон отказался от моделирования общественного устройства, зиждящегося на (философском) принуждении, и во многом предвосхитил позднейшие учения о социальной жизни, упорядоченной договорными отношениями. «Номой» регламентируют взаимные обязательства собственников и (выборных) исполнителей власти в том, что касается минимальной и максимальной меры имущественного владения, а также его наследования. Если граждане умножают собственность, преступая ее допускаемые жребием масштабы, неусыпное государство вправе прибегнуть к ее экспроприации. Абсолютная справедливость доминирующей в обществе идеи, утверждавшаяся в «Политейе», сменяется в «Законах» относительной социальной справедливостью, получаемой путем государственного надзора за добытием гражданами физических благ. Эти два вида справедливости (в пользу ума и ради тела) будут и в дальнейшем течении политфилософского дискурса характеризовать разрабатываемые в нем образы государства, являющего собой то исключительность, то следствие контракта.

Как показывает сопоставление Платона и Маркса, парадигма, отправным пунктом которой была «Политея», развертывается интенсивно (вплоть до исключения исключения, т.е. достижения преобразовательного максимума в отношении к собственному признаковому содержанию). И напротив того: социальный договор обретает у разных философов разный объем, претерпевая экстенциональное варьирование. Так, Фихте в своем описании «закрытого, разумного государства» (оно самодовлеет, но не исключает другое) вслед за Платоном запрещает использование золотой валюты, строго регламентирует, как и автор «Законов», контакты граждан с иностранцами и т.д. Но если у Платона договорными обязательствами связывают себя только лица, способные носить оружие, то Фихте (с оглядкой на нравственный

императив Канта) втягивает в социальный пакт всех участников общественной жизни, расширяя его пределы: «Jeder schrankt, da alle gleich sind, rechtlich die Freiheit jedes anderen um so viel ein, als dieser die seinige einschränkt. Diese Gleichheit der Beschränkung aller durch alle, liegt im Rechtsgesetze, und hängt von der Willkur nicht ab»<sup>4</sup> [курсив автора].

1.2.1. Критикуя «Политейю», Аристотель заместил в «Политике» платоновское государство-истину сравнением государства с душой. Соответственно, подданные отождествляются у Аристотеля с телом, что предзадало грядущее появление в обществоведении понятия «cogrs social». Истинно в «Политике» государство как таковое, а не то или иное его строение. То новое интенциональное наполнение, которое привнес в элитизм Аристотель, результировалось в таком определении задачи государства, которое свело ее к поддержанию коммуникации между слагаемыми общественного тела, т.е. к их спиритуализации, к налаживанию отношений между ними. В качестве внутренней формы социума (его души) государство довлеет себе, самоценно. Оно бытует эксклюзивно, составляя конечную цель самовыражения человека — политического существа. В эпоху Ренессанса тезис о самодовлении государственной власти подхватит Боден (Jean Bodin, «Six Livres de la Republique», 1576), эксплицируя введенное им в политфилософию и занявшее затем в ней первостепенное место понятие «puissance souveraine» [«верховная власть» — ред.]. Как и создатель «Политики», Боден противопоставит государство общине, возведет его в ранг власти над первовластью (осуществляемой в семье), приравняет благо индивидов к государственному, но при этом откажется от аристотелевского дуализма (правящей души и (управляемого) тела. Отдавая приказы и законодательствуя, суверен, по Бодену, обладает ни от кого из людей не зависящей абсолютной силой («la puissance absolue et perpetuelle» [«власть абсолютная и вечная» — ред.]), хотя и должен соблюдать «loi de Dieu et de Nature» [«закон Бога и природы» — ред.]. В последнем соображении явственно слышится полемический отклик на трактат Макиавелли, ничем не обуздывавшего поведение князей мира сего. Однако эти возрожденческие мыслители принципиально солидарны в том, что отдельным людям дано полностью выламываться из круга всех прочих.

Прослеживая созревание парадигмы, тянушейся от «Политейи», я забежал вперед. В Средневековье тот род мышления о государстве, который питался логикой эксклюзии, проделал путь от сформулированной Бл. Августином концепции постапокалиптического Иерусалима («De civitate Dei», 413—426), исключаящего любой учреждаемый человеком элитизм, до низведения небесного града на землю в виде державы со священниками во главе, которую пропагандировал Фома Аквинский («De regimine principum», 1265). Civitas terrena [Град земной — ред.] есть для Августина ложная организация общества по той причине, что она основывается на подавлении человека человеком, расту-

щим из кровопролития, которое учинил Каин, и всегда упирающимся в смерть. Убегая из дьявольского града, странники оказываются ближе всех к Божьему, — полагал Августин, предвосхищая религиозный анархизм<sup>5</sup>. Мирное сожителство граждан («societas» Августина) воплотимо в действительность для Фомы Аквинского и до Страшного суда при том условии, что попечение о государственных делах примут на себя наследники ап. Петра, служители церкви, которым, таким образом, достанется не делимая ими ни с кем (исключительная) власть: и над душами, и над телами. Если Августин опровергал утверждение Цицерона о том, что государство, требуя от подданных послушания закону, открывает в человеке присутствующее в нем родство с богами, чья забота — наводить справедливость, то Аквинат вернулся к этому античному учению, вложив в него иное, теократическое, содержание: занятие мирских командных позиций клиром обеспечивает соответствие социальной иерархии небесному благоустройству. Кант в статье «Zum ewigen Frieden» (1795), Эйнштейн в письме Фрейду (1932) и др. предпримут секуляризацию разработанной Аквинатом модели моноцентрической всеохватывающей власти («principium unitatis»), планируя — дабы покончить с вооруженной борьбой народов — межгосударственный орган глобального правления. Но еще задолго до них Данте пропагандировал в своей «Монархии» (1313) мировую империю по образцу римской, в которой единовластие искоренит партийные страсти (= абсолютное зло) и вместе с тем войны. Как бы ни различались между собой Августин и Фома Аквинский, оба подвергли государство космизации. Так или иначе, Средневековье сместило государства в область потустороннего и подготовило тот взгляд нового времени на бюрократические учреждения, который усматривает в них инструмент самоотчуждения человека. На исходе Средневековья космическое, объемлющее планету государство сделалось трансцендентным помимо церкви: «Монархия» рекомендовала отделить ее от властных учреждений, ибо глава мировой империи не может быть никем иным, кроме наместника Бога на земле.

Обратное, по сравнению со Средневековьем, трансцендирование государственных институций, не возвышающее, а снижающее их до отприродности, произвел Макиавелли (1532), обрисовавший князя как получеловека и полуживотное — как своего рода архаическое тотемное существо. Собственно человеческая власть для Макиавелли недостаточна, потому что действительна, однажды укрепившее ее, не принесет успеха в новых обстоятельствах. Она убывает во времени, по ходу истории. Дабы постоянно удерживать ее, князь вправе преступать законы, восполнять нехватку их могущества посредством деспотизма. Раз глава государственного образования — не полновластный господин, не удивительно, что он показан всегда находящимся во враждебном окружении, с которым ему приходится бороться, либо переманивая противников на свою сторону, либо безжалостно уничтожая их.

В сущности, Макиавелли признал истинным толкование Каинова града у Августина, добавив сюда ценностно-нейтральное представление о неизбежности (безальтернативности) этого зла. Линию Августина продолжил и Юм («Of the Original Contract», 1752), не веривший, подобно Макиавелли, в то, что этатизм может обойтись без насилия, которое запрограммировано его генезисом. Государство учреждается в преступном сговоре лиц, навязывающих свою власть обществу, которое терпит ее по традиции, чтобы избежать хаоса, социального распада. Главное несходство Макиавелли и Юма — в выбранных ими перспективах: первый принял точку зрения государя, чей интерес состоит в том, чтобы поддерживать социальный порядок, второй взял сторону подданных, которым — из-за того же интереса — приходится терпеть беззаконие.

Тот поворот в судьбе обозреваемой здесь политфилософской парадигмы, который совершил Гегель, совместил логику эксклюзии с диалектикой. Гегель отводит государству важнейшую роль в поступательном движении Абсолютного Духа постольку, поскольку оно исключает исключительное — *sensus privatus*, замкнутость индивидов на себе, демонстрируя им «работу их господина — смерти», как говорится в «Феноменологии...». Тракат «Grundlinien der Philosophie des Rechts» (1820—1821) концептуализует государство преодолевающим частноопределенность не только отдельных лиц, но и сословий. (Маркс возьмет под сомнение способность государства, ставшего у него неизбежно сословно-классовым, быть действительно генерализующим началом). Трансцендентное значение государства состоит для Гегеля не в том, что оно связывает граждан со сферой божественных деяний (Цицерон, Аквинат), и не в том, что оно отчасти принадлежит природе (Макиавелли), но в том, что оно, будучи институционализацией высшей силы всеобщего, есть субъект мировой истории, по ходу которой создается антропологическое (имманентное человеку, данное ему в виде его собственной действительности) потустороннее. Государственное право сакрально как таковое (вне проекции на иные ценности) и равносильно свободе, коль скоро оно декларируется саморазвивающимся субъектом: «Das Recht ist etwas *Heiliges überhaupt*, allein weil es das Dasein des absoluten Begriffes, der selbstbewußten Freiheit ist» [курсив автора]<sup>6</sup>.

Упрек Кассирера в адрес Гегеля в том, что он, как никто другой, способствовал становлению тоталитарного (основанного на мифе и магии) государства<sup>7</sup>, имеет тот недостаток, что вменяет ответственность за влияние на умы философствующей личности, демонизирует ее без учета той парадигмы, в рамках которой обретает свою оригинальность мыслитель. Гегелевские убеждения, не оставившие индивиду ни малейшей личной свободы, сложились в тот момент, когда идея государства как эксклюзии подошла к тому пределу своих вариативных возможностей, на котором оно должно было выступить исключаящим все, что исключало бы его само, стать тотальностью.

На Западе в XX в. особенно весомый (радикальный) вклад в гегелевскую традицию внесли Карл Шмитт и Батай. Для первого из них («Der Begriff des Politischen», 1932) государство тотально (пронизывает собой культуру и экономику), ибо оно — с его *jus belli* [право войны — ред.] — насыщает конкретным содержанием противопоставление: друг (свой)/враг (чужой), каковое столь фундаментально, что без него не может состояться никакое человеческое сожителство. Шмитт оспаривает Гегеля, лишая государство метафизической ауры. Оно не направляет историю к конечной (за ее пределом лежащей) цели, но выступает субъектом всегдашней самоцельной борьбы, т.е. политики, безраздельно доминирующей над прочими областями человеческой деятельности. Шмитт формализовал гегелевский — одухотворенный — этатизм. Однако, как и Гегель, Шмитт усмотрел в государстве средство, преодолевающее неадекватность индивидуализма (и защищающей его либеральной идеологии). Ведь для абсолютного одиночки, аргументировал Шмитт, вообще нет врага (и тем самым антропологической укорененности в бытии).

В работе Батая о фашизме («La structure psychologique du Fascisme», 1933—1934) политфилософия, поставившая во главу угла эксклюзивию, поднялась на ступень авторефлексии. Батай впрямую заговорил о том, что без категории исключительного нельзя вникнуть в этатизм. Традиционное государство посредничает, согласно Батаю, между гомогенизирующими общество производительными силами и его гетерогенными (непродуктивными, сакрализуемыми, шокирующими) элементами. В фашистских режимах Италии и Германии именно исключительному (вождю, завораживающему массы) достается вся полнота власти, так что только при тоталитаризме общество и может (по-гегелевски) осознавать себя, препоручая власть тому (гетерогенному), чему оно и прежде подчинялось как не полностью входившему в сферу его самоотчета, как вытесняемому оттуда, как социальному бессознательному (Батай создает здесь смысловой противовес «социальному сознанию», растущему у Дюркгейма («De la division du travail social», 1893) из преследования отклоняющегося от нормы поведения). Сталинизм переворачивает в позднейшем восприятии Батая («La Souveraineté», 1956) фашизм, подавляет гетерогенное — суверенную субъектность, являет собой «машину, стирающую различия», «объективирует власть»: «L'objectivité du pouvoir implique et implique seule l'abolition de la souveraineté».<sup>8</sup> Батай 1950-х гг. мог бы быть сочтен автором, банально повторяющим гегелевскую негативную дефиницию государства (которое отменяет в философии Абсолютного Духа самовластие личностей), если бы он не перенес при этом категорию суверенности, вразрез с теми, кто выработал ее, с правителей и народа на всякого человека, субъектного в той мере, в какой он не удовлетворен данностью — своим биологизмом, жизнью. Этот умственный ход Батая выльется затем у Фуко (в его итальянских лекциях 1976—1977 гг.) в идею микрокра-

тии — власти каждого над собственным телом, составляющей основу для захвата государством контроля (прежде всего сексуального) над телом каждого<sup>9</sup>.

1.2.2. Реферируя историю общественного договора, легко сбиться на общеизвестное. Ограничусь поэтому лишь самым сжатым анализом того политфилософского конструкта, который приписывает государству вместо той или иной эксклюзивности интерактивность.

Если учесть то обсуждавшееся многими исследователями обстоятельство, что барочное смыслопорождение покоилось на принципе *coincidentia oppositorum*, распространение как раз в XVII в. представления о государстве как результате договорных отношений примет характер историко-ментальной закономерности. Кто с кем заключает пакт и каковы его пределы — вот что вызывало у сторонников разбираемой сейчас доктрины расхождение и в XVII в., и позднее. Если, например, Гроциус (Hugo Grotius (de Groot), «*De jure belli ac pacis*», 1625) был сосредоточен на межгосударственных договорных связях (в том числе налаженных между империей и доминионами), то Гоббс, как и большинство его современников, направил внимание на контракт, огосударствливающий отдельно (и как таковое) взятое общество.

Что касается объема государственной власти по договору, то он колебался у мыслителей XVII в. в зависимости от того, что именно она у них преодолевала, как рисовался им преезтатизм (*status naturalis*). Тогда как у Гоббса естественным состоянием человека была «война всех против всех», у Пуфендорфа («*De officio hominis et civis iuxta legem naturalem*», 1673) оно являло собой неустойчивое равновесие первосоциума, следующее из того, что его члены и утверждали во что бы то ни стало себя, и нуждались — из-за слабости — в помощи других, в первую очередь, родственников (отсюда берет начало объяснение разделению труда, данное Адамом Смитом век спустя). Локк (его «*Two Treatises of Government*» были обнародованы в 1689 г.) согласился с тем, что уже архаичный человек не вполне своенравен (раз он религиозен), однако диагностировал его социальную ущербность как выражающуюся не в том, что он добивается порядка лишь в рамках семьи (на чем настаивал Пуфендорф), но в том, что он восстанавливает попорченную преступниками справедливость посредством самосуда. Соответственно, *terminus ad quem* Гоббса чрезвычайно широк: договор, превозмогающий повальное насилие, контролирует любые действия лиц, отдавшихися на волю государства. И, напротив того, Локк минимизировал прерогативы центральной власти: она уполномочена отправлять всегонавсего судебные функции, до того бывшие в частных руках, и, заботясь о сохранении жизни граждан, их главного имущества, формировать из них тем самым единое «политическое тело» нации. Пуфендорф также представлял себе государство в виде судебного органа, посредничающего в прении сторон. Эта высшая инстанция заменяет у Пуфендорфа, однако, не импровизированную юстицию, как у Локка,

чье господство послужило образцом для сюжетики всех вестернов, но внутрисемейную власть. Будучи оппозитивом и продолжением последней, государство вправе распоряжаться жизнью и смертью подданных — вершить свою деятельность по ту сторону родового воспроизводства. В модели Пуфендорфа государство выступает более мощным, нежели у Локка, но все же не столь всепроникающим в поведение индивидов, как у Гоббса.

От всех этих барочных концепций тянутся преемственные нити к философам общественного договора, пущенным в оборот новым и новейшим временем. Так, Шопенгауэр, а затем Дюркгейм идут за Локком, рассматривая правовое государство в качестве законодательного и исполнительного устройства, преобразующего кровную месть. М. М. Ковалевский примется возражать Дюркгейму в книге «Современные социологи» (1905), возводя юрисдикцию, которой наделяет себя государство, к семейной «расправе» над «домашними» преступниками и, таким образом, актуализует идейное наследие, оставленное Пуфендорфом. Я не буду входить в те модификации, которые претерпела барочная традиция в XIX—XX вв., как бы ни были они сами по себе интересны. Уместнее здесь будет отметить, что откристаллизовавшееся в XVII в. понятие договорного государства как подвергалось жесткой критике со стороны тех, кто подступал к этатизму, вооружившись логикой исключения (таким полемическим задором было проникнуто упомянутое выше эссе Юма), так и оказывало на них частичное влияние. Определение Максом Вебером государства как монополизирующего «легитимное физическое насилие» («Politik als Beruf», 1919) ориентировано на соображения Пуфендорфа. Но социальный контракт не существует при этом для Вебера, с точки зрения которого государство невозможно вне коллизии, разыгрывающейся между правителями и их бюрократическим аппаратом. Вебер считал, что будущее — за чиновничьим режимом. Пересекаясь с Пуфендорфом, Вебер тем не менее прогнозировал приход к власти таких лиц, которые, будучи профессиональными политиками, имеют в обществе то же особое (исключительное) положение, какое занимают в нем традиционно распоряжающиеся им харизматические лидеры или представители правящих династий.

В истории дискурса, посвященного общественному договору, трактат Руссо (1762) стал таким же переломным моментом, что и гегелевская апология тотального государства в развертывании противоположной политфилософской парадигмы. Руссо интернализовал contract social: коль скоро люди в своей отприродности благополучно свободны, они заключают (должны заключить!) договор не с партнерами, а с самими собой. Они не принуждены извне к социализации. Содержа тягу к ней в себе, они суть члены суверенного народного тела, охваченного «общей волей» (к власти, к тому, чтобы быть «corps politique»). Великие законодатели способны институционализировать («instituer») эту волю,

а государство (форма которого не имеет значения для Руссо, требовавшего — вслед за Монтескье (1748) — лишь ее согласованности со средой национального обитания) посредничает между «corps politique» и отдельными составляющими общественного организма. Тогда, когда правительство перестает быть сугубо исполнительным органом, народ суверен вправе свергнуть деспотию, охлократию или олигархию (соединение договора с оправданием бунта возродило с обратным знаком христианскую веру в то, что пакты — сатанинская инициатива). В pendant Гегелю, без остатка растворившему индивидуальное начало в государственном, Руссо, политизировав микрокосм, не оставил человеку никакого места вне социального договора, принявшего, таким образом, небывало широкий размах. Договор прекратил быть у Руссо барочным соединением противоположностей и стал основой для проектирования, так сказать, фрактального коллектива, любое подмножество которого и самотождественно, и аналогично множеству в целом. Маритен (Jacques Maritain, «L'Homme et l'état», 1953) осудил Руссо в качестве мыслителя, несущего вину за возникновение тоталитарных режимов XX в., точно так же, как это сделал Кассирер относительно Гегеля. Правильнее, кажется, было бы думать, что тоталитаризм совместил и воплотил собой максимумы (интенциональный и экстенциональный), достигнутые Гегелем и Руссо в соперничавших между собой политфилософиях, которые они — всяк на свой лад — революционизировали. Тоталитаризм и по-гегелевски подавлял индивидуальное ради торжества государства, и, следуя за Руссо, в то же время устранял из народного тела чужеродные элементы, придавал ему расовую фрактальность, либо приносил ему в жертву имущих исполнительную власть (в процессе сталинских чисток гос- и партаппарата).

После опубликования книги Руссо наиболее оригинальные реинтерпретации общественного договора предприняли те мыслители, которые постарались приуменьшить его значимость для суждений о государственных делах, отнять у него социополитическую фундаментальность. В первую очередь здесь следует назвать Канта, для которого «*raatum sociale*» лишь манифестирует, формализуя, изначально свойственное разуму стремление примирять и согласовывать между собой разные волеизъявления («*Die Metaphysik der Sitten*», 1797). Кант вовсе не был занят реставрацией барокко с его *coincidentia oppositorum*, как может привидеться на первый взгляд; в действительности он, как и Руссо, отменял эту умственную фигуру за счет того, что выставлял все разумные существа одинаково предрасположенными к самоограничению и потому заслуживающими быть равными перед лицом закона, который блюдет государство (хотя бы его граждане и владели различной по ценности собственностью)<sup>10</sup>.

Если Кант подчинил политфилософский дискурс моральному, то Шиллер — эстетическому («*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*

in einer Reihe von Briefen», 1795, 1801). Место социального контракта заступает у Шиллера креативная игра, которая никак не ущемляет ее субъекта и которая позволяет другим столь же свободно реализовать их «Formtrieb», их антропологическое предназначение, каковому наилучшим образом соответствовало бы «эстетическое государство». В то время как Гоббс констатировал, что государство присваивает себе «авторство», от которого приходится отказываться его подданным, Шиллер вынашивает надежду на возникновение подлинно творческого этатизма. «Письма» Шиллера расположены не вовсе поодаль от парадигмы, инвариантом которой явился общественный договор, — они ее субпарадигма, особое ее ответвление. Шиллеровский игровой социум — эквивалент именно договорного. Эстетически нагруженная игра в «Письмах» гармонизирует межличностные отношения, выполняя тем самым ту же функцию, что и социальный контракт: «Der Geschmack allein bringt Harmonie in die Gesellschaft, weil er Harmonie in dem Individuum stiftet»<sup>11</sup>.

Субпарадигма, учрежденная Шиллером, оказалась в высшей степени продуктивной для политфилософии второй половины XIX—XX вв. К Шиллеру восходит, пусть и ревизирующая его соображения, рекомендация эстета К. Н. Леонтьева крепить государство, дающее национальной культуре, которая фатально обречена на старение, форму, способную если и не предотвратить, то замедлить упадок («Византизм и славянство», 1876). «Письмам» же был обязан и Беньямин («Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», 1936), когда он характеризовал тоталитаризм как либо «политизацию искусства» (= сталинский строй), либо «эстетизацию политики» (= фашизм). Упомяну еще Лиотара («La condition postmoderne», 1979). Аттестуя социальность постмодернистской эпохи как не легитимирующую себя более через «большой нарратив» (т. е. в мифоподобном рассказе о государственном резоне), Лиотар эксплицитно ссылается на теорию «языковых игр» Витгенштейна, выдвигая ее на роль модели, объясняющей специфику того, якобы «плюралистического», общества, которое сложилось в 1960—1970-е гг. В дальней ретроспективе, однако, ясно, что Лиотар транспортировал контрабандой в сконструированную им реальность мечту Шиллера об «эстетическом государстве».

Раз зашла речь о постмодернистах первого призыва, то стоит сказать, что большинство из них (в том числе Деррида, Бодрийяр, Делез/Гваттари) не слишком интересовалось этатизмом. Возможно, это обстоятельство свидетельствует о том, что внутри двух прослеженных выше политфилософских парадигм оказывается все труднее и труднее найти позиции (*vacuis locis*), которые допускали бы новаторство. Как бы то ни было, с ослаблением философского внимания к государству, ошутимым в последние десятилетия, коррелирует появление такого очерка по истории этатизма, как книга ван Кревелда (Martin van Creveld. *The Rise and Fall of State*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999). Главный тезис этой работы — в том, что, начиная с 1975 г., государ-

ства (ввиду устранения угрозы атомной войны и по ряду иных причин) все более теряют смысл и передоверяют свои функции несuverенным организациям, отказываются от филантропизма, подчиняют себя разного рода межгосударственным союзам и т.п. Ван Кревелд, безусловно, поспешил с утверждением о наступлении вечного мира (иначе зачем нужна была бы правительству США система противоракетной обороны?). Межгосударственные объединения, вроде Европейского Сообщества, не столько расшатывают этатизм, сколько удваивают бюрократию. Часть государств всеобщего благоденствия, действительно, завершила существование, но после того, как они сократили свою креативную деятельность, в них отнюдь не воцарилась анархия. «Отмирание» государства не произошло ни в силу победы пролетариата, на которую делал ставку Маркс, ни в силу «глобализации» капитала, зачаровавшей ван Кревелда<sup>12</sup>.

1.3. Оба способа философствовать о государстве — то о власти эксклюзивной, то о власти договора *resp.* игры и формы — могут быть переведены на различные метаязыки и притом всякий раз в терминах простейших двоичных противопоставлений. В логическом освещении идея социального контракта (или государства, поощряющего *fair play*, а также аполлонически сдерживающего распад культуры) есть производное конъюнктивного сознания, тогда как эксклюзивия, конечно же, подразумевает дизъюнктивность. Под углом зрения риторики государство, исключаящее некое целое (пусть таковым будет патриархальная общинная жизнь, *civitas terrena*, светское правление, человечность, право каждого быть индивидом и т. д.), метафорично по своей природе (*totum pro parte*). Что до тропа, на котором зиждется философема общественного договора, то он являет собой метонимию (в широком значении слова), так или иначе имеющую дело с парциальностью, с неполной субституцией данного (либо с неполным данным), с ограниченным этатизмом, с определением его объема, который не распространяется или распространяется не до конца на имущество отдельных граждан (включая сюда и тот, как сказал бы Шиллер, «избыток», который порождает *homo creator*). Именно метафора, замещающая целое, придает государству идеальность, духовность; метонимия, какой бы она ни была (*totum pro parte, pars pro toto, pars pro parte*), не способна концептуализовать этатизм иначе, чем *physis*, чем делимое, чем материю (к которой принадлежит и чувственно воспринимаемая форма).

На каком метаязыке ни описывая обе политфилософии, они предстают в виде смыслопорождающих устройств, которые, будучи альтернативными, дают авторам, приступающим к раздумьям о сущности этатизма, творческую свободу простейшего выбора (между конъюнктивностью/дизъюнктивностью, метонимией/метафорой). Эта интерпарадигматическая свобода (завещанная умозрению о государстве Платоном) предначертывает интрапарадигматическую уже потому хотя бы, что каждая из враждующих политфилософий покушается на то, чтобы

быть единственно правдоподобной. Иначе говоря, две парадигмы, борясь друг с другом, стремятся монополизировать альтернативность; они узурпируют выбор, превращая его из, так сказать, межвидового во внутривидовой. Тем самым дискурсы, посвятившие себя государственности, историзуются, принимают посильное участие в общей эволюции духовной культуры, логосферы. Истина состоит не в том, что люди стараются сохранить то, что они под ней подразумевают (как полагал Деррида в «La Carte postale», 1980), но в том, что они, делая выбор в ее, как им кажется, пользу, вынуждены затем приносить ее в жертву трансцендентальному акту, самоопровержению, диалектике, истории. Интрапарадигматические прения, динамизирующие политфилософию, обеспечиваются тем, что дизъюнкция и конъюнкция (метафора и метонимия) могут в приложении к этатизму по-разному заполняться категориальной семантикой. И при эксклюзивном, и при интерактивном толковании государства у его интерпретаторов есть в распоряжении некий (небесконечный) набор смысловых универсалий (таких, скажем, как душа (Аристотель), божественное (Августин), Дух (Гегель) и т.д.).

Выше я постарался показать, что идея общественного договора, ставшая интеллектуальной модой в эпоху барокко, подверглась в век Просвещения (у Руссо и Канта) такому системному преобразованию, в результате которого заключающие пакт стороны выступили в роли предрасположенных к этой процедуре, в себе полностью законченных до нее, т.е. самотождественных, субъектов. Просвещенческий социальный контракт не сближает антиподов, как барочный, но, напротив, воспроизводит на групповом уровне то, что уже было налично на персональном. Если взять в расчет «Ding an sich» или, скажем, ходовое в XVIII столетии представление о способности индивидов и создаваемого ими мира достигать совершенства, то будет ясно, что философия общественного договора в этот период так же отвечала всеприсутствующей в нем одержимости автоидентичностью, как она прежде была созвучна общесистемной для барокко установке на *coincidentia oppositorum*.

Политфилософия, сделавшая упор на исключительности государственной власти, развивалась, как и дискурс общественного договора, не в отрыве от стадийно-диахронного движения европейской культуры. Не вдаваясь в чрезвычайно сложные определения тех или иных историко-культурных фаз, здесь будет достаточно констатировать то обстоятельство, что имеется осязуемое родство между Августинем и Аквинатом, равно предпочитавшими, пусть и с разными выводами из своей склонности, небесный порядок земному (и совместно противопоставившими эту средневековую идеологию человекобожью античности), или между Боденом и Макиавелли, которые одинаково (несмотря на все их несходство) пропагандировали (ренессансную) суверенность властителей.

Итак, политфилософии заинтересованы в том, чтобы быть динамичными, чтобы творить переходы культуры из одного ее состояния в новое вместе с иными ее дискурсами (подсистемами). Эволюционирующие политфилософии входят в конфликт с их предметом, с государственностью, которая поглощена лишь сбережением и наращиванием своей силы, для которой, следовательно, нет креативной перспективы, открытости в будущее. Если государство хочет быть креативным (революционным), оно черпает из образующихся вокруг него дискурсов (как поступили тоталитарные режимы прошлого века, взяв за образец Гегеля и Руссо). Умозрение о государстве в том и другом его вариантах имеет общий знаменатель: оно компенсирует нехватку творческого порыва, свойственную тем, кто ухватился за государственный руль. Не политфилософия выражает природу государственности, но, в обратном порядке, недотворческий этатизм обслуживает себя за счет проектов, привносящих сюда креативную добавку, спасающих его от застывания, от несоответствия эволюционирующей культуре. Дискурсы политфилософии движут социальность вперед, сообщают ей поступательность (понимаемую ими, вслед за Кондорсе (1795), как прогресс самого общества). Они всегда футуристичны, даже если они отрицают утопизм (по примеру Гегеля). В качестве социального поля (где происходит борьба мыследействий) политфилософия реститутивна по назначению — она восстанавливает подверженное дегенерированию участие государства в мировом историческом процессе (здесь я впрямую противоречу Гегелю).

Если все сказанное хоть сколько-нибудь заслуживает доверия, то нужно перестать, думая о государстве, творчески споспешествовать ему, паразитирующему на всегда превосходящем себя интеллекте, на нашей антропологической способности быть по ту сторону данного нам — данного не только телом, но и духом: историей в ее сегодняшнем состоянии.

## 2. Власть как недосозидательность

2.1. Ввиду своего недотворческого характера государство поглощено отправлением власти, каковая есть ограничение, налагаемое на любое расширяемое производство. Государство возникает тогда, когда общество промышленяет с избытком (научаясь земледелию или сохранению на длительное время мяса убитых животных). На этом изобилии и возрастает этатизм, им он и кормится<sup>13</sup>. В экономической сфере государство занято сбором налогов с промышленности, изъятием значительной части ее прибыли. Взяточник-чиновник отождествляет себя с той властной инстанцией, на которую он работает, конкретизирует ее. Государство не пренебрегает даже обложением данью покупателей, возможно, усматривая в потребителях своих конкурентов. Оно обуздывает

хозяйственную инициативу вплоть до того, что присваивает производство товаров себе, предписывая ему, по проекту Фихте, какими ориентирами оно должно руководствоваться. В поле эстетической культуры государство поощряет исполнительские искусства (лишь варьирующие заданное им оригинальным автором) и художественную технику подражания (портретную живопись и монументально-мемориальную пластику, но также интертекстуальный мимезис — творчество, вершащееся в предустановленных жанром жестких рамках, допустим, хвалебную оду)<sup>14</sup>. В качестве заказчика, который требует соответствующей ему созидательности, этатизм начинается (в Египте) со строительства пирамид — с возведения надгробных памятников, с архитектуры, предназначенной для удержания прошлого в настоящем. Инструмент насилия, государство сдерживает историю, которая его порождает. Оно отменяет кланово-ритуальное общество, воссоздающее себя в семье и религиозно-эстетическом перформансе, чтобы, сообщив социуму динамику, тут же приостановить ее — ради нового социостаза. Этатизм двусмыслен, лжив даже без намерения обманывать. В известном смысле государство, фальшивя, спасает общество от эсхатологизма, от чересчур быстрого его приближения к краю социальности (к которому стремится культура, мыслящая себя как последняя на всяком этапе ее истории). Чем асоциальнее индивид (делающийся таковым, если он перестает уравнивать общечеловеческое и общественное), тем менее мирится с ним государство, то преследующее его как бродягу и тунядца, то снабжающее его подачками (например, пособиями по безработице). Государство утилитарно-сотериологично — и потому было столь мало приемлемо для первохристиан, чаявших парусии. Являя собой другое персонального авторства, дерзновений индивидуальной психики, государство репрезентирует себя в отдельных телах (монарха, президента, вождя), которые, впрочем, могут мультиплицироваться (в триумвиратах, в политбюро и т.п.), становясь тем самым обществом-в-обществе, растерянным ответом умножающей себя — вне прокреативности — соматики на обновляющуюся духовность. Самозванцы покушаются на царский престол, потому что он занят тем, кто сидит на троне, не по праву личной гениальности, потому что в огосударвленном обществе царить может каждый — помимо персональных творческих заслуг.

2.2. Как бы ни была объемна власть государства, она постоянно должна считаться и сочетаться с ею же развязанной властью истории над культурой и цивилизацией, над текстовым и технологическим порядками — пребывающими в непрестанном становлении. Государство использует изменения, наступающие в той и другой областях, в целях своей выгоды — оно охотно предоставляет слово тем, кто говорит новое в одури национализма, и финансирует ученых, изобретающих орудия уничтожения. Янусообразное государство, бывшее мотором и сделавшееся тормозом истории, бытует во времени так, что опасается

себя же: оно пребывает в постоянном страхе перед двоевластием, перед явлением двойника, претендующего на уже захваченное командное место в социуме. Этатизм, боящийся себя, есть по таковой причине орган универсальной борьбы, которая ведется против врага, находящегося повсюду — не только за рубежами данного государства и не только в его пределах, где подданные обязываются к разного рода жертвоприношениям (имущественным, духовным, телесным), но и в космосе, в природе. Покорение человеком окружающего его мира было бы невозможно без трудоемких государственных проектов, извека мобилизовавших гигантские рабочие армии. В миниатюризованном виде конфронтация государства с природой находит символическое выражение в ритуале королевской охоты и в его возрождении, затеянном многими вождями тоталитарных режимов (начиная с Ленина). Агрессивное относительно всего, что есть, в высшей степени неонтологичное и неисправимо подозрительное государство<sup>15</sup> старается сделать свою мощь надежной за счет ее удвоения: в этом продублированном виде она выступает в Византии как власть не только обожествленного базилиса (теократа), но и дворцовой гвардии; она получает на Руси при Иване Грозном сразу и «земское», и «опричное» обличье; она допускает оппозицию, будучи демократическим правлением; она дополняет чиновничий аппарат партийным, когда обращивается тоталитарным режимом, и т.д. Но тем самым государство материализует преследующий его призрак двоевластия — *das Staatsunheimliche*. Как именно будет протекать схватка между государством и его эманацией (в том числе церковью), обуславливается конкретными культурно-политическими обстоятельствами, которые здесь не место обсуждать. Мне важно лишь подчеркнуть, что государство, клонируя себя, т.е. расходуя на созидание минимум творческой энергии, открывает, само отнюдь того не желая, возможность для институционализации противовласти (так, офицерский корпус постепенно утвердил в Византии свое господство над провинциями, ослабив Константинополь). В этом плане государство оказывается властью, которая то и дело теряет свою эксклюзивность (сполна возвращаемую этатизму политфилософией). Государство всегда предполагает соревновательность, в которую вовлечены разные его учреждения. Там, где нет демократических свобод, есть все же борьба за главенство, ведущаяся институтами (уголовной и тайной полициями, внутренней и внешней разведками и т.п.). До некоторой степени государство подобно имеющей его в виду дискурсивности — интер- и интраальтернативной. Только вследствие этого изоморфизма государство и способно к внедрению дискурсивности в утверждаемую им практику, к усвоению и применению на деле идей, вынашиваемых политфилософией. (Не будь двоевластия Советов и Временного правительства, большевистскому дискурсу не удалось бы стать инсценированным в виде государственной реальности). В то же время творческая свобода тех, кто пишет об этатизме, конкурируя и с чужой парадигмой, и

внутри своей, т.е. сбрасывая с себя и то, и другое иго, вовсе не совпадает с зависимостью государства от выдвигаемого им на политическую авансцену союзника-врага (вразрез со Шмиттом я позволю себе сказать, что политике неизвестны только друзья и только противники). Мы имеем здесь дело с альтернативностью неодинакового происхождения: с подразумеваемой в случае политфилософии и невольной при государственном устройении общества. Если у государства и есть собственная история, то ее смысл в том, что оно склонно подвергать себя саморазрушению, встраивать в свой механизм некое импловивное устройство: высшая инстанция в обществе производит на свет (в жажде стать непоколебимой) еще одну такую же власть, обреченную на заклятие или таящую в себе смерть родителя. Государство — танатократия.

2.3. Точно так же, как государство недоотвечает той его концептуализации, которая изолирует его власть и приписывает ей безраздельность, оно лишь отдаленно похоже на то, чем оно предстает в дискурсе общественного договора.

Было бы естественно исходить при освещении проблемы договора из той очевидности, что государства когда-то не было и что, складываясь, оно, следовательно, не располагает ничем, что было бы в состоянии сразу отдать в обмен обществу, от которого оно требует тех или иных выплат и жертвоприношений. Сказанное не должно означать, что государство всегда растет из разбоя (как считал Юм, но что случалось в истории вовсе не повсеместно, хотя и очень часто). Речь нужно вести о том, что при своем появлении государство, в какую бы форму ни отливался его генезис (он бывал обусловлен, как известно, и тем, что клановым обществам, например, в Двуречьи, приходилось совместно мобилизовать себя для решения крупномасштабных задач по преобразованию природы<sup>16</sup>), получает роль должника, принуждает контрагентов верить обещанию, т.е. попадать в слабую позицию<sup>17</sup> (будь содержанием сулимого добыча, предполагаемая быть приобретенной из воинских набегов на соседей, или блага, предстоящие быть извлеченными из переделки природы). Если государство и интерактивно, если оно и предлагает народонаселению протекцию взамен взваливаемого на него бремени, оно, тем не менее, несет на себе Каинову печать своего происхождения, представляет собой ненадежного и коварного партнера договорных отношений (обещанного три года ждут). Я думаю сейчас вовсе не только о преступлениях, сплошь и рядом совершаемых государством в отношении собственных граждан (допустим, против евреев и цыган в Третьем Рейхе), не только о долгах, в которых запутаны многие современные правительства, и не только о советском «телефонном праве» или о баварском CDU-Filz, но и — гораздо шире — о сущности правопорядка, заключенной в том, что закон — в той мере, в какой он предусматривает кару за нарушающие его силу действия, универсализует (в отличие от первобытных табу)

отклонения от социального контракта. Коротко говоря, государство — как гарант законопослушания — никогда не забывает о своей изначальной ненадежности в роли договаривающейся стороны. Гипокреативное государство видит свою законотворческую инициативу распадающейся. Обмен, в котором оно участвует, может, с его точки зрения, и не произойти.

Племенные образования, кланы, фратрии приемлют государственность, предлагающую им сомнительный обмен под честное слово, только по той причине, что они — в их коллективной ритуальности — заинтересованы в том, чтобы демиургический акт не был приватизирован в тот момент, когда имитирующему его перформансу надлежит уступить свое место истории. Народ, отчуждавший от себя творчество (см. подробно: *И. П. Смирнов*. Указ. соч. С. 102—122), передоверявший его Демиургу, повторяет себя, ритуализует историю, вручая «авторство», как сказал бы Гоббс, государству, которое не умеет, скажу я, им распоряжаться. Под этим углом зрения народ — сообщник этатизма<sup>18</sup>. Любое государство есть народоправство — власть социального тела, доминирующего над индивидуальной психикой тех, кто творит, не будучи удовлетворен принадлежностью к нему. Царь принципиально заменяем рабом, как и тот царем, что Фрейзер показал, сравнивая самые разные локальные культуры. Менее всего государство есть «символическое насилие» (таково определение Бурдьё<sup>19</sup>). Правда, что государство владеет «монополией номинации» (будь то вводимый им в социальный обиход паспортный режим или выдаваемые им свидетельства о принадлежности лица к дворянскому сословию). Но весь тот ворох бумаг, в который зарывается администратор, не имеет именно символической (само)ценности — не обладает значимостью (*valeur*) для развития культуры. Документы — карикатура текстов, составляющих логосферу: первые подтверждают наличие референтного порядка, вторые изменяют его. Государство не создает ничего такого, что уже не существовало бы в архаичном обществе<sup>20</sup>. Оно подчиняет социум династии (эволюцию логосферы — биологической континуальности, включающей в себя и nepотизм) или партии (консервирующей идеологический потенциал ее основателей). *Tertium non datur*. Государство экстернализирует самовластие семьи (рода) или союза посвященных, на котором покоится первообщество. В социальном мире подлинной властью наделена лишь традиция. Благодаря удвоению власть (семья над семьями, корпорации над социумом)<sup>21</sup> профессионализируется, становится уделом знающих, как организовать общество, совпадающих и не совпадающих с ним, дистанцированных от него и включенных в него, спротивопоставленных ему. Этатизм как реальность немислим без чиновничьей прослойки — без рефлексирующего (по социальному положению) метасоциума (Абсолютный Дух Гегеля — результат философствования, предпринятого госслужащим: *eine Beamtenphilosophie* [Философия чиновников — ред.]).

Государственность (избыточная власть) чревата революциями. Недосозидательная, она вызывает в народе желание подражать подлинным творцам, оборачивающееся уничтожением того, что их пародирует — правительственных режимов. В революционных волнениях народ устраняет препятствие, мешающее авторству. Истинно авторитарна (я вкладываю в это слово исключительно положительный смысл) и императивна лишь творческая воля, которая конструирует объекты по желанию субъекта, пробуждающие желание у других и, стало быть, подчиняющие их себе. Государство раздает приказы без достаточного на то основания. Что и удостоверяют восстания масс.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цензурой занята и церковь, креативные возможности которой также не велики (они сводятся к канонизированию новых святых, частичному переименованию служб, исправлению того, что кажется ошибочным в богослужебных книгах, и т. п.). По отношению к государству церковь есть *parodia sacra*, его дублирование — продукт такого ослабленного порождения, в процессе которого мирская власть производит не иное, чем она, но воспроизводит себя, освящая это репродуцирование — за неимением другого средства дифференцировать двойников. Церковь (неизлечимо зараженная этатизмом) и государство (ее эманировавшее) борются за власть (начиная с раннего Средневековья) именно по той причине, что не умеют размежевать сферы влияния, будучи одноприродными институциями. Если бы они были по-настоящему комплементарными, они не нуждались бы в противостоянии. Эта коллизия навела Г. П. Федотова («Рождение свободы», 1949) на ложную мысль о том, что личная свобода бывает лишь там, где имеет место двоевластие. Стремясь подчинить друг друга, ни церковь, ни государство, конечно же, не заинтересованы в том, чтобы облегчить индивидам институциональный гнет. Соответственно тому, как церковь не в состоянии предложить обществу подлинную альтернативу этатизму, теократические доктрины не могут добиться согласия, отвечая на вопрос, государство ли должно отправлять религиозные функции (этого убеждения придерживались Гоббс в «Левиафане» и Достоевский в «Братьях Карамазовых»), или же, как думали многие: от Фомы Аквинского до Вл. Соловьева («Русская идея», 1888), клиру должно принадлежать и профанное правление.

<sup>2</sup> Ср. еще либерально-плюралистический проект «благоустроенного» общества, набросанный Роулсом (*J. Rawls. Political Liberalism. New York, 1993*). Здесь качественные изменения социума, в котором будет царить «justice as fairness», подвергнуты нейтрализации за счет того, что его членам предлагается установить «консенсус», дающий право на существование любому «разумному учению» (т. е. такому, которое не покушается на сам принцип «справедливости», сиречь: на философию Роулса). Никакая доктринальная добавка к наличному идейному контексту (если она «разумна») не поколеблет «консенсуса». Демократия, не отсняемая от господства ничем качественно иным, как бы проглаживает у Роулса историю, жадно насыщает ею одну себя. Роулс подхватывает почин, положенный де Токвилем («*De la democratie en Amerique*», 1835—1840), для которого демократия, с одной стороны, в силах оперативно обновлять

законы, историзуя их (ведь она возводится на «руинах» родовой деспотии и, стало быть, поощряет частную инициативу), а с другой, не предрасположена к большим внутренним потрясениям (ибо уже правящему народу вовсе незачем превосходить самого себя, учиняя революции). Мне остается добавить к этому, что история как модус бытия человечества, безусловно ценнее, нежели любой социальный порядок, привносимый людьми в их бытие. Де Токвиль, впрочем, мыслит куда более гибко, чем иные нынешние философы от демократии. Он опасался того, что демократия, способствующая развитию в обществе лишь утилитарных интересов и тем самым препятствующая распространению в нем больших идей, без которых не бывает революций, может впасть в бездуховную стабильность.

<sup>3</sup> *P. Rorty*. Случайность, ирония и солидарность. М., 1996. С. 81. (*R. Rorty*. Contingency, Irony, and Solidarity, 1987).

<sup>4</sup> *J. G. Fichte*. Der geschloßne Handelsstaat. Ein philosophischer Entwurf als Anhang zur Rechtslehre, und Probe einer künftigen zu liefernden Politik mit einem bisher unbekanntem Manuskript Fichtes «Ueber Staats Wirtschaft» / Hrsg. von H. Hirsch. Hamburg, 1979. S. 59. [«Так как все равны, то каждый ограничивает на почве права свободу всякого другого как раз настолько, насколько последний ограничивает его свободу. Это равенство в ограничении всех всеми лежит в правовом законе и не зависит от произвола» (*Фихте И. Г.* Замкнутое торговое государство / Пер. с нем. Э. Э. Эссена, 1923 // *Фихте И. Г.* Соч.: В 2-х т. СПб., 1993. Т. 2. С. 285—286) — ред.].

<sup>5</sup> Русская культура интенсивно усвоила себе апологию эскапизма, содержащуюся у Августина. Достаточно назвать очерк по истории бродяжничества в исследовании Н. М. Ядринцева «Русская община в тюрьме и ссылке» (СПб., 1872. С. 351 и след.), тексты Максима Горького о босяках, статью Блока «Безвременье». За указание на книгу Ядринцева я благодарен Сузи Франк.

<sup>6</sup> *G. W. F. Hegel*. Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Frankfurt am Main, 1986. (= *G. W. F. H. Werke*. Bd. 7). S. 83. <«Право есть нечто принципиально сакральное только потому, что оно есть бытие абсолютной идеи и самоосознающая свобода» — ред.>.

<sup>7</sup> *E. Cassirer*. Der Mythos des Staates. Philosophische Grundlagen politischen Verhaltens (1945). Zurich-München, 1949. S. 332 ff.

<sup>8</sup> *G. Bataille*. Œuvre complètes. Vol. VIII. Paris, 1976. P. 392. («Объективность власти влечет за собой исключительно отмену суверенитета» — ред.)

<sup>9</sup> Цит. по: *M. Foucault*. Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972—1977 / Ed. by C. Gordon. Brighton, 1980. P. 83 ff.

<sup>10</sup> В русской традиции парадигматическое рассмотрение политфилософий Гоббса-Руссо-Канта было начато в кн.: *П. И. Новгородцев*. Кант и Гегель в их учении о праве и государстве (1901). СПб., 2000. С. 194—219.

<sup>11</sup> *F. Schiller*. Werke in drei Bänden. Bd. II. München, 1966. S. 519. <«Лишь вкус вносит гармонию в общество, поскольку гармонизирует индивида» — ред.>

<sup>12</sup> И не только его одного — ср. модель «виртуального государства», потерявшего контроль над национальным продуктом, который может производиться в условиях «глобальной экономики» в любой точке земного шара (*R. Rosecrance*. The Rise of the Virtual State, Wealth and Power in the Coming Century. New York, 1999. P. 55 ff). Но ведь где бы ни оседал капитал, промышленникам все равно приходится платить налоги какому-то государству.

<sup>13</sup> Согласно запоздалому фурьеристу Энгельсу («Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates. Im Anschluss an Lewis H. Morgans Forschungen»

(1884)), государство подавляет равенство полов в пользу мужчин. Но ведь не женщин же бросал в свои боины этатизм. С таким пониманием генезиса государства конкурирует тот подход к этой проблеме, который развил Фрейзер в «Золотой ветви»: институционализованная власть продолжает магическое господство первобытного человека над природой. Ясно, однако, что первогосударства поработают ее как раз не магическим, а инженерным путем: возводя пирамиды и ирригационные сооружения.

<sup>14</sup> Ср. о государственном искусстве: *H. Gunther. Die Verstaatlichung der Literatur. Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre.* Stuttgart, 1984.

<sup>15</sup> К философии подозрения ср.: *B. Groys. Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien.* München, 2000. Именно подозрение вынуждает человека, согласно глубокому соображению Гройса, воспринимать действительность как message, как медиальное средство, несущее в себе потаенную информацию. Государство, добавлю я к этому, буквально помешано на апроприировании материальных каналов, по которым распространяется смысл. Оно жаждет распорядиться тем (от почты до телекоммуникации), что являет собой технический результат присущей нам мнительности (если мир медиален, то соответствующая ему культура должна искусственно воспроизводить это его свойство). Ленин, сравнивавший функционирование государства с работой почтового ведомства, наверняка припомнил при этом Кромвеля, наладившего его когда-то в Англии. Под таким углом зрения Интернет, пока не поддающийся институциональному контролю, есть анархическое восстание поработенной государством медиальности против ее всегдашнего хозяина.

<sup>16</sup> Ср. анализ двух теорий происхождения государства — «конфликтной» и «интегральной»: *E. R. Service. Classical and Modern Theories of the Origins of Government // Origins of the State. The Anthropology of Political Evolution / Ed. by R. Cohen and E. R. Service. Philadelphia, 1978. P. 21—34.*

<sup>17</sup> Ср. о садистской природе обещания: *A. Недель. Соблазненная суверенность. Эссе об обещании (рукопись).* К вопросу о месте обещания в политфилософии см.: *M. Diesselhorst. Die Lehre des Hugo Grotius vom Versprechen.* Köln-Graz, 1959.

<sup>18</sup> Институты пришли бы в упадок, если бы за ними не крылась народная поддержка, — писала Арендт (*Hannah Arendt. Macht und Gewalt.* München, 1970. (= *On Violence*, 1970). S. 42).

<sup>19</sup> *П. Бурдьё. Дух государства: генезис и структура бюрократического поля* (= *P. Bourdieu. Esprit d'Etat. Genese et structure du champs bureaucratique.* 1993) // *Поэтика и политика.* М.; СПб., 1999. С. 127—166.

<sup>20</sup> Ср.: *K. Eder. Die Entstehung staatlich organisierter Gesellschaft. Ein Beitrag zu einer Theorie sozialer Evolution.* Frankfurt am Main, 1980. S. 27 ff.

<sup>21</sup> Ср. классическое исследование, посвященное двойному (земному/небесному) телу правителя: *E. H. Kantorowicz. The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology.* Princeton, 1957.

## БОРЬБА ПРОТИВ МУЗЕЯ, ИЛИ ДЕМОНСТРАЦИЯ ИСКУССТВА В ТОТАЛИТАРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Музей сложился к концу XIX века как особое пространство, предназначенное для чистого созерцания искусства и противопоставленное внешнему миру социальной практики. Тоталитарные идеологии XX века не могли, разумеется, принять этого разделения пространства жизни на две гетерогенные зоны, наследующие классическому противопоставлению *vita contemplativa vs. vita activa*. Задачей этих идеологий стало стереть границу между музеем и внemuзейным пространством, с тем чтобы интегрировать музей во внешнюю среду, придав ему определенную социальную функцию, и одновременно представить все пространство жизни как предмет эстетического опыта.

Тоталитаризм есть создание единого, тотального визуального пространства, в котором исчезает граница между искусством и жизнью, между музеем и практической жизнью, между созерцанием и действием. При этом прежде всего в России музей и его отношение к действительности стали предметом ожесточенной полемики и радикальных трансформаций. Новая коммунистическая власть заново определила институциональное место музея в культуре. Если на Западе успех антимузейных художественных идеологий продолжал измеряться в конечном счете институционализацией и репрезентацией этих идеологий в контексте все того же традиционного музея, то в России сам музей стал ставкой в идеологической игре. Это делает русский опыт достаточно специфическим и в то же время достаточно показательным в отношении того, чем мог бы быть в мировом масштабе победоносный, а не только успешный художественный авангард.

Судьба музейного дела в России после Октябрьской революции была определена в основном следующими двумя обстоятельствами: 1) огромными императорскими и частными коллекциями искусства, доставшимися Советской власти в результате реквизиций в качестве «на-

следства» от старого режима и 2) идеологической борьбой против музея и музейного искусства, которую вел русский авангард, художники и теоретики которого приобрели значительное культурно-политическое влияние в первые годы Советской власти. Полемика вокруг культурного наследия прошлого и возможности — или невозможности — использовать его для строительства нового общества сформировала облик и социальную роль музея в советском обществе вплоть до самого недавнего времени, когда советский коммунизм начал восприниматься не как общество будущего, а как музейный экспонат — в результате чего теперь постепенно возникает новая дискуссия относительно того, что делать с огромным и не вмещающимся ни в какой музей массивом памятников «реального социализма».

Полемика с музеем является органической составляющей всех авангардных течений начала этого века, но в послереволюционной России она достигла, возможно, наибольшей остроты. Поспешно реквизированное у прежних господствующих классов художественное наследие прошлого обратилось в сплошную хаотическую массу, которая должна была быть заново организована на основании каких-то совершенно новых общественных и эстетических критериев. Музей как таковой при этом неизбежно ассоциировался с образом жизни и психологией победленных классов. Общим местом советской авангардной критики того времени было убеждение в том, что сам институт музея связан с *vita contemplativa*, понятой как чисто потребительское отношение к жизни, которому не может быть места в обществе, в котором «кто не работает, тот не ест». Музей, с этой точки зрения, с самого начала неприемлем для диктатуры пролетариата, поскольку он противоречит основному свойству пролетариата: быть постоянно вовлеченным в производственный процесс, воплощать собой *vita activa* в чистом виде. Для пролетария пойти в музей «посмотреть прекрасное» означает признать, что его реальная деятельность по эстетическому переустройству самой жизни не удалась. Музей как «храм прекрасного» понимается авангардной эстетикой исключительно как компенсация отсутствия прекрасного в самой жизни.

Такая радикальная точка зрения с самого начала оказалась неудовлетворительной для коммунистической власти по меньшей мере постольку, поскольку она не объясняла, что же делать со всей массой унаследованного этой властью искусства. Место искусства было поэтому найдено самой властью в системе воспитания и обучения пролетариата: действительно, для того, чтобы пролетариат смог построить прекрасное в самой жизни, он должен вначале иметь некий идеал прекрасного, который он мог бы затем воплотить. Этот идеал и должен был быть найден в художественном наследии прошлого, которое, однако, должно было быть вначале отсортировано таким образом, чтобы в музей попало все то, что могло бы служить воспитанию пролетариата, и из него должно было быть удалено все то, что могло бы помешать

этому воспитанию. Такой новый социалистический музей является в результате чем-то достаточно отличным от традиционного музея XIX века, ориентированного на идею исторической репрезентации. Целью музея оказывается теперь не столько представить все то, что можно считать оригинальным, характерным и специфичным в мировом процессе развития искусства, но только то из него, что можно считать полезным с определенной, а именно, воспитательной, точки зрения. Музей становится ориентированным не на гетерогенность исторических художественных стилей и репрезентацию исторически оригинального, но на гомогенность и выявление тождественного в мировой культуре.

Возражения авангардного лагеря против этого проекта обычно сводились к тому, что новый пролетарский идеал красоты не должен наследовать старым идеалам, что не надо протаскивать эстетику прошлого в общество будущего. Это возражение выявляет, однако, одну фундаментальную особенность всей этой полемики, которая, однако, не была в достаточной степени отрефлектирована самими ее участниками. А именно, требование новой эстетики для нового общества означает рассмотрение этого нового общества в традиционной музейной перспективе: искусство будущего должно быть, согласно этой перспективе, так же отлично от искусства прошлого, как и в самом прошлом различные эпохи, взятые в контексте их традиционной музейной репрезентации, различаются между собой по своим стилистическим, формальным характеристикам. Получается поэтому, что авангардная критика, хотя и боролась с музеем, продолжала смотреть на историю искусства из привычной музейной перспективы. Напротив, партийное отношение к искусству, которое выступало в защиту музея от «нигилистических» нападков на него со стороны авангарда, фактически предполагало интерпретацию музея, радикально-порывающую со сложившейся музейной традицией. Музей переставал быть в этой интерпретации местом чистой созерцательности, противостоящей практической жизни, но сам получал определенную утилитарную цель, поставленную ему извне: сохранение музея в условиях партийного контроля означало коренное изменение самого понятия музея.

Целью авангарда было ликвидировать раскол единого пространства «жизни» на музейное пространство чистого, неутилитарного созерцания и реальное пространство утилитарной практики по ту сторону «искусства». В результате должно было быть создано единое, тотальное пространство жизни, в котором повседневная практика совпала бы с искусством. Но авангард все еще понимал такую новую тотальную жизнь как стилистически противопоставленную традиции, т.е. все еще видел ее в музейной перспективе. Целью коммунистической идеологии также было интегрировать всю культуру в общественную практику, подчиненную единому плану. Но для коммунистического руководства это означало не ликвидировать старую культуру, а реквизирировать ее на идеологическом уровне так же, как она была реквизирована у прежних

господствующих классов. В этом смысле эстетика сталинского социалистического реализма является завершением авангардного проекта создания тотального пространства, в котором жизнь и искусство совпадают. В дальнейшем будут, насколько это позволяет объем настоящей статьи, рассмотрены отдельные стадии осуществления этого проекта.

1. Короткий текст К. Малевича «О музее»<sup>1</sup> достаточно хорошо демонстрирует, чего ждал русский авангард от советской власти. Малевич начинает свою статью с констатации того обстоятельства, что «Центр политической жизни перешел в Россию. Здесь образовалась грудь, о которую разбивается вся мощь государств старых оснований... Такой же центр должен образоваться и по искусству, творчеству». Предпосылкой для создания такого центра Малевич считает отказ от сохранения музейного искусства прошлого. Задав ряд риторических вопросов типа «Нужен ли Рубенс или пирамида Хеопса, нужна ли блудливая Венера Пилоту в выси нашего нового познания? Нужны ли старые слепки глиняных городов, подпертые костылями греческих колоннок?» и т.д., Малевич приходит к выводу о том, что «ничего не нужно современности, кроме того, что ей принадлежит, а ей принадлежит только то, что вырастает на ее плечах».

При этом Малевич имеет в виду отнюдь не только чисто символический и стилистический жест отказа от прошлого на уровне самого искусства подобно тому, как могли быть еще поняты ранние манифесты русского футуризма, но и фактическое уничтожение искусства прошлого. В то время такое уничтожение реально грозило памятникам прошлого вследствие гражданской войны и экономического хаоса. Смысл статьи Малевича состоит в призыве к властям не препятствовать гибели прежних художественных ценностей, которая расчищает путь для создания новой эстетики. Малевич пишет, в частности:

«Жизнь знает, что делает, и если она стремится разрушить, то не нужно мешать, — так как в помехе мы преграждаем путь новому представлению в себе зародившейся жизни. Современность изобрела крематорий для мертвых, а каждый мертвый живет слабо написанного портрета. Сжегши мертвеца, получаем 1 гр. порошку, следовательно, на одной аптечной полке может поместиться тысячи кладбищ. Мы можем сделать уступку консерваторам — предоставить сжечь все эпохи как мертвое и устроить одну аптеку. Скорее можно пожалеть о сорвавшейся гайке, нежели о разрушившемся Василии Блаженном». Эта позиция Малевича разделялась также многими другими теоретиками русского авангарда. Характерно в этом отношении суждение Виктора Шкловского, который подчеркивал, что и в прошлом произведения искусства часто уничтожались безо всяких сожалений<sup>2</sup>.

В этой анти-музейной позиции русского авангарда не следует, разумеется, видеть симптомов некоего современного варварства. Стремление сохранить памятники прошлого тесно связано с секуляризацией

европейской культуры. Для того, кто верит, например, в онтологическую реальность платоновских идей или в трансцендентного Бога, сохранение памятников искусства представляется весьма ненадежным суррогатом Божественной памяти. Секуляризованная историческая трансценденция, одной из форм которой является музейное хранение, создает только иллюзию культурного бессмертия: ее материальность означает в то же время ее крайнюю уязвимость для любых случайностей, зависимость от слишком многих внешних факторов — и в конечном счете обреченность на неизбежную гибель в более отдаленном будущем. Для Малевича, как и для первых христиан, такая гибель не является радикальной и окончательной, поскольку он верит в «жизнь», которая выступает у него своеобразным эквивалентом Бога. Уничтожение любых форм искусства постоянно компенсируется тем, что сама жизнь заново эмалирует их. В противовес традиционной церкви или современной фабричной цивилизации<sup>3</sup>, жизнь для Малевича «подсознательна», бесконечна, не имеет определенной, предметной цели и не выражается в каких-либо специфических формах. Поэтому Малевич определяет свое искусство как беспредметное, т.е. способное в принципе принять любую форму, если эта форма «жизненна». Фиксация той или иной формы как вневременной и искусственное сохранение этой формы в музее являются для Малевича тем же, что хранение трупа, т.е. чем-то и невозможным, и бессмысленным.

Вместе с тем супрематизм Малевича имеет все же определенную форму. Эта форма возникает в результате операции редукции, т.е. удаления из поля картины любых остатков традиционной изобразительности, на месте которой и остается «Черный квадрат» как знак чистой беспредметности. Жизнь таким образом открывается для Малевича путем редукции, разрушения, удаления традиционной культуры — подобно тому как для идеологов Просвещения истина открывается в результате удаления всей суммы традиционных предрассудков. В этом можно признать основной метод по меньшей мере русского художественного авангарда: творчество понимается здесь более не как прибавление чего-то к сумме уже имеющегося, а как, напротив, удаление чего-то из этой наличной суммы. В результате уничтожение совпадает для Малевича с творчеством. Ему потому не жалко музеев и памятников прошлого, что сам акт их уничтожения является творческим актом создания нового. Так, предлагая сожжение искусства прошлого, Малевич далее пишет: «Цель будет одна, даже если будут рассматривать порошок Рубенса, всего его искусства — в человеке возникнет масса представлений, может быть, живейших, нежели действительное изображение (а места понадобится меньше)». Сожжение музейного искусства понимается здесь Малевичем как своего рода концептуалистская акция, документация которой, а именно, получившаяся в результате этой акции горсть пепла, оказывается по меньшей мере равной сожженному искусству прошлого по своему художественному достоинству.

Вместе с тем более пристальный анализ этого рассуждения Малевича показывает, что для него само пространство музея продолжает быть актуальным и после удаления из него всех находящихся в нем произведений искусства. Аптека становится, в свою очередь, музеем. Операции уничтожения художественной традиции, предлагаемые Малевичем, можно также понять как операции внесения в пространство музея новых объектов из области не-искусства — вроде черного квадрата или горсти пепла. Представление о том, что эти вещи возникают в музейном пространстве как бы сами собой, автоматически, только в результате уничтожения того, что уже было, напоминает, скорее, цирковую магию. Кстати, характерное как для Малевича, так и для таких художников русского конструктивизма, как Татлин или Родченко, представление о произведении искусства как о ничего не означающей «вещи», а не как о знаке внешней для искусства реальности, отсылает к опыту собранных в музее и изолированных от их обычной знаковой функции предметов прошлого — тех самых трупов, которые не отсылают более ни к какой жизни. Только предварительная изоляция искусства в музее может заставить видеть в них «реальные вещи», лишённые репрезентативной роли, которую искусство играет в Церкви, во дворцах, в государственных учреждениях. Поэтому можно сказать, что в определенном смысле как раз искусство Малевича и русских конструктивистов, настаивающее на своей материальности и вешности, является музейным *par excellence*.

2. Это обстоятельство отнюдь не укрылось от критики того времени. Так один из ведущих критиков русского авангарда Н. Тарабукин констатирует в своей известной работе «От мольберта к машине», что, хотя «левое искусство» отказалось от традиционной изобразительности, оно продолжает создавать неутилитарные объекты, место которым может быть только в музее<sup>4</sup>. Единственным возможным выходом из этой ситуации Тарабукин считает полный разрыв с музейной традицией, ориентирующей искусство на создание заведомо неутилитарных вещей, и обращение художников непосредственно к самому производству. При этом, однако, Тарабукин вовсе не считает, что художник должен или может играть в производственном процессе какую-то специфическую роль. Художник не должен делать индустриальный продукт дополнительно красивым. Скорее, наоборот, художник должен осознать красоту вещей, сделанных исключительно по функциональным и техническим соображениям. Сами инженер или рабочий, изготавливающие такую вещь, могут быть признаны художниками, если они изготовили ее хорошо. В понятие же «хорошей вещи» для Тарабукина включается характерное для авангарда редуccionистское требование, чтобы в этой вещи не было ничего технически излишнего, продиктованного исключительно традиционными критериями «художественности». В результате, впрочем, само индустриальное производство стано-

вится для Тарабукина специфическим художественным стилем, или, иначе говоря, само производство видится им в перспективе того самого музея, ликвидации которого Тарабукин с такой энергией требует.

А именно, сам по себе процесс производства описывается Тарабукиным как «беспредметный», поскольку в современной культуре производство ориентировано исключительно на поддержание дальнейшего производства, так что весь процесс производства не имеет никакой конечной цели, не производит никакого конечного предмета<sup>5</sup>. Таким образом если Тарабукин, с одной стороны, требует ликвидации музея и отказа от создания неутилитарного искусства, то с другой стороны, интерпретирует сам по себе производственный процесс как не имеющий никакой определенной цели и, следовательно, как неутилитарный, беспредметный. В традиционном обществе производство служило удовлетворению потребностей господствующих классов, которые вели созерцательную жизнь — поэтому можно было сказать, что в нем производство имеет какую-то внешнюю ему цель. Но в социалистическом обществе будущего все в равной степени будут вовлечены в производственный процесс, который оказывается, вследствие этого, бесцельным, непродуктивным и беспредметным — поскольку все произведенное вновь полностью поглощается самим этим производственным процессом. Отсюда и возникает для Тарабукина возможность рассматривать все это новое чисто индустриальное общество в целом как произведение искусства, соответственно самому что ни на есть традиционному кантовскому определению искусства как лишь фиктивной, формально данной целесообразности.

Борьба против музея является для авангарда формой борьбы против смерти во имя жизни. Эта борьба направлена на ликвидацию пространств, соотнесенных со смертью, — таких как кладбище и музей. При этом предполагается, что вещи, находящиеся в музее, когда-то были насильственно изъяты из самой жизни и помещены в музей, т.е. убиты «господствующими классами». Смерть оказывается таким образом всегда только насильственной смертью, которой должна предшествовать жизнь. Следует лишь уничтожить пространство смерти, т.е. в данном случае музей, чтобы за ним открылась тотальность жизни без смерти. Но такое возвращение к тотальности жизни посредством редукции, уничтожения смерти, разумеется проблематично, ибо распадение на два пространства — жизни и смерти — характерно для любой культуры и поэтому невозможно дойти, идя в обратном истории направлении, до одной только жизни или, если угодно, также и до одной только смерти. Поэтому характерно, что сама жизнь в теориях авангарда вместе с качеством беспредметности приобретает сходство со смертью: сама по себе живая современность с самого начала рассматривается как специфический стиль в ряду других мертвых стилей. В перспективе такого понимания искусства художник перестает быть активным производителем новых вещей. Вместо этого он становится,

по словам Тарабукина, «пропагандистом»<sup>6</sup>, указывающим на саму по себе действительность как на эстетический феномен: реальный музей сменяется здесь своего рода ментальным музеем всех возможных исторических культурных форм. То не раз отмечавшееся обстоятельство, что русское производственничество прежде всего играло пропагандную, а не, собственно, производственную роль, нельзя, следовательно, объяснять лишь отсталостью тогдашнего советского производства. Прежде всего сама идеология производственничества, во всяком случае в том виде, в каком она была сформулирована Тарабукиным, требовала от художника не активного производства, что было бы, с ее собственных позиций, только неуместной подменой реального производственного процесса, а лишь пропаганды с целью открыть глаза на уже сложившуюся производственную эстетику.

Европейский музей складывался вначале как собрание свидетельств о реальной жизни прошедших веков: в нем были собраны вещи, изъятые из утилитарного или религиозного обращения. Таким образом гарантировалась своего рода «аутентичность» этих вещей. Когда в более позднее время искусство стало делаться с самого начала для музея, возникла угроза для этой аутентичности: вместо трупов прежде живых вещей, в музей стали приносить вещи, которые с самого начала создавались и существовали только как трупы. Или, иначе говоря, вместе с появлением исторического сознания возникла возможность искусственного продуцирования исторически нового. Авангардная теория ответила на эту угрозу призывом ликвидировать сам музей, или, иначе говоря, искусственно восстановить ситуацию, предшествующую исторической рефлексии, породившей музей. Этот проект искусственного восстановления исходного «естественного» порядка вещей неизбежно, однако, должен был осуществляться мерами редукции, репрессии и пропаганды, чтобы породить новую тотальность, в которой историческая и, в частности, музейная репрезентация стали бы уже более невозможными. Сам авангард, впрочем, не был способен к порождению такой тотальности, поскольку этому мешала его чисто негативная установка по отношению к музейному искусству прошлого. Действительное преодоление музейной перспективы означает не простое уничтожение музея, оставляющее после себя пустоту, которую можно заполнить какими-то новыми репрезентациями, а, скорее, интеграцию самого музея в тотальность производственного или социального процесса. Такую интеграцию и произвели идеология и практика социалистического реализма в сталинское время тем, что они радикально утилитаризовали само музейное искусство вместо того, чтобы эстетизировать утилитарную действительность.

Уже сами теоретики и художники авангарда достаточно отчетливо осознавали внутреннее противоречие между требованием отказа от историзма в пользу непосредственно переживаемой реальности и исторически инновативным характером их собственных работ, который

имел смысл только внутри системы музейной репрезентации. Так, Кандинский говорит о том, что не следует различать старые и новые приемы в искусстве, но подчиняться только «внутренней необходимости» их использования<sup>7</sup>. Также и Татлин заявляет: «Ни к новому, ни к старому, а к нужному». То же можно сказать и о Тарабукине: для него современное ему искусство только выявляет чисто производственный и, следовательно, беспредметный характер искусства как такового. Тарабукин готов опознать конструктивиста уже в Леонардо — поскольку и тот организует пространство картины<sup>8</sup>. Музейное искусство само по себе может быть, таким образом, интерпретировано как имеющее производственную компоненту. Более того, наглядный характер музейного искусства заставляет лучше видеть эту компоненту, «организует наше восприятие действительности». Музейное искусство, понятое как часть производственного процесса, получает, таким образом, функцию указывать на сам этот процесс и даже стать его образцом, или, что то же самое, служить делу социалистического строительства. При этом Леонардо, если только его правильно проинтерпретировать, оказывается в состоянии это сделать не только ничуть не хуже, чем, скажем, Татлин, а, напротив, даже намного лучше, поскольку в нем нет авангардного негативизма по отношению к старым и уже испытанным приемам организации действительности, отбрасывать которые с чисто производственной, прагматической, утилитарной точки зрения нет никаких оснований.

3. В отличие от традиционного историзма, в том выражении, какое он находит себе в стандартной музейной экспозиции XIX века, советская марксистская эстетика видит искусство прошлых веков не просто как историческую смену гомогенных внутри себя стилей. Напротив, каждая художественная эпоха представляется ей внутренне расколотой, поскольку она создана обществом, внутренне расколотым по классовому принципу. Традиционная марксистская теория оценивает обычно господствующую культуру как культуру господствующих классов. Таково было и мнение Г. Плеханова, основавшего еще до Революции традицию русской марксистской эстетики. В 20-е годы в Советской России была очень влиятельна возникшая под влиянием Плеханова социологическая школа Фриче, для которой каждый определенный художественный стиль репрезентирует определенную общественную группу. Так, для Фриче, например, «линейная живопись» репрезентирует сознание промышленной буржуазии, а «колористическая живопись» и, особенно, импрессионизм — сознание финансовой буржуазии<sup>9</sup>. Социологическая школа художественной критики определила характер музейной развески и формирование выставок в 20-е годы, представлявших «искусство крупных помещиков-крепостников» или «искусство империалистической эпохи».

Именно эта символическая отдача богатств прошлого «классовому

врагу» и привела, однако, в конечном счете, к разгрому социологической школы и, одновременно с ней, русского авангарда, который для партийных теоретиков с ней идеологически связывался. Огромные художественные богатства, безвозмездно реквизированные Советской властью у прежних владельцев — царской семьи, аристократии, купцов или церкви — должны были быть также и символически реквизированы, т. е. должны были быть поняты как изначальная собственность тех угнетенных классов, интересы которых представляла, по своему собственному пониманию, Советская власть. Но для этого искусство прошлого должно было быть понято как изначальное выражавшее «жизнь», интересы и чувства народа, или, что то же самое, угнетенных в прошлом классов — а затем только незаконно присвоенное господствующими классами. Формула «господствующее искусство есть искусство господствующих классов» для этой цели уже не годилась. Она должна была быть заменена новой формулой: господствующая культура есть народная культура, незаконно узурпированная господствующими классами. Такая замена постепенно и происходит в 30-е годы, маркируя наступление социалистического реализма в его первоначальном сталинском варианте. Окончательно социалистический реализм провозглашается единственным методом для всего советского искусства в 1934 г., но уже до этого закладываются его основные положения.

Художественная теория и критика сталинского периода в основном оперирует несколькими цитатами из Ленина, в которых формулируется так называемая «теория двух культур в одной культуре». При этом эта теория постепенно получает значительно более расширительное значение, нежели она имеет у самого Ленина. В одной из своих статей о национальном вопросе Ленин писал, в частности, о социалистических компонентах культуры прошлого, которые и должны быть взяты «нами» из каждой национальной культуры. Речь идет здесь о таких элементах культуры прошлого, в которых находят себе выражение надежды и чаяния угнетенных масс<sup>10</sup>. При таком понимании традиции отвергать всю культуру прошлого с целью создать совершенно новую пролетарскую культуру означает выступать против уже существующей традиции собственно социалистической культуры, к которой относится также и сам марксизм. В известном смысле такой проект означает подрыв влияния и культурной легитимации коммунистической партии, имеющей свои интеллектуальные истоки в предыдущем историческом периоде. Здесь, конечно, возникает вопрос о том, каким образом можно разделить одну культуру на две культуры и по каким критериям. Вопрос о культурном творчестве заменяется таким образом в первую очередь вопросом об интерпретации культурного наследия. Если социалистическое искусство будущего должно опираться на уже имеющиеся модели социалистического искусства, то вычленение этих моделей из всей массы прошлого искусства приобретает центральное значение для самого художественного продуцирования.

Для Ленина любая национальная традиция содержит лишь относительно немногие элементы пред-социалистической культуры, но в течение 1920-х годов и, в особенности, в сталинское время практически вся мировая культура постепенно начинает рассматриваться как «народная» и, следовательно, прогрессивная. Это изменение в интерпретации художественного наследия немедленно сказывается также и на характере музейных экспозиций. Если, например, еще в начале 1920-х годов один из основных советских теоретиков музейного дела А. Федоров-Давыдов с гордостью описывает организацию музейных экспозиций и крупных выставок по социологическим критериям, то уже вскоре социологический метод оказывается сурово осужден и ему адресуется следующее тяжелое обвинение: «Роль народа как главного создателя художественных ценностей отрицалась (социологическим методом. — Б. Г.), и все достижения прошлого отдавались господствующим эксплуататорским классам»<sup>11</sup>. Высокое искусство Древней Греции, эпохи Ренессанса или русское реалистическое искусство XIX века, таким образом, оцениваются сталинской критикой как выражения понятого достаточно внеисторично «народного духа».

Долгом советской художественной критики и музейного дела становится поэтому не отвергать, а переинтерпретировать художественное наследие прошлого таким образом, чтобы «выявить его народность» и экспроприировать его таким образом также и на уровне самого культурного дискурса у эксплуататоров прошлого. В результате, практически все искусство прошлого оказывается по существу тавтологичным: все оно выражает, с точки зрения официального советского искусствоведения, «извечные народные мечты о лучшей социалистической жизни» и в то же время критику классового общества своего времени, становясь, таким образом, телеологическим предвосхищением советского искусства социалистического реализма. Попытки отрицать значение художественного наследия оцениваются поэтому как своего рода политическое вредительство. Так, известный критик того времени О. Бескин пишет, характеризуя позицию авангарда: «Иными словами, пролетариату предлагалось лишить себя сильнейшего орудия в его борьбе и строительстве, усовершенствованного оружия — идейно насыщенного художественного образа»<sup>12</sup>. При этом главным положительным качеством искусства прошлого признается теперь его реализм.

Сам термин «реализм» означает в контексте соцреалистической теории сталинского времени не столько мимезис внешней реальности (такой мимезис обычно осуждается как «натурализм»), сколько готовность реализовать художественный идеал в самой действительности. Можно сказать, что здесь сама традиция переинтерпретируется в авангардистском духе — не как «пассивное» изображение действительности, а как выражение активной установки на трансформацию действительности. Характерна в этом отношении более ранняя полемика Л. Троцкого с авангардной критикой, выступавшей против пассивно-

го отражения жизни в искусстве в пользу активного переустройства жизни средствами искусства. Указывая, что отражение жизни является необходимым элементом ее преобразования, Троицкий пишет, что даже при бритье приходится пользоваться зеркалом — как же избежать того, чтобы смотреться в зеркало литературы при переустройстве жизни?<sup>13</sup> Здесь сама художественная традиция целиком утилитаризуется ради построения идеального общества будущего и благодаря этому утрачивается конститутивное для Нового времени разделение искусства на элитарное, высокое, «чистое», музейное и низкое, коммерческое, утилитарное. Именно ликвидация этой границы создает на деле то единое тотальное пространство совпадения между искусством и жизнью, к которому стремился, но которого не мог достичь авангард.

Сталинская эстетика по существу сохранила ту же цель — преодолеть различие искусства и жизни. Но она стала решать эту задачу не путем уничтожения музея, а путем своего рода эстетического уравнивания музейной экспозиции и внешней для музея среды посредством физического заполнения этой среды искусством, неотличимым от музейного. Именно эта стратегия уравнивания музея и внемузейного пространства и создает совершенно особую эстетическую атмосферу тоталитарного общества сталинского типа. Для эстетики сталинского времени любое искусство ценно постольку, поскольку оно удовлетворяет «ленинской теории отражения», согласно которой искусство должно отражать жизнь «такой как она поистине есть». Но знание о жизни как таковой дается с точки зрения марксизма-ленинизма, в свою очередь, лишь через познание скрытых от внешнего взгляда закономерностей диалектического общественного развития, которые может раскрыть только диалектический материализм. Это познание открывает мир не таким, каким он является в настоящее время, но таким, каким он должен быть в будущем: советское искусство реально проектирует мир, поскольку за ним стоит реальная политическая власть, способная осуществить его проекты. Так, А. Жданов говорит в одном из своих знаменитых инструктивных докладов: «Советская литература должна уметь... заглянуть в наше завтра. Это не будет утопией, ибо наше завтра готовится планомерной сознательной работой уже сегодня... Писатель не может плестись в хвосте событий, он обязан идти в передовых рядах народа, указывая народу путь его развития»<sup>14</sup>. Таким образом искусство оказывается подчиненным истине о мире, которую открывает для него господствующая идеология, сообщающая эту истину, по ту сторону любых исторических художественных стилей или языков, хотя бы даже эта истина и была отчасти предвосхищена в них. Искусство социалистического реализма показывает действительность и одновременно создает ее, будучи частью общественной силы, одновременно творящей как самую действительность, так и ее репрезентацию — а именно, Коммунистической партии. Обладая контролем как над действительностью, так и над ее репрезентацией в искусстве, коммунистическое

руководство оказывается в состоянии сделать искусство автореференциальным и тем воплотить мечту авангарда о тождестве означающего и означаемого. В таком искусстве созерцание и практика совпадают, что, в свою очередь, полностью стирает границу между музеем и внemuзейным пространством.

По контрасту с этим сплошным полем жизнетворчества авангард уже выглядит музейным трупом, подлежащим изъятию и уничтожению, поскольку он понимает сам себя только как критику репрезентации, как разрушение традиции, как негацию возможностей активного познания действительности. Авангард попадает здесь в ловушку собственного теоретического понимания в качестве чистой редукции. Теоретики социалистического реализма легко могли требовать исключения авангарда из хранимой в музее художественной традиции, поскольку они всегда могли сослаться на его самооценку как чисто разрушительной практики, не имеющей самостоятельной художественной ценности и направленной только на ликвидацию традиции с целью расчистки пространства для самой действительности. В результате борьба с авангардом была интерпретирована как спасение художественного наследия с целью практической интеграции его в действительность. В понятие художественного наследия произведения самого авангарда естественно не включались, поскольку они отрицали собственную ценность. Поэтому из музеев удалялось или в них не допускалось ни авангардное, ни прежнее религиозное искусство, которое также понималось как чисто формалистическое, негативное, фиктивное.

На практике инструментализация художественной традиции означала, что все пространство советской жизни заполнилось постепенно огромным количеством плакатов, монументальных памятников, фресок, мозаик и т. д., сделанных по образцам музейного искусства. С другой стороны, изображения советской жизни, предназначенные для репрезентативных выставок и для музея, стали постепенно воспроизводить ту же повседневную советскую визуальную среду, уже насыщенную искусством, — и при том в тех же самых формах, в которых создавалось само это массовое искусство, ибо именно насыщенность знаками советскости и создает отличие советского пространства жизни от несветского: художественное преобразование жизни оказывается заполнением жизненного пространства предметами искусства. Затем предназначенные для музея картины в свою очередь размножились в виде плакатов, иллюстраций в массовых журналах, на стендах наглядной агитации и т. д. В тот же процесс постоянной дубликации втягивается и искусство прошлого, попавшее в официальный канон. В результате граница между реальным жизненным пространством и пространством музейной экспозиции постепенно стирается. Художественная продукция постоянно отражается в себе самой и воспроизводит самое себя, порождая тотальное пространство визуального опыта.

Искусство авангарда создавалось по контрасту с искусством про-

шлого и поэтому требовало для своего понимания предварительного знакомства с традицией. Для социалистического реализма, напротив, его собственная эстетика оказывается критерием для понимания искусства прошлого. Центральным для советского искусства провозглашается требование совпадения «высокой идейности» и «высокой художественности», что означает на практике стирание границы между плакатом и картиной, между музейным и немuseumным пространством, между реальностью и ее репрезентацией, между историей и настоящим.

В результате восприятие визуального материала в этом тотальном пространстве нейтрализуется. Глаз советского человека обычно не регистрирует искусство как специфический феномен, поскольку он везде встречает одно и то же. Все поле его восприятия заполняется тавтологичным, однообразным, визуально неразличимым искусством, сделанным по определенному трафарету. Это заполнение всего поля зрения однообразными вещами сознательно не рассчитано на традиционное восприятие искусства музейного типа, которое предполагает оригинальность и необычность, провоцирующие повышенное внимание. Напротив, постоянное воспроизводство идентичного имеет здесь целью исключить возможность появления чего-либо оригинального и возникновения какого-то особого изолированного пространства, противопоставленного всему остальному пространству. Можно сказать, что в известном смысле, и роль социалистического реализма чисто негативна: речь идет о чистом процессе заполнения мира тавтологичным искусством, чтобы исключить физическую возможность появления в нем чего-либо иного. В этих условиях искусство так же не может изображать жизнь, как оно не может и противопоставлять себя жизни, ибо оно прежде всего неотлично от жизни. Отсюда, кстати, и возникает ощущаемая в наше время сложность музеализации искусства социалистического реализма после завершения его господства. Поместить картину социалистического реализма в музей — то же самое, что поместить упаковку «Брилло», сделанную Энди Уорхолом, в супермаркет. Все дело в том, что картина соцреализма в определенный исторический момент заполнила собой саму действительность: будучи помещенной в исторически организованную музейную экспозицию, эта картина моментально теряет всю свою жизненную агрессивность, составляющую самое ее суть.

Проект создания единого тотального пространства эстетического опыта — пространства совпадения искусства и жизни — который был начат русским авангардом, а затем кульминировал в сталинском социалистическом реализме, не удался, в частности, именно потому, что он создал колоссальное перепроизводство предметов искусства, не имеющих никакой музейной, а, следовательно, и рыночной ценности. В этом отношении советское искусство разделило судьбу всех остальных секторов советской экономики, базирующейся на негации «буржуазного» потребителя и на ничем не ограниченном господстве

«пролетарского» производителя. Практически элиминировав музей как основного потребителя искусства, и полностью подчинив его художнику как производителю искусства, формирующему самую жизнь, советская идеология лишила искусство его соотнесенности с иным, его посреднической роли между настоящим временем и музейным, историческим бессмертием. В результате советское искусство действительно совпало с жизнью, превратившись в потенциально бесконечное серийное производство, порождающее бесконечную художественную и рыночную девальвацию каждого в отдельности произведения искусства — а, в конечном счете, и всей его массы в целом.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> К. Малевич. О Музее // Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 132—135.

<sup>2</sup> См.: В. Шкловский. Гамбургский счет. М., 1990. С. 92.

<sup>3</sup> К. Малевич. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика // Указ. соч. С. 236—265.

<sup>4</sup> N. Taraboukine. Le dernier tableau. Paris, 1980. С. 48.

<sup>5</sup> Там же. С. 63.

<sup>6</sup> Там же. С. 58.

<sup>7</sup> См.: В. Кандинский. О духовном в искусстве. New York, 1967.

<sup>8</sup> Taraboukine. Указ. соч. С. 70.

<sup>9</sup> В. Фриче. Социология искусства. Л., 1930. С. 89 и далее.

<sup>10</sup> V. Lenin. On Culture and Cultural Revolution. М., 1970. С. 43—44.

<sup>11</sup> А. К. Лебедев, К. А. Ситник. Художественные музеи СССР к XX годовщине Октября. М., 1937. С. 708.

<sup>12</sup> Осип Бескин. Формализм в живописи. М. 1933. С. 59.

<sup>13</sup> Leon Trotsky. Literature and Revolution. New York. 1957. P. 137.

<sup>14</sup> Цит. по ст. В. Зименко «Социалистический реализм как отражение жизни социалистического общества» (Искусство. 1951. № 1). Характерно, что слова Жданова, обращенные к писателям, рассматриваются журналом как инструктивные также по отношению к художникам.

## ЧУБАРОВСКОЕ ДЕЛО: ГРУППОВОЕ ИЗНАСИЛОВАНИЕ И УТОПИЧЕСКОЕ ЖЕЛАНИЕ

### «ФАКТЫ» К ДЕЛУ

Одиннадцатого сентября 1926 года советские газеты сообщили об ужасном преступлении. Несколько пьяных ленинградских подростков, возвращаясь с похорон товарища, остановили молодую женщину (ее, как позднее выяснилось, звали Любовь Б.), отвели ее на пустырь около Чубарова переулка и там насильовали ее несколько часов подряд. Репортаж о «чубаровском изнасиловании» был необычен количеством подробностей, хотя сообщения о групповых изнасилованиях печатались и раньше. Как правило, партийно-комсомольские органы печати помещали лишь короткую заметку в один-два абзаца, в которой сообщали о происшедшем преступлении и о вынесенном судом приговоре. Такая заметка указывала на исключительность инцидента и подчеркивала, что случившееся никак не отражает положения дел в обществе<sup>1</sup>. Сообщения такого рода не привлекали особого внимания и не провоцировали к дальнейшим обсуждениям. Однако изнасилование в Чубаровом переулке было на удивление детально описано в комсомольских газетах. Прилежащий к Лиговскому проспекту район, где произошло изнасилование, был охарактеризован в особо зловещих тонах, а разговоры между жертвой и ее «сорока» насильниками воспроизводились дословно. Более того, широкая дискуссия в печати продолжалась несколько дней и превратилась в своего рода многосерийный нарратив. Репортажи в «Смене», ежедневной газете ленинградских комсомольцев, и в московской «Комсомольской правде» многими своими чертами живо напоминали романы-фельетоны девятнадцатого века. Жанровое различие между описаниями чубаровского изнасилования и материалами, обычно печатавшимися в те годы в комсомольских газетах, было разительно:

## *Сад Сан-Галли*

Вернее, это не сад. Это грязная площадка с десятком обломанных деревьев, с поросшими травой, обгаженными, заброшенными пивными бутылками, тряпьем, тропинками. Он раскинулся по Лиговке, вышел на Предтеченскую улицу. Вернее не вышел, а его заставила выйти местная шпана. Та, которая в заборе через каждые два-три метра проломала доски и сделала лазейки на Предтеченскую улицу. На улицу, где днем в открытую старые и малые жарятся в «очко», «орлянку», «пристеночку». Где на каждом углу по пивной. «Где бубна звон, гитары стоны» разносятся по темной, не освещенной ночью улице. Где гуляет шпана. А в развалившихся домах она устроила свои очаги. В них говорит о предстоящих «сухих и мокрых» делах.

Но и здесь же среди всего этого грязного, пьяного, маломытого революцией раскинулся завод «Кооператор». Около завода в сырых неприветливых домах по Предтеченской улице живут рабочие завода.

И вот здесь на днях произошло зверство, о котором не знал еще Ленинград, которого не помнит старый Питер.

Зверство, жертвой которого стала крестьянская девушка 21 года, гражданка Б., приехавшая в Ленинград поступать учиться на рабфак и жившая у своего брата студента-медика.

В субботу, 21 августа, в 10 часов вечера она пошла к своей подруге на Тамбовскую улицу. Шла по Лиговке. Улица шумела. Десятки бродили пьяных, увесистые летели маты. Не обращая ни на кого внимания, девушка продолжала свой путь.

Вот и Чубаров переулок, пошла по нему к Предтеченской улице. Не доходя Предтеченской, была остановлена, окружена молодыми залихватскими местными ребятами, из которых немало рабочих завода «Кооператор». Ребята были навеселе. Они в тот день хоронили своего товарища и в знак его смерти крепко заложили. Когда несли друга на Волково кладбище, уже изрядно были пьяны, а потом пришли с кладбища, еще добавили. И вот эти молодцы остановили гр. Б. Накинули грязную тряпку на глаза:

— Молчи, — пригрозила братва в возрасте от 19 до 25 лет.

Много не дали говорить. Подхватили под руку, потащили по Предтеченской, в сад Сан-Галли. Втолкнули в пробоину в заборе, в сад. В саду звери сняли повязку с глаз. Девушка увидела что-то не ладное. Большая толпа

окружила ее. Глаза у всех горели огнем. Ругались. Смеялись. Кто-то пел песни.

— Расстегивайся, — прохрипел голос, и начали снимать пальто.

Гр. Б. подумала, что это грабители, и добровольно предлагала им взять свое пальто, но только пустить ее.

— Что? Пустить? — заорали звери.

— Ложись... лучше будет! — И ударом под ноги сшибли жертву.

Упала. Потеряла сознание, но звери не потеряли его. Один за одним успокаивали разбушевавшиеся свои страсти.

Кто-то пробурчал:

— Хлопает. — И чтобы не хлопало, переташили в другое место. Девушка пришла на минуту в сознание. Почувствовала боли в теле. Язык прилип, не могла сказать слова.

— Не дышит, стерва! — заорали ждавшие очереди звери.

— Не загнулась бы, — проговорил один из зверей и предложил:

— Надо оживить.

И начали зверское оживление. Били в бок, били по лицу, схватили за волосы и таскали по саду, долго таскали. Заставили, все-таки, прохрипеть свою жертву.

— Заговорила, — развеселились голоса у зверей, и снова продолжали свое гнусное дело. Один за одним изнасиловали девушку. Тех, которые долго наслаждались страстью, стаскивали.

Среди молодежи появился, и уже далеко не молодой, 49-летний рабочий завода «Кооператор», гр. К.

— Куда лезешь, старина, у тебя не то-е, а ты тоже с девчонками возишься, посмеивались звери над стариком и не хотели уступить очередь к своей жертве.

— А посмотри вперед — то-е, или не то-е, — и 49-летний К. по-звериному стал делать то, что делали до него не менее 20 молодых.

Редки бывают такие картины, какая произошла в саду Сан-Галли, и на эту картину пришли не только 19-летние молодые, сюда пришла и детвора. Из-за кустиков наблюдали.

Звери знали, что делали. Опасались, чтобы их не узнала впоследствии их жертва, гр. Б. Они, сняли с нее панталоны и закрывали ими лицо.

Когда не менее двадцати человек кончили свое занятие и поволокли измученную девушку к выходу на Пред-

теченскую, откуда-то еще показалась группа человек в десять, и снова началось насильование девушки... Долго затянулось зверское насилие...

При выходе из сада, сгруппировавшись около своей жертвы, кто-то спросил:

— А все имели дело-то?

— Все, — отозвались голоса.

При выходе из сада, с кулаками, с угрозами взяли слово со своей жертвы, что она никому ничего не расскажет.

Гр. Б., еле передвигая ноги, добралась до своего дома и там, совместно с дворником, заявила дежурному милиционеру. Милиция произвела сейчас же облаву и задержала пять человек. Двое из задержанных в милиции признались в изнасиловании девушки<sup>2</sup>.

В последующие дни газеты лишь с небольшими вариациями повторяли подробности преступления, и внимание к чубаровскому делу стало беспрецедентным. 12 сентября «Смена» посвятила две страницы этому событию, которое получило название «Сан-Галльское дело» и «Процесс сорока хулиганов». Не менее удивительной была скорость, с которой газеты наполнились письмами негодующих читателей. Уже в тот же день, 12 сентября, «Смена» напечатала семь заявлений от рабочих коллективов, каждое из которых, по словам газеты, было подписано десятками и даже сотнями граждан. Возмущение не было локальным: московская «Комсомольская правда» печатала почти такие же детальные репортажи, как «Смена», и публиковала дополнительные материалы, которые свидетельствовали о растущем общественном негодовании. Из ряда вон выходящими были, пожалуй, требования исключительно строго покарать преступников. Статья в «Комсомольской правде» была озаглавлена «Расстрелять бандитов!»; читатели во многих письмах также настаивали на применении высшей меры наказания<sup>3</sup>. Но «Уголовный кодекс» не предусматривал высшей меры наказания за изнасилование, а судя по сообщениям прессы о других групповых изнасилованиях, преступников редко осуждали больше чем на пять лет тюремного заключения<sup>4</sup>. Однако, статья 10 «Уголовного кодекса РСФСР» гласила, что если преступление не находило в нем отражения, суд имел право вынести преступнику приговор на основании статьи, которая соответствовала похожему преступлению<sup>5</sup>. На основании именно этого принципа прокурор принял решение, что преступлением, наиболее сходным с чубаровским, было не групповое изнасилование, а бандитизм, за что полагалась высшая мера наказания в соответствии со статьей 76 УК РФ об «организации и участии в бандах (вооруженных шайках) и организуемых бандами разбойных нападениях и ограблениях, налетах на советские и частные учреждения и отдель-

ных граждан, остановках поездов и разрушениях жел. дор. путей»<sup>6</sup>.

В последующие две недели советская пресса и особенно комсомольские органы продолжали активно обсуждать преступление. Были опубликованы описания главаря банды Павла Кочергина и некоторых других обвиняемых, и, что было еще более сенсационным, появилось интервью с самой жертвой преступления — это, правда, немедленно осудили комсомольские газеты<sup>7</sup>. Сообщалось также о происхождении обвиняемых, и была описана фабрика, на которой они работали. В конце концов, с осуждением сенсационных репортажей выступил Емельян Ярославский, секретарь Центральной контрольной комиссии партии, редактор нескольких партийных газет, постоянно писавший по вопросам морали и молодежным проблемам<sup>8</sup>. После этого репортажи о чубаровском деле сразу пропали, но через пять недель, перед началом суда над чубаровцами, статьи на эту тему снова появились, особенно в связи с тем, что корреспондентам «Смены» и «Комсомольской правды» предстояло выступать на суде в качестве «общественных обвинителей». Процесс открылся 16 декабря в Ленинградском уголовном суде и продолжался десять дней. За это время ленинградские газеты получили письма с требованиями максимального наказания, под которыми подписалось более пятидесяти четырех тысяч человек<sup>9</sup>. Двадцать два из двадцати шести обвиняемых были осуждены за изнасилование, бандитизм и/или лжесвидетельство. Найдя, что преступление содержит «угрозу основам советской законности», суд приговорил семерых обвиняемых к смертной казни, трое получили десять, а еще трое восемь лет тюремного заключения, а остальным дали меньшие сроки<sup>10</sup>. После апелляции некоторые приговоры были смягчены, но пятеро из осужденных все же были расстреляны 26 января 1927 года<sup>11</sup>.

Что объясняет такое широкое обсуждение чубаровского дела? Почему именно оно вызвало такую шумиху в прессе и привело к присуждению смертных приговоров, тогда как за другие аналогичные преступления виновные получали лишь несколько лет тюремного заключения?<sup>12</sup> Было ли это преступление действительно, как утверждал общественный обвинитель, «нападением на рабочую семью, на жизнь рабочего района, на советский правопорядок, на свободную женщину, на устой советского общества»<sup>13</sup>? Если обширная газетная кампания была тщательно организована, а именно на это указывает факт сбора тысяч подписей уже в день публикации первого репортажа о преступлении, то кому была нужна эта кампания, и почему чубаровское дело вызвало такое количество текстов, преисполненных ужасов? И самое главное: как это преступление соотносилось с социальным дискурсом своего времени? Чтобы понять смысл происшедшего, нужно сначала внимательно изучить его контекст.

## РАСТЛЕНИЕ НЕВИННЫХ

К тому времени, когда чубаровское дело ворвалось на страницы газет, уже несколько месяцев в советской печати шла кампания по борьбе с хулиганством. Кампания эта усилилась в начале лета, когда нападкам подвергся покончивший с собой Сергей Есенин. Пресса писала о его дурном влиянии и постоянно приводила примеры противозаконных поступков молодежи<sup>14</sup>. Конкретные случаи подробно обсуждались в прессе<sup>15</sup>, но ни один из них по интенсивности газетных репортажей нельзя даже сравнить с чубаровским делом. 17 сентября, в ходе первой волны детальных репортажей, «Известия» посвятили проблеме хулиганства целых четыре колонки, а через два дня газета опубликовала стихотворение Владимира Маяковского «Хулиган», содержащее реакцию поэта на чубаровское преступление<sup>16</sup>. В тот же день «Комсомольская правда» уделила половину номера борьбе с хулиганством, утверждая в передовой статье, что «Хулиганы — вольные или невольные — но *прямые враги социалистического строительства*»<sup>17</sup>. Хулиганство и половая распущенность трактовались как составные части растлевающего воздействия на советскую молодежь. Лев Сосновский, основатель нескольких крупных большевистских печатных изданий и постоянный сотрудник «Правды», особенно активно выступавший в кампании по борьбе с хулиганством, немедленно связал изнасилование в Чубаровом переулке с другими социальными феноменами, которые ему уже приходилось осуждать. В основе мировоззрения хулигана, по словам Сосновского, лежала объективизация окружающих, отказ от восприятия их как самоценных личностей. Особенно женщин хулиган воспринимал лишь в качестве объектов своего желания. То же самое, по мнению журналиста, было характерно для Есенина:

Да! есть горькая правда земли.  
 Подсмотрел я ребяческим оком  
 Лижут в очередь кобели  
 Истекающую суку соком.

С брезгливостью цитируешь эти строки. Разве им место в поэзии наших дней? Ведь питерским 40 хулиганам не выдумать лучшей «правды земли» в свое оправдание<sup>18</sup>.

Кампания по борьбе с хулиганством имела по меньшей мере две цели. Наиболее очевидной была борьба с преступностью. Комсомольская пресса не публиковала статистику преступлений по стране, но печатала возбуждавшие беспокойство цифры, свидетельствующие об учащении случаев хулиганства. Так, в Иваново-Вознесенской губернии число дел, возбужденных против хулиганов в 1925 году, составило

117 процентов по отношению к предыдущему году, а к сентябрю 1926 года возросло уже до 166 процентов по отношению к 1925<sup>19</sup>. По заявлению заместителя комиссара юстиции, число преступлений хулиганского характера за предыдущие два года выросло вдвое<sup>20</sup>. Такой рост в значительной мере может объясняться изменением принципов классификации, а не учащением самих преступлений. Определение хулиганства в «Уголовном кодексе» было чрезвычайно туманным: «озорные, сопряженные с явным неуважением к обществу действия»<sup>21</sup>. В соответствии с указанием ЦИКа, в 1926 году были обнародованы распоряжения, предписывавшие работникам милиции «приложить максимум усилий [...] быстро справиться с остатками хулиганской язвы в городе и губернии»<sup>22</sup>; это указание могло подтолкнуть правовые органы к задержанию нарушителей в случаях, когда раньше арестов могло и не быть<sup>23</sup>. Выступая на XV партийной конференции в ноябре 1926 года, член Политбюро ЦК Михаил Томский заявил, что проблема хулиганства сильно преувеличена и позабавил делегатов рассказами о том, как местные власти применяли статьи о хулиганстве к следующим поступкам: «производимые ради озорства шум, крики, пение и музыка на улицах и в частных домах после 10 часов вечера [...] стрельба из огнестрельного оружия и из пугачей [...] совершение в публичных местах разного рода бесстыдных действий, как, например, приближение к купающимся другого пола [...] бросание камнями или другими предметами в проходящих животных»<sup>24</sup>. Возможно, хулиганство не было в повседневной жизни таким широко распространенным явлением, как сообщали об этом корреспонденты и прокуроры. Но для читателей прессы волна репортажей сделала хулиганство одновременно и «реальностью», и значительным элементом литературно-публицистической знаковой системы, которая отражала и формировала общественное сознание.

Вторым и во многом более весомым аспектом кампании против хулиганства было ее значение в стремлении партии играть более активную роль в жизни молодежи. Поводом к этой кампании в значительной мере был не рост молодежной преступности, но партийная стратегия на увеличение контроля над молодежной средой. Иными словами, то, что было на первый взгляд побочным результатом кампании против хулиганства, оказалось на самом деле источником, породившим эту кампанию в прессе, и таким образом, само хулиганство было прежде всего дискурсивным фактом. Конечно, писавшие и читавшие о хулиганстве объясняли свое увлечение этой проблемой поиском источников, не связанных с властной стратегией партии. Для них хулиганство было внешней проблемой, а источником его роста было влияние сил, враждебных делу строительства нового общества. Источники распространения хулиганства находились либо за пределами географических границ страны, либо за пределами границ временных. Таким образом, для участников этой кампании проблема хулиганства воз-

ника как результат пространственно-временного переноса. По их общему мнению, для устранения этой проблемы было необходимо разорвать связи с буржуазным прошлым и буржуазным окружением, и тогда хулиганство и сексуальная извращенность должны были исчезнуть, открыв путь развитию классового сознания.

Партийная и комсомольская пресса указывали на то, что истоки хулиганства и сексуальной извращенности коренились в двух исторически возникших формах общественного сознания — в нэпе и военном коммунизме. В эпоху военного коммунизма, объясняли журналисты, все поведенческие условности были отброшены. «Тогда — в дыму, грохоте, в боях гражданской войны — нам было “некогда”, не до культурности»<sup>25</sup>. Предшествовавший нэпу период ретроспективно представлялся таким писателем, как Пильняк, временем господства апокалиптических, стихийных сил, когда репрессивные коды поведения уступили высвобожденным инстинктам. Другие авторы воспринимали эпоху военного коммунизма как замечательное время абсолютной сознательности и незапятнанной идеологической чистоты. Ну а официальные партийные заявления гласили, что формы общественного сознания, характерные для военного коммунизма, включали неестественное и несвоевременное увлечение утопическими проектами<sup>26</sup>. Теперь, в середине двадцатых годов грубые формы поведения должны были отойти в прошлое<sup>27</sup>. Хулиганы оказывались революционерами, не сумевшими приспособиться к окончанию войны и направить избытки энтузиазма в продуктивное русло<sup>28</sup>.

Конечно, ни партия, ни комсомол не считали, что идеологическая чистота должна пострадать в результате культивирования поведенческих приличий. Буржуазные привычки, вновь развивавшиеся с возрождением элементов капиталистической экономики, искушали советскую молодежь, приводя бывших «героев» гражданской войны к пропасти бесконтрольной жадности, азартных игр и сексуальных удовольствий. В апреле 1926 года Тарас Костров, редактор «Комсомольской правды», признавал, что советской молодежи приходится вести войну «на два фронта», и предостерегал об угрозах, которые исходили как от нападавших на проявления буржуазного «мещанства» в целях реабилитации своего «хамства», так и от пытавшихся возродить мелкобуржуазные ценности<sup>29</sup>. В конце концов, проблема заключалась в том, что молодежь была либо слишком увлечена духом переходного периода, либо, наоборот, недостаточно прониклась его идеями. Отвержение необходимых экономических «противоречий» приводило к идеологически мотивированному асоциальному поведению, к грубому пролетарскому натурализму (реализация пролетарского идеала), или к разочарованию, которое могло стать причиной самоубийства (революционная меланхолия и депрессия). В противовес такой молодежи, которую, в зависимости от поведения, классифицировали как «некультурную» или «пессимистически настроенную», существовали молодые

люди, полностью увлеченные ценностями нэпа: предававшиеся азартным играм, пьянству, готовые подвергаться эксплуатации и эксплуатировать других. Зачастую черта между этими двумя группами была нечеткой, и в описаниях развращенности молодежи говорилось и о грубости в стиле военного коммунизма, и о разочаровании, доводившем до стремления к самоуничтожению, и о капиталистическом эгоизме<sup>30</sup>.

Само слово «хулиганство» в партийной прессе напоминало о «постыдном» периоде реакции, последовавшем за подавлением революции 1905 года, когда также возник «сексуальный вопрос», часто ассоциировавшийся с романом Арцыбашева «Санин». Джоан Нойбергер в недавно вышедшей книге исследовала значение хулиганства как культурного явления начала века, и язык описаний чубаровского изнасилования, возможно, заимствует ряд элементов из межреволюционного языка<sup>31</sup>. И все же, главное различие между межреволюционным и нэповским дискурсами о хулиганстве было идеологическим. Нойбергер детально показывает, что до революции хулиганов описывали как «чужих» — редакторы и читатели популярных журналов принадлежали к одному классу, а хулиганы — к другому. После революции хулиганы оказались членами «своего» класса, которые воспринимались как жертвы прошлого. Подобная идентификация позволила чубаровскому делу генерировать глубокую и, в сравнении с предреволюционным периодом глубоко своеобразную, идеологическую тревогу.

Описания хулиганских выходов были пронизаны риторикой инфекции и разложения<sup>32</sup>. Образы гноя, грязи и эпидемии переполнили советскую прессу, окрашивая репортажи о любых молодежных проблемах. Неудивительно, что венерические заболевания особенно часто попадали в фокус газетных репортажей. (В 1919 году сам Ленин сравнивал победу над капитализмом с победой над сифилисом; труднее, по его мнению, было победить капитализм)<sup>33</sup>. В середине двадцатых годов на волне идеологической тревоги язык текстов о сифилисе достиг особой остроты: «сотни тысяч, миллионы сифилитиков ежечасно, ежеминутно творят страшное дело, сея вокруг себя заразу»<sup>34</sup>. В номере «Известий» от 17 сентября 1926 года, открывшем наиболее острый этап кампании против хулиганства, была напечатана карикатура с подписью «Бацилла хулиганства». На карикатуре был изображен «хулиган», державший в руке фаллического вида нож, а на предметной стекле микроскопа, дополнявшего рисунок, было написано: «дурная болезнь».

Как предполагалось бороться с болезнью? В атаке на растлевающее влияние Есенина среди «незакаленных» молодых людей Бергман использовал инфекционную риторику, настаивая на уделении большего внимания «частной жизни»:

Главной задачей является общее оздоровление молодежи. Оспенного микроба никто никогда не видал. Но при-

вивку делать научились — и человек теперь смеется над микробом.

Революционная, коммунистическая, марксистская «прививка» особенно нужна среди учащейся молодежи. [...] Тем более нужна вдумчивая работа среди этой молодежи. Не отмахиваться от Есенина и т. д., а разьяснять. Не оставлять слабейших одиноко бороться с жизнью и смертью, а окружить товарищеским вниманием [...] Тогда нетрудно будет отшвырнуть любую гниль<sup>35</sup>.

Стремление предотвратить «болезнь» приводило к войне с «частной жизнью». Такая профилактическая политика предполагала внедрение контрольных механизмов на есенинскую территорию и подавление личной жизни молодых людей изнутри. Эта, на первый взгляд, извращенная дискурсивная динамика, при которой половое желание возбуждалось в целях контроля и, в конечном итоге, подавления, соответствовала жестким эпидемиологическим процедурам. Комсомол уделял недостаточное внимание интимному и личному — теперь эти сферы оказались препятствием государственной власти и должны были быть подавлены изнутри.

## ИДЕОЛОГИЧЕСКИЙ РЕЗОНАНС

Распространение риторики заражения и болезни не ограничивалось молодежными проблемами. Вопросы, связанные с понятием чистоты, преследовали партию в течение ряда лет, и внутрипартийная борьба за власть проходила путем дискурсивной борьбы с тлетворными влияниями. И если одержимость сохранением идеологической невинности (в смысле истинного ленинизма) была бы естественной в любой переходный период, то еще более естественной она была в специфических условиях нэпа, если учитывать, что нэп сам по себе был своего рода вакцинацией, проведенной в беспрецедентных экономических и идеологических масштабах. Политика партии предполагала, что советской экономике будет сделана капиталистическая прививка, введена небольшая доза капиталистической экономики, и в результате строители нового общества смогут овладеть капиталистическими навыками и орудиями труда, а затем использовать их в своих антикапиталистических целях. Нападая на XIV съезде партии в декабре 1925 года на Григория Сокольников, комиссара финансов, близкого к Зиновьеву, Сталин использовал риторику вакцинации, разьясняя цели экономической политики:

Дело в том, что тов. Сокольников не понимает двойственной природы нэпа, двойственной природы торговли

[...] Он не понимает диалектики развития в обстановке диктатуры пролетариата, в обстановке переходного периода, где методы и оружие буржуазии используются социалистическими элементами для преодоления и ликвидации элементов капиталистических. Дело вовсе не в том, что торговля и денежная система являются методами «капиталистической экономики». Дело в том, что социалистические элементы нашего хозяйства овладевают методами и оружием буржуазии для преодоления капиталистических элементов, что они с успехом используют их против капитализма, с успехом используют их для построения социалистического фундамента нашей экономики<sup>36</sup>.

Деятели, прибегавшие к логике вакцинации, старались предохраниться от обвинений в идеологической нечистоте. Даже в медицинском контексте вакцинация вызывает значительные логические и психологические противоречия: идея преднамеренного заражения тела в целях его предохранения может ужаснуть пациента.

Борьба московского руководства с ленинградской оппозицией, развернувшаяся на XIV съезде и продолжавшаяся в 1926 году, проходила вокруг вопроса о нэпе. Все ее участники присягали в верности Новой экономической политике и обвиняли оппонентов в ее непонимании. Каменев и Зиновьев обвиняли Бухарина, и в меньшей степени Сталина, в том, что те «идеализировали» нэп. Каждая сторона обвиняла другую в склонности к идеологическому отступлению. Накануне XIV съезда «Комсомольская правда», предвосхищая столкновение, усиленно настаивала на том, что никакого отступления не происходит:

В свое время Ленин назвал нэп отступлением. И теперь, на пятом году нэпа, некоторые товарищи упорно видят в нэпе только эту сторону, не замечая того, что, вводя нэп, мы отступали для того, чтобы разбежаться и прыгнуть вперед. Теперь мы этот прыжок вперед совершаем. Закончив перегруппировку сил, мы переходим, мы перешли уже в наступление на рельсах нэпа [...] Упорное повторение слов об отступлении в период, когда мы перешли в наступление и побеждаем шаг за шагом, не может быть названо иначе, как безверие в социалистические пути нашего развития<sup>37</sup>.

На съезде эту точку зрения поддерживали Сталин и Бухарин, чьи сторонники обвиняли ленинградскую оппозицию в «пессимизме» и «недостатке веры», и в чрезмерной приверженности военному коммунизму. Каменев и Зиновьев, в свою очередь, обвиняли Сталина и Бухарина в снисходительности к нэпманам и кулакам, обогатившимся

благодаря новой политике. Дебаты достигли особой остроты, когда сторонники Зиновьева обвинили своих московских оппонентов в том, что те под предлогом привлечения середняков на самом деле поддерживали кулаков. Когда само это утверждение было интерпретировано как отклонение от партийной линии, члены ленинградской оппозиции возразили, что если их мнение и было отклонением, оно оставалось «пролетарским».

В течение всего 1925 года борьба между ленинградской и московской фракциями проходила и в комсомольской среде. Риторика ленинградских комсомольцев напоминала риторику ленинградских партийных руководителей. И те, и другие утверждали свою верность ленинским принципам и осуждали партию и особенно московских комсомольцев в том, что те стали жертвами сторонников «нового нэпа»<sup>38</sup>. Партию обвиняли в том, что она стала ориентироваться на зажиточных крестьян, отходя от ориентации на пролетариат. Первого секретаря ЦК Комсомола Николая Чаплина и его сторонников в партии приводили в бешенство заявления ленинградских комсомольцев о том, что Комсомол лучше следовал принципам ленинизма, чем Коминтерн, и был более последовательно большевистским, чем ВКП(б)<sup>39</sup>.

Эта дискуссия подошла к развязке в преддверии XIV съезда партии. После Октябрьского пленума ЦК партии ленинградская комсомольская организация собрала подборку текстов, где, говоря о партийной политике по отношению к крестьянам, Бухарин использовал злосчастный лозунг «обогащайтесь». Речи и статьи Бухарина и его единомышленников были разосланы в «синем конверте» с шифром «секретно» тем комсомольцам, кто симпатизировал Зиновьеву, причем в тексте были сделаны пометки: «здесь Бухарин отвергает ленинизм». Чаплин, рассматривавший этот поступок как «растление молодежи», выступил накануне партийного съезда с резкой критикой ленинградской организации. В ответ ленинградская организация выступила в «Смене» с протестом о том, что ее подвергают преследованию члены антиленинского крыла. Ленинградцы утверждали, что приказ к наступлению был дан на недавней Московской региональной партийной конференции<sup>40</sup>. В начале 1926 года, подводя итоги борьбы между фракциями и прибегая к риторике «растраченных сил», так часто использовавшейся в обсуждениях полового вопроса, «Комсомольская правда» писала: «пожалуй, ни одно из существенных внутри партии оппозиционных течений не потратило столько сил, как последняя оппозиция, для того, чтобы восстановить подрастающее поколение ленинцев против нашей партии»<sup>41</sup>.

Таким образом, возмущение, связанное с изнасилованием в Чубаровом переулке, входило не только в общекультурный контекст времени, но и в более узкий контекст внутривнутрипартийной борьбы. Принимая во внимание партийные конфликты, неудивительно, что это событие, ставшее символом растления советской молодежи и в особен-

ности членов ленинградской комсомольской организации, произошло в Ленинграде. Это давало повод для утверждения о том, что сознание молодых людей, совершивших изнасилование, было сформировано при участии ленинградской партийной и комсомольской оппозиции. Ярославский использовал чубаровское дело, указав, что несчастное преступление произошло именно в Ленинграде:

«Комсомольская правда» отметила огромный процент хулиганства за последнее время среди комсомольцев. Нам кажется, что этот факт связан с ростом Комсомола, но ростом, далеко не всегда урегулированным. В частности, в Ленинграде мы имели такой бурный рост Комсомола в 1925 г., что о серьезном коммунистическом воспитании этой массы молодежи, вновь пришедшей в комсомол, не могло быть и речи. И нет никакого сомнения в том, что при таком безудержном массовом росте не было достаточно серьезной проверки тех, кого принимали<sup>42</sup>.

Возмущение, вызванное преступлением, распространялось и на ленинградскую оппозицию с ее приверженностью военному коммунизму. Более того, кампанию против «чубаровщины» проводила «Смена», контроль над которой 12 января 1926 года перешел в новые (сталинские) руки после смены руководства ленинградской партийной организации. Получалось, что поверженную оппозицию критикует ее бывший орган, и участие «Смены» в Чубаровском деле можно было понять как символ свержения предыдущего местного режима.

Важным элементом чубаровского дела было то, что Любовь Б., жертва преступления, происходила из крестьян, а в Ленинград приехала учиться. Ее происхождение не только напоминало об антикрестьянском зиновьевском уклоне, но и увеличивало значение чубаровского преступления как символа растления. Любовь Б. была не единственной жертвой чубаровского преступления. Одной из причин, вызвавших широкий резонанс кампании против чубаровцев, был глубинный ужас, который чубаровское преступление вызвало в адептах советской идеологии. В значительной степени в основе этого смятения лежала партийная принадлежность преступников. Половина из них были комсомольцами<sup>43</sup>; один из преступников был организатором комсомольской ячейки на фабрике «Кооператор», первой комсомольской ячейки в Володарском районе; другой из преступников был кандидатом в члены партии<sup>44</sup>. Ярославский недоумевал: «Как могло случиться, что среди 40 насильников 5 комсомольцев?»<sup>45</sup>. Возможно, особенно болезненным было не то, что среди преступников были комсомольцы, но то, что все они принадлежали к пролетариату. «Комсомольская правда» тревожно восклицала: «Чубаровское преступление было ведь совершено у самой заводской стены, было совершено молодыми рабочими,

при участии комсомольцев, оно и прикрывалось некоторыми комсомольцами. Все это требует от нас решительной и именно упорной борьбы с «чубаровщиной»<sup>46</sup>.

Проникновение преступности в пролетарскую среду, к самым стенам фабрики в колыбели революции, заставляло комментаторов идентифицироваться не с жертвой преступления, а с преступниками. Анатолий Горелов признавался: «То тяжкое прошлое, которое перешло в наследство обвиняемым, не их личное горе. Это наше общее наследство [...] В нас звучит этот голос зараженной крови»<sup>47</sup>. «Смена» настаивала на том, чтобы преступники понесли максимальную кару за свой поступок. Хулиганство было естественным пережитком капитализма, но при диктатуре пролетариата, когда рабочие стали привилегированным классом, и для них были открыты двери к культуре, хулиганство перестало быть естественным; напротив, оно превратилось в извращение, свойственное лишь отдельным личностям<sup>48</sup>. Но у этой точки зрения были и противники, считавшие, что принадлежность к пролетариату служила смягчающим обстоятельством. Возможно, что энтузиазм, с которым «Смена» и «Комсомольская правда» настаивали на строгости наказания, указывает на то, что кампания против чубаровцев встретила неожиданное сопротивление, не получившее отражения в печати, переполненной негодующими заявлениями рабочих коллективов с осуждением преступников<sup>49</sup>. 17 сентября Михаил Першин, ведущий следователь по делу чубаровцев, выступил в «Смене» против ужесточения мер наказания, высказав мнение, что борьба с хулиганством должна, напротив, основываться на улучшении социальных условий и изучении быта рабочих:

Но разве для всех нас неясно, что у токарных и слесарных станков, у вагонеток и даже в комсомольских клубах еще есть и не мало кровных и родных рабочих, еще не совершивших, но потенциально способных на совершенные насилия и многого другого. И разве практика нашей культурной, профессиональной и комсомольской работы не знает случаев резкого сокращения масштаба хулиганства и «обращения на путь праведный», казалось бы, совершенно безнадежных, благодаря не пресной и не кисло-сладкой постановке культурной работы, основанной на настоящем знании и слежке за проявлениями быта<sup>50</sup>.

События в Чубаровом переулке можно рассматривать как ужасную пролетарскую трагедию, наложившую печать болезненной жертвенности как на объект, так и на субъект преступления.

Тема социальной эпидемии, симптомом которой стала чубаровская трагедия, была отражена в описаниях физиологических деталей венерического заболевания, регулярно появлявшихся в газетных ре-

портажах. Первое подробное описание чубаровского изнасилования в «Комсомольской правде» завершалось словами: «При медицинском осмотре установлено, что гр. Б-ва до изнасилования была девственна. При следующем осмотре оказалось, что хулиганы не только изнасиловали девушку, но заразили ее венерической болезнью»<sup>51</sup>. Комсомольские газеты постоянно возвращались к описаниям венерического заболевания, иногда добавляя новые детали. 25 сентября собственный корреспондент «Комсомольской правды» сообщал с места преступления:

### *Дело Сорока Хулиганов*

Ленинград, 24 (Наш корр.)

Вторичное медицинское освидетельствование рабфактовки Б-вой, изнасилованной 40 хулиганями, установило, что пострадавшая заражена гонореей.

Врачи-эксперты выезжали на место заключения хулиганов и освидетельствовали 11 человек. Некоторые из них уже давно больны венерическими болезнями, другие заразились во время изнасилования от своих же товарищей<sup>52</sup>.

Эта озабоченность «Комсомольской правды» соответствовала обычным газетным трактовкам половых заболеваний, в которых постоянно фигурировали указания на быстрое и бесконтрольное распространение инфекции.

В ужасном часто присутствует элемент странного ощущения, которое Фрейд называл *das Unheimliche*: жертва или зритель, парализованные зрелищем ужасного, неожиданно обнаруживают в нем искаженное отражение своих собственных желаний. Изнасилование и заражение Любви Б. было коллективным поступком. Но Комсомол как раз и призывал своих членов преодолеть границу между личным и общественным, перейти к новым формам жизни, при которых «узко личное вливается в коллективную деятельность». В преступлении, совершенном под стенами фабрики «Кооператор», были стерты границы между работой и отдыхом, личным и общественным. Ярославский напрасно пытался отвергнуть чудовишное подозрение, что изнасилование в Чубаровом переулке было в некотором смысле коммунистическим поступком:

Здесь должна быть круговая порука, здесь должна быть гораздо более *тесная связь, спайка* между членами, чем она есть. Надо добиться того, чтобы комсомолец, где бы он ни находился, прежде всего помнил, что он комсомолец, что он состоит в Ленинском Коммунистическом Союзе Молодежи. Само собой разумеется, что у этих ребят,

которые попали в число 40 насильников, *такой мысли не было*, такого сознания не было. Они не были на самом деле комсомольцами, *они не были ленинцами, и ничего у них не было коммунистического, ленинского*<sup>53</sup>.

Сами слова, избранные Ярославским для описания чубаровцев на суде, одновременно отражали и подрывали его цель: «Это крепко спаянная группа. Она принесла с собой в зал судебного заседания жестокую чубаровскую круговую поруку»<sup>54</sup>. Коллективное изнасилование стало буквальной, приземленной реализацией политики, за которую Ярославский продолжал ратовать и после преступления:

*Каждая ячейка Комсомола должна встрепенуться при вести о подобного рода фактах и сейчас же задуматься над тем, кто состоит в ее рядах, как ведут себя члены Комсомола. Вопросы личной жизни [...] перестают быть в жизни Комсомола вопросами личной жизни. Они становятся фактами общественными, ячейка должна знать, как живет каждый ее член*<sup>55</sup>.

С одной стороны, статья Ярославского является типичным выражением утопического желания преодолеть противоречия между коллективом и его отдельными членами. Но на грубом, физиологическом уровне его слова несут иной смысл, ибо происшедшее в Чубаровом переулке было коллективным поступком «членов» Комсомола, а интерес и ужас, которые это изнасилование вызвало в комсомольской среде, послужили предметным уроком того, как контролировать «как живет каждый ее член». Более того, в описаниях полового заражения, с их картинками болезни, переходящей с гениталий на гениталии, присутствует значительный гомоэротический подтекст: эти описания рисуют образы не только группового изнасилования, но и группового сношения комсомольцев, происходящего посредством пассивного символического объекта под именем Любовь. Здесь снова присутствует искаженное отражение утопического желания. Гомосексуальный подтекст репортажей, никогда, конечно, не обсуждавшийся эксплицитно, но несомненно усиливавший коннотации ужасного, отражает (с известным искажением) важное влияние в строе мышления раннего советского общества. Вслед за философом Николаем Федоровым, со свойственным ему женоненавистничеством, радикальные мыслители, вроде Андрея Платонова, представляли себе коммунизм как исключительно мужское общество<sup>56</sup>. Литературные и кинематографические сюжеты времени нэпа постоянно и почти ритуально указывали на уничтожение женщин как необходимую ступень на пути к коммунизму<sup>57</sup>. В середине двадцатых годов комсомольская пресса постоянно боролась с пережитками утопического сексуального шовинизма (и с его источни-

ком — презрительным отношением к женщине вообще), указывая на неудовлетворительное положение женщин в комсомольских органах и особенно на их отсутствие среди комсомольских вожаков<sup>58</sup>. В обществе Чубарова переулка женщин практически не осталось; единственная оставшаяся служит лишь одной функции — сделать возможными сношения между мужчинами.

Название фабрики, на которой работали насильники — «Кооператор» — усиливает аспект странной и чудовишной пародии на идеологические желания партии, в которую вылилось чубаровское дело. Кооперативные предприятия были краеугольным камнем нэпа. В 1923 году Ленин писал, что «именно благодаря нэпу [...] кооперация получает [...] совершенно исключительное значение»<sup>59</sup>. Кооперативы воспринимались как своего рода антивирусное средство против частного предпринимательства. Предполагалось, что кооперативы победят в соревновании с частными предприятиями, в результате чего прививка капитализма достигнет своих целей<sup>60</sup>. Не менее важным было то, что кооперативы должны были облегчить достижение одной из основных целей нэпа — смычки между городом и деревней. «Новая экономическая политика, курс на которую взял Владимир Ильич после победы Красной армии над интервенцией, означает не что иное как союз революционного пролетариата с крестьянством, и кооперации в организации этого содружества рабочих и крестьян принадлежит существеннейшая роль»<sup>61</sup>. Преступный акт в саду под стенами «Кооператора» стал чудовишной реализацией смычки рабочих и крестьян<sup>62</sup>. Местная детвора, видевшая происходящее из-за кустов, была свидетелем порочного зачатия в духе нэпа.

Важно отметить, что большинство насильников возвращались с похорон товарища, и рассказ «Смены» о преступлении, заканчиваясь в Чубаровом переулке, начинался на Волковом кладбище. Этот контекст позволяет прочесть чубаровское изнасилование как еще один текст готического сюжета, столь распространенного при нэпе. Печатные обсуждения дела были преисполнены готических элементов. Следователь назвал это преступление «кошмарнейшим», и слово «кошмар» несколько раз встречается в стенограмме суда<sup>63</sup>. Описание изнасилования в «Смене» несло фиктивную, кинематографическую окраску, но, вероятно, основывались скорее на приеме сна, характерном для готического нарратива, чем на фильмах Евгения Бауэра с их декадентским увлечением кладбищенским пейзажем и подтекстами некрофилии<sup>64</sup>. В рассказе корреспондента «Смены» насильники, как в готическом романе, возникли из ночной тьмы, а героиня то теряла сознание, то приходила в себя. Ее, находившуюся на грани смерти, «оживляли», чтобы продолжить изнасилование. Более того, рассказ об изнасиловании велся по большей части от лица перепуганной жертвы; часто насильники фигурировали только как голоса, которые читатель слышит вместе с Любовью Б. Усиливает готические коннотации и иностранное

название сада, где произошло преступление, название, которое стало своего рода знаком всего события.

В 1920-х годах само понятие преступления, а также и системы правосудия, имело готический аспект. В книге «Государство и революция» Ленин утверждал, что хотя «эксцессы» (уголовные преступления) могут происходить в любом обществе, при коммунизме не будет необходимости в специальном аппарате для преследования таких эксцессов. Вооруженное общество само утверждать законность. Эта задача будет упрощена уничтожением нищеты, всегда являвшейся «коренной социальной причиной» преступного поведения: «С устранением этой главной причины, эксцессы неизбежно начнут отмирать»<sup>65</sup>. В самом начале своего существования советское государство сделало попытку отправлять правосудие без помощи уголовного кодекса. Начиная с 12 декабря 1919 года, власти РСФСР руководствовались документом под названием «Руководящие начала по уголовному праву Р.С.Ф.С.Р.», в котором не было детального описания типов преступлений. Единственным определением преступления была довольно тавтологичная фраза: «нарушение порядка общественных отношений, охраняемого уголовным правом»; суды же были призваны охранять общественный порядок, используя любые целесообразные меры<sup>66</sup>. Заместитель Народного комиссара юстиции заявлял, вслед за Лениным, что советское общество не нуждалось в буржуазных уголовных кодексах: «без особых правил, без кодексов, вооруженный народ справлялся и справляется со своими угнетателями»<sup>67</sup>. Уголовный кодекс, принятый только при нэпе, в значительном смысле стал символом того периода. Один из толкователей этого уголовного кодекса отмечал тогда, что необходимость в нем была вызвана тем, что буржуазное прошлое все еще продолжало влиять на социалистическое настоящее:

Окончательное уничтожение всех пережитков старого и всякой эксплуатации рано или поздно сделает ненужными какое бы то ни было принуждение человека человеком и какую бы то ни было власть. В настоящем и совершенном коммунистическом обществе люди перестанут даже понимать слова «преступление», «наказание», «суд». Но Р.С.Ф.С.Р. еще не избавлена ни от пакостей бывших господ, ни от темноты народной, не могущей расстаться с грязью и пороками прежней подневольной жизни<sup>68</sup>.

«Преступность у нас осталась нам в наследство от свергнутого строя», — гласила публикация Наркомюста в 1923 году<sup>69</sup>. Несмотря на эти заявления, принятие уголовного кодекса было воспринято большинством населения как наиболее реалистический подход к решению проблемы преступности. Однако так же, как правовой кодекс «Детей солнца» отсылает к моменту их заражения смешным человеком Досто-

евского, так советские кодексы стали знаком своеобразного изгнания из идеологической утопии.

В заключительном слове на чубаровском процессе обвинение использовало тему преступности как иллюстрации буржуазного наследия. К этой же теме, похоже, прибегала и защита. И все же необходимо отметить различие между тем, как обе стороны использовали эту тему. Адвокат Кочергина указывал на тлетворное влияние дореволюционного буржуазного строя на поведение своего клиента: «Источник заразы не на Лиговке, а на Невском проспекте: именно оттуда из этой буржуазной сеялки попадали семена и на рабочую улицу, развращая людей»<sup>70</sup>. Другой защитник даже цитировал «Бездну» Леонида Андреева, основывая на этом свое утверждение, что обвиняемые, отравленные капитализмом, оказались морально уязвимы и не смогли воспротивиться «власти женского тела»<sup>71</sup>.

Хотя обвинение использовало очевидно готическую риторику, настаивая на максимально жестком наказании, оно не связало готическую тематику с буржуазным наследием. Такой подход мог бы послужить к уменьшению личной ответственности обвиняемых, ибо те могли быть представлены как жертвы. Вместо того обвинение просто заявляло, что феномену хулиганства место в могиле. Заключительная речь обвинения заканчивалась такими словами:

Я считаю, что приговор по чубаровскому делу будет похоронным звоном, который возвестит о действительном уничтожении хулиганства. Мы знаем по статистическим данным, что число дел о хулиганстве падает, но хулиганство дает еще иногда такие резкие вспышки, как в чубаровском деле.

Товарищи судьи! Сделайте так, чтобы приговор, вынесенный Вами по делу о преступлении в Чубаровом переулке, как это ни тяжело, как это ни жутко, как это, может быть, даже ни жестоко — был бы гвоздем, вбиваемым в крепко заколоченную крышку гроба, в котором хулиганство, как очередная социальная болезнь, вместе с чубаровскими главарями, будет глубоко зарыто в советскую землю<sup>72</sup>.

Обвинение заявило, что использование защитой текста Леонида Андреева, возможно, было и правомерным, но более подходящим была бы не «Бездна», а рассказ «Лазарь»:

(Защитник) вызвал тень Л. Андреева, чтобы сказать, что не действовала ли на этих людей власть женского тела? Серьезный ли это аргумент? [...] Но, если уже назвали Л. Андреева, разрешите и мне обратиться к нему, чтобы

взять у него образ гораздо более подходящий для настоящего процесса.

У Л. Андреева, в одном из рассказов, есть образ Елизара, побывавшего на том свете. У него вместо глаз жуткие черные глазные впадины. На кого из людей он посмотрит этими глазными впадинами, у того человека теряется жизнерадостность, человек погибает.

Если нужны символы Л. Андреева, возьмите этот символ. Эти люди перешли все грани доступного, они будут смотреть на молодежь глазами Елизара, увлекая за собой сегодня «Клопа» (кличка одного из чубаровцев), завтра «Блоху», а послезавтра и других... Суд закроет эти глаза, чтобы они не могли больше ни одной жизни свернуть с верного пути<sup>73</sup>.

Чьи же глаза пытался закрыть суд? В чем была сущность этого проявления хулиганства? Чтобы ответить на эти вопросы, нужно отдать себе отчет в том, что изнасилование в Чубаровом переулке было не только странной формой реализации социального желания. На более очевидном уровне это изнасилование воплощало в «реальной действительности» тему коллективного использования женщины группой комсомольцев, нередко фигурировавшую в советской литературе. Здесь обычно именно женщина (либо по собственному желанию, либо нет) вступала в половые связи с несколькими мужчинами, что служило укреплению спайки между последними. Обратные случаи, когда женщины объединялись благодаря связи с одним и тем же мужчиной, были редки. Неожиданно часто в те годы возникал сюжет о том, как сделавший ребенка комсомолке, сообщал ей, что если она переспит с другими комсомольцами, беременность прекратится. Яркое воплощение этого сюжета встречается в эпистолярном фельетоне Вадима Охременко «Преступление Кирика Басенко»:

Екатерина!!

Надо тебе оставить твои глупые замашки и сделать то, про что я говорил. Я хорошо знаю и много читал про половой вопрос, что если ты даже и третью неделю беременная, так это ничего. Если с женщиной побудут еще несколько мужчин одновременно, так все семена ликвидируются и в животе не будет никакого первого зачатья. Передаю тебе через Мишку Онищенко эту записку и прошу тебя последний раз, чтобы не смела этим парням отказывать. Петро и Гриша тоже оставят все в секрете. Они умеют держать комсомольское слово<sup>74</sup>.

Этот сюжет, очевидно, и привлекал, и вызывал отвращение. Авто-

ры непременно подчеркивали, что ведущие себя таким образом комсомольцы — плохие комсомольцы, но не возвращаться к этой теме почему-то не могли.

Оставляя в стороне проблему гомоэротического желания, рассмотрим другой вероятный механизм увлечения авторов темой группового изнасилования, кроющийся в, возможно, подсознательном ощущении чего-то знакомого, изначального и отвратительного. Несомненно, что источниками марксистской критики утопизма в конце девятнадцатого века были осознание того, что марксистская философия имела утопические корни, и стремление очиститься от этих исторических корней<sup>75</sup>. Постоянство, с которым возникали описания сексуальной общинности в период нэпа, возможно, связано с желанием большевистских авторов преодолеть культурную память партии о фаланстерах, где такие отношения возникли. «Мы» Замятина и «Луну с правой стороны» Малашкина можно рассматривать как проявления озабоченности об исходной сексуальной подоплеке Хрустального дворца, хотя Замятин и Малашкин используют эту тему с совершенно различными целями. Общинное отношение к женщине отбрасывало к далекому прошлому, не только к философскому, но и к доисторическому, примитивному коммунизму, который, возможно, никогда и не существовал, но чей образ воспринимался Марксом и его последователями с отвращением. В начале 1927 года «Комсомольская правда» опубликовала отрывки из незадолго до того обнаруженной рукописи Маркса, в которой он рассматривал вопросы пола и брака:

Коммунизм является в своей первой форме только *обобщением и завершением частной собственности*. В качестве этого завершения [...] он так переоценивает роль и господство *вещественной собственности*, что он хочет уничтожить *все*, что не может стать достоянием и *частной собственностью* всех, он хочет насильственным образом устранить таланты и т.д. Непосредственно физическое *обладание* является в его глазах единственной целью жизни [...]

Отношение к частной собственности сохраняется и в отношении коллективности к миру вещей. Наконец, это движение, стремящееся противопоставить частной собственности всеобщую частную собственность, выражается в совершенно животной форме, когда оно противопоставляет *браку* (являющемуся, конечно, известной формой исключительной частной собственности) *общность женщин*, когда, следовательно, женщина становится у него *общественной* и низкой собственностью. Можно сказать, что в этой идее об *общности* женщин высказана тайна этой еще совершенно грубой и бессмысленной формы коммунизма. Подобно тому, как женщина покидает брак

для царства всеобщей проституции, так и весь мир богатства, т.е. предметной сущности человека, переходит из состояния исключительного брака с частным собственником ко всеобщей проституции с коллективностью.<sup>76</sup>

Советские идеологи середины двадцатых годов прикладывали значительные усилия к тому, чтобы отвергнуть эту первую стадию и оторваться от своих грубых корней. Образ порочного, животного, эмбрионального состояния, будь то связанный с Военным коммунизмом (в версии Пильняка)<sup>77</sup> или с учениями Фурье, был особенно отвратителен идеологам, подчеркнуто отрекавшимся от своего происхождения. Желание похоронить фаланстер со всеми его формами может объяснить большевистскую неприязнь к Коллонтай, которая в своих взглядах на сексуальность и в своей литературной стилистике была ближе к Чернышевскому (и Фурье), чем к большинству современных ей авторов, писавших на эту тему. Поначалу может показаться неожиданной связь между повестью Малашкина, чубаровским делом и статьями Коллонтай о Крылатом эросе, невинными в сравнении с литературой, подобной борисовской «Вере»<sup>78</sup>. Но мечта Коллонтай о половых связях, объединяющих все общество, как и преступление чубаровцев, могла подвергнуться такой массивной атаке именно потому, что, несмотря на все различия, эти два дискурсивных факта слишком хорошо соответствовали исходным идеологическим желаниям коммунистов. Коммунистическая утопия стремилась стать островом, не подверженным заражению извне, а Коллонтай и чубаровское дело, одновременно и извращенно, и точно отражая изначальные исторические побуждения, угрожали опорочить идеал.

Внутрипартийные причины также позволяют рассматривать чубаровское дело как повесть о возвращении идеологических призраков не только буржуазии, но как недавнего (военный коммунизм), так и далекого (первобытный коммунизм) коммунистического прошлого. В 1926 году все эти призраки прошлого особенно сильно ассоциировались с поверженной зиновьевской оппозицией, которая постоянно ставила вопрос об источниках наибольшей опасности и утверждала, что самым страшным призраком был призрак буржуазный, а не военно-коммунистический<sup>79</sup>. В готическом дискурсе эпохи чубаровская кампания могла показаться опровержением этой зиновьевской позиции. Но речь шла о большем. Почему, в конце концов, возник такой ажиотаж именно вокруг изнасилования и, более того, группового изнасилования, а не вокруг убийства или другого чудовищного преступления? Ведь, по словам Николая Крыленко, число половых преступлений в период нэпа не возросло<sup>80</sup>. Массовые изнасилования по большей части происходили в сельских областях, где пьяные крестьяне нападали на крестьянок<sup>81</sup>. Была ли зиновьевская оппозиция единственной причиной, сделавшей нетипичное чубаровское изнасилование главным и

самым репрезентативным преступлением года, если не десятилетия? Пытаясь показать, что «групповые изнасилования выросли из волны хулиганства», два автора были вынуждены отметить, что число подобных преступлений в России на самом деле было невелико<sup>82</sup>. В 1927 году криминологи В. А. Внуков и А. О. Эдельштейн писали, что из 167 дел по изнасилованиям, рассмотренных Московским уголовным судом за предшествующие три года, только тридцать три приговора были вынесены группам преступников, большинство которых насчитывало только двух человек<sup>83</sup>. На каком основании авторы заявляли, что «центр тяжести тут лежит вовсе не в малочисленности этой группы половых правонарушений, а в их крайней социальной опасности»<sup>84</sup>? Хотя Внуков и Эдельштейн утверждали, что преступники не принадлежали к какому-либо комсомольскому коллективу, а скорее по простой случайности оказались в одной группе насильников, само слово «коллектив» постоянно мелькало в дискурсе криминологов, и им приходилось признавать, что общественный интерес привлекала именно коллективная сущность преступления, «коллективные механизмы антисоциального акта»<sup>85</sup>. Авторы дошли до того, что назвали это преступление «межпсихическим актом» и стали везде искать объяснения его природы во фрейдистском понимании примитивной толпы, в юнговской идее коллективного подсознательного и во фрезеровских описаниях ритуалов дефлорации.

Везде, но не у Маркса. Как мы видели, Маркс, в публикации «Комсомольской правды», отвергал какие-либо ассоциации между современным и первобытным коммунизмом. Тем не менее, в первые советские годы авторы, создававшие дискурс военного коммунизма, заложили основы для коллективного или «межпсихического» изнасилования<sup>86</sup>. Коллективное тело и изнасилование были организующими образами в риторике гражданской войны. Объединив усилия, пролетариат стремился покорить природу, не задумываясь о ее законах, и на расчищенном пространстве воздвигал чудовищные фаллические башни. В этом контексте снова нужно отметить значение происхождения Любви Б. из крестьян. Изнасилование крестьянской женщины в пространстве города тесно сплоченной группой пролетариев было устрашающим повторением центральной темы военного коммунизма, и следует считать его наказание попыткой преодоления примитивного утопического желания в то время, когда государство, партия и общество продвигались вперед к новым формам жесткого социального контроля.

Приписывание символического значения картинам унижения женщины имеет длинную историю в русской культуре. Еще совсем недавно школьники учили наизусть стихотворение Некрасова «Вчерашний день...» с описанием избияния женщины-крестьянки, которую поэт идентифицирует со своей музой<sup>87</sup>. Горький много раз использовал символический потенциал образа униженной женщины в своей критике отсталости русского общества<sup>88</sup>. Александр Куприн в «Яме», этом апо-

феозе осуждения института проституции в России, нарисовал яркий образ того, как выглядит женщина, которую в течение ночи насилуют десятки мужчин<sup>89</sup>. Наконец, Арцыбашев в романе «Санин» неоднократно использовал тему унижения и изнасилования женщины как средство для выражения своих политических и этических взглядов.

В дискурсе военного коммунизма изнасилование, в его метафорическом преломлении, впервые стало положительным символом: стремление перевернуть, разворотить землю лежало в основе создания не имевшего прецедента, исключительно фаллического и иконоборческого пролетарского общества. Не исключено, что прославление изнасилования связано и с эстетикой футуризма. Задолго до революции Маяковский рисовал картины природы, подверженной либо насилию со стороны поэта<sup>90</sup>, либо насилию над самой собой<sup>91</sup>. Интересно отметить, что после чубаровской кампании Маяковский отходит от подобных интерпретаций изнасилования. Его стихотворение «Хулиган», опубликованное через несколько дней после первых репортажей о чубаровском деле, не предлагает тщательно написанных картин изнасилования с эпатажной подоплекой. Теперь хулиган (роль, которую Маяковский с удовольствием сыграл в дореволюционном фильме с участием Лили Брик)<sup>92</sup> провоцирует ощущение беспокойства, приводящее поэта к использованию порталных образов в соответствии с готической эстетикой:

Республика наша в опасности:  
В дверь  
лезет немыслимый зверь<sup>93</sup>.

Ранее Маяковский с удовольствием использовал аллюзии с половым сношением, часто прибегая к слову «мясо» как знаку здоровой вульгарности и отсутствия самоограничений (напр.: «Вся земля поляжется женщиной, / заерзает мясами, хотя отдаться»)<sup>94</sup>. Теперь он, как поэт, едва способен даже взглянуть на тело изнасилованной женщины:

По переулочкам — луна.  
Идет одна.  
Она юна.  
— Хорошенькая!  
(За косу.)  
Обкрутимся без загсу! —  
Никто не услышит,  
напрасно орет  
вонючей ладонью зажатый рот.  
— Не нас контрапупят —  
не наше дело!  
Бежим ребята,

чтоб нам не влетело! —  
Луна  
в испуге  
за тучу пятится  
от рваной груди  
мяса и платица<sup>95</sup>.

Конечно, Маяковский «видел» все это, иначе он бы не написал этого стихотворения. Его взгляд был прикован к ужасающему зрелищу осуществившегося рая. Одной из извращенных реализаций пролетарского рая военного коммунизма стало чубаровское преступление в Сан-Галльском саду. Здесь советская идеология встретила лицом к лицу с преломлением собственных «детских» фантазий и отступила.

Утопические тексты одновременно и описывают, и скрывают свои желания, не только рисуя картины будущего общества, но и подавляя то, что любой ценой необходимо оставить в прошлом. Исследуя объекты, события и феномены, с ужасом отвергавшиеся ранней советской идеологией, мы можем многое узнать о глубинных убеждениях и потаенных страхах общества. Расстрел чубаровцев более ярко, чем, скажем, экономические реформы, реализовал стремление раннесоветского сознания освободиться от глубинной, сущностной идеологической тревоги. На следующий день после первого репортажа о преступлении в Чубаровом переулке «Комсомольская правда» опубликовала репортаж о громадном пожаре, случившемся на территории той же фабрики «Кооператор»:

Возникший в ночь на 29 декабря громадный пожар на заводе «Кооператор» продолжался 15 часов. На пожар были вызваны все пожарные части города. Огнем было охвачено несколько мастерских. В тушении пожара участвовали рабочие завода, живущие в колонии Сан-Галли. (На территории этой колонии произошло преступление чубаровских хулиганов)<sup>96</sup>.

Это происшествие можно рассматривать как попытку самоочищения<sup>97</sup>, попытку, обреченную на неудачу, ибо нэп не мог освободиться от противоречий, определявших саму его сущность. Все недолгое время, оставшееся до упразднения Новой экономической политики, не прекращались попытки очистить нэп от врожденных недугов. Правда, ни одна из этих символических попыток не вызвала в обществе такого глубокого ужаса, как чубаровское дело. Дискурс о заражении «не успевших закалиться молодых людей»<sup>98</sup> и «классово-незакаленных рабочих»<sup>99</sup> не изменился вплоть до конца этого периода. Радикальные изменения произошли уже с началом сталинского периода советской истории, когда новые подходы к новым страхам вызвали к жизни но-

вые мифологии и новые дискурсы, и когда сексуальные преступления перестали играть символическую роль. Но, странным образом, в главном герое романа Николая Островского «Как закалялась сталь» (1932—1934), превратившемся в литературный символ всего сталинского периода, мы сталкиваемся с эхом чубаровского преступления. Слегка измененное имя расстрелянного вожака чубаровцев было дано автором герою своего романа. Именно этот герой стал главным символом и ярким примером комсомольского самопожертвования в литературе соцреализма. Теперь отзвуки коллективного бессознательного, скрывавшиеся в культурной памяти советского общества как реализация негативного примера «возмужания на пути к коммунистическому завтра»<sup>100</sup>, оказались переставлены: сохранив свою символическую энергию, эти отзвуки изменили значение на сугубо позитивное — Павел Кочергин стал Павлом Корчагиным<sup>101</sup>.

*Перевод с английского Константина Ключкина*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Репортажи о случаях, схожих с чубаровским, см.: Новые жертвы хулиганского насилия // Комсомольская правда. 1926. 21 сентября.

<sup>2</sup> *Вл. Хедяшев*. Люди — звери // Смена. 1926. 11 сентября. С. 3.

<sup>3</sup> Следующий пример особенно показателен: «Работницы писчебумажной фабрики им. Зиновьева возмущены поступком шайки негодяев, их зверским издевательством над девушкой. Подобные поступки не должны повторяться в городе Ленина. Мы требуем немедленного и самого жестокого наказания над участниками этого дела, вплоть до высшей меры наказания» (Смена. 1926. 12 сентября. С. 3)

<sup>4</sup> По статье 169 «Уголовного кодекса РСФСР», за изнасилование полагалось тюремное заключение от трех до пяти лет в случае, если жертва покончила самоубийством (*Б. С. Брук*. Чубаровщина: По материалам судебного процесса. М.; Л., 1927. С. 60). (Для сравнения, наименьшим наказанием за убийство было восемь лет тюрьмы). Впрочем, статья 28 гласила, что судья имеет право уменьшить наказание, если преступлению сопутствовали смягчающие обстоятельства (Уголовный кодекс РСФСР. Пг., 1922. С. 14—15). По одному из сообщений, между 1924 и 1926 годами среднее наказание за изнасилование не превышало двух с половиной лет тюремного заключения; 12 процентов всех изнасилований приводили к условному приговору (*Б. С. Маньковский*. Современная половая преступность // Правонарушения в области сексуальных отношений. М., 1927. С. 99—101).

<sup>5</sup> Уголовный кодекс РСФСР (1922). С. 9.

<sup>6</sup> Чубаровщина. С. 54.

<sup>7</sup> Дело в Сан-Галли // Смена. 1926. Особо остро это интервью было раскрытировано в «Комсомольской правде», опубликовавшей репортаж о конференции по хулиганству (Как вести борьбу с хулиганством // Комсомольская правда. 1926. 23 сентября. С. 3).

<sup>8</sup> *Ем. Ярославский*. Против хулиганства! // Смена. 1926. 25 сентября. С. 2.

<sup>9</sup> Чубаровские хулиганы перед судом // Комсомольская правда. 1926. 24 декабря. С. 2.

<sup>10</sup> Приговор по делу чубаровских насильников // Смена. 1926. 29 декабря. С. 4.

<sup>11</sup> Приведен в исполнение // Комсомольская правда. 1927. 28 января. С. 2. В различных репортажах о процессе чубаровцев имеются некоторые разночтения относительно числа подсудимых и сроков заключения.

<sup>12</sup> О случаях групповых изнасилований, происшедших одновременно с чубаровским делом, за которыми последовали наказания менее чем в пять лет, см.: Звери // Смена. 1926. 6 ноября. С. 4; Суд. Подмосквовные «чубаровцы» // Комсомольская правда. 1926. 28 декабря. С. 4. Интересно, что измененный «Уголовный кодекс РСФСР», вошедший в силу в конце 1926 г., но не использованный при вынесении приговора по чубаровскому делу, содержал новую статью о групповых изнасилованиях. Максимальным сроком наказания были 8 лет заключения (Уголовный кодекс РСФСР. М., 1925. С. 40). Это изменение утвердило статус чубаровского дела как единственного в своем роде, но не составившего прецедента для последующих судебных решений.

<sup>13</sup> Чубаровщина. С. 8.

<sup>14</sup> Есенин покончил жизнь самоубийством 27 декабря 1925 г. Сначала реакция комсомольских изданий на это событие была нейтральной. «Комсомольская правда» в коротком некрологе отдавала Есенину дань как крупному поэту. Только летом 1926 г. Есенин начал подвергаться атакам партийной прессы, писавшей о нем как о символе идеологической слабости советской молодежи. Детальный анализ идеологических и эстетических импликаций самоубийства Есенина и др. поэтов в Советском Союзе и эмиграции см.: *Anne Nesbet. Suicide as Literary Fact in 1920* // *Slavic Review*. Vol. 50. 1991.

<sup>15</sup> О деле Коренькова см. напр.: *Eric Naiman. Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology*. Princeton, 1997. (Гл. 2.).

<sup>16</sup> *Владимир Маяковский*. Хулиган // Известия. 1926. 19 сентября. С. 3.

<sup>17</sup> Комсомольская правда. 1926. 19 сентября. С. 3.

<sup>18</sup> *Лев Сосновский*. Развенчание хулиганов // Комсомольская правда. 1926. 19 сентября. С. 2. Сосновский цитировал стихотворение Есенина «Пой же, пой! На проклятой гитаре», впервые напечатанное в Берлине в 1923 г.

<sup>19</sup> В поход на хулиганство // Комсомольская правда. 1926. 26 сентября. С. 2.

<sup>20</sup> *Л. Г. Оршанский и А. А. Жижиленко*. Хулиганство и преступление. М.; Л., 1927. С. 15.

<sup>21</sup> Соответствующие статьи «Уголовного кодекса» были процитированы и обсуждены наркомом здравоохранения Николаем Семашко в статье «Психология хулиганства» // Известия. 1926. 17 сентября. С. 3. См. также: А. Эстрин. Уголовное право РСФСР. М., 1923. С. 91. Хотя хулиганство считалось серьезной проблемой и до революции, дореволюционные уголовные кодексы, в отличие от советских, никогда не определяли его как отдельное правонарушение. О трудностях в определении хулиганства в предреволюционные годы см.: *Joan Neubereger. Hooliganism: Crime, Culture, and Power in St. Petersburg, 1900—1913*. Berkeley, 1993. P. 13, 18—35.

<sup>22</sup> См. напр.: Распоряжения Верховного судьи Нахимсона судьям и прокурорам Ленинградской губернии (*Оршанский и Жижиленко*. Указ. соч. С. 172.).

<sup>23</sup> В Ленинграде рост арестов за хулиганство в третьем квартале 1926 г. был особенно заметным. В первом квартале года 152 задержанных по обвинению в хулиганстве прошли через следственные изоляторы Ленинградского нарсуда.

Во втором, третьем и четвертом кварталах цифры были следующими, соответственно: 652, 2043 и 1093. Хулиганы составили 13,4; 36,1; 59,7; 49,1 процента всех арестованных, прошедших через следственные изоляторы (В. З. К борьбе с хулиганством в Ленинграде // Рабочий суд. 1927. № 3. С. 221. См. также статью П. Соломона об изменениях в мерах административного и юридического пресечения хулиганства в 1920-х гг.: *Peter H. Solomon. Criminalization and Decriminalization in Soviet Criminal Policy, 1917—1941 // Law and Society Review. 1981—1982. № 16. P. 16—17.*

<sup>24</sup> *Оршанский и Жижиленко*. Указ. соч. С. 3—5.

<sup>25</sup> Против распушенности // Комсомольская правда. 1925. 10 ноября. С. 1.

<sup>26</sup> Доклад тов. Бухарина по программному вопросу // Правда. 1924. 1 июля. С. 3.

<sup>27</sup> Против распушенности. С. 1.

<sup>28</sup> *Я. Бугайский*. Хулиганство // Молодая гвардия. 1926. № 12.

<sup>29</sup> *Т. Костров*. О культуре, мещанстве и воспитании молодежи // Комсомольская правда. 1926. 1 апреля. С. 1.

<sup>30</sup> Роман Леонида Леонова «Вор», впервые опубликованный в 1927 г., является удачным примером того, как стирались границы: в нэповских притонах фигурируют вчерашние герои и сегодняшние мошенники.

<sup>31</sup> См., напр., заголовки, цитируемые Нейбергер, включающие такие слова, как «зверское» и «зверство» (*Hooliganism*. P. 222).

<sup>32</sup> См.: *Анат. Горелов*. Луна с правой стороны // Смена. 1927. 9 января. С. 13.

<sup>33</sup> *В. И. Ленин*. Великий почин (июль 1919) // Полн. собр. соч. 5-е изд. Т. 39. М., 1963. С. 20.

<sup>34</sup> Суд над сифилитиком // Правда. 1924. 11 июля. С. 7.

<sup>35</sup> *Г. Бергман*. Есенин — знамя упадочных настроений // Комсомольская правда. 1926. 15 июня. С. 2.

<sup>36</sup> Цит. по: *В. К. О нэпе, госкапитализме и строительстве социализма // Комсомольская правда*. 1926. 10 января. Сокольников сняли с поста наркома финансов вскоре после съезда.

<sup>37</sup> Привет партийному съезду // Комсомольская правда. 1925. 18 декабря. С. 1.

<sup>38</sup> Внутрипартийное положение // Смена. 1925. 22 декабря. С. 1.

<sup>39</sup> См.: Комсомол и оппозиция // Комсомольская правда. 1926. 15 января. С. 3. Анонимного автора особенно раздражало утверждение «Юного пролетария», журнала ленинградских комсомольцев, о том, что «Комсомол повсюду и везде является наиболее большевистски настроенной организацией».

<sup>40</sup> Внутрипартийное положение. С. 1.

<sup>41</sup> Комсомол за единство ленинцев // Комсомольская правда. 1926. 12 января. С. 1.

<sup>42</sup> *Ярославский*. Против хулиганства. С. 2.

<sup>43</sup> «Герои» Чубарова переулка // Комсомольская правда. 1926. 29 сентября. С. 2.

<sup>44</sup> Смена. 1926. 12 сентября. С. 1 (передовая статья, без заглавия).

<sup>45</sup> *Ярославский*. Против хулиганства. С. 2. Демографические и социологические данные о чубаровцах были собраны во время следствия, но в прессе их не опубликовали. Квазинаучная статья из сборника 1927 г., посвященного хулиганству, приводила следующие данные: из 27 подсудимых восемь были комсомольцами, двое кандидатами в члены партии, шесть в прошлом были членами ВЛКСМ или ВКП(б), т. е. 64 процента были связаны с партийными организациями. Не исключено, что особенно тревожным представлялось то обстоятельство, что 22 из преступников были высококвалифицированными рабочими. Только шесть из них привлекались в прошлом к ответственности за мелкие

преступления (Хулиганство и преступление. С. 153—169).

<sup>46</sup> Против чубаровщины. С. 1.

<sup>47</sup> *Анат. Горелов*. Суровый приговор // Смена. 1926. 15 сентября. С. 3.

<sup>48</sup> Лиговское бытие и хулиганское сознание // Смена. 1926. 18 сентября. С. 1.

<sup>49</sup> Как явствует из письма в «Смену» и одной из статей, опубликованных в газете, рабочие фабрики «Кооператор» были оскорблены кампанией против чубаровцев и высказывали недоумение по поводу требований высшей меры наказания (Не рано ли шум? // Смена. 1926. 16 сентября. С. 3).

<sup>50</sup> В защиту насильников // Смена. 1926. 17 сентября. С. 3. Не исключено, что этот тезис в измененной форме был заимствован из статьи Достоевского 1873 г. «Одна из современных фальшей» о нечаевском деле (Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Т. 21. М., 1982. С. 125—136).

<sup>51</sup> Расстрелять мерзавцев! // Комсомольская правда. 1926. 14 сентября. С. 2.

<sup>52</sup> Дело сорока хулиганов // Комсомольская правда. 1926. 25 сентября. С. 2.

<sup>53</sup> *Ярославский*. Против хулиганства. С. 2.

<sup>54</sup> *Н. Михеев*. Чубаровское дело // Смена. 1926. 19 декабря. С. 4. Даже первые репортажи об изнасиловании читаются как пародия на официальный дискурс: «Когда 30 хулиганов-зверей окончили свое насилие над девушкой, на смену им пришло еще десяток зверей-людей, которые тоже по очереди изнасиловали девушку» (Расстрелять мерзавцев. С. 2). Комсомольцев часто называли сменной партией, но здесь смысл этого слова чудовишным образом искажен. Реплики насильников: «А все имели дело-то?» «Все» превращают изнасилование в своего рода конспиративный предреволюционный террористический акт. Эта одновременно чудовишная и пародийная подоплека истории была подчеркнута на суде. Павел Кочергин пытался защищаться, говоря, что жертва была проституткой. Вместо того, чтобы заплатить ей, он отдал ей «карточку на получение газеты «Смена», которую она в темноте перепутала с деньгами» (Чубаровщина. С. 38).

<sup>55</sup> *Ярославский*. Против хулиганства. С. 2.

<sup>56</sup> *А. Платонов*. Будущий октябрь // Воронежская коммуна. 1920. 9 ноября. С. 1.

<sup>57</sup> См.: *Eric Naiman*. Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton. 1997. (гл. 5.).

<sup>58</sup> 6 января 1927 г. «Комсомольская правда» опубликовала открытое письмо комсомолок, обвинявших комсомольцев в том, что те относятся к ним с презрением и не дают им возможности участвовать в серьезной комсомольской работе (Открытое письмо девушек-комсомолок. С. 1).

<sup>59</sup> *В. И. Ленин*. О кооперации (26 и 27 мая 1923) // Полн. собр. соч. Т. 45. С. 369.

<sup>60</sup> Международный день кооперации. Торжественное заседание в Большом театре // Правда. 1925. 6 июля. С. 5. Процитированный отрывок взят из речи М. Калинина, в то время Председателя Центрального Исполнительного Комитета.

<sup>61</sup> Там же; цитата из речи Леонида Красина.

<sup>62</sup> Такое прочтение основывается еще и на том, что жертва преступления приехала в Ленинград учиться на рабфаке. Учеба крестьян на рабфаках рассматривалась как подтверждение того, что они «связывали свои судьбы» с революцией (*А. Коллонтай*. Положение женщины в эволюции хозяйства. М., 1922. С. 197.) В прессе не было указано, что Любовь Б. была дочерью середняка. Эта деталь появляется в книге, содержащей отредактированные тексты речей на чубаровском процессе (Чубаровщина. С. 34). Отсутствие этой детали в газетных репортажах объясняется тем, что она представляла бы Любовь Б. как идеологически менее симпатичную жертву.

<sup>63</sup> Чубаровщина. С. 11, 56, 67, 86. Это издание не содержит показаний подсудимых.

<sup>64</sup> Описания атмосферы разложения, царившего в Чубаровом переулке, были особенно кинематографичны («Сад Сан-Галли. Вернее, это не сад. Это грязная площадка с десятком обломанных деревьев, с поросшими травой, обгаженными, заброшенными пивными бутылками, тряпьем, тропинками»). Ср. вид Сан-Галльского сада со средой, представленной в фильме Козинцева и Трауберга «Чертовое колесо». «На окраине города стоят заброшенные, развалившиеся дома» — сообщают титры, и зритель мгновенно переносится в мир городского дна и воровских притонов. В ранних репортажах «Смены» кинематографичность чубаровского кошмара возникает в описаниях изнасилования как «картины» и зрелища, имеющего общественное значение («и на эту картину пошли не только 19-летние молодцы»).

<sup>65</sup> Цит. по: А. А. Герцензон. Некоторые вопросы построения советской криминологии // Преступник и преступность: В 2-х т. / Под ред. Е. К. Краснухина, Г. М. Сегала, И. М. Фейнберга. Т. 2. М., 1927. С. 136.

<sup>66</sup> Руководящие начала по уголовному праву РСФСР. М., 1919. С. 3.

<sup>67</sup> Там же. С. 1.

<sup>68</sup> *Эстрин*. Уголовное право. С. 4. О спорах вокруг законности при нэпе и военном коммунизме см.: *Wendy Z. Godlman*. Women, the State and Revolution: Soviet Family Policy and Social Life, 1917—1936. Cambridge. 1993. P. 198—202.

<sup>69</sup> *Эстрин*. Уголовное право. С. 7.

<sup>70</sup> Чубаровщина. С. 63.

<sup>71</sup> Там же. С. 84.

<sup>72</sup> Там же. С. 62.

<sup>73</sup> Там же. С. 84—85.

<sup>74</sup> *Вадим Охременко*. Преступление Кирика Басенко // Комсомольская правда. 1926. 15 сентября. С. 1. Этот фельетон лег в основу популярного фильма Ф. Эрлера «Парижский сапожник» (1928). Другие проявления этой темы см.: *А. Ш.* Страх перед алиментами // Известия. 1925. 12 декабря. С. 5 и Суд. Подмосковные чубаровцы. С. 4.

<sup>75</sup> Интересный анализ истоков большевистской утопии см.: *Roger Pethybridge*. The Social Prelude to Stalinism. London. 1974. P. 22—67.

<sup>76</sup> *Д. Рязанов*. Маркс и Энгельс о браке и семье // Комсомольская правда. 1927. 12 февраля. С. 2.

<sup>77</sup> «...и здесь, при людях, насиловать, насиловать, насиловать! Мысль, благородство, стыд, стоицизм — к черту! Зверь!» (*Б. Пильняк*. Голый год. М., 1976. С. 149—150).

<sup>78</sup> *Н. Борисов*. Вера // Комсомольская правда. 1926. 18 июля. С. 3. См. наш анализ в «Sex in Public» (р. 116—117).

<sup>79</sup> См., напр.: Речь Л. Б. Каменева. С. 1; и: *Вардин*. Где главная опасность. С. 64. В некоторой степени сторонники Зиновьева повторяли утверждения «рабочей оппозиции», стремясь при этом избежать сравнений с ранее поверженной фракцией.

<sup>80</sup> Хулиганство и преступление. С. 18.

<sup>81</sup> *Я. Бугайский*. Хулиганство. С. 139.

<sup>82</sup> *В. А. Внуков и А. О. Эдельштейн*. О характере личности правонарушителя и механизмах правонарушений в области половых отношений // Правонарушения в области сексуальных отношений. С. 65; *Н. П. Бруханский*. Материалы по сексуальной психопатологии. М., 1927. С. 5.

<sup>83</sup> В. А. Внуков и А. О. Эдельштейн. Указ. соч. С. 61.

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> Там же.

<sup>86</sup> *Eric Naiman. Sex in Public.* (гл. 1 «Creation of the Collective Body»).

<sup>87</sup> Н. А. Некрасов. Полн. Собр. соч. В 15-ти т! Т. 1. Л., 1981. С. 69.

<sup>88</sup> См., напр., очерки «Вывод» (1895), «Как ее обвенчали» (1896), «Ее медовый месяц» (1896).

<sup>89</sup> А. И. Куприн. Полн. собр. соч. Т. 8. СПб., 1912. С. 441.

<sup>90</sup> См., напр. «Кофта фата» (1914): «Пусть земля кричит в покое обабившись: / “Ты зеленые весны идешь изнасиловать!”» (Вл. Маяковский. Полн. собр. соч.: В 13-ти т. Т. 1. М., 1955. С. 59).

<sup>91</sup> См., напр.: «Из улицы в улицу» (1913): «Лиф души расстегнули / Тело жгут руки / Кричи, не кричи: / “Я не хотела!” / резок / жгут муки / Ветер колючий / Трубе / вырывает / дымчатой шерсти клок / Лысый фонарь / сладострастно снимает / с улицы / черный чулок» (Там же. С. 39).

<sup>92</sup> О связях футуризма с хулиганством см.: *Neuberger. Hooliganism.* P. 142—150.

<sup>93</sup> В. Маяковский. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 180; и: Известия. 1926. 19 сентября. С. 3. Отметим, что Маяковский использует слово «зверь», постоянно встречающееся в описаниях чубаровцев.

<sup>94</sup> В. Маяковский. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 187 («Облако в штанах»).

<sup>95</sup> Там же. Т. 7. С. 181.

<sup>96</sup> Пожар на заводе «Кооператор» ликвидирован // Комсомольская правда. 1926. 30 декабря. С. 2.

<sup>97</sup> См.: замечание «общественного обвинителя» на суде: «Советский суд творит волю пролетариата и расчищает дорогу новому быту, новой жизни, социалистическому творчеству» (Чубаровщина. С. 7).

<sup>98</sup> Г. Бергман. Есенин — знамя упавочных астроний. С. 2.

<sup>99</sup> Против Чубаровщины. С. 1.

<sup>100</sup> См. замечание прокурора Першина о том, что имя Павла Кочергина будет «произноситься всегда с содроганием и волнением, со злобой и проклятием» (Чубаровщина. С. 84).

<sup>101</sup> Н. Н. Орлова отметит, что Островский мог позаимствовать имя своего героя у второстепенного идеологически правильного персонажа Павла Корчагина из повести Аркадия Гайдара «Школа», вышедшей в 1930 году (Образы героического времени (По роману «Как закалялась сталь» и повести А. Гайдара «Школа») // Ученые записки Московского гос. Библиотечного ин-та. 1969. Вып. 9. С. 135). Возможно, что здесь мы встречаемся с первой метаморфозой имени Кочергина. В переходе от «Кочергина» к «Корчагину» фамилия постепенно претерпевает символическую трансформацию от ассоциации с пугающим предметом к ассоциации с предметом питающим: корчага — глиняный горшок. Эта трансформация вполне соответствует описанным в данной работе идеологическим переменам.

## СТАЛИНСКАЯ КОМЕДИЯ ПРАВОВ

Первое поколение советских граждан подвергалось постоянной обработке рекомендациями о том, как себя вести. Немалая часть задачи построения «нового советского человека» сводилась к созданию нового морального и этического кодекса. Во что должен был верить этот новый человек и что он должен был делать, чтобы публично продемонстрировать свою веру? Хотя авторы рекомендаций и избегали употреблять слово «манеры» в силу его принадлежности старому буржуазному строю, их труды были наполнены подсказками по поводу того, как должен и как не должен вести себя советский гражданин.

Для того, чтобы найти ключи к эволюции нового кодекса социального поведения, достаточно обратиться к книге Льва Троцкого «Проблемы быта» (1924). В ней он призывал рабочих и солдат обучаться «элементарным привычкам и понятиям культуры», включающим в себя аккуратность, бережливость и пунктуальность. Он рекомендовал подвергать гражданских служащих суду за грубость и учить каждого ценности «культурной речи», имея в виду речь, по возможности очищенную от сквернословия. Троцкий изо всех сил старался доказать, что грубость в повседневной жизни происходит от здоровых инстинктов — наглядного проявления революционной нетерпимости низших классов к пережиткам буржуазного строя. Тем не менее, даже заглавия его статей: «О культурной речи», «Вежливость и воспитанность» — позволяют расценивать его книгу как своего рода пособие по хорошим манерам для «товарищей»<sup>1</sup>. Это пособие было одним из многих, предпринимавших попытку проанализировать недостатки современного общественного поведения и предлагавших решения, несущие отчетливый отпечаток советской эпохи<sup>2</sup>.

Однако необходимо было, чтобы эти рекомендации распространялись в разнообразных и доступных формах, так как представлялось маловероятным, чтобы широкие слои населения читали книгу Троцкого или посетили одну из многочисленных лекций на тему «Каким должен быть коммунист». В настоящей статье исследуется иной посред-

ник, с помощью которого шло распространение информации такого рода, а именно — юмористические пьесы о жизни и времяпрепровождении советской молодежи. Эти советские комедии нравов стремились научить приличному поведению самым легким образом — через юмор.

Термин «комедия нравов» (*comedy of manners*) был введен для описания английских пьес конца XVII — начала XVIII века и до сих пор используется для характеристики произведений, сочетающих анализ норм общественного поведения с остроумным диалогом и острой интригой. Как пишет исследователь этого жанра Дэвид Хирст, «[Комедия нравов] — это драматический жанр, который самым тесным образом соотносится с социальными условиями своего времени»<sup>3</sup>. Это определенис весьма подходит советским пьесам 1920—1930-х годов, высмеивавшим старые манеры и пытавшимся привить новые. Эти пьесы предлагали зрительской аудитории и актерам наглядные примеры положительных и отрицательных героев — живые рекомендации о пользе хорошего поведения и иногда примеры отрицательных последствий плохого. Перефразируя известную фразу Стивена Коткина, комедии нравов на современные темы учили и зрителей, и актеров, как «вести себя по-большевистски»<sup>4</sup>.

Конечно, понятие о том, как «вести себя по-большевистски», изменялось в течение 1920—1930-х годов. Мне бы хотелось сперва кратко охарактеризовать две популярные комедии нравов 1920-х годов, а затем обратиться к их трансформации в 1930-е годы. Юмористические пьесы 1920-х годов, исследовавшие общественное поведение, обращались к очень значительным темам. Они описывали первое поколение советской молодежи и пытались обрисовать идеи, присущие ему. К 1930-м годам комедии нравов содержали в себе рекомендации о том, как вести себя в обществе, что следует носить, о чем говорить и кого цитировать для того, чтобы вписаться в советскую действительность. Таким образом, в 1930-е годы комедии нравов стали еще более полезными для зрителя, превратившись в своеобразные путеводители по советскому общественному этикету.

Комедии нравов 1920-х годов в основном осмеивали избыточные социальные эксперименты, пытаясь найти более мягкие, хотя и не выходящие за пределы социалистической идеологии, решения ежедневных проблем. На протяжении этого периода комедии предлагали развернутые ответы на фундаментальные вопросы, поднятые революцией, особенно в области сексуальных отношений. Одним из примеров такого подхода является известная пьеса Валентина Катаева «Квадратура круга», которую любили ставить как на профессиональной, так и на самодеятельной сценах. Двое друзей, живущих в общежитии, выбирают себе жен, прежде всего из соображений удобства, и стараются обустроить свой быт, насколько это возможно в тесноте одной общежитской комнатухи. По ходу пьесы они обнаруживают, что были бы намного счастливее, если бы поменялись партнершами. «Квадратура

круга» высмеивает «мелкобуржуазные» понятия о любви, доме и семье. В то же время она издевается над чересчур убежденными комсомольцами, отрицающими чистоту, модную одежду, а заодно и любовные переживания. Перечисляя необходимые «ингредиенты» супружества, один из приятелей размышляет следующим образом: «Так в чем же дело? Может быть, любовь? Социальный предрассудок, кисель на сладкое, гнилой идеализм...»<sup>5</sup>. Впрочем, к концу пьесы все персонажи приходят к выводу, что любовь есть необходимый элемент жизни.

Менее известный пример — оперетта «Дружная горка», которая впервые была поставлена Ленинградским театром рабочей молодежи и завоевала необычайную популярность среди любительских театров. Действие в ней происходит на даче, на которой летом отдыхают члены комсомольской ячейки. Комсомолец и комсомолка пытаются убедить себя и окружающих в невозможности любви. Юноша верит словам наркома здравоохранения Семашко, утверждающего, что на любовь расходуется энергия, которую лучше было бы потратить на более продуктивную деятельность. Исходя из этого, герой заявляет, что любовь «хуже холеры»<sup>6</sup>. Но, конечно, все эти рьяные комсомольцы тайно влюблены друг в друга. После того, как их анти-любовные интриги приносят немало неприятностей окружающим, и даже чуть было не разрушают любовь еще одной пары, все заканчивается хорошо — торжеством молодой любви и комсомольского единства.

По контрасту с этими широкими картинами новой советской любви, комедии 1930-х годов гораздо более сфокусированы на конкретных деталях правильного этикета. Прежде всего это касается вопроса о любви, решенного государством в 1930-е годы в пользу семьи. Никто больше не подвергал сомнению существование любви и необходимость брака. Целомудренные комедии 1930-х годов наполнены похищенными письмами и поцелуями украдкой, без всяких там обменов партнерами. Вдобавок они изображают гораздо более широкий круг социальных типов и, таким образом, обращаются к более тонким проблемам социальной интеграции. Центральные элементы интриги непосредственно связаны с демонстрацией или отсутствием хороших манер и знанием того, что нужно говорить и что следует носить.

Перед тем, как обратиться к этим дидактическим пьесам, необходимо понять их социальный контекст. Вторая пятилетка стала золотым веком советской комедии нравов. После трагедий насильственной коллективизации и быстрой индустриализации многие люди ощутили середину тридцатых как долгожданную передышку. Комедия, совершенно было исчезнувшая с экранов и сцены во время первой пятилетки, вернулась. В конце концов, сам Сталин провозгласил наступление счастливой жизни своей знаменитой фразой: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Некоторые советские граждане воспринимали сталинское заявление как жестокую шутку. Так, ссыльный крестьянин Андрей Степанович Аржиловский с горечью писал: «Это счастливая страна,

но многие люди в ней голодают»<sup>7</sup>. Однако наряду с этим говорили о наступившем облегчении, о новых возможностях и о том, что «добрые времена», обещанные революцией, наконец, наступили. «Прилив схлынул, — писал один американский репатриант о жизни в Москве в 1935 году, — оставив обглоданную до костей Россию, и вода возвращается обратно, неся с собой разнообразные чудесные дары»<sup>8</sup>.

Несмотря на попытки государства стабилизировать миграционные процессы путем введения новой паспортной системы, 30-е годы были эпохой географической мобильности. Расширяющаяся система высшего образования собирала талантливых молодых людей со всех уголков страны в маленькие и большие города. Проекты застройки городов, включавшие в себя новые фабрики, жилье и дороги, требовали притока рабочей силы. Жители глубинки искали возможность уехать из обедневших сел и деревень и устроиться на строительные работы. Разрешение на работу для вновь прибывших носило временный характер, но многие находили возможность остаться в городе навсегда<sup>9</sup>. Это привело к тому, что Моше Левин назвал «одеревенчиванием» советских городов, когда крестьяне устремились в города, мало приспособленные для того, чтобы их принять. Левин пишет: «Это все привело к обширному отрыву от корней, культурному и психологическому шоку, вызывающему широко распространенную дезориентацию, кризис ценностей и сопутствующий этому рост преступности, хулиганства, цинизма, массовых аномалий, а также тяготение к разного рода контркультурам». Эти новые городские жители остро нуждались в инструкциях о том, как им вписаться в незнакомую городскую среду.

Вновь прибывшие в город также принесли с собой иные национальные традиции, включавшие в себя и другие языки<sup>10</sup>. Городские школы, стройки и жилые дома стали местами потенциальных конфликтов между старожилами и новоприбывшими. Межнациональные трения иногда приводили к кулачным боям в общежитиях и на стройках<sup>11</sup>. Советское правительство старалось разрешить эти проблемы через внедрение унифицированной идеи советского гражданства в 1930-е годы, не умалявшей, впрочем, «национальной гордости великороссов». Но расплывчатые официальные заявления о том, что необходимо уважать все народы, мало что говорили о том, как правильно себя вести в повседневной жизни.

Для того, чтобы направить социальное напряжение в продуктивное русло, советское правительство уделяло большое внимание «культурному поведению», или «культурности», широкой идее, включающей в себя буквально все — от гигиены до высокой культуры<sup>12</sup>. Уже в первое десятилетие советской власти правительство пыталось научить граждан основным правилам «цивилизованного» поведения, такого, как мытье рук и правильный уход за новорожденными. В 1930-е годы борьба за культуру обогатилась более конкретными положениями. Как показывает работа Джулии Хесслер, граждан инструктировали о том, как

правильно выбирать товары. Фильмы, выпуски кинохроники и передвижные выставки товаров народного потребления предлагали возбуждающий воображение образ социалистического вещевого достатка. Газетные фельетоны давали советы о том, как не ошибиться при покупке товаров в магазине, в то время как дружелюбные продавцы должны были информировать покупателей о товарах, которые те хотели купить<sup>13</sup>.

Знание современной и прошлой культуры также приветствовалось. Средства массовой информации установили высокий стандарт для идеального гражданина 1930-х. Этот образцовый гражданин должен был не только понимать важность стахановского движения, но и знать географию Африки, цитировать стихи Пушкина, быть в состоянии пересказать пять пьес Шекспира и обсуждать современное театральное искусство<sup>14</sup>. Стахановцы преподносились населению как потенциальные образцы для подражания, и наградами за их достижения были не только хорошая одежда, машины и отдельные квартиры, но и ложи в Большом театре, где они могли приобщиться к культуре прошлого и настоящего.

Новые стандарты поведения носили самый возвышенный характер. Недавно опубликованные дневники 1930-х годов показывают, как люди старались следовать советам новой власти, переделывая себя в «новых советских граждан». Кулацкий сын Степан Подлубный, приехавший в Москву по поддельным документам, установил жесткий режим для того, чтобы «перековаться» в нового человека. Вдобавок к тому, что он стал образцовым рабочим и вступил в комсомол, он начал много читать, ходить в музеи и театр для того, чтобы понять, как ему нужно себя вести. Домохозяйка Галина Штанге убедила себя в том, что ее социальной обязанностью является участие в движении жен инженеров, которые помогали бы рабочим получать более чистую и привлекательную жилплощадь. Желая выбиться в люди студент Леонид Потемкин ходил в кино и читал современные романы для того, чтобы найти вдохновляющие примеры для подражания<sup>15</sup>. Амбициозные граждане, которые надеялись вписаться в жизнь и шагать в ногу, обращались к разнообразным источникам как к путеводителям по запутанным лабиринтам хороших манер образцового сталиниста.

Комедии нравов были очень мягкой формой социального инструктажа, развлекающей и натаскивающей одновременно. Многие до сих пор с удовольствием смотрят знаменитые фильмы Григория Александрова «Веселые ребята», в которой пастух добивается успеха в большом городе, или «Волга-Волга», в котором потальноше удается продемонстрировать свои таланты народу. Их театральные эквиваленты привлекали гораздо меньшее внимание исследователей. Хотя пьесы были менее известны по сравнению с фильмами, мне бы хотелось рассмотреть их связь с социальной «школой хороших манер». Три пьесы, на которых мне хотелось бы остановиться — это «Чудесный сплав» Владимира Киршона, «Дальняя дорога» Алексея Арбузова и «Соло на флейте» Ивана Микитенко — все они широко ставились как профессио-

нальными, так и любительскими театрами. Зрители, не имевшие возможности видеть эти пьесы в театрах, могли познакомиться с ними благодаря гастрольным поездкам профессиональных трупп по рабочим клубам и домам культуры. Вдобавок многие клубы сами ставили эти пьесы, так что непрофессиональные исполнители также получали возможность познакомиться с этими постановками.

Сверхпопулярная комедия Киришона «Чудесный сплав» была одной из наиболее сценичных советских пьес с момента ее публикации в 1934 году и вплоть до самого ареста драматурга в 1937-м. В течение первого года, она шла одновременно в пяти московских театрах, включая МХАТ. Ее также часто ставили на любительских сценах. Действие этой пьесы разворачивается в институте авиационной промышленности, в котором учатся студенты со всех концов страны. Хотя центральные персонажи этой пьесы — ученые, их специальность бросала на них отсвет славы летчиков — культовых героев 1930-х годов<sup>16</sup>. Главные герои пьесы решают сделать прочный и легкий сплав, пригодный для производства самолета, обещанного ко Дню Военно-воздушных сил. Однако один студент считает, что научную работу нельзя выполнить бригадным методом, и отделяется от коллектива. Сюжет пьесы юмористически разрешает многие конфликты, сплавления многих индивидов, различных друг от друга по национальным, классовым и половым признакам, в подлинный коллектив, доказывая, что коллектив сильнее одиночки, и демонстрируя истинно коммунистические производственные нравы<sup>17</sup>.

В «Дальней дороге» (1935) Алексея Арбузова, посвященной строительству московского метро, предлагается сходный взгляд на формирование коллектива и поведенческие коды, необходимые для успеха этого процесса. В начале своей писательской карьеры Арбузов писал агитки для любительских театров. В отличие от Киришона он пережил чистки и завоевал признание только в период хрущевской оттепели. В центр «Дальней дороги» (1935) помещен женский характер — Лешка, бригадир женской строительной бригады. Она настолько преуспела в руководстве, что ее коллектив всегда бросают на помощь более слабым бригадам, а взамен присылают неумех, которых она должна перевоспитать в образцовых рабочих. В начале пьесы три не похожих друг на друга персонажа присланы к ней в бригаду — девушка с трагической любовью и отсутствием опыта работы на стройке, юноша, только что приехавший из деревни и боящийся воды, и сквернослов-боксер, которого выгнали с предыдущей работы за хулиганство. К концу пьесы все три аутсайдера не только излечиваются от своих социальных дефектов, но и помогают бригаде выиграть соревнование на лучший коллектив и преодолеть серьезные трудности на вверенном участке стройки<sup>18</sup>.

Третья комедия называется «Соло на флейте» и написана она была в 1935 году украинским писателем Иваном Микитенко, который, подобно Киришону, был репрессирован в 1937 году. Микитенко был очень популярным драматургом в начале 1930-х годов. Он стал широко изве-

стен благодаря своей пьесе «Девушки нашей страны», которая исследовала трансформацию ударных бригад после первоначального радикализма, вызванного быстрым промышленным ростом. Как и в пьесе Киршона, здесь изображается академическая среда — некий исследовательский институт культуры повседневной жизни. В центре комедии — амбициозный выскочка Ярчук, втирающийся в доверие к властям и делающий головокружительную карьеру. Только благодаря усилиям молодых комсомольцев Ярчука выводят на чистую воду<sup>19</sup>.

Эти три комедии обладают несколькими схожими элементами. Все они были написаны во время, которое историки назовут «тремя хорошими годами» Второй пятилетки (с 1934 по 1936) — непосредственно перед тем, как чудовищные репрессии проредили советское общество<sup>20</sup>. Действие этих комедий разворачивается на потенциальных площадках для конфронтации, институтах и стройках, где встречаются городские и деревенские, русские и нерусские. Сюжеты все трех комедий строятся вокруг формирования молодого коллектива в условиях трудных испытаний. Причем коллективное строительство осуществляется не только посредством идеологии, хотя идеи и важны. Для героев этих пьес, в отличие от произведений 1920-х годов, приверженность социализму есть нечто само собой разумеющееся. Вот почему эти комедии прежде всего сосредоточены на поисках всеобщепотребительного кодекса поведения как метода социального единения. Они обращаются к поискам подходящих форм речи, единому пониманию новых социальных ролей и общему словарю культуры прошлого. Вдобавок к этому, пьеса Микитенко, единственная, в которой есть настоящий враг, предполагает вероятность того, что эти правила могут быть освоены не только друзьями, но и классовыми врагами. Поэтому персонажи пьес должны всегда быть готовы к тому, чтобы разоблачить врага, хорошие манеры которого маскируют недобрые мысли и намерения.

Часть ролей в этих пьесах отводится нерусским персонажам. Их успешное вращение в советскую семью народов происходит чаще всего через изучение русского языка (что, безусловно, отражает привилегированное положение русского языка «в семье единой»). В пьесе Киршона объектом сатиры становится один из членов исследовательской группы, выходец из Средней Азии. Этот персонаж, по имени Ян Двали, постоянно пытается использовать в своей речи русские афоризмы и неизменно попадает впросак. «Он хочет быть Мухаммедом, который больше, чем гора», — говорит Ян Двали об индивидуалисте, отказавшемся присоединяться к коллективу, — «Он нам нужен, как собаке пятое колесо»<sup>21</sup>. Несмотря на то, что его товарищи постоянно твердят ему о том, «что такой поговорки в русском языке нет», Ян Двали настаивает на своей правоте. Только тогда, когда он начинает учить молодую уборщицу основным принципам науки, уговаривая ее поступать на рабфак, его грамматика улучшается, и он перестает быть клоуном в пьесе. Две наиболее маргинальные фигуры пьесы, нерусский и

студентка, держатся вместе, и постепенно их отношения перерастают в романтические.

В пьесе Микитенко есть настоящий иностранец, Стефан Ружевский, на чью неправильную грамматику и произношение обращается подчеркнутое внимание. В ремарках акцентируется его иностранная внешность, он описан, как «европеец в золотых очках»<sup>22</sup>. Этому чужаку не удалось улучшить свои языковые навыки. Его плохой русский оказывается индикатором его дурных намерений. К концу пьесы его разоблачают как члена воровской шайки, укравшей секретные государственные документы.

Даже тем, кто знает русский хорошо, приходится брать уроки языка. Молодой хулиган в «Дальней дороге», приехав с юга Украины, не может говорить, не сквернословя и не оскорбляя слушателей. Практически каждое предложение обнаруживает его ограниченный словарный запас, а также пессимистический взгляд на мир, который оказался к нему так несправедлив, что поместил его в бригаду, возглавляемую женщиной. Но к концу пьесы он перерождается в человека, способного поддерживать вежливую беседу. Более того, он овладевает искусством написания любовных писем, что демонстрирует его трансформацию из изолированного элемента в цивилизованного члена общества. Письмо, в котором он признается в любви к бригадирше Лешке, парадоксальным образом одновременно прославляет любовь и метрополитен<sup>23</sup>.

Все эти пьесы занимаются также конструированием новых гендерных ролей. Как формируется образ советской женщины 1930-х — умной, красивой и способной руководить? В пьесе «Чудесный сплав» представительницей нового поколения женщин выступает Наташа, химик из Сибири, которая с детства была сорванцом, и в студенческие годы ее однокурсники-мужчины завидовали ей «до слез»<sup>24</sup>. Советский строй дал ей возможность разрешить гендерные конфликты. Она научилась строить самолеты и летать на них. Она представлена как умная и в то же время маняще загадочная женщина, которая может рассуждать и о красотах природы, и о достижениях советской авиации.

Главной проблемой пьесы «Дальняя дорога» становится укрощение строптивой — бригадирши Лешки. В пьесе постоянно подчеркивается ее неумение одеваться, склонность распускать руки и тот факт, что она отказывается от обычного женского имени Елена в пользу более мужественно звучащей сокращенной формы. Тем не менее, любовь берет верх и над этой амазонкой. Главными индикаторами ее превращения, показывающими, что даже сильная женщина должна обладать внешними знаками женственности, служат «товары народного потребления». В советских комедиях нравов вопрос о деньгах никогда не обсуждался. Но вот вещи, которые можно купить за эти самые деньги — цветы, одежда, мебель — играют большую роль. Лешка надевает нарядное платье, подходящий по цвету платочек и модные туфельки для того, чтобы порадовать предмет своего обожания, члена бригады, по-

лучившего травму на работе. «Вырядилась как на свадьбу», — замечает сотрудник. «Его [платье] носить трудно», — отвечает Лешка, — «И туфли с каблуками чудными. Я ведь в первый раз такие надела»<sup>25</sup>. Для того, чтобы товарищ поскорее выздоровел, Лешка помогает украсить его комнату, создает уютный домашний очаг, доказывая тем самым, что и у нее есть необходимые данные для создания домашнего гнезда, что она умеет не только героически трудиться как бригадир строителей. К концу пьесы она превращается в идеальную сталинскую героиню, которая и дома все успевает, и метро при этом строит.

«Соло на флейте» предлагает несколько иной вариант героини — это молодая выпускница института Наталья, которая применяет женские уловки для разоблачения классового врага. Она едва ли не единственная в институте, на кого не произвел впечатления обаятельный новичок Ярчук, быстро поднявшийся на вершину институтской иерархической лестницы благодаря лести и интригам. Наталья, которая нравится Ярчуку, использует женские чары и обещания близости для того, чтобы уверить его в том, что и он ей нравится. В то же время она готовит открытое собрание, на котором она могла бы уличить Ярчука в двуличии. Образ Натальи показывает, что новая советская женщина больше заинтересована в безопасности государства, чем в поиске подходящего партнера.

Эти произведения предлагают также новые модели мужественности. Конечно, герои-мужчины демонстрируют в этих пьесах все ожидаемые советские добродетели: идеализм, готовность к тяжелому труду и обостренное чувство социальной ответственности. «Время без трудностей растит маменьких сынков», — считает один из героев «Чудесного сплава»<sup>26</sup>. Но те мужчины, которым в конце концов достается девушка, должны знать не только это. Они обязаны развиться до определенного уровня «культурного поведения», включающего в себя знание о том, как нужно культурно проводить свободное время и как правильно ухаживать за девушкой. В этих пьесах женщины не достаются ни юбочникам, ни задумчивым, погруженным в себя типам. В «Чудесном сплаве» есть ушедший с головой в науку герой, который привлекает к себе внимание блестящего химика Наташи. Ему приходится уяснить для себя, что одна только работа, без передышки для веселья, не приносит пользы никому — ни коллективу в целом, ни отдельному индивиду. Много места в пьесе отведено обучению героя тому, как правильно вести себя во время свидания. Умудренный опытом друг наставляет его, как заинтересовать собой Наташу. «О звездах ты можешь поговорить?» — спрашивает он. И продолжает: «Ты умеешь стихи читать?»<sup>27</sup>. Застенчивый Гоша пытается впитывать в себя эти уроки, но получается так, что Наташа берет инициативу на себя. По иронии судьбы, на героя снисходит озарение: он понимает, как сделать чудесный сплав для построения самолета как раз в тот момент, когда Наташа признается ему в своих чувствах. Тем не менее,

вся логика пьесы не оставляет сомнения в том, что у этой влюбленной парочки все будет хорошо.

Наиболее яркий пример нового советского человека являет собой Илья из пьесы «Дальняя дорога». Когда мы впервые встречаемся с ним, перед нами предстает угрюмый молодой бродяга, только что приехавший в столицу из Сибири. Хотя он по своему выбору устроился на строительство метрополитена, его преследует страх, что вода прорвется в туннель, и он утонет, совсем как его отец, погибший во время гражданской войны. Его боязнь привела к тому, что его уже исключили из одной бригады за трусость. По ходу действия пьесы его учат отваге и стойкости, необходимым для того, чтобы стать настоящим героем Страны Советов. Тем временем, он убеждает своих коллег по работе в необходимости искусства и творческого выражения. Он любит Лермонтова и может писать душевные письма, способные влюбить в себя незнакомых людей. Когда он в конце концов побеждает свой страх, рискуя жизнью в туннеле, куда прорвалась вода, в него влюбляется не одна, а сразу две женщины. Смелость и поэзия дают в сочетании комбинацию, перед которой невозможно устоять.

Эти комедии показывают, что одежда создает советского мужчину в той же мере, что и советскую женщину. Витающему в облаках герою «Чудесного сплава», который умудрился потерять штаны во время эксперимента, в качестве вознаграждения за научное рвение обещан приличный новый костюм. Грубого хулигана Максима удалось перевоспитать с помощью работы и любви по ходу пьесы «Дальняя дорога», и его новые костюм и галстук служат наглядным доказательством произошедшей трансформации. «У меня нету красивых слов», — признается он своему лучшему другу, — «и я купил этот галстук. Он красивый?»<sup>28</sup>

К тридцатым годам джентльменский набор хороших манер включал в себя и знание культуры прошлого. Чувствующий себя одиноко Илья — единственный носитель культуры в «Дальней дороге». Провинциал в столице, он идентифицирует себя с Жюльеном Сорелем, героем романа Стендаля «Красное и черное», приехавшим в Париж в поисках лучшей доли точно так же, как и он — в Москву. Он знакомит рабочих своей бригады со стихами Лермонтова, и поэт становится почти полноправным персонажем пьесы. Зрители слышат его слова, звучащие по радио. Стихи Лермонтова о любви пробуждают чувствительность бригадирши Лешки. Даже буйный хулиган Максим знакомится с его произведениями. Когда Лешка украшает комнату Илья к его возвращению из госпиталя, она не забывает включить в обновленный интерьер и портрет Лермонтова. Лермонтов становится символом того, какой длинный путь культурного развития прошли эти приехавшие из провинции герои.

Но с культурой прошлого нельзя и перебарщивать. Центральный персонаж пьесы «Соло на флейте», Ярчук, оказывается классовым врагом. Одним из сигналов чужеродности служит его привычка цитировать неподходящие культурные источники. Ярчук то и дело вставляет

в свою речь крылатые латинские фразы. Он упоминает незнакомые имена — римского философа-стоика Сенеку, Понтия Пилата, Гераклита, Фрэнсиса Бэкона. Ярчук слишком хорошо образован для того, чтобы это принесло ему какую-то пользу.

Пример Ярчука в утрированной форме отражает центральную проблему всех советских комедий нравов: как отличить советский кодекс поведения от ранее существовавших «буржуазных» моделей? Такие не симпатизировавшие сталинской культурной революции заграничные наблюдатели, как, например, Троцкий, были убеждены в том, что новая сосредоточенность государства на товарах народного потребления и «очищенном» кодексе поведения есть не что иное, как свидетельство отхода от социализма. В своей «Преданной революции» Троцкий осуждал возрастающее социальное неравенство и материальные привилегии, доступные лишь узкому кругу. «Самое мерило успеха, количественный рост в производстве брюк и галстуков, — бранился он по поводу стахановского движения, — свидетельствует ни о чем другом, как о мелкобуржуазности»<sup>29</sup>. Эмигрантский историк Николай Тимашев в известном исследовании «Великое отступление» на основании аналогичных наблюдений пришел к иным умозаключениям. Он рассматривал новые акценты на вопросах свободного времени, поведения/манер и потребления в 1930-е годы как неизбежное «возвращение к норме» после долгого периода революционных экспериментов<sup>30</sup>.

На мой взгляд, авторы сталинистских комедий нравов осознавали эту проблему. Они пытались показать, что советские манеры происходят из другого источника — из желания войти в коллектив и помогать ему. По контрасту, «буржуазные» манеры служат орудием, с помощью которого индивиды добиваются преимущества над другими и за счет других. Карьерист Ярчук из пьесы Микитенко, демонстрирует ошеломительный пример «буржуазной» тактики такого рода: «Он не заметит вас, если вы будете петь ему хвалу вместе с целым оркестром. Но если вы вооружитесь нежной флейтой и тихонько наиграете ему на ухо простую мелодию о его тайных желаниях этот человек станет вашим»<sup>31</sup>. Финальное разоблачение и арест Ярчука доказывают, что такой метод социального продвижения категорически отвергается как пережиток капитализма<sup>32</sup>.

Все эти авторы, хотя и не отрицают важности индивидуальных достижений, но, тем не менее, подчеркивают нужду в командных игроках, а не в солистах. Они изображают чрезвычайно пеструю в этническом, географическом и классовом отношениях группу индивидов, пытающихся достичь общих целей. С этой точки зрения, «великое отступление» в сфере нравов не было на деле возвращением к буржуазному поведенческому коду, как полагал Тимашев. Напротив, это была попытка найти общие правила, способные направить в нужное русло энергии разнородных социальных групп. Киршон приходит к такому выводу в финале «Чудесного сплава»: поздравляя коллектив с открытием, директор авиационного института восклицает: «Вы сами — чудесный сплав, друзья, самый устойчивый против коррозии»<sup>33</sup>.

Важнейшая роль хороших манер в процессе слияния индивида с коллективом видна и в публичных заявлениях многих участников любительских театральных студий 1930-х годов. Они учились манерам у своих персонажей, а затем, применяя их в собственной повседневной жизни, добивались результатов. Так, один «деревенский паренек», по собственному определению, открыл ценность умения хорошо одеваться, только когда вошел в клубный театральный кружок, членов которого он «по одежке» сначала принял за инженеров, хотя они были простыми рабочими, как и он сам. По его же свидетельству, играя в пьесах, он понял важность культурной и точной речи. Грузин из московской театральной студии признался, что до вступления в кружок, он плохо говорил по-русски, но постоянные репетиции и спектакли в конечном счете позволили ему свободно говорить на чужом языке. «Работа в театральном кружке научила меня лучше относиться к моему собственному росту и моему производительному труду» — говорил другой актер-любитель. Даже Троцкий остался бы доволен таким заявлением<sup>34</sup>.

Несмотря на акцентирование важности хороших манер, «Соло на флейте» Микитенко обнаруживала и опасности: манеры способствуют построению коллектива, но они остаются поведенческим кодом, который легко поддается имитации. Ярчук доказывает, что хорошие манеры не являются гарантией искренности. Фактически, этот персонаж внятно раскрывает перформативную сущность всяких манер. Любой злодей может сознательно разыграть хорошие манеры, желая скрыть свои подлинные устремления. Поэтому режим, делающий ставку на подобающее публичное поведение, должен постоянно быть на страже, чтобы своевременно разоблачать злокозненных притворщиков<sup>35</sup>. Только благодаря бдительности комсомольского коллектива, разглагольствовавшего за маской добронравия истинное лицо Ярчука, он был разоблачен как враг народа.

Так фокус на нравах в радостных сочинениях эпохи второй пятилетки помог сформировать язык «срывания всех и всяческих масок», разоблачения врагов народа, сыгравший столь значительную роль в годы Большого террора. Во время показательных процессов, сценарии которых сами были расписаны до мелочей, известные друзья режима разоблачались как его скрытые враги. Выходило, что они научились скрывать свои истинные стремления за фасадом публичных добродетелей. Безупречные советские манеры были важны, но все же не достаточны для того, чтобы уберечь от предательства. От советских граждан поэтому требовалось не только подобающее поведение, но и способность разоблачать притворство скрытых врагов. Будем помнить и о том, что оба наши автора, Киришон и Микитенко, сами были разоблачены как опасные враги народа, умело скрывавшие свою вражескую сущность.

*Перевод с английского Татьяны Михайловой  
и Марка Липовецкого.*

ПРИМЕЧАНИЯ

Настоящая статья основана на докладе, прочитанном автором на ежегодной конференции Американской ассоциации славистов (AAASS) в Бока Ратон, Флорида в сентябре 1998 года. Автор выражает признательность Луис Макрейнольдс за ее комментарии к этой работе.

<sup>1</sup> Trotsky L. Problems of Life / Transl. Z. Vengerova. London, 1924.

<sup>2</sup> Gorsuch A. Enthusiasts, Bohemians, and Delinquents: Youth, Popular Culture, and Politics in Revolutionary Russia (Indiana University Press (в печати)). В особенности см. главу 3.

<sup>3</sup> Hirst D. L. Comedy of Manners. London, 1979. P. 1, 3.

<sup>4</sup> См.: Kotkin S. Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization. Berkeley, 1995. P. 198—237.

<sup>5</sup> Катаев В. Квадратура круга: Водевиль в трех действиях // Собр. соч. Т. 7. М., 1971. С. 13.

<sup>6</sup> Максимов П., Львов Н. Дружная горка. Л., 1929. С. 21.

<sup>7</sup> Diary of Andrei Stepanovich Arzhilovsky // Intimacy and Terror. New York, 1995. P. 131.

<sup>8</sup> Wettlin M. Fifty Russian Women. New York, 1994. P. 103.

<sup>9</sup> См.: Hoffman D. L. Peasant Metropolis: Social identities in Moscow, 1929—1941. Ithaca, 1996. P. 62—72.

<sup>10</sup> См.: Lewin M. The Making of the Soviet System. New York, 1985. P. 303—304.

<sup>11</sup> Hoffman D. L. Op. cit. P. 124—126.

<sup>12</sup> О «культурности» в сталинское время см.: Fitzpatrick S. The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca, 1992. P. 140—256; Volkov V. The Concept of Kul'turnost': Notes on the Stalinist Civilizing Process / Ed. Sheila Fitzpatrick // Stalinism: New Directions. New York, 2000. P. 210—230.

<sup>13</sup> Hessler J. Cultured trade: The Stalinist Turn Towards Consumerism // Stalinism.

<sup>14</sup> Из анкеты журнала «Огонек». См.: Volkov V. Op. cit. P. 222.

<sup>15</sup> О Подлубном см.: Hellbeck J. Fashioning the Stalinist Soul // Ed. Sheila Fitzpatrick // Stalinism; Intimacy and Terror, P. 293—331; о Штанге см.: Intimacy and Terror. P. 167—215, 175—178; о Потемкине см.: Intimacy and Terror. P. 260—261.

<sup>16</sup> См.: Gunther H. Der Sozialistische Uebermensch: M. Gor'kij und der sowetische Heldenmythos. Stuttgart, 1993. S. 155—183.

<sup>17</sup> Киршон В. Чудесный сплав. Комедия в четырех действиях. М., 1956.

<sup>18</sup> Арбузов А. Дальняя дорога // Театр и драматургия. 1936. №2. С. 100—118.

<sup>19</sup> Микитенко И. Соло на флейте // Театр и драматургия. 1935. №4. С. 45—62.

<sup>20</sup> Ward C. Stalin's Russia. London, 1999. P. 49.

<sup>21</sup> Киршон В. Указ. соч. С. 9, 11.

<sup>22</sup> Микитенко И. Указ. соч. С. 48.

<sup>23</sup> Киршон В. Указ. соч. С. 11.

<sup>24</sup> Там же. С. 58.

<sup>25</sup> Арбузов А. Указ. соч. С. 115.

<sup>26</sup> Киршон В. Указ. соч. С. 55.

<sup>27</sup> Там же. С. 65, 72.

<sup>28</sup> Арбузов А. Указ. соч. С. 113.

<sup>29</sup> Trotsky L. The Revolution Betrayed. New York, 1972. P. 164.

<sup>30</sup> Timasheff N. S. The Great Retreat. New York, 1946. P. 317.

<sup>31</sup> Микитенко И. Указ. соч. С. 60.

<sup>32</sup> Там же. С. 61.

<sup>33</sup> Киришон В. Указ. соч. С. 93.

<sup>34</sup> См.: Никифоров В. Мы выросли в клубе // Клуб. 1934. № 23—24. С. 3; Что нам дает клуб // Там же. С. 7; Малов. Учимся у МХАТа // Клуб. 1934. № 21—22. С. 43.

<sup>35</sup> Новый подход к вопросу о значении «разоблачений» для построения советской «частной жизни» предложен в кн.: Kharkhordin O. *The Collective and Individual in Russia: A Study of Practices*. Berkeley, 1999. P. 270—278.

## КРАСНЫЙ ДЕНЬ КАЛЕНДАРЯ: СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК МЕЖДУ ВРЕМЕНЕМ И ИСТОРИЕЙ

Мне кажется, мы говорить должны  
О будущем советской старины

.....  
И прашуры нам больше не страшны:  
Они у нас в крови растворены.

*Осип Мандельштам*

### ФОРМЫ ВРЕМЕНИ И ХРОНОТОПА В КАЛЕНДАРЕ

Календарь есть особого рода машина времени. Он нужен нам для ближайшего будущего — чтобы не забыть об ожидающем нас завтра. Поэтому он — воплощенное настоящее. Нет ничего бессмысленнее календаря ушедшего года (в том же смысле дневник — это календарь наоборот, попытка немедленного придания настоящему актуального смысла). Календарь не только воплощает в себе структуру времени, но находится на границе всех трех времен. И потому все зависит от момента, когда мы открываем календарь. Мы будем смотреть на него по необходимости в диахронии и на каждом срезе — синхронно: как на завтра, ставшее сегодня вчерашним. Уникально в календаре время речевого акта, время высказывания — оперативное время: календарь — это машина для обустройства будущего. Календарный дискурс о будущем есть изнанка утопии: он также рационален и завершен, но в то же время в нем напрочь отсутствует характерное для утопии эмоциональное измерение, пафос напряженного ожидания. Календарь по своему пафосу есть окаменевшая утопия, поэтому календарное циклическое время было столь адекватным выражением сталинской культуры.

Описание времени есть, вообще говоря, задача истории. История, однако, описывает лишь прошедшее. Но не только «описывает»: исто-

рия структурирует прошлое. Задача календаря — тоже структурирование времени, только — будущего. Если история есть «предсказание назад», то календарь — «констатация вперед». Можно поэтому сказать, что *календарь есть история будущего*, но — по необходимости — лишь формальная история, ибо календарное время есть время, еще не наступившее, еще не обретшее «содержания». Иначе говоря, это история того, что еще не случилось, готовая рама для будущего. Как вчерашнее «завтра» календарь сам — законный предмет истории. В календаре, ставшем предметом исторического исследования, на первый план выдвигается этот структурный, формальный элемент. Календарь есть застывшие (или еще не ожившие) броделевские «структуры повседневности» — именно структуры, модели времени, заготовленные на завтра. Модели эти могут «подтвердиться» (в будущем-прошлом) или нет — это не имеет значения. Существенно то, что в них кодифицируется историческое сознание создателей.

Важное отличие календаря (как одной из форм репрезентации времени) от истории в том, что «будущее» (актуальные политические интересы) в истории имплицировано, а в календаре эксплицировано. Есть, впрочем, существенный момент сходства: и календарь, и история имеют дело со стабильной «реальностью». При этом «историческая реальность» может быть так же далека от того, что произошло в прошлом, как календарная «констатация» непроизшедшего — от того, что в будущем действительно случится. Момент «выстроенности» — главное, что объединяет историю и календарь.

Основное сообщение, которое несет нам календарь, состоит в том, что в следующем году произойдет то, что уже произошло в прошлом (в виде юбилеев, годовщин, праздников). В этом «сообщении» реальность становится нерелевантной, поскольку в каждом следующем году произойдут не только юбилеи и годовщины, но и нечто новое, что и составит главное содержание будущего года, но что календарем в расчет, разумеется, не принимается. Иными словами, календарь — это посланец истории в будущее. Через него история обращается к нам с утверждением своей повторяемости, поскольку календарь проектирует в будущее исключительно прошлое (т. е. самую историю). Отсюда — особенности стратегии проработки времени в календаре. Время календаря обречено на цикличность. Напротив, время истории дискретно. Можно сказать, что календарь есть машина «лакировки» истории: бугроватое, неровное прошлое покрывается в нем гладкой, ровной сеткой дат.

Русский календарь пережил в XX веке множество чудесных превращений — результат радикальных смен чтения времени. Еще в начале века (как казалось позже современникам) история тянулась, подобно кляче. Революционная эпоха, напротив, стремилась уничтожить хронос как таковой — Маяковский призывал: «Время-ограду взломим ногами», «Клячу истории загоним!» К концу 1920-х годов юным комсомольцам нужно было объяснять: «Старые люди жили так медленно, что заснуть

можно было. В прежнее время можно было уснуть, два года проспать и, проснувшись, продолжать жить, как ни в чем не бывало. Жизнь ехала, как колымага, а сейчас она бешено мчится. События за событиями, кризис за кризисом, — и наша эмоциональная жизнь, бесспорно, более кипуча, ярка и разнообразна, чем у старых художников»<sup>1</sup>.

Луначарский не случайно вдруг перешел на художников: только художник в состоянии ухватить «бешеный бег времени». Большой художник. Самый большой — товарищ Сталин, усилием которого «анти-темпоральная утопия»<sup>2</sup> сменилась утопией возврата. Линейное время революции, в котором доминирует идея прогресса, сменяется циклическим временем сталинской повседневности. *Сталинская культура — настоящий праздник календаря*, воистину, его «красный день». Календарь — это не только цикличность, но и стабильность будущего, окаменевший «футуризм», «уверенность в завтрашнем дне», основанная, в сущности, на том, что завтра повторится вчера. Сила циклического импульса в сталинской культуре такова, что календарь уже в начале 1930-х годов вливается в наиболее естественные для себя формы литургического времени. Это литургический год. Советские святцы. Только в эпоху оттепели начинается медленный дрейф к «становящемуся времени». Самое изумительное в русском календаре XX века — скорость и интенсивность его превращений.

Дореволюционный календарь знал три основные формы: народный, церковный и придворный. Первые два типа календаря породили наиболее распространенный жанр — Православный церковнонародный календарь, а все три вместе — знаменитый суворинский календарь-альманах. Этот темпоральный и спациональный синтез — своего рода отражение знаменитой формулы «Самодержавие — Православие — Народность». Судьба ее не была простой в советскую эпоху: Календарь коммуниста структурно повторил придворный календарь, Календарь колхозника — Народный и Церковный, наконец, «Круглый год» — связал воедино все три календарные структуры. Любопытно, что Календарь коммуниста стал фактически первым новым жанром пост-революционного календаря (в 1920-е годы); Календарь колхозника родился в конце 1930-х годов, а «Круглый год» — в 1940-е годы и продолжался в пост-сталинскую эпоху. Хронологически советский календарь повторил историю русского календаря «с точностью до наоборот»: как известно, первым календарем был народный, за ним — хронологически — церковный, а затем — придворный. В советское время первым восстанавливается в форме Календаря коммуниста придворный календарь, а уж затем — церковный и народный (в Календаре колхозника). Логика превращений календарных структур социально сугубо значима.

Элиас Канетти показал в «Массе и власти», что обосновываемый календарем «порядок времени» играет в политических структурах «важнейшую роль»: он является «первым атрибутом любой формы господ-

ства»<sup>3</sup>. Связано это не в последнюю очередь с календарным повтором («Связь имени с регулярным повторением оказывает необоримое воздействие»<sup>4</sup>). Как можно видеть, идеологически календарь играет не меньшую роль, чем история. «Порядок времени, — замечал Канетти, — служит лучшим средством отграничения цивилизаций друг от друга. Они сохраняются, пока имеет место регулярное воспроизведение этого порядка. Они распадаются, когда этот порядок перестает проводиться. Цивилизация гибнет, если ее порядок времени не воспринимается всерьез»<sup>5</sup>. Будем помнить также и отмеченное соединение в лице властителя «времени всех»: властители «*были* временем», замечал Канетти. В этом смысле понятие «сталинская эпоха» оказывается столь же историческим, сколь и календарным.

### «РУССКИЙ КАЛЕНДАРЬ»: «ПТИЦА-ТРОЙКА», ОНА ЖЕ «КОЛЫМАГА ИСТОРИИ»

Основная коллизия календарного события состоит в нашем стремлении *структурировать будущее, т. е. сделать его историей* — представленное таким образом, оно перестает страшить. Жанровые же формы календаря отражают лишь разные структуры презентации реальности. Именно в этом смысле жанры календаря являются отлитыми «структурами повседневности».

Основой здесь, несомненно, является «народный календарь», уходящий истоками к календарю земледельческому, в соответствии с природными, климатическими и др. условиями устанавливавшему сроки сельскохозяйственных работ и, в соответствии с этим, аграрных праздников и обрядов. В этом календаре выделялись «праздники в числах» (стабильная часть календаря — месяцеслов) и «праздники не в числах» (Масленица, Троица и др.; будучи зависимой от времени празднования Пасхи, эта, подвижная часть календаря связана с официальным церковным календарем).

Самым примечательным в народном календаре, отличающим его ото всех последующих календарных жанров, состоит в том, что календарный праздник здесь несет в себе элемент непредсказуемости: он состоит из ритуала и приметы (в придворном и, впоследствии, в советском календаре от праздника остается чистый ритуал). Приметами полон едва ли не каждый день народного календаря (и каждый праздник): Сретенье теплое — весна хорошая, Власьев день, день Касьяна — длинные сосульки — к затяжной весне; в колодце долго нет воды — к сухому лету; ранний прилет журавлей — ..., высоко поднялся гусь — ..., рано прилетели галки — ..., дружный прилет птиц —...; на Благовещение ночь ясная — сей огурцы; апрель с водою — май с травой (Егорий с водою — Никита с травой)... Это только часть ранних

весенних примет, которые варьировались в зависимости от регионов. Примета — это то, что вводило в календарное время элемент ожидания и непредсказуемости (соответствие праздника (ритуала) и приметы) с целью предсказания. Разрушение народного календаря произошло при Петре с принятием нового календаря (до 1348 г. новый год у русских начинался с 1 марта (начало земледельческого цикла), затем, при Симеоне Гордом и митрополите Феогносте — с 1 сентября (Семенов день — конец цикла)). Календарь все дальше отходит от производственной основы (земледельческий, скотоводческий, охотничий) и все больше привязывается к святцам, а с тем — из него уходит и эмоциональное измерение (драма ожидания). Он превращается в своего рода отвлеченную метрическую систему.

Образом календаря такого рода становится «придворный» жанр. Придворный календарь в предреволюционные годы представлял собой совершенно завершенный канон структурирования не только «порядка времени», но — реальности. Придворный календарь за 1913 год (любимый в советское время год сравнения) — книга объемом в 705(!) страниц (один только алфавитный указатель занимает в ней 64 страницы) скорее похожа на расписанный официальный ритуал — бесконечные списки придворных с перечислениями титулов (многостраничные списки дней рождения и родословных напоминают бесконечность библейских перечислений имен) сменяются описанием порядка выходов, форменной одежды, орденов (а также правил их ношения, статусов и кавалеров). Эта набранная петитом большая хозяйственная книга структурирует не столько время, сколько пространство власти: ее церемониала и композиции участников (гофмейстеры, гофмаршалы, шталмейстеры, егермейстеры, церемонимейстеры, камергеры, камерюнкеры, камер-фурьеры, лейбмедики, фрейлины, гофмейстрины и т. д.): летоисчисление все усложняется — от Рождества Христова, от сотворения мира, от основания русского государства, от введения христианства на Руси, от вступления на престол дома Романовых, от рождения Петра Великого (истинного родоначальника этого календаря!), от основания Санкт-Петербурга, от вступления на престол благополучно царствующего государя императора... Календарные сетки сменяют одна другую и наполнены следующими «событиями»: Рождение Ее Императорского Высочества Великой Княгини Марии Павловны, Принцессы Шведской, Герцогини Сюдерманландской; Тезоименитство Ее Высочества Княжны Киры Кирилловны — и так до бесконечности. В процессе наполнения календаря именами временной аспекта заменяется номинативным (номенклатурным), восходящим к святцам. Календарь теряет напряжение, в нем нет ничего значимого — «тезоименитства» как бы симулируют исторический процесс.

На перекрестке этих метажанров идет активный процесс календарного жанрообразования в России. Уже месяцеслов середины XIX века соединял в себе Зодиак с единым перечнем «Господских и прочих цер-

ковных праздников и статских торжественных дней», а «роспись святых» с астрономическим календарем («восхождения и захождения планет»). Сращение церковного и статского календаря, начавшееся в петровскую эпоху, в XIX веке завершается. Календарь усложняется: месяцеслов 1865 года уже не в состоянии соединить все праздники и дает календарь в пять (!) столбцов (позже число календарных сеток увеличится до нескольких десятков — на любой вкус). Здесь же — сведения метеорологические и исторические (стоит заметить, что история еще не превратилась в цепь праздников — юбилеев и годовщин, но дается как «Хронологический перечень достопамятных исторических происшествий в России»). Зато имеются сведения о банках, школах, благотворительных заведениях, почте, городах, железных дорогах, телеграфе (вплоть до графика разведения мостов на Неве).

Преобразование календаря в альманах-ежегодник завершилось в Русском календаре А. Суворина (первый выпуск — 1871 г.). Изменение было не только структурным (альманах разделился на собственно календарь и справочную книгу — *yellow pages* (тогда они были розовыми), наполнился большим количеством таблиц, цифр, статистических материалов, хронологией событий минувшего года и т. д.), но было связано с усложнением летоисчисления (от смерти Петра Великого (раньше было только от его рождения), от первого Земского Собора в Москве, от основания первой русской газеты, от постройки первой железной дороги, от уничтожения крепостного права, от введения новых судов, от освобождения Болгарии...). Альманах-ежегодник Яблонского, воспроизводивший в своем построении Русский календарь Суворина, был уже вполне календарем новой, «буржуазной» эпохи — к историческому календарю добавился теперь финансовый календарь (и лишь затем следовал православный месяцеслов). Обширные разделы посвящались сельскому хозяйству, промышленности, технике, железнодорожному и водному транспорту, Парижской промышленной выставке, медицине и обзорениям (даже велосипедному).

Нарядные, богато иллюстрированные, с цветными вклейками и литографиями, выполненные на отличной бумаге, заполняемые рекламой, альманахи-ежегодники начала XX века все дальше отходят от устоявшихся календарных жанров (народных, церковных и придворных календарей). Это своего рода гражданский календарь, рассчитанный на городской средний класс. В процессе социальной дифференциации происходит политизация календаря. Таков, к примеру, Народный календарь на 1907 год — издание народническое. На обложке — знакомый сеятель; издатель — «Свободная земля». В календаре даны лишь дни некоторых святых, зато самые обширные отделы — политический (с разъяснением аграрных программ ведущих политических партий, обзором деятельности Государственной Думы и т. д.), юридический (с публикацией законодательных документов о партиях, обществах и союзах, о собраниях и митингах), земельный и др. Исторический раздел,

в котором помещен перечень основных событий в стране за 1905—1906 годы, является подробной хронологией Первой русской революции.

Разумеется, изучение истории страны по календарю — занятие пустое: это все равно, что изучать географию по сетке параллелей и меридианов. Другое дело — изучение историографии, исторического нарратива. В своей жанровой эволюции дореволюционный русский календарь проделал огромный путь — от церковных святцев, от прикладного графика сельскохозяйственных работ, от датировки придворных церемоний — до календаря гражданского общества, ориентированного на различные социальные слои. Первое, что стоит здесь отметить, это плюрализм предреволюционного календаря. Второе — его «отзывчивость» на социальный запрос: общество требует не только новых политических структур, но и новых структур времени. Так, на задний план отходят праздники-приметы, святцы, именины Их Высочеств. И, напротив, выдвигаются вполне буржуазные ценности — финансы, промышленность, техника, сельскохозяйственное производство, торговля, транспорт. Третий момент — особые отношения календаря с историей. История здесь — некий преходящий фон, на котором протекает календарная вечность. Календарная структура прочнее исторической, поскольку история базируется на непредсказуемых и разномасштабных событиях, требующих к тому же неизменной интерпретации и постановки в контекст, тогда как календарь основан на простой цифровой сетке и не требует никакой интерпретации. В нем еще почти нет годовщин и юбилеев (то, что произойдет позже — в советском календаре, который будет расписывать в датах исторический нарратив). Четвертый момент — географический: календарь чем дальше, тем больше превращается в фактор интеграционный — в нем появляются планы крупнейших городов, сопоставления (финансовые, статистические, экономические) разных стран мира, общие меры, показатели расстояния. Несомненно, календарь начинает структурировать не только время, но и медиум. Отсюда — его демократизм. Как форма организации и презентации времени он статичнее газеты (по сути, единственной формы связи в социальном медиуме до рождения радио и наступления «эпохи механического репродуцирования»). В ситуации отсутствия газет (она остается доступной лишь в городах и популярна лишь в достаточно узкой социальной среде) календарь, будучи заготовленной колодкой будущего, окаменевающей в течение года, становится своего рода носителем ближайшего исторического времени (с проекцией в ближайшее будущее и апелляцией к недавнему прошлому).

Жанровая сетка распадается в момент, когда наступает кризис прежних форм временной идентичности. Для радикальной смены календаря требуется социальная революция. Она разрушает календарь, ибо «всякая возникшая власть, желая утвердиться, вводит новый порядок времени. Нужно, чтобы казалось, будто с нее начинается время, но еще важнее показать, что она непреходяща. Из ее временных притяза-

ний можно вывести представление о величии, на которое она претендует»<sup>6</sup>. Русская революция не стала в этом смысле исключением.

## «КАЛЕНДАРЬ КОММУНИСТА»: МАШИНА ВРЕМЕНИ

В 1920-е годы прошла мода на толстые книги. Она вернулась лишь в сталинской книжной культуре, в которой книги часто превращались (уже в послевоенные годы) в невероятных размеров фолианты. После революции, напротив, даже собрания сочинений выходили томами, не превышавшими 10—15 печатных листов (до 300 страниц). Толстая книга была редкостью. Одной из таких «редких книг» можно считать «Календарь коммуниста», издание которого началось в 1922 году. В течение последующих десяти лет календарь увеличился в размерах невероятно: 400-страничное издание в течение одного года приросло на треть. В 600-страничном объеме календарь держался с 1924 по 1927 год. В 1928 году книга достигла объема 850 страниц, а в 1930 — к 750-страничной основной части добавилось 450 дополнительных страниц. В таком объеме календарь существовал в дальнейшем, но и при этом он не перестал расти: уже с 1931 года уменьшился шрифт — календарь стал набираться петитом. Под обложкой книжек с разваливающимся переплетом шла напряженная работа. Но прежде, чем заглянуть туда, отступим на несколько лет назад.

Передо мной — «Первый народный календарь на 1919 год Союза Коммун Северной области»<sup>7</sup> — издание, уникальное во всех отношениях. Образец полиграфии — со множеством фотографий, портретов, картин, литографий на дорогой бумаге (издание 1918 года!) — эта книга интересна как переходный тип календаря: знаки Зодиака и революционная символика перемежаются здесь едва ли не на каждой странице, календари также идут вперемежку: календарь природы и охоты, сельскохозяйственный, астрономический... Но главное: перед нами — начало формирования новой календарной номенклатуры. Основной календарь выглядит теперь следующим образом:

15 января: Начало забастовки в новой бумагопрядильне в Петрограде 1879. Рабочая демонстрация в Сувалках 1903. Забастовка рабочих в Красноярске 1905. Конец Новгородской вольницы 1476. Род. М. Е. Салтыков (Щедрин) — пис.-пуб. сат. 1826.

16 января: Родился Спасович — публ. и суд. оратор. 1829. Забастовка в бумагопрядильне Шау 1879. Казнь пролетариатцев в Варшаве 1886. М. Спиридоновой убит Луженовский, истязавший крестьян Тамбовской губ. 1906. Ум. А. И. Полежаев — поэт 1836.

17 января: Вооруженное сопротивление при взятии типографии «Народной воли» в Саперном пер. 1880. Демонстрация железнодорожников в Одессе при отправке товарищей в ссылку 1903. Закрытие всех

высших учебных заведений в Петрограде в 1905, чтобы помешать студенческому протесту против событий 9 января 1905. Забастовка рабочих на Кавказе и в Виндаве 1905. Род. Ан. П. Чехов — пис. 1860.

И т. д.

Фактически, календарь такого типа есть расписанная по датам газета. Главной историей после революции сразу же оказывается история самой революции. Именно история, а не только летопись. В дополнение к календарю в издание включены обширные исторические очерки: история Советов, русского пролетариата, Октябрьского вооруженного восстания (впережку с портретами вождей — Троцкого, Ленина и Зиновьева — именно в таком порядке!). Первая годовщина революции (события, едва ли успевшего стать историей) отмечается публикацией... воспоминаний латышского стрелка. История затапливает календарь: даже введению нового календаря посвящается специальная статья под названием «История введения в Российской Республике Западно-Европейского календаря» (повествование об истории календарной реформы начинается с 1630 года, тогда как самой «республике» исполнился едва ли год).

Этот первый, переходный календарь, восходящий к дореволюционным календарям-альманахам Суворина и Яблонского (с большими справочными разделами, даже с отделом искусства) и будет заменен Календарем коммуниста. Новый календарь становится *сузубо революционным*. Все события, не имеющие отношения к революции, исключаются (даже дни рождения «замечательных людей»). Календарь на первую декаду октября 1923 года выглядел следующим образом:

1: Выход за границей № 1 газеты «Социал-демократ» (популярная газета «Искра») в 1904 г.

2: Международный социалистический конгресс в Генте в 1861 г. Заводской бунт на Урале. 20 чел. казнено. — В 1829 г.

3: В. И. Ленин вернулся к своим обязанностям после болезни 1922 г. Начало типографской стачки в Москве в 1905 г.

4: Открытие конвента во Франции в 1792 г.

5: Открытие II съезда рос. ком. союза молодежи в 1919 г.

6: Революция в Болгарии. Отречение Фердинанда. — В 1916 г. Открытие «демократического совещания» в Петрограде в 1917 г.

7: Первый съезд еврейских соц.-дем. организаций в Вильне и основание «Бунда» в 1897 г.

8: Начало партийной недели в Москве. Вступило в партию 14.581 чел. — В 1919 г. Избрание Троцкого председателем Петроградского совета в 1917 г.

9: Крупная демонстрация безработных в Глазго (Англия) в 1921 г.

10: В Москве октябрьская забастовка захватила большинство фабрик в 1905 г.

В сущности, календарь такого типа можно воспроизводить без всяких изменений каждый год, что, между прочим, и делалось — с той

только разницей, что он все больше пополнялся за счет все новых и новых «событий». Их было уже не 1—2 в день, но 4—5. Таковы несколько дней календаря на март следующего, 1924 года:

14: По приговору Исполкома партии «Народной воли» убит Александр II в 1881 г. Умер Карл Маркс в Лондоне в 1863 г. Покушение на Александра III в 1867 г. Первый съезд РСДРП в Минске в 1898 г. IV Всероссийский Чрезвычайный Съезд Советов в 1916 г.

16: Петербургская демонстрация в 1902 г. 4-й Съезд Советов ратифицирует Брестский договор в 1918 г. Смерть предс. ВЦИК Я. М. Свердлова в 1919 г. Константинополь занят войсками Антанты в 1920 г. Заключение дружественного соглашения с Турцией. Заключение русско-английского трудового соглашения.

18: Начало восстания в Милане в 1848 г. Смерть поэта-революционера Ф. Фрейлиграта в 1876 г. Вышел № 1 «Правды». Запрещение выпусков черносотенных изданий. Резолюция Петербургского Совета о прекращении забастовки. Отречение Михаила Романова в 1917 г. VIII съезд РКП (по 23/III) в 1919 г.

23: Речь П. Алексеева и др. на суде по делу 50-ти. Письмо Исполкома партии «Народной воли» к Александру III в 1877 г. Арест Софьи Перовской в Петербурге в 1881 г. Арест типографии «Рабочей газеты» в Екатеринославе в 1898 г. Соглашение Петербургского Совета с Обществом фабрикантов и заводчиков о введении 8 часового рабочего дня в 1917 г.

В этом наборе событий следует выделить три существенных момента. Во-первых, разрозненные события, будучи событиями одного поля (революционная борьба пролетариата, освободительное движение вообще) путем нанизывания их на календарную сетку превращаются в некий единый нарратив, в котором соединяются Софья Перовская с поэтом Фрейлигратом, а восстание в Милане в 1848 году с разгромом типографии «Рабочей газеты» в Екатеринославе полвека спустя. Вторая важная операция связана с приданием неким локальным фактам, которые вряд ли были даже замечены в потоке происшествий дня (демонстрация безработных в Глазго или заключение русско-английского торгового соглашения), статуса «исторических событий». Наконец, в таком календаре история становится чрезвычайно гибкой: ее можно растягивать, сворачивать и наполнять чем угодно. По сути дела, этот календарь создает не только самую номенклатуру исторических событий, но строит новую историю.

Стоит обратить внимание на две основы советского календаря — годовщины и праздники. Годовщин в советском календаре становится невероятно много (что не удивительно при подобном расширении корпуса «событий»). Умножение их числа связано прежде всего с общей тенденцией к историзации календаря (в сущности, годовщина — это история на календарной сетке). То же относится и к революционным праздникам. Их отличие от религиозных праздников не только в содержании, но в самом статусе: в религиозном празднике на первый план

выдвигается не история (прошлое), но живое (сейчас происходящее) событие, повторяющееся ежегодно (в этом смысле Пасха не есть «годовщина» воскресения Христова, но здесь и сейчас происходящее событие). В революционном же празднике в центре находится момент напоминания о прошлом. Поэтому и статьи о революционных праздниках — это, по существу, исторические очерки (иногда довольно пространные) о событиях, приобретших статус праздника (день Красной Армии, Международный день работниц, Первое мая, день Печати, Международный юношеский день и т. д.). Характерно, что все эти праздники проходят в Календаре коммуниста под рубрикой «Пролетарские годовщины», тогда как церковные праздники объявляются... годовщинами. Дело в том, что основная мысль, проводившаяся антирелигиозной пропагандой, сводилась к тому, что христианство — это древняя мифология, восходящая к природным земледельческим циклам. Поэтому в ней нет ничего сакрального: это просто цепь событий, имевших место в реальной истории. «Разоблачение праздников», их «материалистическое объяснение» сопровождалось описанием библейских событий как исторических, «реальных» (или имевших практический исток). В такой интерпретации религиозные праздники превращались в дополнительную историю. Истории становилось невероятно много (стоит добавить, что в Календаре коммуниста помещалась летопись гражданской войны, календарь рабочего движения, Красного Интернационала, профдвижения и т. д.). Историко-справочная часть календаря завершалась статьей об эмиграции, которая в таком контексте оказывалась своего рода историческим Зазеркальем: «свалкой истории».

Рост календаря оборачивается прежде всего куммулятивным приращением истории. Уже в Календаре коммуниста на 1924 год сугубо историческая часть занимает треть объема. Огромный (на сотню страниц пети) очерк «Стратегия и тактика классовой борьбы» представлял собой краткую историю партии, а массы исторического материала росли в геометрической прогрессии. Например, в Международном отделе раньше был просто «Интернационал», теперь же появились «Пролетарские интернационалы» с очерками истории первых двух Интернационалов. Здесь же были введены краткие очерки истории каждой партии, входящей в Коминтерн, биографии их вождей и «учителей рабочего класса» и т. д. Даже раздел «Физкультура» строился как история: буржуазный спорт, развитие физкультуры за пятилетие революции и т. д.

Календари коммуниста за 1927 и 1928 (юбилейные) годы пополняются хроникой Октябрьской революции (выросшей впоследствии в сто-страничный раздел «Итоги великого десятилетия»), обширным справочным разделом по истории партии. Все это сопровождается расширением раздела, посвященного пролетарским праздникам — теперь он состоит из самостоятельных исторических очерков с библиографическим аппаратом. Основным событием календаря 1928 года становится реорганизация «религиозного отдела», который ранее был привязан к

религиозным праздникам. Теперь же, превратившись в раздел «антирелигиозной пропаганды», он оказался вообще не связанным с этими праздниками (повествуя о «роли религии в странах капитала», о «контрреволюционной поповщине», о «реакционном сектантстве» и «борьбе с религией»). Начиная с этого времени, читатель не мог найти информации о религиозных праздниках. Фактически это означало конец церковного календаря, а точнее, его окончательную замену новым советским календарем.

«Год великого перелома» оказался переломным и для календаря. Он не только невероятно разросся (как уже говорилось, к 1930 году объем достиг рекордной величины, а редакция сама писала в предисловии об «угрожающем росте объема»), но и изменился структурно. Теперь календарный материал впервые оказался сгруппирован вокруг дат разных типов: «Красные дни» (к прежним добавились новые — типа дня кооперации, Международного красного дня, дня урожая и коллективизации, дня ударника и др.); «Профессиональные праздники» (число которых росло постоянно — день хлопкороба, нефтяника, металлурга и мн. др. — практически каждое воскресенье); «Историко-революционные годовщины» (в 1930 году ими были 60-летие Ленина, 10-летие окончания Гражданской войны, 25-летие Первой русской революции, столетие Июльской революции во Франции, 110-летие Энгельса, 90-летие Бебеля и др.), наконец, «Годовщины деятелей науки и литературы» (в том году их было немного: 10-летие смерти Тимирязева, 90-летие Глеба Успенского, 20-летие смерти Льва Толстого и 70-летие Чехова, но, как известно, в дальнейшем некоторые юбилеи превращались в социально-политические события государственного масштаба). По сути, советский календарь, в том виде, в каком он просуществовал на протяжении всей советской истории, был впервые сформирован в 1929 году. Специфическим моментом этого года стало введение т. н. «непрерывки» (непрерывной рабочей недели — с «плавающими» выходными днями), в результате чего неделя потеряла привычную структуру, превратившись в формальную меру измерения времени.

Календарь коммуниста постоянно реформировался. Каждая его книжка открывалась пространным предисловием редакции с рассказом об очередных улучшениях, а завершалась призывами к читателю высказать свое мнение: «Календарь коммуниста» — под огонь рабочей критики!» В 1925 году от главного календаря отпочковался «Календарь деревенского коммуниста». Его специфика состояла лишь в некотором упрощении подачи материала и расширении сельскохозяйственного раздела. Впоследствии из него вышел «Настольный календарь колхозника». Но все же основной календарь страны мог быть только партийным календарем, подобно тому, как советская история была фактически историей ВКП(б). Для каждого из трех времен существуют свои жанровые формы презентации: для прошлого — история, для настоящего — газета, для будущего — календарь. История в сталинской куль-

туре экспансивна (даже газета есть, говоря словами Ленина, «история современности»). Стратегия структурирования времени — будущего, настоящего и прошлого, — которая фиксируется в Календаре коммуниста, дает основания рассматривать историю как универсальную матрицу для репрезентации реальности в сталинской культуре. Но все же, и история, и газета, и календарь имеют дело с протекающим временем. Сталинская культура, напротив, стремится к неподвижности. В процессе этого грандиозного культурного торможения не только исторический принцип организации материала экстраполируется на будущее, но и газетный принцип освещения современности входит в жанровое взаимодействие с календарем. Так образуется мощный культурный блок машины времени.

### «СТОП МАШИНА!»: «НАСТОЛЬНЫЙ КАЛЕНДАРЬ КОЛХОЗНИКА»

Календарь имеет два измерения. В центре одного находится неделя, ближнее время; в центре другого — год, большое время. Народный календарь спроецирован прежде всего на ближнее — недельное — время; календарь церковный — на время годовое. Обе эти тенденции на протяжении столетий взаимодополнялись. «Традиционная народная культура славян нередко определяется понятием «двоеверие», подразумевающим сложное взаимодействие двух главных культурных языков (и моделей мира) славянского средневековья — язычества и христианства. Отношения между этими языками культуры подобны во многом отношению между народным и церковнославянским языком, которое вслед за Б. А. Успенским принято называть диглоссией»<sup>8</sup>. Эта культурная «диглоссия» — постоянный перевод с языка язычества на язык христианства — прослеживается в традиционном календаре не только в счете и оценке дней недели, но и в отношении годового цикла. Советский календарь не просто игнорирует, но разрушает неделю. Не укорененный в ближнем времени, человек оказывается легкой добычей сконструированного большого времени. В этом смысле «Настольный календарь колхозника» является одним из самых ярких документов сталинской эпохи, не менее репрезентативным, чем, к примеру, Краткий курс истории ВКП(б).

Календарь колхозника возник на перекрестке двух жанров: Календаря коммуниста и церковного календаря. К началу 1930-х годов оба этих календарных жанра существовали уже не просто как независимые, но как будто неизвестные друг другу (что мы уже видели в Календаре коммуниста). Русский церковный календарь переместился за рубеж. Здесь, в эмиграции выходил «Православный церковно-народный календарь». Слово «народный» уже не несло никакой жанровой

определенности и жанровой памяти. Это был церковный календарь (месяцеслов), наполненный статьями типа «Православие и баптизм», «Старый Валаам», публикациями, посвященными 950-летию крещения Руси, отцам церкви, святым, мощам и — святотатству коммунистов. Календари эти выходили едва ли не во всех центрах русской эмиграции, но большей частью — в Восточной Европе (в Варшаве, Братиславе, Белграде). При доминировании церковной тематики, календарь все же сохранял национальную специфику. Так, в 1937 году здесь помещаются статьи типа «Пушкин как православный христианин» в удивительной гармонии с советскими календарями, печатавшимися в том же году статьи на тему «Пушкин — наш товарищ в борьбе за коммунизм»; это, впрочем, не мешало печатать в календаре, издававшемся, к примеру, в Варшаве, верноподданические статьи о Пилсудском: «гений Пилсудского», «ниспосланный Провидением вождь Польши», «умирая, он знал, что память о нем останется навсегда в благородных сердцах и нынешнего, и грядущего поколений. Словами поэта он мог сказать: "Я памятник себе воздвиг нерукотворный. К нему не зарастет народная тропа"». Благодарная страна решила увековечить его великое имя в грандиозных памятниках, в монументальных сооружениях...»

Постоянная тема церковного эмигрантского календаря — антибольшевистская. Здесь можно было прочесть былинку «Как святые горы выпустили из каменных пещер своих русских богатырей», уничтоживших богохульников-коммунистов или даже «драму-хронику из советской жизни» «Путь тесный». В этой «драме», от которой, как говорится в предисловии, «веет жуткой правдой современности», повествуется о гонениях на православных священников, которых комсомольцы отправляют в ГПУ (в 1940 году!). Сцены здесь разыгрываются такие:

«О. Алексей. Жаль мне вас, молодой человек, искренне жаль и прискорбно видеть столько озлобления в юной душе.

1-ый комсомолец. Молчать, старый дурак. Меня этими бреднями не проймешь. Времени тратить не буду. Товарищи, тащи его прямо в ГПУ. Там разберут...

Анна. (Бросается вперед, дрожа от негодования). Дерзкий мальчишка, как ты смеешь так обращаться с человеком, которому ты в ноги поклониться не достоин!... Все вы мерзавцы, подлецы, продажные души! Будьте вы все прокляты со всеми своими злодеями коммунистами и с вашим жидовским правительством...

О. Алексей. Что ты говоришь, Нюта? Успокойся, ради Бога, не бери греха на душу...

1-ый комсомолец. Да эта еще хуже папаши!

Комсомольцы. (Окружают ее с криками) Это явная контрреволюция. Тащи ее в ГПУ, товарищи; таких только расстрелом шлепать...»

Пьеса построена по всем правилам драматического искусства: Анна, которая кричит о жидках, сама влюблена в комсомольца Петра, которого она узнает среди комсомольцев, «накрывших контрреволюционное гнездо». Действие заканчивается следующей сценой:

«Анна (о. Алексею): Папа, смотри, и он тут...

(Петр отворачивается)

Анна: Иуда ты, Иуда!»

Такая вот история. Кому адресовалась вся эта жалкая календарно-художественная продукция? Небольшим русским колониям, потерявшим всякую связь с родиной (характерны статьи типа «Парагвай. Что нужно знать переселенцам», сообщавшие о том, что эта страна находится в Южной Америке, по территории чуть меньше Франции, климат там «здоровый» — похож на климат Кавказа, но суше и теплее). Но главное — не кому, но *что* нес этот календарь. Просматривая его год за годом, не успеешь поражаться удивительной застылости времени в нем: в 1940 году он печатает все те же истории, что печатались двадцать лет назад в эмигрантской белогвардейской печати о «злодеях-коммунистах» и «жидах». Иное дело — советский календарь, в котором энергично неслась не только по-настоящему иная культура, но — другая цивилизация. Застылость советского календаря имеет совершенно иную природу, чем в эмигрантском церковном. Это не статика, но — энергия торможения, ощущаемая в 1930-е годы почти физически.

Настольный календарь колхозника — классическая советская «толстая книга» (110 печатных листов!) альбомного формата — взял немало от эмигрантского церковного календаря (прежде всего речь идет о символизации и визуальных решениях, которые находились независимо, но удивительно повторяли друг друга), но прежде всего — от Календаря коммуниста. Выход настольного календаря колхозника начался в 1938 году. Этот календарь может служить образцом того, как преобразованная реальность буквально в течение нескольких лет перестает восприниматься как «культурная» (выстроенная), но подается как естественная, искони бывшая. Подача *такой* реальности в календаре имеет особое значение, поскольку календарное время воспринимается как наиболее стабильное, повторяющееся, и хотя «повтор» этот совершенно молод — он подается именно как исконный, а культурная «диглоссия» обращается в темпоральную шизофрению.

Существенное отличие календаря колхозника от календаря коммуниста состоит в самом принципе подачи материала. Партийный календарь был наполнен большим количеством сопроводительного материала, который был «привязан» к календарным датам; при этом собственно календарный раздел был невелик. В колхозном календаре, напротив, календарный раздел занимает две трети книги, а весь «материал» разбивается по датам, «вкладывается» в календарь. При этом очень

часто между датой и материалом отсутствует всякая корреляция. Например, вся страница на 17 января 1938 г. посвящена коневодству, на 8 января — рассказу о том, «как раздаивать корову», страница следующего дня посвящена овсу, вся полоса 10 февраля занята стихотворением Лермонтова «Смерть поэта» (к годовщине смерти Пушкина), следующая страница содержит статью «Сочетание личных интересов колхозника с общественными интересами колхозов», две последующие страницы заняты статьей академика Лысенко о Дарвине (ко дню его рождения). День 14 февраля посвящен почему-то конопле (статьи начинаются так: «Конопля — очень ценная техническая культура...», «Овес — очень важная зернофуражная культура...», «Среди многочисленных трав первое место занимает клевер...», «Подсолнечник — главная масленичная культура...» и т. д.). Обращает на себя внимание подчеркнутая советизация народного календаря. Речь больше не идет о каких-то праздниках и приметах, но — в каждой статье сообщается о директивах партии по уборке урожая, о достижениях передовых колхозов, о «передовой агротехнике» и т. д., а завершаются эти статьи таким обычно образом: «Новые агротехнические приемы играют большую роль в борьбе за стахановские урожаи. Стахановцы исключительно внимательно, заботливо и любовно относятся ко льну. Все колхозники-льноводы должны равняться по стахановцам льноводства». Таким образом, народный календарь не только растворяется в потоке дней, но и преобразуется стилистически. Между этими написанными в советском художественно-бюрократическом стиле инструкциями размещаются страницы-цитаты (напомню, что колхозный календарь имел альбомный формат, поэтому тексты набирались в две колонки и представляли собой довольно пространное повествование). Как правило, это были выдержки из сталинских речей к годовщинам их произнесения. Между этим — страничные статьи о юбилеях — героях революции и гражданской войны, писателях, композиторах, художниках — вперемежку с «Памяткой птичнице», «Памяткой телятнице» или «Памяткой кролиководу».

Тексты, в которых колхозникам сообщается о том, что: «гречиха является очень ценной крупяной культурой...», «горох — это ценная продовольственная культура...», а «кукуруза — весьма важная пищевая, кормовая и техническая культура...», где птичница узнает, что «от правильного кормления птицы зависит ее продуктивность», а телятница — о том, что ее «главная задача — полностью сохранить молодняк, обеспечить его хороший рост и развитие», где читателю сообщается о том, что «трудящиеся Советского Союза высоко чтут и горячо любят сочинения Глинки. Только в Советской стране наследство этого замечательного классика русской музыки нашло полную, достойную его гения оценку», имеют свою атрибуцию — это передовые статьи газеты. *Настольный календарь колхозника* — это газета, написанная наперед. «Современность», заполняющая колхозный календарь, особого рода, — это ритуал и повтор. По этому принципу строилась и газета: передовые статьи весны и

лета — периода «битвы за урожай» — не только стилистически, но и структурно повторяют календарные статьи. Такие статьи заготавливались за месяцы вперед и повторялись из года в год.

Календарь на 1939 год несет некоторые изменения: обширные разделы посвящены теперь вождю (год 60-летия Сталина), а также борцам за победу революции, вождям всемирного Интернационала, рассказам летчиков, Героев Советского Союза, о своих подвигах, биографиям «деятелей передовой науки», литературы и искусства. История последовательно заменяется пантеоном вождей и героев, чему служит и обширный исторический раздел календаря, состоящий из монтажа кусков только что вышедшего Краткого курса истории ВКП(б). Наконец, календарь последнего предвоенного, 1940 года дополняется двумя обширными разделами — «Три сталинские пятилетки» и «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка», первый из которых является образцом «историзации» материала (экономический рост страны по годам), а второй — образцом «истории современности».

Колхозный календарь как бы застывает между историей и газетой. Проинтегрировав в себе все возможные календарные жанры, он стал своеобразным перекрестком, все пути от которого ведут в тупик: сконструированная реальность абсолютно замкнута — из этой дискурсивной паутины не только невозможно, но и *некуда* вырваться. Сталинская культура не вела нового летоисчисления (все попытки такого рода остались в революционной культуре), но она никогда не признавала и традиционного. Календарь 1938 года завершался так, как будто нового года не существовало вовсе: страница на 31 декабря состояла из пространной выдержки из сталинской речи о сельскохозяйственной артели на XVII съезде партии — ни приветствия, ни даже короткого новогоднего стихотворения не было посвящено концу года. Новый, 1940 год открылся статьей «О календаре», где рассказывалась история календаря с античности — все календарные системы были раскритикованы и высмеяны. Статья завершалась словами: «Со временем человечество, несомненно, будет иметь единое летоисчисление, причем как начало его будет принят определенный исторический день». Какой именно день? Еще 20 лет назад никакой неясности в этом вопросе не было: точкой отсчета была Октябрьская революция. Иное дело — конец 1930-х: «Радостно и весело встретил советский народ новый, 1940-й год» — так начиналась следующая страница. Год еще не наступил (календарь готовился заранее), но его уже «встретили» — «радостно и весело». Тот «определенный исторический день», который, как обещалось, будет принят всем человечеством за начало летоисчисления, был «днем» не в буквальном смысле. Подобно тому, как в сталинской культуре нет «разделения властей», нет здесь и «разделения времен». Тотальная историзация есть всегда продукт активного мифотворчества, подчиненного актуальным политическим задачам. В аллюзивной истории всегда читается сегодня. То же сегодня всегда читается и в структу-

рах будущего, которые конструируются календарем. И уж совершенным конструктом является газета, несомненно, больше моделирующая, чем отражающая реальность. Темпоральный ряд замыкается пустым — выстроенным — настоящим. Отсчет времени в сталинской культуре и начинается каждый день с этого выстроенного «сегодня».

Календарь есть не только *модель реальности*, но и *модель для реальности*. В этом качестве календарь сталинской эпохи сближается с музеем: в функциях коллекционирования (историческая номенклатура, расписанная в качестве праздников по датам); консервации (наиболее последовательно через повтор и процедуры напоминания); интерпретации (в отборе «красных дней» и придании статуса «исторических» тем или иным событиям), наконец, экспонирования. Функция музеефикации приобретает в сталинском календаре определяющее значение. Это был уникальный музей — музей будущего.

### «Круглый год»: Праздник, КОТОРЫЙ ВСЕГДА С ТОБОЙ

Календарь является своего рода темпоральным завершением советского политико-эстетического проекта. Его эстетическая выстроенность — продолжение его политической функциональности. Эстетическое измерение в ритуале вообще играет огромную роль. В календаре эстетический момент становится едва ли не доминирующим. В особенности это относится к «Круглому году», календарю, адресованному детям. Издание его началось после войны и продолжалось в постсталинскую эпоху, но наиболее интересные превращения времени произошли на стыке двух эпох — сталинской и оттепельной. Самая идея «Круглого года» знаменательна. Здесь не место говорить о контексте детской литературы, в котором находился «Круглый год». Отметим лишь, что изначально инфантильная сталинская культура в послевоенные годы, кажется, окончательно впадает в детство<sup>9</sup>.

Советский календарь, как мы видели, не акцентировал года, иногда, как будто, не замечая его конца. Куда более важными были здесь события политического календаря: праздники, юбилеи, пятилетки (да что там год, когда даже неделя оказалась разрушенной в результате введения непрерывного рабочего календаря). Иное дело — «Круглый год» с его образцовой мифологией. Приведем здесь вступление к календарю на 1947 год полностью:

«Вот опять пришел Новый год!

И у тебя, дружок, теперь новая книга-календарь.

Посмотри — здесь написано: 1947.

Значит, начинается новый год — год 1947-й.

Помнишь, на твоём старом календаре стояли цифры 1946. Когда тебе дали его, была зима. Потом пришла весна. Наступило лето. Кончилось лето — началась осень. И опять зима на дворе. Вот, значит, прошёл целый год.

У каждого года свои особенные дела, своя собственная слава. Были годы войны, тяжёлые, трудные годы. Потом пришёл год Победы — 1945-й. И за ним наступил первый мирный год — прошлый год, 1946-й. Мы неплохо прожили его. Бойцы-победители вернулись домой. И народ принялся работать, чтобы скорее отстроить заново все, что сожгли, испортили и разрушили злые враги.

Но за один год всего не исправишь. Товарищ Сталин вместе с учеными, инженерами и лучшими рабочими составили план работ на пять лет. В этом плане написано, что надо исправить, построить, изготовить за пять лет. И этот сталинский план назвали новой пятилеткой.

Один год пятилетки уже кончился. Хорошо поработали за это время советские люди! Теперь наступил второй год пятилетки. Много будет сделано за этот год из того, что задумано в пятилетнем плане. Многому и ты научишься, много нового узнаешь, став на год старше.

Станет на год старше и наша Родина.

В этом году нас ждёт великий праздник — такого праздника ещё никогда не было на свете: в этом году Советской стране исполняется тридцать лет.

Тридцать лет тому назад все было не так, как сейчас у нас. Вот, скажем, посмотри на эту книгу-календарь: откуда взяли бумагу для книги? Бумагу добыли из дерева, сварили и склеили на фабрике. Фабрика эта — наша, советская, народная. А деревья привезли из леса. Чей это лес? Наш лес. Общий. Всего народа. Потому что в нашей стране и фабрики, и леса, и поля — все принадлежит народу.

А прежде совсем не так было. Над лесами, фабриками, над всей землей хозяйничали богачи. Народ трудился, но все, что он добывал, отнимали для себя жадные богачи-бездельники. Страной управлял царь. А был он заодно с богачами. Тогда рабочие стали объединяться для борьбы против царя и богачей. Руководили ими храбрые, честные люди — большевики-коммунисты. Их собрали в могучую партию Владимир Ильич Ленин и Иосиф Виссарионович Сталин.

В феврале 1917 года восставшие рабочие и солдаты свергли царя и царскую власть. Но богачам-капиталистам удалось создать свое правительство.

И вот в октябре 1917 года рабочие, крестьяне, красноармейцы и весь трудовой народ — под руководством вели-

ких большевиков Ленина и Сталина — пошел в бой против богачей-капиталистов, в бой за власть рабочих и крестьян. Началась Великая Октябрьская Социалистическая Революция. Народ победил. Над царским дворцом поднялось красное знамя.

С того дня в нашей стране всем стали управлять советы рабочих, крестьян и всех трудящихся. Сам народ стал выбирать эти советы. И Родина наша стала свободной Советской страной.

Было это тридцать лет назад. За эти годы наша страна стала богатой, красивой и такой сильной, какой еще никогда не была. Когда на нас напали враги, Красная Армия разбила фашистов и спасла от них весь мир.

Каждый год 7 ноября мы празднуем день Октябрьской революции. А в этом году мы будем праздновать его еще радостней, чем всегда.

И еще один большой праздник будет у нас в этом году: столица нашей Родины, великий город Москва, отпразднует восемьсот лет со дня своего рождения.

Восемьсот лет назад не было Москвы. Дремучие леса зеленели там, где сегодня стоят высокие башни Кремля. Сырые болота тянулись на том месте, где сейчас проходят широкие улицы с огромными домами. Волки рыскали там, где теперь мчатся автомобили, троллейбусы и автобусы. Глубокие ручьи бурлили под землей, где сверкают огни и бегут поезда метро.

Но среди лесов и болот люди построили город. И скоро слава о нем разнеслась далеко за пределами русской земли.

Москва — главный город Советской страны, сердце нашей родины. В Москве жил Ленин, основатель нашего Советского государства.

В Москве живет и продолжает дело Ленина великий Сталин.

Когда была война, фашисты хотели взять Москву. Но народ не пустил врага в свою любимую столицу. Немцев отбили и погнали прочь от Москвы, до самого Берлина гнала немцев Красная Армия, и слава Москвы разнеслась еще шире по всему свету. Никогда еще за все восемьсот лет не была так хороша, так знаменита древняя Москва.

Вся страна поздравит в этом году свою столицу, которой исполнится восемьсот лет.

Будет еще немало больших дней в этом году. Много нового принесет тебе год 1947-й. Желаем тебе провести его хорошо, с толком, с пользой и радостью.

С Новым годом, дружок!»

Итак, из чего же состоит год? Из четырех сезонов, а еще из «дел» и «славы». Каждый год имеет свое место. 1947-й — второй год пятилетки. Его главная особенность — 800-летие Москвы и 30-летие Октябрьской революции (разумеется, «такого праздника еще никогда не было на свете»). Календарь превращается в чистую историю. История эта обращена к детям, ничего не знающим ни о царе, ни о революции, ни о Москве и потому воспринимающим советскую историческую мифологию органично: рисуемая календарем картина должна вызвать в ребенке не только ощущение стабильности, но — повторяемости, естественности. Усомниться в верности изображаемого так же невероятно, как представить себе картину, где на месте высоких башен Кремля, широких улиц, автомобилей, троллейбусов и метро стояли дремучие леса, бурлили под землей ручьи и рыскали волки (мифологическая картина, воспроизведенная в «Москве и москвичах» Дмитрия Александровича Пригова). Два праздника, определяющих год, — это «Хронотоп власти-47»: годовщина революции и годовщина столицы.

После новогоднего вступления следовала «Песня о Сталине» М. Исаковского, затем — стихи о вожде Джамбула, затем портреты добрых дедушек Ленина и Сталина и лишь затем начинался собственно календарный год — зима. Начало зимы отмечалось «пейзажной лирикой» Пушкина, Вяземского, Тютчева, Некрасова. Затем шли большие «поэтические блоки» о Ленине (к 21 января) и Советской армии (к 23 февраля). Потом наступала весна в сопровождении стихов Пушкина, Тютчева и Фета, картин А. Саврасова, стихов о маме (к 8 марта), опять о Ленине (к 22 апреля) и к майским праздникам (Михалкова, Лебедева-Кумача, Маршака) — к 1 мая и дню Победы, после чего следовал «блок о Москве» «Наша древняя столица» — стихи о столице и Сталине. Год превращался в какой-то бесконечный праздник, так что лето воспринимается как долгожданный отдых: стихов становится меньше, пейзажи И. Шишкина чередуются с бесконечными летними историями про гусят, цыплят и рыбку, про то, как девочка приехала гостить к бабушке и помогала взрослым в поле, про то, как хорошо ходить после дождя в лес по грибы, про то, как здорово купаться в речке. Из литературы представлен Лев Толстой с его рассказами о крестьянских детях. Зато осень, придя вместе с картинами Левитана, стихами А. Толстого, Фета, Майкова, вновь вернула к будням года, то есть к праздникам — школа, первый класс, пионеры, октябрята, школьная дружба... Все затмевает огромный «октябрьский блок» — вновь стихи Михалкова, Маршака, Исаковского, Лебедева-Кумача о Ленине, Сталине и 30-летию Октября, рассказы о революции, о штурме Зимнего. Октябрь приобретает статус легенды, эпоса. Но начало ноября — еще не конец года. 21 декабря нас ожидает день рождения Сталина — с картинками и стихами о горном орле, об имени вождя, о его делах.

И, наконец, Новый год. Его введению посвящен рассказ «В некотором царстве». Это — царство... праздников. Они живут в разных двор-

цах: во дворце из розового мрамора, крытом золотой кровлей, с рубиновыми звездами живет самый главный праздник — Октябрь; во дворце из малахита под серебряной кровлей живет самый нарядный праздник — Первомай; недавно в этом удивительном царстве вырос новый дворец — беломраморный с золотом, крытый жемчужной крышей, над которой сияет незакатное солнце — это дворец нового великого праздника — Победы; живут тут и обыкновенные праздники и празднички — в чистых бревенчатых домиках — рождения, октябрины, гостеваньица и пиროваньица. Наконец, Новый год живет во дворце из льда, в его колоннах заточены радуги и снежные звезды. Одет этот праздник, как дедушка Мороз: в белой шубе и в белой шапке, в красных варежках и сапогах, с мешком с подарками за плечами.

Так вот живет время в сталинской культуре. Оно заключено в годовой цикл, состоящий из красивых праздников (в этом «царстве» кроме праздников, кстати, никто и не живет). Таков горизонт ожиданий советского ребенка: день рождения вождя, переходящий в праздник дедушки Мороза, — своего рода метафора бесконечного возврата дарителя (стоит отметить, что номенклатура текстов и структура детского календаря полностью повторяют «Букварь» и «Родное слово»: таким образом структурируется, следовательно, не только год дошкольника, но и учебный год школьника). Собственно, новогодние стихи оказываются стихами о вожде:

Новый год! Над мирным краем  
Бьют часы двенадцать раз.  
Новый год в Кремле встречая,  
Сталин думает о нас.

Финал «Круглого года» — четверостишие С. Маршака, набранное на фоне Спасской башни, — звучит как «Аминь»:

Год идет на смену году  
По земле в морозной мгле  
Слава нашему народу  
И вождю его в Кремле!

Выделенность Нового года — важный композиционный момент послевоенного советского нарратива. Время оформилось, приобрело раму. Елка в Москве и в каждом доме — не простой возврат церковного календаря. Елка эта — советская. Детям, не знавшим, что означала елка и звезда на ее верхушке, объяснялось:

Свежей хвоей пахнет дома.  
На ветвях смола-роса.  
Мы с тобой давно знакомы,  
Наша звездочка-краса!

Это ты горишь ночами  
Над родной Москвой в Кремле.  
В бой несли тебя, как знамя  
Самолеты на крыле...

В «Круглом годе» календарь превращается в стихи. Это превращение стихии в поэзию знаменует победу гармонии над природой. «Круглый год», наполненный стихами и картинками, подчеркивающий годовую раму и временную цикличность, — чистая мифология, продукт эстетизации будущего. Народный календарь здесь облечен в стихи русских классиков «о природе», а церковный — в поэтические медитации на темы государственных юбилеев и праздников.

Вот закончился 1947 год. Получи, дружок, «Круглый год» на следующий год: «Каким бы ни был январь у тебя на дворе, где бы ты ни жил, мы знаем, что для тебя наступил новый хороший год... Каждому новый год несет новые радости, новые хорошие, полезные дела». Что же в 1948 году такого радостного? Это — третий год пятилетки. Страна станет, конечно, сильнее и краше. А еще — это год 30-летия Советской Армии и 30-летие комсомола. Вокруг этих сюжетов будет формироваться новая история — под названием «1948 год».

А вообще «Круглый год» вырос вместе со своим читателем. В эпоху оттепели это была все та же книга для детей младшего школьного возраста, но — дети эти повзрослели. Не изменилось ничего и — изменилось все. «Круглый год» эпохи оттепели мало похож на сталинский. Все так же говорилось о великих планах, о семилетке, но почти исчезла магия. Речь шла о новой технике — о воздушных кораблях и атомных ледоходах, о спутниках и полетах на Луну. Вместо стихов Мея и Тютчева появились стихи... Киплинга, но главное — изменился сам контекст этих стихов. Сталинский «Круглый год» был полон тайны и поэзии. Оттепельный «Круглый год», напротив, — естествознания. К примеру, зима здесь встречается не магическими стихами, но небольшими рассказами о том, почему платье греет, как образуются снежные узоры на окнах, а лето — рассказом о том, почему бывает «слепой дождь» или почему люди моются водой. Этот «спор физиков и лириков» на страницах «Круглого года» иногда почти демонстративен. Например, осень «открывается» стихотворением Тютчева «Есть в осени первоначальной...», после чего следуют два текста. Один — «Почему желтеют листья», где рассказывается о хлорофилле, другой — «Почему бывают туманы», где речь идет об образовании водяного пара. Подборки делаются как будто для демонстративной демистификации поэзии, которой, к слову сказать, на страницах «Круглого года» стало совсем немного. «Блоки» и подборки» заняты теперь не стихами к праздникам, но рассказами о «волшебнице-химии», о «вычислительных машинах», а с начала 1960-х появляется «Звездный календарь», весь посвященный «покорению космоса».

Исчезли со страниц календаря и передвижники — их заменили какие-то футуристические, выполненные в «абстрактном» стиле 60-х, зарисовки. Вообще, в отличие от календаря прежних лет, новый «Круглый год» обрел футурунаправленность. В сталинском календаре будущего вообще не существовало, поскольку, следовало думать, будущее уже наступило. Оно и есть — настоящее. Теперь, напротив, все переносится в будущее. Но — все меньше упоминаются праздники, а если и отмечаются, то одним стихотворением или коротким рассказом, пока в 1961 году из календаря вовсе не исчезли всякие упоминания о государственных праздниках, а с ними — и история. Заговорив о современности и будущем, календарь стал самим собой.

Магия всегда связана с повторяемостью и замкнутостью. Ритуализированная история и замкнутая на себе страна — основа сталинского хронотопа. «Круглый год» на 1961 год открылся совсем по-новому: советских детей приветствовали итальянский Чиполлино, чешский Гурвинек, китайский Доуцзы, польский Пластусь, французский Пиф и даже американский Микки Маус. Календарь наполнился с этого времени рассказами о Риме и Африке, о детях Индии, Китая, Италии, на его страницах появились имена Джанни Родари, Назыма Хикмета, Сент-Экзюпери... Произошло открытие мира. Это — одно из важных отличий оттепельного календаря от сталинского. Характерная особенность прежнего календаря — его замкнутость (мир присутствует в Календаре коммуниста только в случае необходимости показать в статистических сводках, насколько Советский Союз обогнал другие страны по производству чугуна и стали или насколько там плохо живет «простым людям»). Если бы ребенок оставался в возрасте «Круглого года» конца 1940-х, ему бы даже в голову не пришло, что кроме таких топов, как «наша древняя столица» и речка у бабушки в деревне, существует еще что-то. В «Круглом годе» на 1948 год был напечатан рассказ Льва Кассиля «Письмо с иностранной маркой». Здесь пересказывалось письмо кочегара советского корабля сыну из заграницы. Заграница в нем описывается так: «Это очень далеко от тебя с мамой, за тридевять земель, за семью морями, на самом океане, в дальней стране...» В странах этих бедняки, конечно работают с утра до ночи и живут в хижинах, а богатые... О них не говорится — только об их балованных собаках, которые живут в лучших условиях, чем люди, и спят на бархатных подушках. В качестве сувенира из тех стран кочегар отправляет своему сыну... их почтовые марки.

Совершенно другое дело — Советская страна. Что объединяло это гомогенное пространство? Конечно же — праздник! Вот легли дети спать, а потом

Встали утром, на заре,  
В комнате светло.  
На стене в календаре  
Красное число.

Все нашли «красное число» в календаре — маленький якут плачет: хочет на праздник вместе со взрослыми. Но ведь

Календарь такой же самый  
В тихом домике над Камой,  
В новом доме на Днепре  
Красный день в календаре.  
И на юге, где тепло,  
Тоже красное число.

Словом,

От знамен везде светло,  
Всюду красное число.

Страна настоящего буквально утопала в праздниках прошлого. Эта праздничность позднесталинской культуры — проекция праздничного будущего, настоящая заря коммунизма. В центре этого пространства находится престарелый, праздный, неподвижно пребывающий в Кремле вождь, связанный со страной... почтой. Вот летит самолет: куда и зачем он летит? Конечно, с письмом к Сталину, в Кремль, где «великий Сталин ждет вестей со всей страны»:

Шлют письмо ему шахтеры,  
Шлют письмо учителя,  
Письма с севера, с Печоры  
Долетают до Кремля.  
Восстановлена плотина —  
Рапортует Украина.  
Сколько выплавлено стали,  
Из Тагила написали.  
В самолете писем много  
Из Литвы и Таганрога,  
И на всех видны слова:  
«Сталину, Москва».

Страна здесь замкнута, как будто границы ее омываются мировым океаном и составляет она не одну шестую часть суши, но — всю сушу. Почта — это символ связи вождя со страной. Страна рапортует вождю — вот основное и *единственное событие*, которое составляет жизнь Советской страны. Подобно тому, как распалась такая замкнутая модель страны, распалась и календарная рама, а с ней — и циклическое время сталинской культуры. Не то чтобы в этом новом времени не отмечали праздников — отмечали, конечно. Но не стало в этом праздновании ритуальной магии. «Круглый год» — 1961 завершался, к примеру, новогодней сказкой Е. Пермяка «Волшебные краски».

История такая: один раз в сто лет самый добрый из всех самых добрых стариков, Дед Мороз, приносит самому доброму из всех самых добрых детей семь волшебных красок. Все, что ими ни нарисует, оживет в реальности: рисуй коров и — паси их, нарисуй корабль и — плыви на нем, нарисуй звездолет и — лети к звездам... Но: все оживет точно таким, каким оно нарисовано.

Надо ли говорить, что в последний раз Дед Мороз подарил свои волшебные краски очень доброму мальчику, который нарисовал замечательные, полезные вещи: теплый платок для бабушки, нарядное платье для мамы, новое охотничье ружье отцу, глаза слепому, большую-пребольшую школу для товарищей... Он желал людям добра. Он рисовал не разгибаясь целые дни и ночи напролет, пока не кончились краски.

Но — никто не мог воспользоваться нарисованным: платок был похож на половую тряпку, платье оказалось кособоким, ружье ничем не отличалось от дубины, глаза слепого были похожи на две голубые кляксы и он не мог ими видеть, а школа, которую нарисовал добрый мальчик, была так ужасна, что к ней было страшно подойти: падающие стены, крыша набекрень, кривые окна, косые двери — страшилище, а не дом...

Мальчик нарисовал множество предметов, которыми нельзя было пользоваться, так они были безобразны. Можно сказать, что он нарисовал целый мир. И люди ужаснулись: «Как ты мог сделать столько зла, самый добрый из всех самых добрых мальчиков?!» И мальчик заплакал. Он плакал так горько, что Дед Мороз вернулся и подарил ему новые краски, но на этот раз — простые. Только, сказал он, они могут стать волшебными, если ты этого захочешь...

Прошло много, очень много лет — мальчик стал юношей, потом взрослым человеком, а потом стариком. Он всю жизнь рисовал простыми красками — дома, лица людей, одежду, самолеты, мосты, железнодорожные станции, дворцы... И вот наступили счастливые дни, когда нарисованное им на бумаге стало переходить в жизнь: появилось множество прекрасных зданий по его рисункам, полетели чудесные самолеты, с берега на берег перекинулись мосты, витрины украсились тканями изумительных расцветок, ковры — невиданными узорами, посуда — тончайшей росписью, поражающими простотой и изяществом. И люди — он так хорошо и вдохновенно рисовал тружеников, что люди, глядя на них, становились еще лучше, потому что настоящее большее искусство всегда возвышает человеческие души. И никто не хотел верить, что краски были обычными. Все называли их волшебными...

Такая вот притча: то ли популярно изложенная эстетика соцреализма, то ли метафора советской истории, то ли краткий курс политэкономии социализма...

Все это уже становилось новогодней сказкой для детей в том году. Ее, наверное, читали какому-нибудь «самому доброму из всех самых

добрых мальчиков» в новогоднюю ночь. В ночь на новый, 1962 год. Я родился в том году. Это была и моя история.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> А. Луначарский. Искусство, молодежь и задачи художественной работы среди молодежи // Комсомол, на фронт искусства!: Материалы первого всесоюзного совещания по художественной работе среди молодежи. М., 1929. С. 29.

<sup>2</sup> М. Вайскопф. Во весь логос: Религия Маяковского. Москва-Иерусалим, 1997. С. 121.

<sup>3</sup> Элиас Канетти. Масса и власть. М., 1997. С. 425.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. С. 426.

<sup>6</sup> Там же. С. 425.

<sup>7</sup> В Северную область в это время входили Петроградская, Архангельская, Вологодская, Новгородская, Олонецкая и Псковская губернии.

<sup>8</sup> С. М. Толстая. К соотношению христианского и народного календаря у славян: счет и оценка дней недели // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 154. См. также: Б. А. Успенский. Филологические разыскания в области славянских древностей. М., 1982.

<sup>9</sup> См.: Е. Добренко. Все лучшее — детям: Тоталитарная культура и мир детства // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 29. 1992.

## MASS-MESSAGE / МАССАЖ МАСС: СОВЕТСКИЕ (МАСС-)МЕДИА В 30-Е ГОДЫ

Устранение субъекта в философии произошло вскоре после появления самого термина «субъективность» — на переломе XVIII и XIX веков<sup>1</sup>. Через сто лет, на рубеже XIX—XX веков, Зигмунд Фрейд в своей книге «Traumdeutung» («Толкование сновидений») закрепил отказ субъекту в автономии в другой, новой дисциплине. Его метод, психоанализ, требовал валоризации бессознательного: «das Ich soll Es werden» <«Я, которое должно превратиться в Оно» — ред.>. Радикальное продолжение опустошения субстанциональности субъекта находим у Жака Лакана, который вообще отвергает возможность дефиниции Я философским путем. Декартовское *cogito ergo sum* Лакан заменяет биологической метафорой «зеркальной стадии», где представление о своем идеальном Я человек впервые получает снаружи, путем «искусственно» сделанного визуального образа.

Любопытно, что Фридрих Киттлер, немецкий теоретик масс-медиа, начал свои исследования медиальной теории с анализа темы воспитания ребенка в литературе эпохи Гете как примера субъекта новой медиальной формации, которую Киттлер назвал «Aufschreibesystem 1800»<sup>2</sup>. Для Киттлера субъект сам по себе не существует; опираясь на Лакана и Фуко, автор считает, что субъект возникает на фоне и при посредничестве разных систем социализации, прежде всего языковых<sup>3</sup>. Субъект — продукт «речи других». В начале XIX века внутрисемейное, прежде всего материнское, воспитание «производит»<sup>4</sup> из ребенка субъект эпохи посредством внедрения языковых представлений и само-идентификаций («Erziehung als familialer Transfer von Subjektivität»<sup>5</sup>); Mutter-Sprache, язык матери, является, таким образом, самым мощным диспозитивом власти («die Herrin aller Reden» <Хозяйка речи — ред.>). Обучаемый орально ребенок «программируется» матерью, которая учит чтению в основном по складам (Lautieren). При идеальной грамотности обучение нормированной фонетике немецкого языка (которое совпадает с установкой на истребление диалектов) должно автоматически гарантировать ребенку

также и полное овладение орфографией (правильно выговаривать = умение исправно писать).

«Aufschreibesystem 1900» происходит из технической революции в области письма и сохранения информации (пишущая машинка, граммофон, фильм). В новой системе, основанной на письменности, истребляется оральная материнская педагогика XIX века, которая формировала языковой субъект, определявшийся через семейные отношения.

Не случайно в советском обществе на семью всегда смотрели как на опасный очаг чрезмерной индивидуальной социализации и пытались либо уничтожить его (в 1920-е годы), либо подчинить аналогичным инстанциям (в 1930-е годы — партия, вместо родителей — ментор, учитель<sup>6</sup>). В советской системе формирование субъекта должно было принадлежать государственным институциям. Как же выглядит этот советский субъект?

### «ДЕСТРУКТИВНЫЙ ПОДХОД К СУБЪЕКТУ»

Если говорить о судьбе субъекта в эпоху сталинизма, то приходится начать с трюизма: тоталитаризм основан на уничтожении свободы личности<sup>7</sup>. Тоталитарная система (в том числе советская) *в реальности* осуществляет смерть субъекта, которая *в теории* уже произошла в философии Маркса, Ницше и др.

В своей «Психодиахронологии» (1994) Игорь Смирнов видит в мазохисте основной психотип тоталитарного общества при Сталине: «[...] мазохистская культура пришла на смену садовангарда, образовав вместе с ним садомазохистскую эпоху, чьим общим знаменателем был деструктивный подход вначале к объекту, а затем к субъекту»<sup>8</sup>. Мазохист стремится к унижению и уничтожению своего я (само собой разумеется, что понятие «мазохист» в этом контексте метафорично, но своей сексуальной подоплекой оно наглядно напоминает о *подданности* подданного [sub-iectum]). Подобное санкционированное государством самоотрицание субъекта — лишь предпосылка для дальнейших психогических (психология + педагогика) операций, которые проводятся уже не в хаосе разных течений 1920-х годов, но в системной упорядоченности сталинского общества. Если на авангард и соцреализм смотреть как на мега-эпоху, то начало систематического устранения субъективности следует искать в коллективистских теориях позднего авангарда, и продолжение его — в тоталитарной культуре 1930-х годов<sup>9</sup> в продолжении авангардизма в сталинизме<sup>10</sup>.

Место субъекта при сталинизме зависит от оценки понятия тоталитаризма, восходящей к анализу Третьего Рейха Ханны Арендт. Уместно ли вообще это понятие по отношению к политической системе сталинизма?

## ПОНЯТИЕ ТОТАЛИТАРИЗМА

В последние десятилетия историки, социологи и политологи стали сомневаться в правомерности понятия тоталитаризма. В частности, американские «ревизионисты» (Ш. Фитцпатрик, М. Левин) пытались доказать, что человек в советском обществе не был под тотальным контролем, а скорее являлся соучастником исторического процесса<sup>11</sup>, поскольку большинство людей в 1930-е годы было глубоко вовлечено в процессы трансформации (как в систему террора, так и в модернизацию страны). В этой перспективе субъект отнюдь не уничтожается: следуя новым образцам, каждый отдельный гражданин должен был заново воспитываться, делать из себя сознательного советского человека<sup>12</sup>.

Из этой «ревизионистской» перспективы видно, что употребление понятия «тоталитаризм» несет в себе, во-первых, точку зрения властей, которые действительно стремились к тотальному устранению субъекта старого типа и пытались реализовать это насильственным путем; а во-вторых, упрощение реальной исторической ситуации в пользу одностороннего представления, а именно — сверху вниз.

Вышеупомянутые представления об агрессивной тотальности политического строя можно найти во многих культурологических исследованиях сталинского периода. Так, например, в психодиахронологической модели сталинской культуры Игоря Смирнова, которая ех *negativo* кокетничает с тоталитаризмом («Плюрализм, ставший идеалом для людей 1960-х, — идеология, которая не страшится чужой лжи, ибо не стремится к собственной истине. Откуда и взяты последние, если плюрализм принимает все, кроме тоталитаризма, превращаясь тем самым в крайне сомнительное всеприятие [...]»<sup>13</sup>). Показательно, что Смирнов в главе «Мазохистская социальность» проницательно анализирует такие теории тоталитаризма, как моно- и бицентризм, т.е. слияние государства и партии или, наоборот, удвоение инстанций власти<sup>14</sup>. Смирнов приходит к заключению, что суть советского тоталитаризма заключается в «обоюдной деидентификации» двух ипостасей власти, кульминирующих в не-личности лидера («Сталин был человеком без личности»<sup>15</sup>). Его остроумная аргументация «власти мазохиста» над «ничем, над тем, чему надлежало обратиться в социальный нуль», подвергающая сомнению другие теории террора, немыслима вне модели тоталитарной системы. Тем самым происходит утрирование представлений о тоталитаризме.

Борис Гройс также исходит из «имманентной эволюции в сталинской культуре». В русле тоталитарного дискурса находятся его тезисы о максимальной упорядоченности и целенаправленности советской системы (ср. хотя бы главу «Дизайнеры подсознания»), которые живут на представлении о тотальном произведении искусства

(Gesamtkunstwerk), создаваемом художником-вождем. С известной, порою гениальной тенденцией к упрощению Гройс реконструирует «Gesamtkunstwerk Сталин» с помощью двойной формулы Вальтера Беньямина о тоталитаризмах XX века (эстетизация политики Гитлером и политизация искусства Сталиным). Смешивая искусство с политикой, Гройс подозревает модернистское искусство в «тоталитарных претензиях».

Примечательно, что в этих теориях субъект играет весьма пассивную роль: о нем вообще не упоминают, что крайне характерно именно для тех исторических дискурсов, с которыми работают исследователи. Мышление в позднесоветской и постсоветской культурной антропологии настолько связано с активной стороной «садомазохистских» практик, что субъекту вне такого однонаправленного мышления нет места. Вывод из всего этого может показаться парадоксальным: чтобы описать место субъекта в сталинизме, полезно работать с таким подходом, который описывает советское общество как тотально обезличенное. То, что в исторических дисциплинах кажется отсталым, в схемах культурной антропологии может быть полезным, — например, в реконструкции медиализирующих практик в тоталитарном обществе. В анализе медиально усиленной властной риторики, направленной сверху вниз, культурологический подход, повторяющий тоталитарную точку зрения, кажется особенно плодотворным.

Риторика всегда присутствует во всех «диспозитивах власти», так как многие риторические практики направлены непосредственно на тело и психику публики (имеется в виду самое широкое понятие риторики, от переубеждения до допроса и физической пытки). В дальнейшем я попытаюсь показать, в каком направлении может быть развита теория тоталитаризма, если ее связать с новыми масс-медиа, которые изначально работали с новой техникой.

## ПЕДАГОГИКА МАСС

До сих пор почти все исследователи, главным образом филологи или искусствоведы, обращали внимание лишь на отдельные виды искусства сталинской эпохи или пытались доказать торжество одного вида искусства над другим (главным образом речь идет об «олитературивании»). В области анализа масс-медиа сталинской системы<sup>16</sup> сделано еще сравнительно мало. Я считаю, что подход с этой стороны был бы более адекватен объекту исследования, так как в культуре сталинизма мы имеем дело не с разными искусствами, но скорее — если учесть перспективу властей — с разными масс-медиа, которые более или менее эффективно воздействуют на массы, а на переломе 20—30 годов, параллельно сталинской «революции», отдельные искусства вполне успешно превращаются в (масс-)медиа власти.

Воздействие на массы посредством новых масс-медиа было объектом анализа и критики американской медиальной теории, которая интересовалась главным образом коммерческими и отчасти идеологическими функциями медиализации американского общества (Х. Иннис и его ученики в 1940-е).

## РИТОРИКА И МАСС-МЕДИА

До сих пор интерес к вопросам риторической основы медиальной политики сталинской культурной революции и к тому, как она работала в рамках модернизации страны<sup>17</sup>, был довольно слабым. Следует обратить внимание на то, что структуральное или семиотическое исследование сталинской культуры не считается с наиболее важной функцией текстов сталинской эпохи и их медиальной реализации: первостепенную роль в них играет функция не эстетическая, но апеллятивная и другие сопряженные с ней функции. Искусство воздействия на слушателя — одна из важнейших задач ратора. Несомненно, все исконные жанры риторики играли при сталинизме важнейшую роль: *genus deliberativum* (политическая речь), *genus demonstrativum* (хвалебная речь) и *genus iudiciale* (речь обвинителя или защитника перед судом) — стоит упомянуть хотя бы об экспансии судебной сферы во многие области культуры (феномен показательных процессов).

На риторичность многих советских визуальных текстов обратил внимание киновед К. Канцог, который в своих исследованиях фильмов тоталитарной эпохи исходит из иезуитской практики образа как аргумента. Важную роль здесь играет двойная аффектация (образом и звуком), которая местами переходит в физическое (пере-)убеждение. Не только Ленин, но и Сталин, несомненно, учитывал роль фильма в этом деле. Заметим только, что с 1933 г. надзор за продукцией фильмов осуществлялся уже не наркомом легкой индустрии, а самим Политбюро и Сталиным лично. Показательно также не только прекращение импорта иностранных лент в 1930-е г., но и тот факт, что те 50 фильмов, которые (в среднем) ежегодно производились в СССР, показывались чрезвычайно часто одной и той же публике. Именно этим объясняется высокое число копий этих фильмов (до 500<sup>18</sup>). Так как кино являлось одним из немногих развлечений, доступных более или менее всем, то люди смотрели фильмы по много раз, несмотря на их навязчивую идеологическую нагрузку. Как отмечает Кристи: «По мере превращения советского кино в индустрию, в 1930-е годы происходило и превращение его в массовый медиум развлечений, воспитания и убеждения»<sup>19</sup>. Убеждение и аффектация масс посредством кинематографа к концу 1930-х годов успели породить новый, советский субъект, который получил свою (негативную) само-идентификацию главным образом из кино: на экране в 1930-е годы показыва-

ется в основном жизнь, которая для большинства жителей Советского Союза должна была являться просто сказкой, утопической мечтой материального благополучия<sup>20</sup>. В этом сдвиге в сторону комедий и мелодрам из советской виртуальной жизни кинематографу содействуют прекращение импорта иностранных фильмов в 1930-е гг. и, параллельно, попытка имитации эстетики Голливуда (вплоть до жанровой системы). «Красный Голливуд» (отечественный entertainment с правильной идеологией) должен заменить развлекательные западные фильмы<sup>21</sup>.

Советский субъект (sub-iectum — подданный власти) возникает как продукт широкой медиализации масс в 1930-е годы (как и в США, с той лишь разницей, что основа американской медиализации не идеологическая, а коммерческая, и, следовательно, медиализация в данном случае не является тоталитарной в политическом смысле). Безграмотное и малообразованное население страны вовлекается в медиальные стратегии вторичной алфавитизации (не только политической), которая в звуковом фильме совмещает «*Aufschreibesystem 1800*» и «1900» — аудиовизуальное обучение нормированному языку и политической грамоте.

## АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ МАССАЖ МАСС

Следует различать два подхода к масс-медиа и, соответственно, два понятия medium: первое (антропоцентрическое и коммуникативно-семиотическое) видит в медиуме посредника коммуникации (Postman, Flusser); второе (техницистское) идет от техники к человеку — технические сооружения служат человеку в качестве medium, который заменяет части тела или является электрической экспансией тела (Mac Luhan, Virilio).<sup>22</sup>

Самоироническая дифференциация внутри теории масс-медиа прямо ведет от коммуникации к аффектации, которая явно выходит за рамки общения. Если превышение коммуникации характерно для второго типа медиальности, то это понятие может оказаться крайне полезным в дискуссии о культуре эпохи сталинизма. В тоталитарном обществе дело не в коммуникации (message), но в прямом воздействии, так сказать, в массаже тела масс. Ясно, что в таком случае властями выбираются те масс-медиа, которые эффективно и предсказуемо действуют на как можно большее количество людей. Это, скорее всего, не print-media (влияние которых в 1930-е и 1940-е годы преувеличивается; так, например, Исая Берлин<sup>23</sup> пишет, что газеты отнюдь не являлись широко доступным товаром: «[...] newspapers as *Pravda* and *Izvestia* are sold out within a few minutes' of their rare appearance in the kiosks [...]»)<sup>24</sup>, но перформативные масс-медиа<sup>25</sup>, и, значит, такие медиальные конструкты, которые прямо и непрерывно (в течение

одной передачи или одного сеанса) действуют на массы. Кинематограф рассчитан прежде всего на непрерывность показа или передачи, определяющую — если сравнить его с газетой<sup>26</sup> — коллективную рецепцию фильма.

Оказывается, что в использовании старых и новых масс-медиа существуют большие различия. Есть более индивидуальные типы (граммофон) и есть по-настоящему массово-коллективные типы масс-медиа («тарелка», кино). В случае радио дело немного сложнее: наряду с коллективным слушанием радио (такая практика была распространена в особенности в колхозах)<sup>27</sup> в принципе всегда возможно индивидуальное слушание, когда осуществим выбор из нескольких станций, в том числе и иностранных. Это привело к парадоксальной ситуации: в 1920-е годы власти, с одной стороны, опасались кружков радиолюбителей, а с другой, эти самодеятельные кружки были необходимы в рамках кампании по радиофикации страны (радио как «рупор революции»). Декрет 1924 г. «О частных приемных радиостанциях» предусматривал разрешение и регистрацию каждого отдельного приемника Наркомпросом. Наркомпрос имел право доступа к каждому частному приемнику и контроля длины волны (1500 м). Очевидно, отношение властей к радио было амбивалентно. Плаггенборг пишет: «Will man das Wesen des Propagandastaats beschreiben, so ließe es sich folgendermaßen bestimmen: Es besteht in der vollständigen Kontrolle über die vorhandenen Medien plus einer bestmöglichen Technik plus einer weitest gehenden Organisierung und Durchdringung der Gesellschaft um die Medien herum und durch sie. Dies wäre in der Entwicklung des Rundfunks in Sowjetrußlands zu überprüfen. Gelingt es dem Sowjetstaat, das Radio zu einem hervorragenden Mittel im gerade genannten Sinne und zur Selbstdarstellung zu instrumentalisieren? Diese Frage ist mit einem klaren Nein zu beantworten»<sup>28</sup>. История неудавшейся радиофикации СССР особенно поразительна, если вспомнить, что Ленин в 1922 г. специально занимался радио и выделил 100.000 золотых рублей радиолоборатории в Нижнем Новгороде на развитие этой технологии. Если сравнить радиофикацию с кинофикацией страны, можно сказать, что радио не получило такого развития, как, например, кино<sup>29</sup>. Это можно объяснить необязательностью коллективного восприятия передач, которая в худшем случае могла привести к тайному слушанию вражеских передач из-за границы. Радио не представляет собой идеальный *medium* устранения индивидуального подхода и субъективной перспективы. Вспомним МакЛюэна: «Radio is not only a mighty awakener of archaic memories, forces, and animosities, but a decentralizing, pluralistic force»<sup>30</sup>.

Более того, радио своей моно-медиаальностью (чисто акустического свойства) является в худшем случае лишь технизированной версией «*Aufschreibesystem 1800*»; оно, в отличие от кино, не обладает медиаальной смешанностью, более предпочтительной для сталинской эпохи.

Примечательно, что массовые песни распространялись главным образом с помощью кинофильмов, а не путем чисто акустически работающих масс-медиа (радио, пластинка)<sup>31</sup>.

В ситуации киносеанса зритель полностью подвергается воздействию фильма. Он сидит без движения в темном кинозале, и у него нет возможности прервать просмотр — разве что он покинет помещение. Medium в узком смысле (проектор, экран) — вне его сферы действия, он не может выключить его, как патефон, или отложить, или вернуться к началу, как с книгой, чтобы «отрефлектировать» прочитанное.

В дальнейшем речь пойдет главным образом о звуковом кино и о двух связанных с ним медиальных приемах порождения нового субъекта — это зеркало экрана и soundscape звуковой дорожки.

### ЗЕРКАЛЬНАЯ СТАДИЯ СОВЕТСКОГО СУБЪЕКТА

Оказывается, что мотив зеркала в 1930-е годы играет важнейшую роль не столько в официальном дискурсе, сколько в его зазеркалье. Лакан выдвинул свою известную теорию зеркальной стадии у ребенка<sup>32</sup>, который получает первый цельный образ своего Я из зеркала, играющего роль medium'a во втором смысле вышеупомянутой классификации (зеркало как ортопедическое дополнение тела)<sup>33</sup>. Если вернуться к истории советского общества, в его первые десятилетия, то кино можно назвать тем самым medium-зеркалом, которое способствует онтогенезу советского субъекта. В диахронии советской культуры (вспомним «мега-эпоху» Смирнова) метафора фрагментации тела у Лакана соответствует приемам авангардистского монтажа. «Садистически» разбросанное и монтажное, не-субъектное тело авангарда восстанавливается в зеркале соцреализма — возникает субъект в качестве подданного-«мазохиста». Крайне интересно вполне уместное здесь привлечение соцреалистической «теории отражения». Массовое порождение новых субъектов происходит путем отрицания реальности и обретения фантома Я (Лакан), которое выстраивается по моделям игрового фильма красного Голливуда, появившегося в советском кино к середине 1930-х годов, в тот момент, когда была установлена доктрина соцреализма. Заметим, что Плаггенборг не очень высоко оценивал успех идеологического воздействия на кинозрителя посредством кинохроники первых советских лет и подчеркивал плюралистическую ситуацию в области кино в 1920-е годы. Но если в 1920-е годы кино воспринималось широкими массами как развлечение, то в 1930-е годы ситуация начала меняться.

## «ИНТИМНАЯ МАССОВОСТЬ СОВЕТСКОГО SOUNDSCAPE»

В начале 1930-х годов советский фильм приобрел возможность воспроизведения и производства звука (первый полнометражный игровой фильм со звуком — «Путевка в жизнь» Н. Экка, 1931 г.)<sup>34</sup>. Это изобретение стало чрезвычайно важным фактором аффектации публики, которая находилась под мульти-медиальным массажем кино, снабжавшего зрителя визуальным рядом зеркала самоидентификации и порождающего акустический ряд, названный П. Слотердайком *soundscap(om)*, т. е. «звуковым ландшафтом». Эта сфера звуков и шумов, которую производит группа людей, приравнивается к психоакустическому шару, где находятся и коммуницируют между собой «свои». (Слотердайк: «Die luxurierende Humaninsel ist erfüllt von Gerauschen und Klängen, die man mit einem Ausdruck des kanadischen Komponisten Murray Schafers als die charakteristische soundscape einer Gruppe bezeichnen könnte — eine Klanglandschaft oder Sonosphäre, die ihre Mitglieder in sich zieht wie ins Innere einer psychoakustischen Weltkugel»<sup>35</sup>). Слотердайк называет эту соносферу социальной утробой «орды»<sup>36</sup>, т. е. доисторического социума<sup>37</sup>, называет он и факторы ее разрушения. Это прежде всего письмо и картография, т. е. приемы письменной культуры, которые уничтожают акустически-оральную организацию пространства группы. Акустически воспринимаемый ландшафт заменяет чисто визуальная география, обеспечивающая возможность движения из одного звукового шара в другой, что и разрушает систему тотальной ориентации в «своем» *soundscap(e)*.

Предположим, что в тоталитарных обществах происходит регрессия к модели доисторической социальной утробы, в которой живет гипер-орда («народ»), базирующаяся на звуковом континууме<sup>38</sup>. Нужно оговориться, что советский *soundscap(e)* не является национальным языком. В тоталитарном звуко-шаре язык может, но не должен являться решающим элементом, хотя в случае СССР империалистические навыки русского языка более или менее четко конституируют границы политического звуко-шара. Важно помнить, что советский народ никогда не (само)определялся при посредстве языка. Можно предположить, что каждый отдельный *soundscap(e)* определяется более мелкими языковыми единицами (на уровне семантики или даже морфем)<sup>39</sup> или вообще вне- или надъязыковым звуко-ландшафтом. Важна музыка или такие чисто эмоциональные качества речи и шума, как мелодия, ритм. Но как расширить звуко-шар с его магическими свойствами на столь необъятную страну, как СССР? Вспомним проект ГОЭЛРО в 1920-е годы, который провел в каждую избу лампочку Ильича. За электрификацией должна была в 1930-е годы последовать радиофикация и кинофикация всей страны. Об амбивалентности радио и о его неудачах говорилось выше. В итоге масс-медиализация как вовлечение в советский

soundscape осуществлялась с помощью звукового кино, которое порождало зеркало будущего советского общества и проектировало идеальный его soundscape<sup>40</sup>. Наглядный пример — массовые песни в кинокомедиях, которые, согласно Х. Гюнтеру, обладают «интимной массовостью»<sup>41</sup>. Немаловажно совпадение введения звукового фильма с возобновлением народных традиций в музыке, произошедшее в период стабилизации сталинизма.

## ИТОГИ

Из всего этого следует, что культура сталинизма предпочитает те масс-медиа, которые

- обладают перформативностью (от театра, балета и т.д. к новым масс-медиа), обеспечивающей непрерывность и законченность восприятия;

- действуют на публику коллективно; коллективно контролируемое восприятие message (важна здесь не только семантическая сторона — подавление субъективного восприятия в коллективном просмотре фильма или слушании радио-передачи, но и возникновение особой ситуации масс-медиального транса;

- пользуются мультимедиаальностью (в отличие от интермедиаальности культуры авангарда). Звуковое кино 1930-х работает не только с визуальным, но и с акустическим рядом (речь, музыка, шум). В случае кино важен момент темноты зрительного зала, который как бы является метафорой смерти реального субъекта, совершенно заново и синтетично создающегося на экране. Субъект выстраивается, вовлекается в soundscape и участвует в виртуальном мире архитектурного величия Москвы или в раю поющих колхозников и колхозниц. Этого интенсивного приема нет у радио, которое не обладает мультимедиаальностью, но соответствует «архаической» установке сталинской культуры на слух. Ее следовало бы точнее назвать реанимацией «*Aufschreibesystem 1800*» в условиях новой масс-медиаальной обстановки XX века.

## ЭПИЛОГ

Удивительно чувствительным к этим веяниям был режиссер С. Эйзенштейн. В своих теоретических трудах он подробно анализирует мульти-медиаальность фильма: титры, цвет, звук и т.д. Тему звука в кино Эйзенштейн затрагивает много раз. Особенно интересны в этом контексте его работы 1940-х годов об Уолте Диснее: «Дисней — поразительный мастер [...] в создании звукозрительных эквивалентов музыке через самостоятельное движение линий и графической интерпретации

внутреннего хода музыки»<sup>42</sup>, или: «[...] самое ценное у Диснея — это умение в графический рисунок перекладывать «рисунок» мелодии. В натурном кинематографе трудно то, что приходится композиционную линию вылушивать из реального материала. Однажды мы лишь случайно смогли снять нужную нам тучу. До этого мы сорок раз снимали, и все было не то. И только один раз была такая туча»<sup>43</sup>.

Любопытно не столько увлечение Эйзенштейна стопроцентной синхронностью звука (мелодии) и образа (в 1928 году он еще искал контрапункт визуального и акустического ряда). Поражает скорее его требование абсолютного приоритета звука, который подчинял бы себе визуальный ряд. В мультфильме это делается легко, поэтому он и представляет фaszинозум для художника, который был непосредственно связан с медиальными стратегиями власти. Вся проблема с описанным Эйзенштейном «вылушиванием» может быть понята и в переносном смысле: так как это вылушивание в реальном мире очень сложно, художник прибегает к виртуальной реальности, которая без проблем движется и танцует под музыку, царствующую в soundscape(ax) сталинизма — поэтому так важен в фильмах того времени мотив движущихся под музыку марша людей<sup>44</sup>.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: *R. Konersmann. Spiegel und Bild: Zur Metaphorizität neuzeitlicher Subjektivität. Würzburg, 1988.*

<sup>2</sup> См.: *F. Kittler. Aufschreibesysteme 1800/1900. München, 1987.*

<sup>3</sup> Ср. представление Хайдеггера о человеке как о субъекте и объекте языка.

<sup>4</sup> «Die burgerliche Familie fungiert als Produktionsstätte nicht von Waren oder Gütern, sondern, viel elementarer, von Angehörigen» (*F. Kittler. Dichter — Mutter — Kind. München, 1991. S. 29*).

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> И. Смирнов указывает на то, что «учащийся - один из главных персонажей сталинистской литературы» (*И. Смирнов. Психодиахронология. Психохистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 283*).

<sup>7</sup> И. Смирнов, следуя Федотову («Рождение свободы», 1949), видит гарантию этой свободы в свободе выбора, которая дается религией: «Личная свобода возможна лишь в таком обществе, где маркирована разница между градом Божиим и градом земным. Этой самостоятельности двух властей, дарующей нам выбор, освобождающей нас от однозначного социального отношения к верхушке общества, которое есть рабство, в сталинизме не было» (*И. Смирнов. Психодиахронология. С. 271*).

<sup>8</sup> *И. Смирнов. Психодиахронология. С. 234.*

<sup>9</sup> См.: *B. Groys. Gesamtkunstwerk Stalin. München, 1988.*

<sup>10</sup> Можно было бы сказать и об эксплуатации авангардистского опыта сталинской культурой, которая из результатов экспериментальной практики отбирает то, что ей нужно (особенно ярко это видно в сфере кино, где, кстати, сильна непрерывность творческих биографий режиссеров от 1920-х до 1940-х или даже до 1950-х годов).

<sup>11</sup> Ср.: *H. Gunther*. Verordneter oder gewachsener Kanon? Zu einigen neueren Arbeiten über die Kultur der Stalinzeit // Wiener Slawistischer Almanach. 17. 1986.

<sup>12</sup> Ср. исследование К. Кларк происходящих во многих советских романах переходных ритуалов в кн.: *K. Clark*. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago, 1981.

<sup>13</sup> Первая статья Смирнова по истории советских психотипов появилась в 1987 г. и вошла в его книгу «Психодиахронологика», из предисловия к которой и взята цитата (с. 8).

<sup>14</sup> Там же. С. 271—273.

<sup>15</sup> Там же. С. 273.

<sup>16</sup> Следует отметить отдельные ценные работы, например, анализ семантической калейдоскопичности и «эмоциональной насыщенности» массовой песни у Ханса Гюнтера. То, что медиальной теории в Советском Союзе не было, вытекало из отсутствия самого понятия *medium*, которое в русском варианте (медиум) имело до недавнего времени только одно, и несколько иное, значение.

<sup>17</sup> За исключением изучения пропаганды. См.: *A. Inkeles*. Public Opinion in Soviet Russia: A Study in Mass Persuasion. Cambridge/Mass., 1951; *R. Taylor*. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. New York, 1979.

<sup>18</sup> См.: *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*. Stuttgart-Weimar, 1999. S. 68—69.

<sup>19</sup> *I. Christie*. Canons and Careers: The Director in Soviet Cinema. / R. Taylor, I. Christie (eds.). Stalinism in Soviet Cinema. London, 1993. P. 157.

<sup>20</sup> Это, конечно, имеет место и в американском кино, с той только разницей, что там зритель не предается иллюзии, будто так выглядит (или скоро будет выглядеть) окружающая его реальность.

<sup>21</sup> Х. Гюнтер указывает на параллельные попытки в 1930-е годы заменить легкие, популярные, отчасти антисоветские песни малоидеологической массовой песней в народных традициях.

<sup>22</sup> Ср.: *D. Kloock, A. Spahr*. Medientheorien. Eine Einführung. München. 1997. S. 11.

<sup>23</sup> *I. Berlin*. The Arts in Russia Under Stalin // The New York Review of Books. 2000. XLVII. № 16. P. 60. <Газеты, такие как «Правда» и «Известия, распродают-ся в считанные минуты, так как редко появляются в киосках — ред.>

<sup>24</sup> Однако статус печатного слова в этот период сильно меняется. Л. Геллер указывает, что, по Бурдые, одна из особенностей литературы — отсутствие непосредственно функционирующего канала между автором и читателем. Геллер доказывает, что это определение не относится к литературе соцреализма, где «читатель» (например, через письмо в газету) как бы прямо влияет на текст. В литературном процессе этого периода выстраивается массажный канал, прямо соединяющий «автора» и читателя (*L. Heller*. Der kontrollierte Kontrolleur oder Paradoxa des autoritären Wortes im sozialistischen Realismus. / K. Stadtké (Hg.). Welt hinter dem Spiegel. Zum Status des Autors in der russischen Literatur der 1920er bis 1950er Jahre. Berlin, 1998. S. 238).

<sup>25</sup> Смирнов указывает на то, что «культура социалистического реализма выдвигает на передний план исполнительское искусство» (*И. Смирнов*. Психодиахронологика. С. 249).

<sup>26</sup> В сравнении газеты и кинохроники важно коллективное восприятие последней. Н. Лебедев еще в 1931 г. писал, что газету можно читать в одиночку, тогда как кинохроника воспринимается в «аудио-визуальном коллективе» (*Н. Лебедев*. За пролетарскую кинопублицистику // Пролетарское кино. 1931. № 12).

<sup>27</sup> Коллективное слушание поощрялось не только из-за дефицита радиоприемников, но и из-за того, что таким способом лучше осуществлялся контроль за использованием радио.

<sup>28</sup> *St. Plaggenborg*. *Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrussland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus*. Weimar-Wien, 1996. S. 149. <«Если задаться целью описать суть государства, основанного на пропаганде, то это можно было бы обозначить следующим образом: она состоит в полном контроле над всеми доступными медиа, самой лучшей технике и самой всеохватной организации общества с помощью средств коммуникации. Это можно было бы проверить по истории развития радиовещания в Советской России. Удалось ли Советскому государству превратить радио в превосходное средство в вышеозначенном выше, с одной стороны, и в инструмент самопрезентации, с другой — ред.»>.

<sup>29</sup> В 1934 г. радио еще не успело стать настоящим масс-медиа. Ср.: «Отчет VII съезду Советов 1934» (Радио в СССР. М., 1934), где критикуется радио-политика, и неудавшаяся радиофикация страны. История советского радио второй половины 1930-х годов еще требует своего исследования.

<sup>30</sup> *M. McLuhan*. *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge/Mass., 1994. P. 306. <Радио не только представляет собой мощный возбудитель древних воспоминаний, насилия и злобы, но является также силой децентрализующей и плюралистической — ред.>

<sup>31</sup> На эту особенность советской массовой песни указывает и Гюнтер (*H. Gunther*). *Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchtypus in der sowjetischen Kultur // Mein Russland*. Wiener Slawistischer Almanach. 44. 1997. S. 340.

<sup>32</sup> См.: *J. Lacan*. *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1949) // *J. Lacan*. *Ecrits I*. Paris. 1966. P. 93—100.

<sup>33</sup> «Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui décisivement projette en histoire la formation de l'individu: le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation — et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps\* à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, — et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'Innenwelt à l'Umwelt engendre-t-elle la quadrature inépuisable des recolements du moi.» (Lacan. P. 67) <«Это развитие переживается как временная диалектика, которая решающим образом проецирует формирование индивида в историю. Стадия зеркала, таким образом, представляет собой драму, чей внутренний импульс устремляет ее от несостоятельности к опережению — драму, которая фабрикует для субъекта, попавшегося на приманку пространственной идентификации, череду фантазмов, открывающуюся расчлененным образом тела, а завершающуюся формой его целостности, которую мы назовем ортопедической, и облачением, наконец, в ту броню отчуждающей идентичности, чья жесткая структура и предопределяет собой все дальнейшее его умственное развитие. Таким образом, прорыв круга *Innenwelt* в направлении *Umwelt* порождает неразрешимую задачу инвентаризации «своего Я» (Лакан Ж. Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я // Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. М., 1997. С. 11 — ред.)».

<sup>34</sup> Техника звукового фильма была изобретена почти одновременно на Западе и в СССР (в лабораториях Шорина [Нижний Новгород] и Тагера [Ленин-

град)]; но звуковые ленты из-за малого количества кинотеатров с прожекторами со звуковым оборудованием стали доступны советской публике намного позднее, чем американской (первый американский звуковой фильм — *The Jazz Singer*, 1927). И все же киностудии проводили твердый курс на звуковое кино. Несмотря на то, что только в 1938—1939 гг. Лишь половина кинотеатров располагала звуковым оборудованием, уже в 1933 г. половина советских фильмов была со звуком, а в 1936 — все. (R. Taylor, I. Christie (eds.). *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents*. Cambridge, Mas., 1988. P. 423—424).

<sup>35</sup> P. Sloterdijk. *Im selben Boot. Versuch über die Hyperpolitik*. Frankfurt a.M., 1995. S. 20—21. <Исполненный роскошью «человеческий остров» наводнен шумами и звуками, которые можно было бы определить словами канадского композитора Мюррея Шафера как характерный *soundscape* определенной группы — это звуковой ландшафт, или соносфера, которая втягивает в себя своих членов как мировой психоакустический шар — ред.>.

<sup>36</sup> Психоисторической метафорой утробы пользуется Lloyd de Mause в «*Foundations of Psychohistory*» (New York, 1982).

<sup>37</sup> Очевидно, Слотердаик опирается здесь на соображения МакЛюэна о воздействии чисто акустических масс-медиа — например, радио («*subliminal echo chamber of magical power*» <подсознательная эхо-камера магической силы — ред.>) — на «визуального» человека XX века: «*The power of radio to retribalize mankind, its almost instant reversal of individualism into collectivism, Fascist or Marxist, has gone unnoticed*» (McLuhan. P. 304). <Власть радио, состоящая в возвращении человечества к племенному строю и в почти мгновенной отмене индивидуализма в пользу фашистского и марксистского коллективизма, осталась незамеченной — ред.>

<sup>38</sup> Представление *soundscape(a)* чем-то близко установке на звуковую сторону языка «Системы записи 1800», с той лишь разницей, что медиальная теория Киттлера намного более специфична и исторически точна, чем наброски медиальной философии Слотердайка.

<sup>39</sup> Подобно «звездным» и другим языкам футуристов.

<sup>40</sup> В отличие от немецкого фильма Третьего Рейха, советское кино (особенно во второй половине 1930-х гг.) должно было не развлекать, но прежде всего показывать (и насаждать) то нормы жизни и поведения советского человека, то виртуальный мир будущего (проектируемые города). Утопическая функция советских фильмов в этот период граничит с обманом, который снабжает публику идеальным «Я» (Лакан), не соответствующим реальному.

<sup>41</sup> H. Gunther. *Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchtypus in der sowjetischen Kultur // Mein Russland*. Wiener Slawistischer Almanach. 44. 1997. S. 341.

<sup>42</sup> С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения: В 6 т. Т. 3. М., 1967. С. 425

<sup>43</sup> Там же. С. 609.

<sup>44</sup> Не только в кинохронике, но и в игровом фильме (ср. финал «Цирка» Г. Александрова).

## ОГОСУДАРСТВЛЕННЫЙ ЧЕЛОВЕК: ЧЕКИСТ В ДИСКУРСЕ НОВОЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

У политических деятелей постсоветской России наблюдается частичная утрата чувствительности к недавним историческим коннотациям. Так, например, переименованный в Библиотеку имени В. И. Ленина Румянцевский музей, получивший в советском разговорном языке кличку «Ленинка», был — по горячим следам так называемой августовской революции 1991 года — переименован в Российскую государственную библиотеку, или в РГБ. Частичная паронимическая близость к пресловутому КГБ не смутила переименователей, вернувшихся на пути от коммунистической России не к позавчерашнему (дореволюционному), но лишь ко вчерашнему (советскому) прошлому, с его культом государственности.

Известны и другие случаи, когда переименования осуществляются в массовом порядке, вступая во взаимодействие с новой реальностью. Так, изъятие имени С. М. Кирова и возвращение исторического названия Немецкий одному из главных проспектов Саратова<sup>1</sup> последовало за выступлениями жителей этого города против восстановления немецкой автономии в Поволжье, поначалу обещанной президентом России<sup>2</sup>.

Напротив, переименования негосударственного уровня дают во множестве примеры того, как укоренившееся в обиходе имя-кличка принимает официальный статус. Так, московский Театр имени Ленинского Комсомола, в просторечии Ленком, обрел это грубовато-ласкательное название в качестве официального имени. Переименования последнего типа вполне вписываются в русло вековой русской традиции, отвергнутой как большевиками, так и их аристократическими противниками послереволюционного времени<sup>3</sup>. Мещанское, или, дабы избежать излишней оценочности, связанной с понятием мещанства в советском обиходе, — простецкое снижение нормативного имени стало предметом любования в новой России, почувствовавшей послабление советского нормативистского ригоризма.

Одних перечисленных примеров довольно, чтобы утверждать: в постсоветской России переименования осуществляются вполне свободно и хаотически; государственные лозунги «возрождения» вступают в живое противоречие с государственными же лозунгами «сохранения достоинства». Вот почему достойны самого пристального внимания случаи парадоксального обращения к именам, отмеченным, а лучше сказать — меченым эпохой.

В рамках усиления контроля налоговой дисциплины 11 октября 1996 году указом президента Ельцина была создана специальная комиссия, получившая название «Временной чрезвычайной комиссии по укреплению налоговой и бюджетной дисциплины», сокращенно — ВЧК. Тут же появилось официальное подтверждение того, что, в отличие от чрезвычайек конца 1917 года, имятворческая процедура в данном случае протекала в обратном порядке: задана была — в память о главном карательном органе Советского Союза — именно аббревиатура ВЧК<sup>4</sup>, под которую подгонялась расшифровка — полное название нового государственного органа. На фоне указов и деклараций о департизации<sup>5</sup> и, например, о переименовании самого КГБ в ФСБ<sup>6</sup> — требуется понять, как и почему в постсоветской России оказывается возможным оперировать в качестве политически общезначимого термином, составляющим квинтэссенцию советскости. Напрашивается сравнение с названиями соответствующих немецких учреждений военного времени, например, гестапо<sup>7</sup>. Почему же *чекист* в значении ‘разведчик-контрразведчик’, ‘сотрудник спецслужбы’ не утратил своего места в лексиконе как рядовых граждан, так и политических деятелей?

Самое общее и вместе с тем интимное объяснение дал в начале 1970-х годов Андрей Синявский: «Чрезвычайная комиссия. Ни “комиссия”, ни “чрезвычайная” ничего не говорят русскому сердцу. А вот “чека” обещает нам много приятного. Потому что это значит — стоять начеку. А начеку всегда надо стоять. И тот факт, что нынешняя Госбезопасность старается возродить это слово — “чекист” и “чека”, — говорит не только о том, что ей хочется вспомнить романтику революции и чистые руки Дзержинского (хотя, вероятно, те руки были действительно почище всех последующих рук). Само слово “чека” звучит выразительно. В нем есть какая-то твердость, какая-то чеканность. На это слово можно положиться — не выдаст».

Здесь сталкиваются оба соперничающих и поддерживающих друга друга свойства русского ономастического процесса уходящего в столетия: устойчивость и даже неизменность институциональной сердцевины (в данном случае — аппарата репрессий) и калейдоскопичность смены значимых имен<sup>8</sup>. Известно, что на протяжении всей советской истории и вплоть до настоящего времени в массовом речевом обиходе было несколько постоянных обозначений для репрессивно-карательных органов советского государства — “чека” и (для Москвы) “Лубян-

ка”, или “Большой дом” (для Ленинграда и некоторых других городов), а также “органы” или “система”<sup>9</sup>. Известно и другое: официальные названия вышеозначенного учреждения и всех его подразделений постоянно менялись, причем частота и интенсивность этих перемен не всегда и не обязательно связаны с кадровыми чистками<sup>10</sup>.

ВЧК 1917—1922: в 1918 учреждаются ЧК на местах, наделенные столь широкими полномочиями, что за короткое время слово *чекист* и стало обозначением скрытого всевластия советского режима. Ключевые слова периода *чека*, *Лубянка*, *чрезвычайка* утвердились на всю советскую эпоху именно за это пятилетие.

ГПУ при НКВД: 1921—1922. ВЧК реорганизована в Государственное политическое управление при Народном комиссариате внутренних дел.

ОГПУ при СНК: 1922—1934. Объединенное государственное политическое управление СССР было создано после образования СССР и подчинено непосредственно Совету народных комиссаров.

Разговорными обозначениями организации и ее сотрудников становятся: *гепеу* и *гепеушник / гепеушица*. Но как внутри системы, так и в разговорном обиходе термин *чекист* остается родовым понятием и в этот период<sup>11</sup>. За ним закрепляется такое значение: ‘кадровый, наиболее опытный сотрудник, ведущий самую ответственную секретную работу в органах ОГПУ’. Термин, с одной стороны, деформализован, ибо ни ЧК, ни должности чекиста больше не существует. С другой стороны, однако, он в кратчайший срок стал именем нарицательным, вобрав в себя квинтэссенцию секретности. То, что в системе ВЧК/ЧК называлось Секретно-Оперативным Отделом<sup>12</sup>, приобретает название оперативно-чекистского отдела.

Принципиальное терминологическое отличие чекиста от гепеушника состоит в том, что второе слово употреблялось как бранное, и притом — в основном не служившими в этой организации или враждебными ей. Чекист же был общим достоянием языкового сообщества, отмеченным страхом и уважением<sup>13</sup>. В дальнейшем это соотношение внутренней и внешней маркировок повторялось при всяком следующем переименовании:

НКВД СССР: июль 1934 — февраль 1941; июль 1941 — апрель 1943;

НКГБ СССР (выделен из НКВД): февраль-июль 1941; апрель 1943 — март 1946;

МГБ СССР: март 1946 — март 1953;

МВД СССР: март 1946 — март 1953;

МВД СССР (слияние МГБ и МВД): март 1953 — март 1954;

КГБ<sup>14</sup> при Совете Министров СССР: март 1954 — февраль 1960;

МВД СССР — март 1954 — 1960.

Чехарда с переименованиями и постоянным созданием параллельных карательных структур, часто вступающих в конкурентные отношения, сопровождается столь же быстрым появлением уничтожительных

или, по крайней мере, недружелюбных наименований для их сотрудников; это: *энкавэдэшник, эмгэбэшник, кагэбэшник, гэбэшник, госужас*; менее уничижительно звучали: *энкаведист, эмведист, эмгебист*.

Термин *чекист* остается внутренним термином карательных служб, применяемым для описания либо духа учреждения в целом, либо его специальной, самой ответственной, оперативно-сыскной и собственно карательной сердцевины. Чекист — кадровый, наиболее бескомпромиссный и суровый сотрудник специальной службы, он — опытный разведчик и безжалостный контрразведчик. Об этом значении говорят и производные термины: *чекобслуживание* или *чекистское обслуживание* (ср. предприятия: слежка за ненадежными кадрами, контроль за соблюдением секретности и т. п.; например, «чекистское обслуживание производства минометного вооружения»; *чекстаж*, т. е. чекистский стаж; *оперчекработа* — оперативно-чекистская работа<sup>15</sup>).

Естественное семантическое старшинство *чекиста* над всеми сотрудниками-наследниками органов хорошо показал А. И. Микоян в речи по случаю 20-летия со дня основания ВЧК-ОГПУ-НКВД 20 декабря 1937 года: «Товарищ Ежов Николай Иванович, придя в НКВД, сумел быстро улучшить положение в НКВД [...] Ежов создал в НКВД замечательный отряд чекистов, советских разведчиков, изгнав чуждых людей, проникших в НКВД и тормозивших его работу»<sup>16</sup>.

Методы работы Ежова Николая Ивановича и его отряда надолго определили чекистскую семантику. Но, по-видимому, — только в языке людей, непосредственно столкнувшихся с карательными органами: «Только в лагере я впервые услышал, что слово “чекист” произносится с каким-то странным отвращением (как поется в блатной песне: “А на вышке маячит ненавистный чекист...”<sup>17</sup>). А на воле — прямо признаюсь — это слово пользуется большой популярностью».

Судя по тому, что чекистами по-прежнему и вполне добровольно называют в просторечии сотрудников спецслужб журналисты и обыкновенные граждане, сама идея назвать в середине 1990-х годов федеральную налоговую службу ВЧК оказалась продуктивной. Произошла реализация старого, еще двадцатых годов, пророчества о судьбе «большевицкого словесного наследства»: «Какая захватывающая задача разобраться в отвратительном языковом наследстве большевиков, в этих, по приказу рожденных, словах, сляпанных из обрубков нескольких слов или склеенных из двух, с полным презрением к закону русского языка, — без соединительной гласной. Далеко не все большевицкое наследие умрет; слово “чека”, например, окажется бессмертным. Собачьи же клички для будущих государственных и общественных учреждений и должностей, все эти “профсоюзы” и “селькоры”, а равно и до большевиков родившиеся “главковерхи” должны быть в официальных сношениях (иначе, как в зашифровке) воспрещены».

Быстрое переименование секретных служб и оперативно-чекистских органов (из КГБ в ФСБ) с сохранением значительной части пре-

жних кадров дает объяснение положительной государственнической составляющей в семантическом ореоле ВЧК и делает вполне понятной парадоксальную на первый взгляд готовность воспользоваться именем организации для новой демократической институции и даже для целой системы органов: «Премьер-министр Виктор Черномырдин, поясняя задачи ВЧК, отметил, что на региональном уровне аналоги таких комиссий уже существуют. В них также участвуют первые лица, которые, как правило, и создают местные ЧК. Например, довольно давно работает нижегородская комиссия»<sup>18</sup>.

Итак, в официальной расшифровке новой аббревиатуры составляющая «временная» учитывается в последнюю очередь, а старая структура — Всероссийская ЧК в центре и повторяющие ее чрезвычайки на местах («местные ЧК») — воспроизведена, по крайней мере, в сознании одного из соавторов идеи, «пояснявшего» свой замысел корреспондентке газеты.

С другой стороны, высказанное мною выше сравнение терминов ВЧК и гестапо все же не вполне правомерно: десятилетия использования терминов *чека*, *чекист* и их производных в значениях «секретный», «ответственный», «неумолимый» и т.п. смыли с них как раз-таки терминологический смысл. Эти слова для носителей языка, возможно, уже успели стать глубокой архаикой, чем может объясняться известная беззаботность, с какой ими оперируют в новой исторической ситуации.

Не указывает ли все это на историческую пропасть, отделяющую новое поколение от советской истории как целого? Даже люди ельцинского поколения, или те, кто были детьми и подростками в годы Второй мировой войны, люди, прекрасно осведомленные о житейском историческом содержании первых пореволюционных лет и особенно эпохи построения социализма, начинают утрачивать с этой эпохой непосредственный эмоциональный контакт.

Правда, есть и третий, вполне внеидеологический и, конечно, экстралингвистический фактор, придающий исторической теме остроту текущего момента, — это привлечение в постсоветские российские налоговые и финансовые службы кое-кого из разбегающейся армии чекистов — сексотов и кагэбэшников, ищущих профессионального применения<sup>19</sup> (а в послеельцинскую эпоху — выдвижение «чекистских кадров» на высшие государственные посты). В этом отношении и название ВЧК для российской налоговой службы должно быть признано прагматически удачным, а мое исходное утверждение о слабой чувствительности политической элиты к старо-новым эргонимам — ошибочным. Наоборот, избрание названия ВЧК для современного государственного органа России оказывается, в таком случае, скрытым сигналом, адресованным открытым противникам режима.

Заигрыванию Ельцина с прежней и по-прежнему наделенной огромными полномочиями кадровой силой советского режима можно найти параллель в относительно недавней истории. Так, во времена

первой, хрущевской оттепели уже была успешно предпринята попытка примирить привычную для официоза семантику слова с очевидной бандитской практикой режима. Исполнение этого примирения прослеживается в литературе тех лет.

Так, в романе Юрия Германа «Один год»<sup>20</sup> воспроизводится задушевная беседа старых чекистов — Альтуса и Лапшина, в описываемое время работавших в уголовном розыске.

«— Я вот недавно с курсантами беседу проводил, задал им вопрос о первом применении высшей меры, о первом расстреле органами ВЧК. И, знаешь, Иван Михайлович, удивился: никто на мой вопрос не ответил.

— Чего ж тут не ответить — князь Эболи.

— Хорошо, а почему именно князь Эболи? — резко перебил Лапшина Альтус. — Тут ведь вопрос чрезвычайно глубокий, серьезный, в этом расстреле очень многое можно увидеть, много понять и навечно извлечь выводы...

— Князя Эболи при мне привезли, — не торопясь, задумчиво сказал Лапшин. — Я тогда, конечно, не понимал, а теперь, предполагаю, разобрался. Тут дело в чем? Сволочь эта — Эболи — выдавал себя за чекиста, так?

— Так, — кивнул Альтус.

— И под видом чекиста обыскивал и грабил. А на нас лились помои, что мы-де грабители и бандиты. И здесь не только наказание было со стороны Феликса Эдмундовича, но и предупреждение всем навсегда, и даже тот смысл, который уже позже он сформулировал, помнишь, Алексей Владимирович? “У чекиста должны быть горячее сердце, холодный ум и чистые руки”. Верно? Так что расстрел Эболи есть не просто наказание, а утверждение всей нашей будущей морали — как нам жить и что такое настоящий чекист. Правильно я говорю?»

Топорность внедрения положительного образа чекиста не бросилась в глаза и самому автору: расстрел того, кто выдавал себя за чекиста, преподносится здесь как личная акция Дзержинского, совершенная из назидательно-террористических соображений; Чека по существу прямо называется инстанцией, запрограммированно убивающей каждое предыдущее поколение своих сотрудников («...не просто наказание, а предупреждение и утверждение всей нашей будущей морали...»). Соединению проповеди и террора в одном действии, характеризующему практику Дзержинского и его сотрудников, логически изоморфна литературная практика советского писателя, который должен был любой ценой отделать «бандитов» («тех, кто только выдавал себя за чекистов»), от «чекистов настоящих». Эта процедура, необходимая для бесшовного склеивания политической истории СССР, с куда большим размахом повторяется в постсоветской России, особенно после подписания 28 февраля 1994 года Договора об общественном согласии

и отказа общества и государства от политики люстраций, в том числе — от суда над КПСС<sup>21</sup>.

То обстоятельство, что из *чекиста* много десятилетий выскабливалась семантическая сердцевина «бандит», хорошо объясняет законсервированность в общественном сознании атмосферы немого страха перед правоохранительными органами и системой в целом. Опасность перестройки для наследников режима состояла в избавлении от страха: как только страх уходит, восстанавливается семантическое целое. Приведу фрагмент из типичного разговора в очереди 1991 года:

Д. Но на коммунистов-то не нужно бочку катить, пожалуйста. [...]  
Вы не путайте коммунистов с руководителями коммунистов.

В. Так выйдите из партии!

Д. А на каком основании я буду выходить?

В. На том основании, что это партия бандитов.

Е. (к В.) Я вам тоже скажу, что вы бандитка!

Д. Еще какая бандитка!

В. Не я же довела эту страну до такого состояния!

Д. А кто же как не вы?

В. (изумленно) Я довела ее?

Д. Вы-ы конечно!

Е. Нет, она демокра-ат, что вы!

В. Я что ли довела страну до такого состояния, как вы, коммунисты?

Д. А кто же?

В. А кто довел страну до такого состояния?

Д. Кто же, как не вы?

В. Коммунисты довели до такого состояния страну!

Пары чекист/бандит и коммунист/бандит претерпевают определенное внутрисистемное развитие: объявляя себя борцами с бандитами (собственно с «бандитизмом»), те и другие столь прочно ассоциированы в массовом сознании со своими декларируемыми противниками, что должны сами производить постоянное разделение на настоящих чекистов или коммунистов (т. е. «хороших», «таких, как сам Дзержинский», и «таких, как мы, нынешние») и ненастоящих («замаскированных бандитов», «которые были здесь вчера»). Это — стадия хрущевской оттепели и ранней перестройки, проходивших под знаком так называемого восстановления ленинских норм партийной жизни. В резолюции XX съезда КПСС, принятой 24 февраля 1956, говорится: «Съезд полностью одобряет решительные меры, принятые ЦК КПСС по пресечению *преступной заговорщической деятельности опасного врага партии и народа Берия и его банды* (курсив мой — Г. Г.). Тем самым был нанесен серьезный удар по планам империалистических разведок, достигнуто дальнейшее укрепление боеспособности партии.

Съезд целиком одобряет проведенную Центральным Комитетом большую работу по восстановлению ленинских норм партийной жизни, развитию внутрипартийной демократии, внедрению принципов

коллективного руководства на основе проведения марксистско-ленинской политики, по совершенствованию стиля и методов партийной работы».

Послание, содержащееся в тексте резолюции, повторяет схему, уже бывшую предметом наблюдения в эпизоде из романа Юрия Германа. Чекист-бандит объявляется просто бандитом и уже в этом качестве нечекиста отдается на словесное растерзание по-прежнему насмерть перепуганной толпе. Вся сосредоточенная за десятилетия ярость исторгается на «опасного врага партии и народа», к тому же оказавшегося агентом «международных разведок», но чистота слова чекист должна остаться незапятнанной. Как нетронутыми остаются и основополагающие принципы партийно-государственной жизни («коллективное руководство на основе проведения марксистско-ленинской политики...»). Только тот, кто учитывает и этот дополнительный подтекст, понимает, что перевод последнего сталинского поколения чекистов в бандиты означает не смену режима, но лишь его внутреннюю перестройку: операционная система — коллективное руководство — остается прежней, только вот устаревшая программа — Берия и его банда — должна быть удалена из памяти общественной машины целиком. Получатель такого сообщения и становится передатчиком желаемой отправителю-манипулятору версии.

И в 1996 году внедрение в стране «американских» отношений налогоплательщиков и государства вызывает двуслойную реакцию, в которой одни — старшее поколение, в том числе, разумеется, и бывшие боевые (и опасные) чекисты, — с радостью услышат знакомый сигнал, а в других, привыкших читать между строк, вернется все тот же страх, но несколько иначе сфокусированный в новых постсоветских условиях. Место идеологии и причастности к «государству в государстве» здесь должны занять законы монополистического рынка, ВЧК — его нового всеобщего часового и, конечно, неподкупных чекистов-налоговиков<sup>22</sup>.

Обширный экскурс понадобился мне для того, чтобы понять живучесть категорий *чекист* и *ВЧК* и, главное, приемлемость их в качестве идеологем государственного строительства постсоветской России. То, что начиналось как одна из нескольких десятков аббревиатур, возвращается в постсоветскую эпоху в новом обличье, но с прежней двуслойностью ключевого высказывания.

Как руководители ельцинского набора и ближайшие к ним поколения, так и молодые носители русского языка, пишущие в независимых и свободных от идеологических пут популярных изданиях, рассуждают о ВЧК-1 и ВЧК-2 так, будто чекисты декабря 1917 года были частью законного государственного аппарата, законным и лишь в силу его очень больших полномочий — грозным госучреждением. Это значит, что временная дистанция между организациями-носителями общего имени перестала быть для сегодняшних носителей русского язы-

ка вместилищем экзистенциально значимых событий. Если на стадии перехода от старых советских имен к новым постсоветским и декларировалась потребность в покаянии, в разоблачении конкретных преступлений, в реабилитации жертв этих преступлений, то постсоветская эпоха отодвинула всю эту проблематику в окончательное прошлое, извлекая из него лишь словесные оболочки с потребной коннотацией<sup>23</sup>.

Реальное осознание того, кто «довел страну до такого состояния»<sup>24</sup>, было частью общественного дискурса до августовского путча 1991 года, когда создание Госкомитета по чрезвычайному положению — ГКЧП — рассматривалось как нелепая попытка вернуть советскую чрезвычайку. Тогдашние средства массовой коммуникации, пользуясь новизной положения и растерянностью карательных органов, были полны разоблачений всего советского строя и конкретных чекистских преступлений, за которые никто еще пока не понес наказания. Поэтому само слово ГКЧП было мгновенно подвергнуто снижению — как в устном обиходе, так и в окончательно освободившейся тогда от цензуры публичной письменной речи: «Неуклюжая аббревиатура ГКЧП обрастает различными саркастическими, уничижительными производными. Таково произведенное скрещением с именем одного из инициаторов путча — Пуго, фамилия которого порождает выразительные ассоциации с глаголом пугать: ГКЧПуга (пишется через а). Вот броский заголовок: «Чекисты и чеписты: от ЧК и ЧП» (Независимая газета. 4.09.1991).

Но глумлению над чекистами очень быстро был положен конец.

Для того, чтобы понять значение имени ВЧК в постсоветском российском дискурсе, рассмотрим, какую именно семантическую проекцию избирали для сообщения о ВЧК органы печати, хоть и представляющие различные политические направления, но в целом явно оппозиционные возрождению любых собственно советских государственных структур или отношений<sup>25</sup>.

Во всех случаях характеристики вновь организуемой службы представляют собой перечень впечатлений, которые вызывают или должны вызвать исторические реалии (ВЧК и чекист) и ключевое слово — «чрезвычайный». Рассмотрим полный перечень характеристик:

а) ВЧК собирается «выбивать долги» (президент международной Нижегородской ассоциации предприятий и организаций Владимир Лузянин); ВЧК «немедленно соберет налоги» (Анатолий Чубайс); «сделает с предприятия третью шкуру» (президент конфедерации объединенных промышленников и предпринимателей Юрий Токарев); от неплательщиков ожидается, что они «испугаются ВЧК»; «в зависимости от обстоятельств [ВЧК будет] применять весь веер возможностей — от самых жестких до самых нежных» (Александр Лившиц)<sup>26</sup>;

б) «грозное решение создать ВЧК и тем самым увеличить собираемость налогов»; «в сети ВЧК попадут злостные неплательщики налогов»; «коммерческие банки должны испугаться грозного ВЧК»; «тре-

пет она должна вызывать не меньший, чем детище Октябрьской революции»; «первыми должны трепетать коммерческие банки»; «к ним ВЧК постучит прежде всего»<sup>27</sup>;

в) «Всем должно стать ясно, что речь идет об очень серьезных вещах» (сотрудник аппарата правительства); «Если честно, то совпадение не случайно. Самим своим названием комиссия предупреждает: «Ребята, платите! [...] Мало не покажется!» (представитель президента в Думе); «Черномырдину нужно быстро и решительно переломить ситуацию»; «Решения необходимо принимать в обход привычного бюрократического аппарата»; «ВЧК — продукт подлинной власти»; «монстр, собирающий недоимки и выбивающий долги»; «быстро и беспощадно собрать налоги»; «жесткий орган прямого государственного управления экономикой»; «держат в постоянном страхе любое предприятие и любую компанию, а через них влиять на любого политика»; «имеет возможность раздеть до нитки или обанкротить за долги»; «реальная власть над регионами до конца года»<sup>28</sup>;

г) «Планы действий ВЧК масштабны и грозны»; «методологический трезубец власти: банкротства, пресечение вывоза капитала, борьба с укрытием доходов»; «очень скоро ВЧК начнет суровую борьбу с уклонением россиян от налогов»; «в строй вступит система всеобщего контроля и учета»; «туго, по расчетам чекистов, придется и должникам из СНГ»; «в любом случае придется идти на нарушение российских законов»<sup>29</sup>.

Как следует из высказываний лиц, ответственных за «методологический трезубец» ВЧК, исходящая от этого органа угроза состоит в запрограммированном нарушении закона, а стало быть — в неизбежном конфликте с теми, кто стремится к утверждению нового, небывалого еще в России режима законности, правового общества. Для этой части носителей языка неприемлема не столько историческая нагрузка понятия чрезвычайная комиссия, сколько непосредственная семантика чрезвычайности: «Как крупные, так и средние коммерческие банки комментируют появление ВЧК крайне уклончиво. Но глава Ассоциации российских банков Сергей Егоров высказался вполне определенно: «Если для эффективного сбора налогов не хватает налоговой службы и полиции, то не помогут никакие чрезвычайные меры»<sup>30</sup>.

К этому простому умозаключению трудно прийти, сосредоточившись не на анализе текущей политики, а на принудительном сравнении экономической ситуации в постсоветской России с тем, что происходило в стране 80 лет назад. В какой мере именно такое сравнение вообще имеет смысл в текущей социально-политической ситуации, авторы статей не выясняют вовсе. Введенный правительством в политическую игру термин ВЧК немедленно принимается не только в качестве исходной точки, но и как платформа всего дальнейшего рассуждения. Имя ВЧК вызвало в средствах массовой коммуникации (и притом — в самых спокойных по тону и политической ориентации!)

принудительную ассоциацию с революцией, так что даже либералы из газеты «Коммерсантъ» оказались вынуждены признать террор государства по отношению к «саботажникам» оправданной мерой: «Правда, на этот раз комиссия не всероссийская, а временная, и не по борьбе с контрреволюцией и саботажем, а по укреплению налоговой и бюджетной дисциплины. Тем не менее аббревиатура не случайна — злостные неплательщики должны быть наказаны, а голодные и разутые (пенсионеры, рабочий класс и армия) срочно накормлены и обуты (выплачены пенсии и зарплаты)»<sup>31</sup>.

Приведенные в четырех анализируемых текстах характеристики ВЧК оказались двойной ловушкой. Заготовленное для злостных неплательщиков налогов словесное пугало не только выдало образ мысли правительственных чиновников, но и показало пределы готовности средств массовой коммуникации критически осмысливать политические действия властей. Только автор текста (а), ни разу не дающая читателю почувствовать, что она знает об историческом прототипе новой институции, пытается сосредоточиться на реальной исполнимости предложенного правительством и суммирует трезвые мнения в заглавии статьи: «С рубля рупь тридцать не возьмешь».

В трех других случаях авторы не выходят за пределы заданного аббревиатурой ВЧК дискурсивного поля. По самому скромному счету, можно различить три уровня развертывания чекистского дискурса:

- революционно-исторический, или собственно советский;
- блатной стеб;
- новорусский синтез.

В центре журнального разворота со статьей Виктора Островского помещены фотографии первых послереволюционных лет с подписями: «Продотряд идет на дело» и «Зерно для трудового народа». Отсутствие кавычек не мешает читателю понять, что выражение *на дело*, взятое из уголовного жаргона, характеризует ироническое отношение автора статьи к продотряду — «вооруженной банде, по заданию центральной власти большевиков изымающей у крестьян запасы продовольствия». Словосочетание *трудоу народ* тоже употребляется в контексте, не оставляющем сомнений в авторской иронии: трудовой народ и мыслится ограбленным бандитами-большевиками. Ирония усилена до сарказма текстовой иллюстрацией под общим заголовком «Чрезвычайная история», занимающей половину разворота и содержащей выписки из документов о создании ВЧК-1 в декабре 1917 года и книги М. Лациса «Два года борьбы на внутреннем фронте» 1920 года. В названии статьи — «Три буквы, которые потрясут деловой мир» — сразу угадывается намек на книгу Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир». Сквозь весь текст протянута нить революционной риторики. Здесь обсуждаются следующие концепты: «окончательные результаты борьбы ВЧК с саботажем»; «неумолимость политических законов в посткоммунистической России: побеждает тот, у кого есть сила и

деньги»; «массы не любят слабых лидеров и бедные правительства»; «быстро и беспощадно собрать налоги»; «жесткий орган прямого государственного управления»; «стабильность в обществе, в экономике, наконец, в аппарате надо и дальше твердо поддерживать и оберегать [...] Главное, чтобы ВЧК не пошла уже проторенным путем — ВЧК, НКВД, КГБ...»

Сопоставление этого уровня политического комментария с изложенным выше иллюстративным материалом из времен ВЧК-1 воспринимается и как пародия на правительство, и как автопародия поддавшегося на провокацию юмориста. Читателю журнала предлагается проследить параллелизм, провоцируемый общей идеологией и ее импликациями. Интересно, что вместе с исторической аббревиатурой в язык публицистов 1990-х годов приходит излюбленная чекистско-большевистская идеологема *беспощадности*, ставшая объектом пародирования уже в конце 1920-х годов<sup>32</sup>.

Из отчета ВЧК-1: «За все время деятельности чрезвычайных комиссий ими расстреляно за спекуляцию 100 человек, за хищения — 819, а штрафов наложено на 127 миллионов рублей. Обнаружено и конфисковано в одной Москве за последние месяцы: сахара 13 вагонов, спичек 26 вагонов, веревок 16 вагонов, селедок 7 вагонов [...] 60 пудов шоколада, олифы 400 пудов и т.д. М. Лацис, 1920 год.»

Из отчета ВЧК-2: «Размер недоимки по бюджету 1996 года составил на 1 октября 53,6 трлн рублей, а сумма отсроченных платежей — еще 18,4 трлн рублей; налогоплательщиками не уплачено 36,5 трлн рублей в виде штрафных санкций [...] В сентябре в консолидированный бюджет России было собрано 30,3 трлн рублей, на 24,1% меньше, чем в августе [...] Такое падение чревато политической дестабилизацией.»

«Никакой пощады этим врагам народа, врагам социализма, врагам трудящихся. Богатые и жулики, это — две стороны одной медали, это — два главные отряда паразитов, вскормленных капитализмом, это — главные враги социализма, этих врагов надо взять под особый надзор всего населения, с ними надо расправляться, при малейшем нарушении ими правил и законов социалистического общества, *беспощадно*.» (В. И. Ленин. Как организовать соревнование? (1917) // ПСС. Т. 35. С. 200—204).

«Сейчас перед дуумвиратом [здесь: Черномырдин и Чубайс] стоит не менее сложная задача: *быстро и беспощадно собрать налоги* и при этом удерживать заданный политический и экономический курс.» (В. Островский (1996)).

Эта *беспощадность*, бывшая одной из центральных советских, ленинских идеологем, встречается нас и в стихах советского поэта 1920—1960-х гг.:

Пей, товарищ Орлов,  
Председатель Чека.

Пусть нахмурилось небо,  
Тревогу тая, —  
Эти звезды разбиты  
Ударом штыка,  
*Эта ночь беспощадна,  
Как подпись твоя.*

Пей, товарищ Орлов!  
Пей за новый поход!  
Скоро выпрыгнут кони  
Отчаянных дней.  
Приговор прозвучал,  
Мандолина поет,  
И труба, как палач,  
Наклонилась над ней.

*Михаил Светлов. «Пирушка» (1927).*

Ср. высказывание Л. Троцкого: «Революционный централизм есть жесткий, повелительный и требовательный принцип. В отношении к отдельным людям и к целым группам вчерашних единомышленников он принимает нередко форму безжалостности. Недаром в словаре Ленина столь часты слова непримиримый и беспощадный. Только высшая революционная целеустремленность, свободная от всего низменно-личного, может оправдать такого рода личную беспощадность» (1929)<sup>33</sup>.

Второй дискурсивный уровень, на который выводит автора аббревиатура ВЧК, — это стеб, пронизывающий всю статью от начала до конца; автор сообщает, что стиль этот едва ли не предписан ему самими изобретателями ВЧК-2: «Если министр финансов Александр Лившиц в одном из своих публичных выступлений сразу после выхода указа еще пытался иронизировать по поводу “совпадения” и возможных исторических параллелей, то ближе к концу прошлой недели комментарии из высших политических сфер стали отдавать металлом. “Журналисты будут стебаться? — переспросил корреспондента “Ъ” один из информированных сотрудников аппарата Кремля. — Да пусть себе стебаются. Мы не против того, чтобы всем стало ясно, что речь идет на самом деле об очень серьезных вещах”. [...] А пойманный в одном из переходов Думы представитель высшего руководства правительства прямо ответил на вопрос о наличии связи между двумя ВЧК: “Если честно (не для печати!), то совпадение не случайно. Самим своим названием комиссия предупреждает: Ребята, платите! Погашайте задолженность, реструктурируйте, делайте что угодно, только не пытайтесь играть с бюджетом в игры. Мало не покажется”. Так все и задумывалось. Чувство юмора у правительства или его отсутствие тут ни при чем».

В заголовке статьи — «Три буквы, которые потрясут деловой мир» — иное ухо услышит по меньшей мере два дополнительных намека. Один — сквернословный — три буквы — распространенный эвфемизм хуя/хера, а вовсе не ВЧК<sup>34</sup>; другой намек — блатной — потрясти кого-либо = 1) заставить кого-либо расстаться с деньгами или имуществом; 2) допросить подследственного. Стебными являются и другие ключевые пассажи статьи:

«Аббревиатура не случайна — злостные неплательщики должны быть наказаны, а голодные и разутые срочно накормлены и обуты». Несмотря на пояснение («выплачены пенсии и зарплаты»), слово *обуть* в современных средствах массовой коммуникации употребляется почти исключительно в своем блатном значении<sup>35</sup>, так оно должно читаться и в контексте статьи В. Островского<sup>36</sup> рядом с другими просторечно-блатными выражениями («Ребята, не надо играть в игры. Мало не покажется»). Наконец, своего пика весь блатной пласт стебной статьи «Коммерсанта» достигает, когда премьер-министр В. Черномырдин называется «лидером крупнейшей и наиболее могущественной финансово-промышленной группировки»: «Черномырдин и почти конституционный преемник Ельцина. В силу этого именно ему нужно быстро и решительно переломить ситуацию. Этого ждут от него финансисты и бизнесмены, сделавшие ставку на нынешнего президента»<sup>37</sup>. Здесь игра построена на контаминации выражений финансово-промышленная *группа* и преступная *группировка*, дающей словосочетанию итоговое значение: «главарь банды». В этом качестве главаря упомянут далее и тот, кто считается шефом ВЧК-2 и носит, как сказано, «аппаратную кличку»: «Черномырдину и Чубайсу удалось полтора года назад нанести первый решающий удар по финансовой базе группировки А. Коржакова — Национальному фонду спорта. Выдержав ответный удар, Чубайс с полным правом стал носить аппаратную кличку “железобетонный”»<sup>38</sup>. И в последнем случае — намек на известные прозвища Феликса Дзержинского и других деятелей советского правительства и постсоветской России разных лет<sup>39</sup>.

Та же схема повторяется в статье Э. Муртазаева. В названии — «ВЧК вплотную займется доходами граждан. Комиссия определила три составных части своей работы» — действует, хотя и менее ярко, тот же двойной подтекст: один — займется доходами — криминально-актуальный; другой — три составные части — историко-юмористический<sup>40</sup>. Стебной эффект, возникающий от соседства в одном пассаже советских и блатных идеологом, сходится в ключевом слове чекист: «Банкротства, безусловно, — главное оружие чекистов. Среди претендентов на разборку в ВЧК называются “Газпром” и предприятия ТЭК [...] Дальше — больше. Очень скоро ВЧК начнет суровую борьбу с уклонением россиян от налогов [...] Чтобы проконтролировать нерадивых юридических лиц, в строй вступит система всеобщего контроля и учета — то есть так назы-

ваемая “Единая таможенно-банковская система ведения счетов”. Туго, по расчетам чекистов, придется и должникам из СНГ».

Отказавшись от объяснения того, что представляет собой эта новая российская институция и как именно она действует, по какому образцу была создана и т. п., автор текста принуждает своего читателя повторять упражнения в остроумной комбинаторике. В итоге новорусская реалья, например, «Единая таможенно-банковская система ведения счетов», представлена как монструозное сочетание чекистского зас-тенка (разборки, суровая борьба, туго придется) и социалистического сверх-министерства (социализм — это учет и контроль)<sup>41</sup>.

Обширные затраты остроумия приводят к тому, что стебной дис-курс подавляет содержательную коммуникацию уже на стадии инфор-мирования общества о том, что собирается сделать правительство: «Пакет, предложенный по итогам долгих споров и заседаний россий-ских чекистов, несмотря на свою объемность, тем не менее не впечат-ляет. Уже при первом прочтении документа становится очевидно, что его материальный эффект по крайней мере непрогнозируем. Чтобы расширить налогооблагаемую базу, в любом случае придется идти на нарушение российских законов»<sup>42</sup>. Назвав себя чекистами, налоговые чиновники должны приступить к нарушению закона.

Вне зависимости от того, в какой мере схематически перечислен-ные здесь элементы и уровни речевого опыта осознаются носителем языка в момент чтения газеты или журнала, порождающим стимулом для их возникновения в тексте стали исторические идеологемы *ВЧК* и *чекист*. Игра, заданная «чувством юмора или его отсутствием»<sup>43</sup> у правительственных чиновников, делает сходство (структурное и стилистическое) исторического опыта 1917 и живой повседневности 1990-х годов дискурсивной ловушкой. Хватательная способность этой ловуш-ки такова, что идеологема *чекист*, не утратив своего исторического содержания, приобретает современное уточняющее значение: «госу-дарственный служащий, сохраняющий прежнюю задачу выслежива-ния и поимки граждан в рамках нового государственного учреждения». Приемлемость такого рода словоупотребления может означать, что непосредственная преемственность по отношению к советскому режи-му для носителей языка существенней, чем стремление преодолеть это советское прошлое или устранить его из общественной жизни.

Семантическая ясность подчеркивается в данном случае и тем об-стоятельством, что сотрудники ВЧК-2 не называются в приведенных контекстах как бы чекистами, чего можно было бы ожидать в связи с широким распространением моды на уступительное *как бы*, которое позволило бы дополнить указанное значение: ‘согласно новым крите-риям’. И без этого гипотетического *как бы* словосочетание “россий-ский чекист” не нуждается более ни в какой уступительно-извиняющей интонации. Возвращаясь к водоразделу, отмеченному четверть века назад Андреем Синявским, можно утверждать, что в постсоветском русском

дискурсе преобладает тогдашнее — 1970-х годов — официальное представление о чека и чекистах. Огосударственный человек все еще здесь, среди нас.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> «Постоянная комиссия Саратовского горсовета по науке, образованию, культуре приняла решение вернуть двум улицам в центральной части города их исторические названия: просп. им. Ленина будет именоваться Московский проспект, а проспект им. Кирова — Немецкой улицей. Площадь Революции будет носить прежнее название — Театральная, Коммунистическая площадь — Соборная, Фрунзе — Ильинская, Дзержинского — Привокзальная. [...] Вопреки распространенному мнению о гигантских затратах на переименование улиц, новая акция обойдется городу всего в 15 тыс. рублей» (*О. Михайлов. Деленинизация Саратова // Вестник. Газета производственного объединения «Волгодизельаппарат». 1992. 26 февраля. С. 2).*

<sup>2</sup> См.: Эхо 1992. 9 января. С. 98; *П. Наконечников (зампред областной общественно-политической организации «Россия»)*. Мегафон, ставший реликвией // *Русский вестник* 1992. 4—11 марта; на фотографии мегафона в газете плакат с надписью: «В этот мегафон Президент России Б. Н. Ельцин 8 января 1992 г. объявил о том, что на Саратовской земле немецкой автономии не будет!»

<sup>3</sup> Ср. старые московские топонимы Остоженка, Воздвиженка, Солянка и новые названия середины 1990-х, пока получившие официальный статус лишь в названиях выставочных залов: «На Каширке» (Каширское шоссе), «Варшавка» (Варшавское шоссе). (См.: *Русская коллекция. 1997. № 9—10. Ноябрь—декабрь. С. 23).*

<sup>4</sup> «Была когда-то грозная Всероссийская чрезвычайная комиссия во главе с Ф. Дзержинским. Теперь будет Временная чрезвычайная комиссия по налогам и бюджету. Но трепет она должна вызывать не меньший, чем детище Октябрьской революции. И первыми, кто должен трепетать, — это коммерческие банки. К ним ВЧК поступится прежде всего» (*В. Златоустов. Кому дрожать от стука ВЧК? // Век. 1996. 18 октября).*

<sup>5</sup> Указ о запрещении деятельности партийных ячеек в государственных учреждениях и организациях был подписан президентом РСФСР еще 20 июля 1991 года (ср.: *Занимательная перестройка. История в картинках // Московский комсомолец. 1992. 23 апреля).*

<sup>6</sup> Деятельность ФСБ регламентируется Федеральным законом от 22 февраля 1995 г. «Об органах Федеральной службы безопасности в РФ» и Указом Президента РФ от 23 июня 1995 о первоочередных мерах по реализации этого Закона.

<sup>7</sup> Трудно представить себе обстоятельства, при которых политический деятель современной Германии заикнулся бы о том, чтобы налоговая служба, не справляющаяся в полной мере со своими задачами, была усилена и преобразована, например, в гестепо (*Gestapo, Geheime Steuern Polizei*).

<sup>8</sup> Ср.: *Личные имена в прошлом, настоящем, будущем. Проблемы антропоники. М., 1970; А. В. Суперанская. Общая теория имени собственного. М., 1973; В. А. Никонов. Имя и общество. М., 1974; Ernst Eichler, Wolfgang Fleischer, Alexandra Superanskaja (Hrsg.). Sowjetische Namensforschung. Berlin, 1975.*

<sup>9</sup> Существует ряд эвфемизмов, сознательно насаждаемых властью для прикрытия террористической сути большевистской системы. Так, в отношении явных сотрудников наркомата или министерства внутренних дел стал применяться эллипсис-эвфемизм — «Он работает в системе (органах)».

<sup>10</sup> Наиболее полный исторический обзор структуры карательных органов см. в книге: *Кокурин А. И., Петров Н. В.* Лубянка. ВЧК-ОГПУ-НКВД-МГБ-МВД-КГБ. 1917—1960. М., 1997.

<sup>11</sup> «Чекисты не раз показали себя энтузиастами всякого нового дела. Энтузиазм и энергия чекистов создали и укрепили Соловецкие лагеря [...] Приказываю: открыть запись добровольцев из чекистских кадров на руководящую работу в имеющихся и вновь организуемых лагерях». Приказ ОГПУ № 131 от 25.4.1930. Подпись: Г. Ягода. (Цит. по: *Кокурин и Петров.* Указ. соч. С. 182—183).

<sup>12</sup> «§ 25. Губернские ЧК разделяются на следующие отделы: Иногородний, Секретно-Оперативный, Юридический и Транспортный отдел, где таковой, согласно постановлению 2-й Всероссийской Конференции Чрезвычайных Комиссий, полагается». Инструкция Чрезвычайным Комиссиям на местах (принятая в основе на 2-й Всероссийской Конференции Чрезвычайных Комиссий и окончательно проредактированная ВЧК 1. 12. 1918 г.). Ф. Дзержинский и др. (цит. по: *Кокурин и Петров.* Указ. соч. С. 170—171).

<sup>13</sup> Единственным только бранным являлось, по-видимому, выражение «сопля чекистская» — о стукаче (См.: Россия. 1991. 2. С. 399, 446).

<sup>14</sup> Ср. саркастический комментарий А. Синявского ко всем этим «модным буквенным перестановкам, в которых сам черт ногу сломит и можно с ума сойти, придя к непопозволительным и безответственным гиперболам. Например. Было: ВКПБ. Стало: КГБ. На первый взгляд ничего, недурственно, даже — лапидарнее. Но в ходе подобных новшеств остается всегда неясность, кто здесь над кем командует и что из чего в результате проистекает [...] Простите, товарищи, но, трезво рассуждая, КГБ для русского уха тоже звучит не слишком уж поэтично. КГБ — походит немного на крематорий, на гроб, в лучшем случае — на шаги Командора по гробовым плитам».

<sup>15</sup> *Кокурин, Петров.* Указ. соч. С. 18, 31, 80, 157.

<sup>16</sup> Цит. по: *Кокурин, Петров.* Указ. соч. С. 16.

<sup>17</sup> Вот еще примеры из лагерного фольклора, широко ходившего и вне зоны по всему СССР, где чекист — стрелок охраны или заплечных дел мастер:

Ильич, Ильич, за то ли ты боролся,  
Чтобы рабочий гнулся в три дуги,  
За свой же хлеб слезами умывался  
И целовал чекистам сапоги.

Или:

Передо мной икона и запретная зона,  
А на вышке маячит надоевший чекист.

Или в куплете знаменитой песни Г. М. Александрова «Я помню тот Ванинский порт...»:

От качки стонали зека,  
Стояли, обнявшись, как братья,  
И только порой с языка  
Чекистам срывались проклятья.

<sup>18</sup> Ю. Ульянова. С рубля рубль тридцать не возьмешь. С каждым должником в бюджет ВЧК намерена разобраться отдельно. Разберется ли? // Известия. 1996. 15 октября.

<sup>19</sup> Чтобы понять масштабы взаимодействия чекистов и новых русских, достаточно назвать бывшего высокопоставленного сотрудника КГБ Ф. Д. Бобкова, ставшего одним из руководителей крупнейшей финансовой группы МОСТ.

<sup>20</sup> Сын писателя, кинорежиссер А. Герман, снял по мотивам этого произведения художественный фильм «Мой друг Иван Лапшин» (1984), сместивший отмечаемый ниже политический акцент романа (фильм попал в прокат только в годы перестройки).

<sup>21</sup> Процесс о конституционности запрета КПСС был начат 26 мая 1992 г.

<sup>22</sup> В новом слове налоговик характерна словообразовательная модель советского термина кадровик — заведующий отделом кадров, обычно — штатный или нештатный сотрудник КГБ. Ср. радиоинтервью с сотрудником налоговой полиции — сотрудником ФСБ: «Президентом поставлена задача разрешить этот кризис, и уже задействованы все силы. Мы расскажем все тогда, когда придет время, а сейчас не мешайте нам делать свое дело профессионально, так чтобы налогоплательщики чувствовали, что нам не зря платят зарплату» (Эхо Москвы. 1996. 12 января. 16.00).

<sup>23</sup> Для представления перестроечной идеологии покаяния в постсоветском дискурсе ограничусь двумя фрагментами 1993—1995 гг.: «Литература и жизнь (во время перестройки — Г. Г.), впрочем, смыкались. Бурные восторги по поводу красивого, но внутренне фальшивого грузинского фильма “Покаяние” генерировали идею всеобщего покаяния (разумеется, не в христианском смысле), озвученную академиком Лихачевым. Раз покаяться нужно всем, значит, не нужно никому. Не согрешиви, не покаешься. Валяй, грехи дальше. Вернее, даже не так: живи, как жил; живи в полном убеждении, что лично в тебя никто не имеет права бросить камень, потому что он тоже грешен, а значит и в равной мере грешен. Так следователь, которому лень заводить заведомо гиблое дело о групповом изнасиловании, выговаривает потерпевшей: а ты что ж, дрянь, к ним на квартиру пошла?» (В. Топоров. Критический кнут и писательский пряник // Постскрипtum. 1995. № 1. С. 273); «Самочевидно, что едва ли не все бедствия, происходящие ныне — последствия того, что бандит остался на свободе, а безнаказанность развратна. Тем более, что ему не свойственны покаяние, самоограничение, природа его — это природа людоеда и злокачественной опухоли вместе взятые» (Аброр Джамалов, г. Ташкент. Открытое письмо президенту США. Август 1993. Бремен. Архив. Ф. 13).

<sup>24</sup> «Довести Россию/страну/людей до такого состояния» — важная самооправдательная идеология времен перестройки и после нее, теневой вариант официальных «врага народа» или «внутреннего врага». Ср.: «Сталин и Троцкий вроде как по разную сторону баррикад, а вот частушка, опять же открыто пели, в ней они объединены:

Сидит Сталин на березе,  
Троцкий выше — на ели.  
До чего, хриstopродавцы,  
вы Россию довели.»

(В. Крупин. «Едрит твой налево», — сказала королева // Реалист. Литературный альманах. Выпуск первый. М., 1995, С. 92—93. «Вот по этому и стоять на ринке ведро картофеля 200000 рублей, килограмм сала 180000. Вот до чего евреи довели всю страну» (Андрей Иванович Г., г. Смела. Письмо на «Радио Свобода» [зима

1994/1995]. Орфография и пунктуация оригинала. Бремен, Архив. Ф. 13).

<sup>25</sup> Еженедельник «Коммерсантъ», газеты «Век», «Известия» и «Сегодня»; тексты из данных изданий были подобраны экономистом и лингвистом Якобом Фрухтманом, руководствовавшимся по моей просьбе совершенно посторонним для данной темы критерием: велся поиск содержательных статей, излагающих суть дела в доступной непосвященному читателю форме.

<sup>26</sup> Ю. Ульянова. С рубля рубль тридцать не возьмешь...

<sup>27</sup> В. Златоустов. Кому дрожать от стука ВЧК?..

<sup>28</sup> В. Островский. Три буквы, которые потрясут деловой мир. ВЧК-2: зачинщики // Коммерсантъ. 1996. № 40. С. 22—25.

<sup>29</sup> Э. Муртазаев. ВЧК вплотную займется доходами граждан. Комиссия определила три составные части своей работы // Сегодня. 29 октября. [под рубрикой: «Учет и контроль»].

<sup>30</sup> Ю. Ульянова. С рубля рубль тридцать не возьмешь...

<sup>31</sup> В. Островский. Три буквы, которые потрясут деловой мир...

<sup>32</sup> «Беспошадная борьба с головопаятством, пьянством, обезличкой, бесхребетностью и переверзевщиной». (См.: Ю. К. Щеглов. Комментарии к роману «Двенадцать стульев» // И. Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев. М., 1995. С. 530).

<sup>33</sup> Л. Троицкий. Моя жизнь. Опыт автобиографии. Иркутск, 1991. С. 163.

<sup>34</sup> Ср. известный анекдот времен строительства БАМа (Байкало-Амурской Магистральной): «Если тебя посылают на три буквы, это не обязательно значит, что тебя посылают на БАМ».

<sup>35</sup> «Меня, Сергея Роботу, знакомые кавказцы “обули” на несколько “лимонов”» (О. Гонзов, Д. Севрюков. Как «кинули» лейтенанта. Не найдя у милиции защиты от мафии, офицер вспомнил заветы Рэмбо» // Комсомольская правда. 1994. 3 сентября); «Ты понимал, что сидел перед янычаром и тебя водили за нос, обули, говоря попросту» (С. Гандлевский. Трепанация черепа // Знамя. 1995. № 1. С. 119); «Помню, Стиляга раздел Кио, а потом пронесся слух, что сам просадил миллион Сергею Психу-младшему. Миллион, когда зарплата была 120 рублей. Через неделю Бабай обул Психа и попал под меня». (Андрей Колобаев. Ставка больше, чем жизнь // Совершенно секретно. 1996. № 5. С. 9).

<sup>36</sup> В этом контексте и лексема *накормлены* вызывает у читателя принудительную ассоциацию с известным афоризмом министра сельского хозяйства РФ Александра Заверюхи: «Россия должна накормить своих крестьян» (из выступления на заседании кабинета министров РФ 3 февраля 1994). Фраза эта обильно цитировалась и успела войти в словарь современных цитат.

<sup>37</sup> В. Островский. Три буквы, которые потрясут деловой мир. С. 24.

<sup>38</sup> Там же. С. 25.

<sup>39</sup> Железный нарком — о Л. М. Кагановиче, наркоме путей сообщения; железный Феликс — о Ф. Э. Дзержинском; железный Шурик — об А. Н. Шелепине (председателе КГБ в 1958—1961); ироническая аналогия с «железным Феликсом» в 1990-е годы применялась также к тележурналисту, впоследствии — депутату Госдумы Александру Невзорову; железный Виктор — о лидере одной из коммунистических партий Викторе Анпилове.

<sup>40</sup> Ср. хрестоматийную ст. Ленина «Три источника и три составных части марксизма» (1913).

<sup>41</sup> «Учет и контроль — вот главное, что требуется для правильного функционирования первой фазы коммунистического общества» (В. И. Ленин. Государство и революция).

<sup>42</sup> Э. Муртазаев. ВЧК вплотную займется доходами граждан.

<sup>43</sup> В. Островский. Три буквы, которые потрясут деловой мир. С. 23.

# ЧАСТЬ ВТОРАЯ



Литература



## МИСТИКА В «ДВЕНАДЦАТИ» А. БЛОКА: У ИСТОКОВ ВТОРИЧНОЙ САКРАЛИЗАЦИИ

В многочисленных исследованиях, посвященных «Двенадцати», недостаточно глубоко осмыслено одно обстоятельство: «первой страницей в советской литературе»<sup>1</sup> стала именно мистическая поэма.

9 марта 1918 года А. Блок записывает: О. Л. Каменева (комиссар Театрального отдела) сказала Любе: «Стихи Александра Александровича (“Двенадцать”) очень талантливое, почти гениальное изображение действительности. Анатолий Васильевич (Луначарский) будет о них писать. Но читать их не надо вслух, потому что в них восхваляется то, чего мы, старые социалисты, больше всего боимся»<sup>2</sup>. Однако несмотря на страх старых социалистов перед образом Христа, в большевистской «Правде» блоковская поэма оценивается как величайшее достижение его поэзии и, в то же время, русской поэзии после Пушкина, Некрасова, Тютчева»<sup>3</sup>. Л. Троцкий характеризовал «Двенадцать» как высшее достижение Блока и самое значительное произведение нашей эпохи<sup>4</sup>, ничуть не смущаясь блоковской мистики. Попытаемся понять — почему.

В первой же строфе поэмы заявлена не только оппозиция черного и белого (тьмы и света), на что неоднократно обращалось внимание<sup>5</sup>, но и неустойчивость этого видимого контраста. Существенной особенностью начала поэмы является как раз не онтологизация символики черного и белого и определенная семантика данной символики (на что провоцирует читателя само заглавие поэмы), но, напротив, манифестация зыбкости границ между тьмой и светом.

«Вечер» и «снег», наделенные атрибутами черного и белого, уже по своей природе не могут обладать константностью: временной ряд (вечер) и пространственный (снег) сами по себе вовлечены в бесконечные природные циклические превращения. Неустойчивость подчеркивается как четырехкратным повтором слова «ветер» в первой же строфе, так и строкой «На ногах не стоит человек». Переход от символики мирового ветра как такового к населенной людьми земле имеет предельно универсальный характер: речь идет о каждом человеке (во второй строфе, где слово «ветер» упомянуто в пятый раз, человек стано-

вится неуверенным ходоком: если ранее в тексте его действие передавалось отрицательным «на ногах не стоит», то теперь обобщенный «всякий ходок» изображается скользящим — «скользко», «скользит»). Именно акцентуация этой неустойчивости и является единственной подлинной доминантой поэмы.

Заметим, что в первых строфах можно угадать скрытые аллюзии на библейское сотворение мира, однако они имеют обратную Книге Бытия семантику: если в Библии говорится об отделении света от тьмы, тверди от воды, дня от ночи, то ветер в блоковской поэме, переходящий в пургу и вьюгу, напротив, свидетельствует о вселенской зыбкости и смешении всех атрибутов Божьего света. Именно эта вселенская неустойчивость обретает в поэме онтологический статус. Тем самым блоковский «черный вечер» хотя отчасти и повторяет библейское «И был вечер», а «черное небо» заставляет вспомнить «небо» из первой же строки Книги Бытия, но их семантика является семантикой замещения. Однако, вопреки распространенному мнению, в поэме нет изображения нового мира и новой жизни — даже в самой латентной форме, зато наличествует тотальная деструкция всех столпов прежнего мира и прежней жизни.

Можно усмотреть и своеобразную коллизию между мнимой неподвижностью белого снега, лежащего на земле (земной тверди), и подвижностью ветра. Уповающий на устойчивость тверди «ходок» авторской волей сталкивается со своеобразной двойственностью мира: за кажущейся очевидностью всегда таится ее оборотная и опасная для человека сторона: «Под снежком — ледок». Интересно при этом, что «снег» трансформируется в «снежок» (дважды повторяется), что — на фоне неизменности могущественного ветра — может свидетельствовать и о своего рода лингвистической неустойчивости, за которой мерцает его онтологическая неопределенность, ясная для автора, но не для героя, не для «ходока».

Ироничность, появляющаяся уже во второй строфе поэмы (уменьшительные «снежок», «ледок» корреспондируют со словом «ходок» в такой же мере, в какой восклицание «ах, бедняжка!» соотносится со столь же иронически представленным возгласом «Ох, большевики загонят в гроб!»), дополнительно релятивизирует как будущую серьезность героев, их «державность» («вдаль идут державным шагом»), так и самую потенциальную онтологичность света и тьмы. Следует вообще отметить изначальное авторское «всеведение», отличающее его кругозор от точек зрения героев поэмы: ветер гуляет «на всем Божьем свете», а не только на пространстве гибнувшей старой России. Поэтому Россия является в данном тексте символом всего Божьего света — как грешная Катька становится профанным символом «Святой Руси».

Время действия поэмы можно определить по упоминанию о плакате «Вся власть Учредительному Собранию!» Эту отсылку можно интер-

претировать по-разному: и как указание на начало января 1918 года — с его политическими реалиями, и как время святок — с его темой «святочного карнавала»<sup>6</sup>. Однако уже заглавие поэмы, ее финальный образ, а также оппозиция черного и белого, хотя и обыгрываемая автором, но в сознании читателя все-таки связанная с вполне определенным культурным инвариантом, позволяют интерпретировать время действия поэмы как художественный аналог литургического времени от Рождества до Крещения (Богоявления), когда «вплоть до кануна Богоявления, нечистая сила невозбранно устраивает пакости православному люду и потешается над всеми, кто позабыл оградить свои дела крестом»<sup>7</sup>, начинаются «бесовские потехи»<sup>8</sup>. В последнем случае более ясной становится как семантика ветра (вьюги, пурги), так и явный лейтмотив бесовства, традиционно связываемый с вьюгой<sup>9</sup>. Заметим при этом, что в структуре поэмы можно усмотреть художественно-словесное присутствие обеих границ литургического времени: латентное указание на Рождество в первой главе мерцает в обращении к «Матушке-Заступнице» (Богородице), а явление блоковского «Иисуса Христа» читателю неожиданно происходит в финальной строке двенадцатой главы.

При этом следует особо подчеркнуть книжный характер символистского фольклоризма, отмеченный уже критиками начала века. В результате, по словам А. Кондратьева, «долго дремавшие среди пожелтевших страниц толстых томов Афанасьева, Забелина и Сахарова стали просыпаться понемногу тени древних славянских богов, полубогов, а также лесных, водяных и воздушных демонов»<sup>10</sup>. Однако это знакомство «с фольклором через фольклористику», названное комментаторами академического издания «спецификой блоковского фольклоризма»<sup>11</sup>, зачастую приводило к характерной aberrации: русские фольклористы, увлеченные поисками дохристианских языческих корней в национальном фольклоре, — вплоть до собственного «достаивания» вряд ли существовавшего когда-либо в действительности системного пантеона славянских богов, как в знаменитых «Поэтических воззрениях славян на природу», — совершенно естественно замечали, подчеркивали и фиксировали в первую очередь как раз те явления, которые резко отличаются от привычного им (иначе говоря, именно православного) общекультурного фона<sup>12</sup>. Символисты же (в том числе и А. Блок) воспринимали эти фольклорные построения не как научное акцентирование тех или иных отклонений от русской христианской картины мира, но как бы в качестве самоописания культуры. Таким образом, посредством именно «книжного» фольклоризма в писательском сознании формировался тот разрыв между «народной» религиозностью и «официальной» догматикой, который вызывал бурные увлечения мистическими сектами<sup>13</sup>, а в советское время оформился уже в мнимый антагонизм «народного» и церковного, никогда не определявший русскую культуру в ее целом.

Герои поэмы — красногвардейский отряд «двенадцати» — отнюдь не «несут всему миру благую весть о возрождении человека к новой жизни»<sup>14</sup> и не находятся «в процессе становления»<sup>15</sup>, но являются в пределах художественного мира поэмы силами разрушения, при этом именно потешаясь над всеми символами христианской святости. Ритуальные кощунства, которыми переполнена поэма, невозможно свести ни к святочному шествию (поскольку вместо величаний Христа наличествует как раз Его поругание), ни даже к карнавальному действу (поскольку оно предполагает амбивалентность увенчания/развенчания, но не самодостаточное торжество глобального отрицания «старого мира»). Если шествие двенадцати это все-таки карнавал (как настаивает Б. М. Гаспаров), то, используя фразеологию Б. Гройса, можно сказать, что он, сопровождаемый веселым смехом, «ужасен — не дай Бог попасть в него»<sup>16</sup>. Подчеркнем, речь идет о тоталитаризме не бахтинского (как у Гройса), но именно блоковского «карнавала». Однако следует напомнить, что в православном контексте понимания тоталитарности является лишь одним из синонимов бесовства.

Карнавальное начало как таковое, несомненно, имеет свою оборотную и вполне inferнальную сторону. В русской литературной традиции эта сторона карнавала очень определенно проявляет себя в «Бесах» Достоевского, где имеются все атрибуты карнавальной бахтинской «веселой преисподней», однако «освобождаются» или, по крайней мере, пытаются освободиться от односторонней серьезности именно герои-«бесы». В одноименном пушкинском стихотворении также наличествует карнавальное действие, связанное с русской снежной вьюгой: «Бесконечны, безобразны / В мутной месяца игре / Закружились бесы разны, / Будто листья в ноябре... / Сколько их! Куда их гонят? / Что так жалобно поют? / Домового ли хоронят, / Ведьму ль замуж выдают?» Похороны и свадьба поставлены рядом — вполне карнавально. Причем это именно всеобщее действие. Кружатся не только бесы, но — хотя и помимо своей воли — также «ямщик» и «барин»: «...бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам»; «сил нам нет кружиться доле». Участвует в этом inferнальном танце и весь природный мир: «мчатся тучи, вьются тучи»; упомянут также «снег летучий». Весьма существенно, однако, что вместо позднейшей «дионисийской» музыки вьюги пушкинский лирический герой слышит — вполне в соответствии с христианской традицией — совершенно иные звуки: метельные бесы проявляют себя «визгом жалобным и воем»<sup>17</sup>. И хотя, по точному замечанию В. А. Грехнева, пушкинские «бесы» — не только носители, но и невольники зла<sup>18</sup>, однако именно зла: в пушкинском мире границы между тьмой и светом отнюдь не релятивизированы.

Исследователи обычно указывают на образ «пса» в блоковской поэме как на олицетворение Мефистофеля. Однако «пес» неразрывно связан не только с «буржуем», но и со «старым миром» (дважды «старый мир» прямо уподобляется «нищему», «голодному» и «холодному»

псу). Таким образом, уже поэтому как раз «старый мир», приговоренный к полному разрушению<sup>19</sup>, наделяется, согласно художественной логике блоковской поэмы, явно inferнальными атрибутами, демонируется. Поэтому последнее пожелание героев этому миру — «Провались...» — можно истолковать в той же мистической парадигме.

Но «двенадцать» не случайно авторской волей «идут без имени святого»: им «не жаль» не только «паршивого пса» и «старого мира», но «ничего не жаль». Любопытны сами определения отвергаемого «пса»: он не только «паршивый», но голодный и именно нищий. Тем не менее, голодный, нищий и «безродный» пес для революционной «голытьбы» парадоксальным образом находится в едином и отвергаемом соседстве с классово чуждым «буржуем». Причина такого отвержения не связана ни с классовым подходом, ни с каким бы то ни было «историцизмом», но имеет вполне мистический характер.

Символом старого мира для героев-«товарищей» закономерно является «Святая Русь», наделяемая при этом кощунственными «телесными» атрибутами. Финальная стрельба красногвардейцев по Христу начинается уже во второй главе («Пальнем-ка пулей в Святую Русь») поскольку она закономерно сопровождается отречением от Спасителя («Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!»).

В уже цитированной нами работе «Петроградского священника» (о П. Флоренского<sup>20</sup>) имеется тонкое наблюдение: «Троекратное и не всегда в поэме внутренне мотивированно повторяющееся “Свобода, свобода. Эх, эх, без креста”, мотивируется параллельностью в чине оглашения “Отрекся ли еси сатаны” — “Отрекохся”, и “Сочетаешься ли еси Христу” — “Сочетаваюсь”. В этом отношении поэма — повторение второго крещения, отрицание крещальных отрицаний, отказ от крещальных стяжаний...»<sup>21</sup>. Для блоковской поэтики такая интенция является вполне органичной. Напомним, вслед за автором этой работы, блоковское стихотворение 1907 г. «Второе крещение»:

Открыли дверь мою метели.  
Застыла горница моя.  
И в новой снеговой купели  
Крещен вторым крещеньем я.

И, в новый мир вступая, знаю,  
Что люди есть, и есть дела,  
Что путь открыт наверно к раю  
Всем, кто идет путями зла.

Я так устал от ласк подруги  
На застывающей земле.  
И драгоценный камень выюги  
Сверкает льдиной на челе.

И гордость нового крещения  
Мне сердце обратила в лед.  
Ты мне сулишь еще мгновенье?  
Пророчишь, что весна придет?

Но посмотри, как сердце радо!  
Заграждена снегами твердь.  
Весны не будет, и не надо:  
Крещеньем третьим будет — Смерть.

Можно обратить внимание на то, что и в этом стихотворении «второе крещение» (антикрещение) нераздельно с метелью и вьюгой; именно оно — как отрицание крещения христианского — является «дверями» в «новый мир» для лирического героя; свет и тьма демонстративно неразличимы, поскольку «путь... к раю открывается для тех, кто идет путями зла»; в конечном же итоге, отрицается Воскресение, замещаясь «крещеньем третьим» — Смертью. Стихотворение датировано 3 января, и эта дата является неотъемлемой частью текста. Таким образом, и здесь «бесовские потехи» между Рождеством и Крещением («открыли дверь мою метели») всецело принимаются как соприродные собственному лирическому «я»: «посмотри, как сердце радо»; «весны не будет и не надо». Существенная разница лишь в том, что в «снеговой купели» в данном случае оказывается лирический герой, хотя вселенский масштаб происходящего отречения им вполне осознается, потому и упоминается о «застивающей земле». В блоковской же поэме в метельную снеговую купель погружаются уже «двенадцать» героев, отрекающихся от Христа. Тем самым, мы наблюдаем обратное евангельскому превращение учеников-«апостолов» в революционных мстителей. Такого же типа метаморфозу можно усмотреть в повести Горького «Мать», когда «апостол» Павел становится «освободителем» Савлом, поднимающим народ на восстание.

Убийство Катьки, изображаемое в середине поэмы, является одним из этапов на пути «вперед, вперед, вперед!» («революционным шагом»). Очень существенно, что при этом не только «старый мир» наделяется бесовскими признаками, но и «Святая Русь», с ним связанная, также по-видимому не свободна от подобных авторских коннотаций. Более того, уже на этом уровне анализа неожиданно обнаруживается и вовлеченность в тот же бесовской круг и финального образа поэмы: старый мир, «Святая Русь», «Иисус Христос» сближаются не только как объекты злобной агрессии «товарищей», но и попутно дискредитируются намеренно кошунственными атрибутами (для Христа таковым является кровавый флаг).

Впрочем, до этого подобной же дискредитации уже подверглись политические оппоненты победителей: «большой плакат» поочередно «народными устами» старушки мысленно разрезается на гораздо более

уместные «портянки для ребят», а надпись на нем авторской композиционной организацией текста соседствует с репликами проституток, у которых тоже «было собрание». В поэме нет, конечно, прямого публицистического определения собравшихся в «Учредилровке» как политических проституток, однако текстуальное соседство разогнанного уже ко времени создания блоковской поэмы Учредительного Собрания с собранием проституток и без того весьма красноречиво. Однако изображение старушки («как курица»), несмотря на ее «правильное» недоумение, лишено всякой амбивалентности будучи однозначно сатирическим — точно так же, как и изображение «буржуя», «писателя», «попа», «барыни», «солдата». Любопытно, что в ряде случаев эти фигуры старого мира имеют не человеческие, а животные характеристики, поэтому их «не жаль» не только героям поэмы, но и читателю, — если он займет уготованную ему авторской структурой текста весьма определенную позицию.

Во всяком случае, если и считать, вслед за Б. М. Гаспаровым, персонажей первой главы своего рода балаганными куклами<sup>22</sup>, то трудно забыть о том, что жизненные аналоги этих «кукол» уже в момент появления блоковской поэмы, а затем и позже систематически подвергались вполне реальным, а отнюдь не «амбивалентным» репрессиям, которые, впрочем, могли описываться в советской литературе вполне карнавально.

Наиболее загадочный для поэтики этого произведения мотив связан с фигурой врага<sup>23</sup> «двенадцати». Загадочен, прежде всего, сам нарастающий страх героев перед этим неведомым врагом, поскольку на протяжении всей поэмы именно «двенадцать», у которых «злоба кипит в груди», являются субъектом глумливого насилия («Эх, эх / Позабавиться не грех!»), а персонажи «старого мира» — их неизбежными — карнавальными ли? — жертвами («Уж я ножичком / Полосну, полосну»). Казалось бы, на этой покоренной ими земле, под безблагодатным небом («Черное, черное небо»), опасаться «товарищам» некого и нечего, потому герои и грозятся раздуть «мировой пожар», кощунственно требуя при этом Господнего благословения.

Однако уже в первой главе, представляющей целую галерею деморализованных фигур «старого мира», но еще до первого упоминания о «двенадцати», можно обратить внимание на любопытную концовку: «Товарищ! Гляди / В оба!» Из второй главы читатель узнает, что «Неугомонный не дремлет враг!» (и именно в этом месте предлагается пальнуть пулей в «Святую Русь»), а также вновь звучит призыв к «товарищу»: «винтовку держи, не трусь!» Оставаясь в пределах текста, абсолютно невозможно ответить на вопрос о поводах для страха «товарища». Однако и в шестой главе вновь упоминается та же формула: «Неугомонный не дремлет враг!» После угроз полоснуть «ножичком» и «выпить кровушку» как раз в десятой главе, где изображается разыгравшаяся пурга, следует новое упоминание о враге; он уже близок:

«Близок враг неугомонный!». Наконец, в одиннадцатой главе враг дважды упоминается: «Их («двенадцати». — *И. Е.*) винтовочки стальные / На незримого врага...»; «Вот — проснется / Лютый враг».

В народной религиозной демонологии эвфемизмом враг обозначается антихрист. Не случайно он наиболее «близок» к красногвардейцам («Близок враг неугомонный!») именно во «вьюжной» десятой главе. Именно здесь неблагонадежный Петька (и ранее обнаруживающий приверженность не только «злобе», но и «любви») обращается за помощью к Христу: «Ох, пурга какая, Спасе!»<sup>24</sup>

Выше мы уже отмечали изначальную зыбкость границ между светом и тьмой в поэме. В финале она проявляется в том, что Христос Блока неожиданно текстуально сближается с тем самым «врагом» (антихристом), которого как раз и опасаются герои. В частности, Христос «невидим» (как и незримый враг); Он не просто соседствует с inferнальной вьюгой («за вьюгой не видим»), но и определяется автором через нее «поступью надвьюжной», «снежной россыпью»; «В очи («двенадцати». — *И. Е.*) бьется красный флаг», который несет Христос, но и вьюга, связанная с бесовством, также «пылит им в очи». Как раз во второй строфе одиннадцатой главы, где упоминается «враг», акцентируются также «переулочки глухие» и «сугробы пуховые». В двенадцатой же главе неназванный еще автором Христос уже преследуется красногвардейцами: «Кто в сугробе — выходи!»: «Кто там ходит беглым шагом, хоронясь за все дома?» Нельзя не обратить внимание и на то, что обращенные в одиннадцатой главе «на незримого врага» винтовки «товарищей» в двенадцатой главе уже стреляют — в Христа. Однако звукопись, передающая эту стрельбу — «Трах-тах-тах!», — обрамляет собой строки, свидетельствующие о ее бессмысленности: «И только эхо / Откликается в домах... / Только вьюга долгим смехом / Заливается в снегах». Смех вьюги и отклик эха едва ли не в большей степени могут характеризовать врага — антихриста, нежели сопровождать последующее явление Христа...

Конечно, можно вспомнить дневниковую запись Блока: «Если взглянуть в столбы метели на этом пути, то увидишь “Иисуса Христа”»<sup>25</sup>, в которой заметно в высшей степени нетрадиционное и совершенно неожиданное для русской словесности соседство «бесовских» метельных столбов и находящегося именно «в столбах метели» образа Спасителя. О том же соседстве свидетельствует и другая помета в записной книжке: «Что Христос идет перед ними — несомненно.., страшно то, что опять Он с ними.., а надо другого...»<sup>26</sup> Обращают на себя внимание как блоковские кавычки, свидетельствующие о не свершившемся превращении «чужого слова» в слово вполне «свое», так и настоятельная потребность в другом («а надо другого»), которым — в этом контексте — может быть только противоположный Христу субъект. Однако эти примеры из внехудожественной действительности только лишь продолжают самую художественную логику авторского сближения — почти до неразличе-

ния — Божественного и дьявольского, которая является одной из самых существенных особенностей поэмы «Двенадцать».

Как может быть интерпретирована эта близость верховных сакральных образов в блоковской поэме? По крайней мере, совершенно ясно, что блоковский «Исус Христос» и не «освящает» стихию революции, и не противостоит ее «бесовству». Отсутствует как благословение, так и заклание — именно потому что раздваивается, теряет свою онтологическую цельность сам блоковский образ Христа.

В письмах к Е. П. Иванову А. Блок заявлял: «...не пойду врачеваться к Христу. Я Его не знаю и не знал никогда»; «Никогда не приму Христа»<sup>27</sup>. Однако это неприятие относилось именно к традиционно-православному представлению о Спасителе, поскольку образ мессии-революционера, никоим образом не связанного с русской святостью, зато близкого героям Э. Ренана или Г. Флобера, если не касаться здесь более древних персонажей, А. Блоку не был чужд<sup>28</sup>.

Если размывание границ между светом и тьмой с неизбежностью приводит к раздвоению образа Спасителя в авторском сознании, то обратной стороной этого свойственного символистской эстетике «двоения» является метафизическое зияние между «здешней» земной данностью и Божиим замыслом о ней, за которым мерцает гностически-манихейское представление о мире. «Безусловное разделение между божественным и мирским, духовным и плотским», как характеризовал гностицизм Вл. Соловьев, приводит к «призрачному спасителю» и «призрачному спасению»<sup>29</sup>. В мифопоэтике символизма доминирует развоплощение духа, полный и безнадежный его отрыв от «материи», а также своего рода безразличие к ней. Поскольку земной универсум, с этой точки зрения, лишен собственного онтологического смысла, отделен от божественного Промысла, художник не только в своем «царстве духа» наделял его своими произвольными «представлениями», но и мог призывать других в статье «Интеллигенция и революция» во время какофонии массовых убийств слушать «музыку революции». Насколько «представления» о реальности символистов соответствовали самой реальности, можно судить даже по «жизненным аналогам» их мифотворчества: реальным судьбам Любови Дмитриевны Менделеевой и Нины Ивановны Петровской. Или хотя бы по фантастическим пророчествам Д. Мережковского: предрекаемый им гипотетически-ужасный «грядущий Хам» на самом деле оказался — в каждом из своих трех лиц — прямой противоположностью тем вполне реальным «хамам», с которыми очень скоро произошло познакомиться писателю.

В символистских и околосимволистских кругах отношения между Святой Русью и Россией осмысливались отнюдь не в качестве отношения между идеальным инвариантом и его земным несовершенным воплощением, а в качестве, так сказать, членов бинарной оппозиции, для того, чтобы идеальная Русь (или Святая Русь), наконец, восторжествовала и явила себя, согласно этой логике, совершенно необхо-

дима именно гибель реальной России. Однако в «Двенадцати» и блоковских статьях этого времени с их жадной «переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым»<sup>30</sup> происходит дальнейшая радикализация такого воззрения, когда уже само понятие Святой Руси становится совершенно излишним, оно не только сметается — подобно реальной России — бесформенной дионисийской стихией, но и подвергается при этом профанирующему осмеянию<sup>31</sup>.

В последнее время с различных сторон исследуется природа новой сакральности и новой религиозности советской эпохи и советской литературы. Сакрализация вождя, представления о героях как мучениках и апостолах, а не палачах («мы разносчики новой веры», — подчеркивает, например, Маяковский) чаще всего рассматриваются не в контексте мирового становления тоталитаризма XX века, а в контексте русской истории. Однако существенная особенность этой религиозности состоит в том, что она не только использует христианские каноны для внешней перекодировки этого материала, но и строится на глобальной трансформации православного христианского сознания. Именно поэтому, на наш взгляд, следует говорить о вторичной сакрализации.

Поэма Блока интересна с этой точки зрения тем, что здесь можно обнаружить как важнейший исходный этап этой новой революционной сакрализации, так и сам механизм духовной подмены. Как нам уже приходилось отмечать<sup>32</sup>, эстетика символизма была отнюдь не свободна от рискованной иронической игры с рядом фундаментальных для традиционной русской духовной культуры архетипов. Очень существенно, что зачастую использовались вполне традиционные модели (например, понятие соборности), однако при этом их семантические ядра не только размывались, но и кардинальным образом переосмысливались. Одним из самых выразительных примеров является феномен абсолютно произвольного обращения с христианским материалом у Д. С. Мережковского<sup>33</sup>.

Что касается Блока, то он порой ощущал подспудную опасность такого рода иронической игры для русской культуры. Уже в статье «Ирония» Блок поставил проблему «разлагающего смеха», замечая: «Все мы пропитаны провокаторской иронией Гейне. Той безмерной влюбленностью, которая для нас самих искажает лики наших икон, чернит сияющие ризы наших святых». Самым существенным в этом процессе «разложения» является как раз размывание границ между верхом и низом, светом и тьмой, святым и греховным: «Перед лицом проклятой иронии — все равно [...]: добро и зло, ясное небо и вонючая яма, Беатриче Данте и Недотыкомка Сологуба. Все смешано, как в кабаке и мгле... Захочу — “приму” мир весь целиком, упаду на колени перед Недотыкомкой, соблазну Беатриче: барахтаясь в канаве, буду полагать, что парю в небесах: захочу — “не приму” мира: докажу, что Беатриче и Недотыкомка одно и то же [...] Все обезличено, все “обесчещено”, все — все равно», для настоящего ироника<sup>34</sup> онтологической разницы

между тьмой и светом, антихристом и Христом не существует — точно так же, как «перед лицом проклятой иронии» невозможно разграничить Беатриче Данте и Недотыкомку Сологуба: «все обезличено».

Для Блока ирония — это «болезнь индивидуализма» и «болезнь личности». Однако поэма «Двенадцать» свидетельствует о том, что попытка преодоления этого индивидуализма коллективистским началом, окрашенная в «дионисийские» тона<sup>35</sup>, вполне совпала с революционной установкой: метельные «бесы» золотого века русской поэзии трансформировались в «апостолов» новой советской эры. Такая трансформация и явилась ядром вторичной сакрализации. Самодостаточный и абсолютный индивидуализм «я» обернулся абсолютным коллективизмом «мы». И. П. Смирнов отметил, что в эстетике символизма Другой не имеет собственного «онтологического статуса»<sup>36</sup>. Венчающий блоковскую поэму субъект хотя и наделен определенным именем, но, подобно всякому другому, также лишен самостоятельного онтологического лица, целиком находясь в сфере авторских «представлений», а следовательно, и «представлений» читателя (литературоведа), могущих быть в данном случае сколь угодно произвольными.

Конечно, мы далеки от того, чтобы считать «новое религиозное сознание», формирующее мифопоэтику символизма, единственной питательной средой для становления вторичной сакрализации советской эпохи. Авангардное искусство также является совершенно законным предтечей этой сакрализации<sup>37</sup>. В рамках данной статьи ограничимся только одним примером. «Черный квадрат Казимира Малевича, в котором тьма замещает свет, агрессивно пытаясь заполнить все пространство картины, не просто разрушает предметный мир, затягивая взгляд зрителя в черную бездну, но и является в буквальном смысле антииконой<sup>38</sup>, в которой вместо образа представлено «ничто». Как и А. Блок в «Двенадцати», «утверждая пафос революции»<sup>39</sup> переводил ее, вместе с тем, в особое, духовное измерение, природу которого мы пытались обозначить в настоящей работе, «Черный квадрат» для К. Малевича стал «символом [...] конца жизни, во всяком случае в тех ее формах, которые стремилась разрушить стихия Революции»<sup>40</sup>. Однако это утверждаемое — взамен иконного образа — «ничто» именно сакрализуется художником посредством помещения картины в «красный угол». Как напоминает И. Языкова, «Черный квадрат» К. Малевича впервые демонстрировался на выставке 1915 года, где среди сорока супрематических полотен висел в особом месте в углу, как икона»<sup>41</sup>. Красный угол, таким образом, выполняет ту же художественную функцию вторичной сакрализации в рецепции картины К. Малевича, что и финальный образ в поэме А. Блока.

Инфляция духовного содержания, продолженная и развитая эстетикой авангарда, явилась абсолютно необходимой почвой для утверждения нового тоталитарного искусства эпохи советской «культурной революции» — и других этапов русской Катастрофы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *М. Пьяных*. Слушайте революцию: Поэзия Александра Блока советской эпохи. М., 1980. С. 7.

<sup>2</sup> *А. А. Блок*. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. М., 1999. С. 313.

<sup>3</sup> Правда. 1919. 18 января.

<sup>4</sup> *Л. Троцкий*. Литература и революция. М., 1991. С. 99, 102.

<sup>5</sup> См., например: *З. Г. Минц*. Александр Блок // История русской литературы: В 4 т. Т. 4. Л., 1983. С. 544—545.

<sup>6</sup> См.: *Б. М. Гаспаров*. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // *Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы. М., 1994.

<sup>7</sup> *С. В. Максимов*. Собр. соч.: В 20 т. Т. 17. СПб., 1912. С. 34. Процитированная нами по собранию сочинений книга С. В. Максимова «Нечистая, неведомая и крестная сила» была не только весьма популярна в кругу символистов, но и имела в библиотеке А. Блока (См.: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. М., 1997. С. 556).

<sup>8</sup> *И. П. Сахаров*. Сказания русского народа. Народный дневник. Праздники и обычаи. СПб., 1885. С. 159.

<sup>9</sup> Ср.: «В плане тематики литературной поэма восходит к Пушкину: бесовидение и метель (Бесы)» (*Петроградский священник*. О Блоке // Путь (Париж). 1931. № 26. С. 90). Данная работа, опубликованная также в 114 выпуске «Вестника РСХД» (1974) за подписью «Свящ. П. Флоренский» и в шестом номере «Литературной учебы» (1990), до сих пор практически не вошла в научный литературоведческий оборот, в частности, она не рассматривается в комментариях к академическому собранию сочинений А. Блока (т. 5), хотя ряд ценных наблюдений автора используется (без ссылки на данную работу) в ряде блоковедческих исследований.

<sup>10</sup> Цит. по: *А. А. Блок*. Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. С. 555.

<sup>11</sup> Там же. С. 556.

<sup>12</sup> Подробнее см.: *И. А. Есаулов*. Гипотеза А. Н. Веселовского о соотношении христианское/языческое в русском национальном сознании и современная наука // Об исторической поэтике А. Н. Веселовского. Самара, 1999.

<sup>13</sup> См.: *А. Эткинд*. Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998.

<sup>14</sup> *О. П. Смола*. «Черный вечер. Белый снег»: Творческая история и судьба поэмы Александра Блока «Двенадцать». М., 1993. С. 88.

<sup>15</sup> *В. В. Мустатов*. Пушкинская традиция в русской поэзии. М., 1998. С. 78.

<sup>16</sup> *Б. Гройс*. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник. Вып. 3. М., 1997. С. 78. В этом контексте крайне сомнительной представляется интерпретация «композиционного принципа» поэмы Е. Г. Эткиндо, усмотревшим в «Двенадцати» художественную реализацию Блоком карлейлевского образа «демократии, опоясанной бурей»; причем «демократию» исследователь находит в 4—9 главах поэмы (*Е. Эткинд*. Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 129).

<sup>17</sup> Ср. также: «Пушкин когда-то написал провидческие в отношении русской поэзии стихи «Не дай мне Бог сойти с ума». Не прошло и века, как Блок писал противоположное: «кровапролитие [...] становится тоскливой пошлостью, когда перестает быть священным безумием». Окружающие тоже знали, что безумие было желанным для Блока-революционера. Как вспоминал его Корней Чуковский: «В революции он любил только экстаз [...] Подлинная

революция — [...] была и безумная, и себе на уме. Он же хотел, чтобы она была только безумная» (А. Эткинд. Хлыст: Секты, литература и революция. С. 383). Следует, впрочем, заметить, что в советском языке самое определение одержимый получило вполне положительные коннотации.

<sup>18</sup> В. А. Грехнев. Мир пушкинской лирики. Н. Новгород, 1994. С. 246.

<sup>19</sup> Ср.: «Герои-красногвардейцы исполнены настроений борьбы за новый мир и революционного возмездия уходящей старой России» (З. Г. Минц. Указ. соч. С. 545).

<sup>20</sup> Ср. иную точку зрения: Фатеев В. А. Флоренский или Андреев? (Еще раз об авторстве доклада о Блоке, приписываемого о. Павлу Флоренскому) // Христианство и русская литература. Вып. 3. СПб., 1999. С. 298—330.

<sup>21</sup> Петроградский священник. Указ. соч. С. 91.

<sup>22</sup> Ср.: «они скользят, ковыляют, прыгают — как куклы» (Б. М. Гаспаров. Указ. соч. С. 8—9); «в первой главе голоса иронически комментируют балаганный парад старого мира» (В. В. Мусатов. Указ. соч. С. 67).

<sup>23</sup> Ср.: М. Ф. Пьяных. «Двенадцать» А. Блока: Особенности сюжета и образной структуры // Советская поэзия двадцатых годов. Учен. зап. ЛГПИ им. Герцена. Т. 419. Л. 1971. С. 45—51.

<sup>24</sup> На неслучайность этой «оговорки» героя обращает внимание М.Ф. Пьяных (Указ. соч. С. 42).

<sup>25</sup> А. А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 330.

<sup>26</sup> А. Блок. Записные книжки. М., 1965. С. 388—389. Ср. также более ранние размышления поэта: «[...] нет разницы — бороться с дьяволом или с Богом — они равны и подобны (курсив мой. — И. Е.); как источник обоих — одно Простое единство, так следствие обоих — высшие пределы Добра и Зла — плюс ли, минус ли — одна и та же (курсив мой. — И. Е.) Бесконечность» (А. Блок. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. С. 28). Эти представления были вполне созвучны и другим символистам. Например, в стихотворении Н. Минского «Два пути» можно прочитать: «Нет двух путей добра и зла, / Есть два пути добра [...] две тропы / две правды, два добра — / Раздор и мука для толпы, для мудреца — игра. / То, что доньше средь людей / Грехом и злом слывет. / Есть лишь начало двух путей [...] Блаженство в том, что все равно, / Каким путем идти». В «Двойной бездне» Д. Мережковского утверждается то же мистическое единство: «И зло, и благо — тайна гроба. / И тайна жизни — два пути — / Ведут к единой цели оба. / И все равно куда идти». Определяя, в основном, особенности мифотворчества Мережковского, Н. А. Бердяев с полным основанием приходит к выводу, что и в целом «новое религиозное сознание тяготеет к тому, чтобы признать наконец человекобожество, богоборчество, демонизм таким же божественным началом, как и бездну противоположную, признать лишь кажущимся злом» (Н. А. Бердяев. О русских классиках. М., 1993. С. 250).

<sup>27</sup> Цит. по: А. А. Блок. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. С. 322.

<sup>28</sup> См.: Там же. С. 329—330. Представления о назначении Мессии и лжемессии могут быть существенно различными (См., например: С. Н. Булгаков. Два града. СПб., 1997. С. 228—237). Согласно христианской традиции, антихрист является лжемессией, но согласно иной традиции, лжемессией (не освободителем) является именно евангельский Христос. Символизм как бы колеблется между этими двумя противоположными мистическими установками, порой весьма причудливо контаминируя их различные компоненты.

<sup>29</sup> Вл. Соловьев. Гностицизм / Христианство: Энциклопедический словарь: В 3 т. Т. 1. М., 1993. С. 415—417.

<sup>30</sup> Если и уподоблять революционные ожидания А. Блока установке на «тотальное преобразование мира» (А. Эткинд. Указ. соч. С. 378), то сама блоковская стилистика («переделать», «устроить») в данном случае отсылает к совершенно иному культурному контексту, нежели христианская традиция преобразования.

<sup>31</sup> Характерно, что в послереволюционном упорядочивании жизни А. Блока больше всего страшит не продолжающееся наступление хаоса, но возможное восстановление прежней России («старого мира»). Если «гибель России» не только не трогает автора, но и постоянно иронически интонируется им как в художественном творчестве, так и в его публицистике, то вопрос: «Кто погубил революцию?», поставленный А. Блоком уже в 1919 году в записной книжке (Цит. по: Д. М. Магомедова. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 56), его неотступно тревожит. Однако разочарование поэта в состоявшейся материализации «духа музыки» явилось лишь фактом его личной биографии и нашло свое отражение в не предназначенных для публикации записках и дневниках автора, тогда как отречение от «старого мира» и утверждение пафоса революции как раз и явились фундаментом для того «воплощения» нового миропорядка, которое так не устраивало А. Блока.

<sup>32</sup> См.: И. А. Есаулов. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 263—264, 276—286.

<sup>33</sup> Ср.: «“Исторического христианства” Мережковский просто не знал и все его схемы ужасно прозрачны. Это именно схемы, а не угаданный смысл» (Г. Флоровский. Пути русского богословия. Paris, 1983. С. 457).

<sup>34</sup> Ср. бахтинскую реплику: «Ироничны эти двенадцать красногвардейцев. И они как бы иронически поданы [...] Вся ситуация эта подана у него иронически. Я бы сказал, и Христос у него чуть-чуть [...]» (Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М., 1996. С. 93).

<sup>35</sup> См.: Х. Гюнтер. Варварско-дионисийское начало в русской культуре начала XX века // Постсимволизм как явление культуры. Вып. 2. М., 1998. С. 3—9.

<sup>36</sup> И. П. Смирнов. Авангард и постсимволизм (элементы постсимволизма в символизме) // Russian Literature. 1988. XXIII-II. С. 164.

<sup>37</sup> Ср. различные подходы к этой проблеме: Вл. Паперный. Культура «Два». Апп Агфог, 1985; Х. Гюнтер. Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы литературы. 1992. №3; И. Есаулов. Генеалогия авангарда // Там же; Б. Гройс. Стиль Сталин / Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993; Е. Добренко. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Munich, 1993.

<sup>38</sup> См. подробнее: И. Языкова. «Черный квадрат» К. Малевича как антиикона // Страницы. Т. 2. Вып. 2. М., 1997.

<sup>39</sup> Д. Максимов. Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981. С. 148.

<sup>40</sup> И. Языкова. Указ. соч. С. 276.

<sup>41</sup> Там же. С. 277.

## МАЯКОВСКИЙ ИГРАЮЩИЙ

Что поэзия?!

Пустяк

Шугка.

А мне от этих шуточек жутко

(«О поэтах»)

Допустим, поэт вам скажет: «Не бабочки, а Александр Македонский». Не понимая смысла, вы тем не менее безошибочно почувствуете в подобной форме высказывания игровое начало. Или, скажем, вы сами захотели поиграть. Берете для этого, например, слово «игра» или «масло». Переставляете буквы. И у вас получится — «рига» и «смола». А если первые буквы сделать заглавными, возникнет новый смысл — Рига и Смола (фамилия).

Приведенные примеры словесной игры могут показаться несерьезными, а между тем, поэты сплошь и рядом так именно и поступают — занимаются несерьезным делом, постоянно играют, потому что, как скажет М. Волошин, «искусство драгоценно лишь постольку, поскольку оно играет»<sup>1</sup>.

Странное дело, однако, ни один литературоведческий словарь термина «игра» не зафиксировал. Попробуем это сделать сами. Начнем с этимологии. Русское «играть» в других языках, отмечает М. Фасмер, родственно таким понятиям, как плясать (сербохорв.), капризничать, шалить (лит.), кричать, шуметь (латышск.), трогаться, двигаться (др.-инд.), дикий, свирепый, сильный (др.-исл.). В еврейском слове «saḥaq» совпадают «играть» и «смеяться». Латинское «играть» (*ludere*) и производные от него составляют целый пучок значений: танцевать, плясать, резвиться; шутливо слагать стихи, делать что-либо шутя, без усилий, играючи; насмеяться, высмеивать, подшучивать, дразнить; прикидываться, разыгрывать из себя; обманывать, надувать, дурачить; мистифицировать и т. д.

«Искусней» этимологии народная мудрость. Она закрепила за игрой неисчерпаемое богатство оттенков и граней, подводящих к пониманию поэтической речи. Игра предполагает какое-то движение, мелька-

ние, шевеление (волна играет, брага играет, листва играет; любое движение котенок воспринимает как сигнал к игре). Игра капризничает, шалит, забавляется, чудит, тешится — но никак не трудится («Песню играть не поле орать», «Девка игрива, да прясть ленива»). Игра кричит, шумит, аукается, звучит, гудит (те же свадебные или ярмарочные игры). Игра пробуждает силу, вдохновение, природные инстинкты, задор, молодость — по поговорке: «Старый хочет спать, а молодой играть». Забавляясь, веселясь, игра наслаждается, упивается, радуется («Сердце весело взыграло»). Вовлекает людей в коллективное действие, заканчивающееся (на Руси) буйным пьяным весельем (некрасовское: «Шумит, поет, ругается, / Качается, валяется, / Дерется и целуется / У праздника народ»). В противовес унынию, скуке, занудству, безверию, пессимизму, самой смерти игра рождает радость бытия, возвращает человека к самому себе, к детской непосредственности, к природно-цельной сущности, к единству слова и дела, мысли и действия. Она разрешает противоречия, освобождает от комплексов, лечит неврозы. Почему, зачем, хорошо ли это или плохо — все эти вопросы по отношению к игре теряют смысл. Что это?

Дзуба — дзуба — дзуба — дзуба,

дзуба-дони-дони-мэ.

А шарли буба?

А шарли буба?

А шарли буба — буба — буба — буба — а.

А дони мэ?

А шарли бэ?

Ами — замри.

Эни — бэни — рики — таки,

Буль — буль — буль — караки — шмаки.

Эус — дэус — краснодэус — бац!

Абракадабра, доставляющая между тем необъяснимое наслаждение детям именно своей чепухой, тем, что непонятна. Абсурдность и наивность, детскость и бескорыстие, наслаждение и бесцельность делают игру равной самой себе и сближают ее с теми началами в искусстве, которые позволили Пушкину сказать, что цель поэзии — поэзия. Игра — область неосознанных порывов и влечений: «Поэт всемогущ, как стихия, / не властен лишь в себе самом» (Тютчев). Поэт говорит: «Поэзия — вся! — езда в неизвестное», но где еще, если не в области неизведанного, требуется воображение? Игра как раз и выполняет эту функцию: «игра и есть та деятельность, в которой воображение впервые только и возникает»<sup>2</sup>. Благодаря игре поэт обретает внутреннюю свободу, получая возможность выразить невыразимое, передать невнятицу чувств и мыслей: «Законы игры, — пишет Й.Хейзинга, — действуют вне норм разума, долга и истины»<sup>3</sup>. Действуя так, игра как раз и ведет к постижению какой-либо сущности, но ведет не рационально-логическим, а интуитивным путем с непредсказуемым результатом.

Опыт советской литературы показывает, что без игрового фермента — поэзия впадает в морализаторство, превращаясь в жалкий придаток идеологии. Тоталитарный режим не терпит игры в искусстве, воспринимая ее лишь как проявление трюкачества и формализма — именно потому, что она непредсказуема, неуправляема, свободна и, в свою очередь, не терпит над собой никакого диктата.

Почему Маяковский? Потому что, смеем утверждать, игровое начало в его поэзии заметней, ярче, богаче, чем у большинства других поэтов. Игра для него — явление универсальное, определившее не только основы его поэтики, но и саму судьбу поэта. Игрой начинается, длится и завершается его творческий путь. Отцовская склонность к словесной игре («Отец ходит и поет свое всегдашнее “алон занфан де ля по четыре”»<sup>4</sup>) передалась и приумножилась в сыне, превратив безобидное увлечение в потребность, которая, в свою очередь, замешана на бунте против всего красивенького («“Соплеменные” и “скалы” меня раздражали», I, 11). Классическое искусство к тому же неизменно ассоциируется у Маяковского со скукой. Попав на концерт Рахманинова, он тут же бежит «от невыносимой мелодизированной скуки» (I, 19). По-знакомившись со стихами Андрея Белого, начинающий поэт замечает: «Он про свое весело — “в небеса запустил ананасом”, а я про свою — “сотни томительных дней”» (I, 18). И вывод: «Дело мое меня интересует, только если это весело» (I, 29). Вот это «весело» очень быстро оформится в философско-эстетическое кредо, в котором радость, веселье, игра, слившись воедино, обусловят своеобразие целого ряда произведений Маяковского-футуриста.

Причем феномен игры вовсе не противоречит серьезному. Наоборот, именно грандиозность задач и прежде всего гносеологические проблемы отвели игре в лирике поэта ключевую роль. Уже в первой своей статье «Театр, кинематограф, футуризм» (первая половина 1913 г.) он пишет: «Интенсивность, напряженность современной жизни вызвали громадную необходимость в свободной игре познавательных способностей, каковой является искусство» (I, 275—276). Чтобы дать верную картину, нужно предельно активизировать действие формальных элементов, «закружив их танцем под музыку сегодняшнего дня» (I, 288). Не иначе как с издевкой он говорит о «здравом смысле сюжета», рекомендует «вьючных животных» повествовательности превратить в «стаю веселых босоножек и закружить в страстном и ярком танце» (I, 293). Пушкина он называет «веселым хозяином на великом празднике бракосочетания слов» (I, 301). Чехов — «сильный, веселый художник слова» (I, 301). И наконец, в стихотворении «Кофта фата» создается атмосфера праздника, которая одним разом сулит и веселье, и стихи, и игру, и подарки («я дарю вам стихи, веселые, как би-ба-бо»).

Игровой сущности поэта не понять, однако, если забыть, что тот Маяковский, которого мы знаем, родился из одного болезненного ощущения — вселенской несвободы и одиночества человека. В макси-

малистско-романтическом сознании поэта категории свободы/несвободы обретают значение основополагающих антиномий бытия и, вбирая в себя целый спектр человеческих переживаний, трактуются им в своем пределе как жизнь и смерть, добро и зло, радость и тоска, красота и уродство и т. д. Физиологическая природа игры перерастает в природу духовную. Игра становится способом стихийного преодоления смерти, зла, тоски, уродства. Способом перехода от плоского доктринерства к свободному волеизъявлению, от бесцветного — к яркому и красочному. Воображение поэта рисует утопическую картину мира, уносит его в некий «солнечный край непчатый» — «место, где исчезнут чиновники и где будет много стихов и песен». Игра как «свободное творческое фантазирование»<sup>5</sup> порождает, таким образом, не просто многоцветный мир, но прежде всего мир свободный. Иллюзорный, воображаемый, но свободный.

Игровая культура дает себя знать буквально с первых стихотворений поэта («Ночь» и «Утро»). «Ночь» — это хроматический этюд с природы, написанный, кажется, только для того, чтобы попробовать себя в искусстве игровой техники. Натура — ночной город, а в нем расцветшая огнями фонарей и проезжающих автомобилей улица, по которой плывет, изгибаясь, толпа — «пестрошерстная быстрая кошка». Но главное действующее лицо здесь не толпа, а цвет. Бульвары, толпа, здания, окна и прочие городские атрибуты — лишь повод, если угодно, грунтовая основа для игры цветовых пятен (багрового, белого, зеленого, золотого, черного, желтого, синего и др.), разбросанных по всему полотну стихотворения и создающих иллюзию переменчивой, манящей к себе ночной жизни большого города. Красочная ночная гамма постепенно исчезает, и на первый план стихотворения «Утро» выдвигается то, что Роман Якобсон называет «установкой на выражение», но, в данном случае, выражение, демонстративно обнажающее внутреннюю форму слова. Заключительные слоги строки, сами по себе лишённые какого-либо смысла, превращаются в значимые единицы, переносятся в следующую строку — так рождается новый стих, возникший из игровых упражнений со слогами: «Угрюмый дождь скосил глаза./ А за решеткой / четкой/ железной мысли проводов — / перина. / И на / нее / встающих звезд / легко оперлись ноги. / Но ги — / бель фонарей...»

Идея красочного преобразования действительности («Я сразу смазал карту будня») повлекла за собой в лирике Маяковского бесконечную череду словесно-звуковых соответствий и превращений, которые иначе как игрой не назовешь. Формы этой игры многообразны. Вот некоторые из них. *Анаграммы*: догов — годов, дорога — рог ада, схема — смеха, жря — ржа, ржа — жар, Чаир — рыча. *Составные рифмы*: дур мы — тюрьмы, быта морда — натюрморта, разве ты — недоразвитый, громко нам — скомканным, да карие — до гари, особы — да с Оби, растопчут там ее — Месопотамию. *Каламбурные рифмы* (разновидность составных, в которых точное совпадение звуков

создает комический эффект): гор достиг — гордости, шел по вате — пошловатей, Леонардо да Винчивою — довинчиваю, листочки — лис точки, про личность — неприличность, начертано — на черта она, остра ли я — Австралия, из тел ала — сделала, носки подарены — наскипидаренный. *Внутреннее склонение слова* (термин Хлебникова): бог — бег, ляг — луг, бей — бой, дно — дням, пей — пой, бык — пег, гриб — грабь — гроб — груб, боль — были, рука — реки. *Звуковая метафора*: слезают слезы, кривые выи, сыт как Сытин, в хорах — хорала, пенится пенье, избранных из бранных, стоглавой лавою, бредит бритвою, души задушены, стодомым содомом, оскалила скалы, стену постепенно в тени оттеня, горлань горланья, оранья орло, фразы крою по выкриков выкройке, желе из железа. *Неологизмы*: озноенный, адище, медноголосина, развеерился, омиллионенный, выхмуренный, декабрик, опожаренный, иззахолустничается, любвища, этажия, чаишко, выржу, орлимее, изжажданней, выцелован, вздошек, испавлинятся, выжиревший, огромив, любеночек, наслезненные, выкилячивают, испешеходили, новородит, именинит, стеганье, вызнакомь, выгромил, вымечтал и т. д.

Беспримерная звуковая экспрессия, остроловие Маяковского, его стремление «творить слова из слов» (I, 315) вовсе не формалистичны, как может показаться. Упражняясь в искусстве бракосочетания слов, он, подобно Хлебникову, ищет новые смыслы, стремясь обновить взгляд на взаимоотношения вещей, уже давно изменивших свой облик под влиянием огромной и действительно новой жизни города (I, 285).

Играет не один Маяковский — играет вся поэзия. Но только у Маяковского игра «обыгрывается», осознается им предметно, нередко тематически, определяя развитие мысли. Иначе чем объяснить, что образность многих и многих стихов поэта прямо или косвенно выявляет себя в понятиях самой игры? Так, утверждение новых заветов искусства поэт начинает с риторического вопроса: «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?»

У луны — «любовницы рыжеволосой» и одновременно «жены» поэта — «янтарной скрипкой пели бедра».

Ужасы войны и ее последствия поэт уподобляет бильярдной игре: «Как хороший игрок, / раскидала шарами / смерть черепа / в лузы могил».

Обманутый в своих ожиданиях, он сравнивает веру в любовь с донкихотством: «Глупой комедии остановите ход! / Смотрите — / срываю игрушки-латы / я, / величайший Дон-Кихот!»

Хищный, озверевший мир поэт характеризует, прибегая к музыкально-игровым терминам: «Схватишься за ноту — / пальцы окровавишь! / А музыкант не может вытащить рук / из белых зубов разъяренных клавиш».

Чем хуже, тем лучше. Чем трагичней для Маяковского ситуация по существу, тем мажорней, на грани бравады, ее игровое оформление. В

прологе «Флейты-позвоночника» мотив самоубийства, сквозной в лирике поэта, вылился в образ жуткого по своему смыслу прощального концерта:

Из тела в тело веселье лейте.  
Пусть не забудется ночь никем.  
Я сегодня буду играть на флейте,  
На собственном позвоночнике.

Атрибуты концертно-театральных представлений, танцевальная и музыкальная лексика во многих случаях послужили основой образотворчества поэта: «бросаю в бубны улиц дробь я», «Фокусник / рельсы / тянет из пасти трамвая», «Заиграет вечер на гобоях ржавых...», «суетных дней взметенный карнавал растреплет страницы моих книжек», «Ищите жирных в домах-скорлупах и в бубен брюха веселье бейте!», «И вот / на эстраду / колеблемую костром оркестра, / вывалился живот», «...езде по крышам танцевали трубы, / и каждая коленями выкидывала 44!» И т. д. до бесконечности.

Особую группу составляют метафоры и сравнения, построенные на карнавално-цирковом материале. Маяковский несколько не преувеличивает, когда говорит, что он павлиньим хвостом распушит «фантазию в пестром цикле», отдав душу свою во власть «рифм неожиданных рою». Клоун, маг, шут, визионер, фат, скоморох, босой алмазник, Дон-Кихот, чудотворец, заморский страус — все это лики затеянной им большой и нешуточной игры, призванной, как ему думалось, преобразить жизнь на абсолютно новых началах. Отсюда — редкостное постоянство в выборе клоунадно-цирковых средств метафоризации действительности: «закидайте улыбками меня, поэта, / я цветами нашью их мне на кофту фата!»; «Я вышел на площадь, / выжженный квартал / надел на голову, как рыжий парик»; «Мы солнца приколем любимым на платье, / из звезд накуем серебрящихся брошек»; «Он выбрал поцелуй, / который побольше, / и надел, как калошу»; «я душу над пропастью натянул канатом, / жонглируя словами, закачался над ней»; «Я шарадами гипербол, / аллегорий / буду развлекать, / стихами балагура».

Из приведенных примеров видно, что у Маяковского использование театрально-игровых приемов никак не ограничивается жанровыми рамками. Если, скажем, в трагедии «Владимир Маяковский» бутафорские образы сердца, слезы, слезинки и т. д. оправданы традицией театрального действия, то в «Облаке в штанах» и многих других произведениях такой мотивировки нет и быть не может, но и в них поэт охотно использует все те же бутафорско-цирковые формообразующие средства: «сердце возьму / слезами окапав, / нести...» Или: «Взяла, / отобрала сердце / и просто / пошла играть — / как девочка мячиком» (поэма «Люблю»).

Выстроив в ряд все образы, так или иначе связанные с игровой

лексикой, мы получим объемный словарь, больше, чем что-либо другое, характеризующий поэтику Маяковского. Однако подлинное значение игровой поэтики откроется, если увязать ее с определенными свойствами психики поэта и прежде всего с его неумемной страстью к перевоплощениям. С некоторой долей условности можно сказать, что лирика Маяковского, особенно дореволюционная, представляет собой театр одного актера. Лирическое «я» поэта предстает то в виде города («По мостовой моей души»; «я — озноенный июньский тротуар»), то в зоологическом образе («Вот так я сделался собакой»; «Вот иду я, заморский страус...»; «все мы немножко лошади, / каждый из нас по-своему лошадь»; «Я, скажем, медведь, выражаясь грубо...»), то в образе фабрики («Я тоже фабрика»). В стихию внутренних превращений лирического героя Маяковского (лирического актера?) попадает весь духовный и материальный мир. Он и трагический музыкант («я сегодня буду играть на флейте. / На собственном позвоночнике»), и «величайший Дон-Кихот», и «мот и транжир», и «тринадцатый апостол», и сам Христос («И пускай / перекладной кисти раскислены — / только вальс под нос мурлычешь с креста»), и жонглер-самоубийца («Я душу над пропастью натянул канатом, / жонглируя словами, закачался над ней»), и преступник («Млечный путь перекинув виселицей, / возьми и вздерни меня, преступника»), и насильник («Хорошо / под музыку митральезы жечь и насиловать»). Привычка к перевоплощению не изменяет поэту и тогда, когда он, представляясь, исполняет роль Владимира Маяковского: «Это я, / Маяковский / Владимир / пьяным глазом обволакивал цирк». Надо сказать, что в чрезмерном увлечении лицедейством поэту порой отказывал вкус, и тогда рождались образы, смахивающие на автопародии: «Я радио, я башня, я то, я другое». Или: «Я себя советским чувствую заводом...».

Человек Играющий (Homo Ludens) и Человек Творящий (Homo Faber) в Маяковском слились. И все же художественное произведение, как заметил Л. Столович, «не может быть сведено к игре уже потому, что для него важен не только процесс деятельности, но ее результат — произведение искусства»<sup>6</sup>. По этой причине искусство игры, ее подлинная роль могут быть проверены и до конца поняты лишь в целостном контексте произведения. Перед нами малоизвестная миниатюра — любовная записка, адресованная Л. Брик (1926):

Пришли последние времена  
Киситы стала болеть без меня.  
Выздоровливайте,  
предсказанию внемля  
будет Киса и наше времяя.

Читая эти стихи, обращаешь внимание не столько на заложенную в них информацию, сколько на игру неологизмов и шуточный тон. А

между тем здесь почти за каждым словом — драма. Образуются, таким образом, два плана. Внешний и внутренний. Внешний — это слегка прихрамывающая походка стиха, балагурно-игровая и интимная лексика (временя, Киситы, времля, Киса), подчеркивающая трагический подтекст слова «последние», рифма «временя» — «без меня», усиливающая мотив конца. Внутренний план — это прикрытая комически-игровым тоном боль и печаль: любимую женщину уже ничем не удержать, и пожелание здоровья, выражение надежды на возврат того, что было, воспринимаются не иначе, как горькое прощание. Соотношение внешнего и внутреннего — это и есть «два плана единой символики — трагического и комедийного, как в средневековом театре»<sup>7</sup>, определяющие особенности поэтики Маяковского.

Излюбленный поэтом прием реализации метафоры, перевод фигурального смысла в прямой и, главное, самый процесс искусных превращений — это ведь тоже игра, которой увлекаются дети именно потому, что весь интерес держится на замене одних значений другими. Вообще проявления детской психологии очень заметны в лирике Маяковского: отвлеченностей он не признает и потому так часто проецирует на предметы окружающего мира человеческие и животные свойства, переводя тем самым абстрактные категории в конкретный и чаще всего телесный ряд: «Крик торчком стоял из глотки», «умерших слов разлагаются трупики», «Зевы зарев, оскальтесь нагло», «Вселенная спит, / положив на лапу / с клешами звезд огромное ухо», и т. д. Конечно, настойчивая метафоризация действительности, неосознанность порывов и влечений, нераздельность идеального и вещественного — все это может существовать и вне игрового сознания. Но Маяковскому, влюбленному в эксперимент, в словесное изобретательство («Поэзия — ежедневно по-новому любимое слово», I, 307), без игровой подпитки было не обойтись. Причем, в каждом новом произведении игровое и сущностное взаимодействуют по-своему, придавая ему, этому произведению, неповторимый облик. В любовном послании «Пришли последние времена...» взаимодействуют комически-игровое и драматическое. В другом любовном стихотворении, «Скрипка и немножко нервно» (1914), лишенном какого-либо комизма, господствует иная стихия. Игра здесь, ориентированная на основополагающий принцип кино, приобрела ярко выраженный *динамический* характер. Посмотрим, какое воплощение нашла эта игровая кинемеханика в «Скрипке...». Но сначала скажем два слова о сущностной стороне дела. Как и многие произведения раннего Маяковского, «Скрипка» — это все тот же «крик тысячных дневных мук». О человеческой безучастности. О безответности чувств. О вселенском одиночестве. О готовности отдать все за одно только «человечье слово». Комплекс переживаний, надо сказать, отнюдь не только «маяковский». В той или иной мере им заражена была вся поэзия серебряного века. Отличие Маяковского в том, что он, как мало кто, хотел слово обратить в целенаправленное действие, чему и подчиняет-

ся динамическая структура произведения.

«Скрипка...» — это киносценарий, выстроенный по монтажному принципу. Ряд сменяющих друг друга кадров и создает игровой динамический эффект.

*Первый кадр. Разговор скрипки и барабана:*

Скрипка издергалась, упрасывая,  
и вдруг разревелась  
так по-детски,  
что барабан не выдержал:  
«Хорошо, хорошо, хорошо!»

*Второй кадр. Барабан, не дослушав, уходит:*

А сам устал,  
не дослушал скрипкиной речи,  
шмыгнул на горящий Кузнецкий  
и ушел.

*Третий кадр. Оркестр отчужденно смотрит на скрипкины слезы:*

Оркестр чужо смотрел, как  
выплакивалась скрипка  
без слов,  
без такта

*Четвертый кадр. Реакция на происходящее глупой тарелки:*

и только где-то  
глупая тарелка  
вылязгивала:  
«Что это?»  
«Как это?»

*Пятый кадр. Реакция на происходящее геликона:*

А когда геликон —  
меднорожий  
потный,  
крикнул:  
«дура,  
плакса,  
вытри!»

*Шестой кадр. Реакция поэта на происходящее:*

я встал,  
шатаюсь полз через ноты,  
сгибающиеся под ужасом пюпитры,  
зачем-то крикнул:  
«Боже!»

*Седьмой кадр. Поэт выражает свое сочувствие скрипке:*

Бросился на деревянную шею:  
«Знаете что, скрипка?  
Мы ужасно похожи:—  
я вот тоже  
ору —  
а доказать ничего не умею!»

*Восьмой кадр. Музыканты смеются:*

«Влип как!  
Пришел к деревянной невесте!  
Голова!»

*Девятый кадр. Ответная реакция. Поэт делает предложение скрипке:*

А мне — наплевать!  
Я — хороший.  
«Знаете что, скрипка?  
Давайте —  
будем жить вместе!  
А?»

Впечатление стремительности происходящего создается быстрой сменой кадров.

Каждый кадр — это сценка. Иначе говоря, скрипкина история не пересказана, а разыграна. Видимое нами происходит на расстоянии вытянутой руки — как в кинозале. Каждая сценка озвучена особым образом, поскольку действующие лица в стихотворении — музыкальные инструменты, музыканты и в целом оркестр. У каждого инструмента — свой звукоподражательный образ (например, у барабана — «Хорошо, хорошо, хорошо!»). Разыгравшаяся на наших глазах любовная драма продиктовала соответствующий ритмико-интонационный строй стихотворения: случившееся поэт передает не плавным движением речевого потока, а стихом взрывным, акцентным, с резкими порывами и торможениями, передающими стихийно выплески-

вающиеся эмоции. Можно сказать, игровая динамика «Скрипки...» сформировала в лирике Маяковского так называемый телеграфный стиль («Телеграммой лети, строфа!»), интерпретированный поэтом как оценочно-нравственная категория: всякий покой и устойчивость для поэта-романтика — синонимы застоя, упадка, гниения, смерти. Ломка всего и вся — эстетический идеал поэта-футуриста («Капиталистический нос чуял в нас динамитчиков» (I, 23). Заветная мечта — прыжок через пропасть настоящего в будущее. «Кто бы вздумал отрицать, — пишет Й. Хейзинга, — что с понятиями вроде «состязание», «вызов», «опасность» и т. д. мы находимся в непосредственной близости от понятия игры?»<sup>8</sup> Прыжки, скачки, эскапады, инвективы, немислимые преувеличения, передержки и выходки, осуществляемые словесно-речевыми и поведенческими средствами — все это порождает необычайную внутреннюю подвижность и напряженность, незнакомую поэзии XIX века. Оговоримся: телеграфный стиль — это, конечно, лишь приблизительное и расплывчатое обозначение того нового, что привнес Маяковский в поэзию XX века.

Несложная арифметика показывает, что в «Скрипке...» игрой становится азартное стремление поэта всеми способами динамизировать стих. Судите сами.

В стихотворении 46 строк.

Самая длинная из них состоит из пяти слов (включая два служебных).

В восьми строчках — по четыре слова (вместе со служебными).

В двенадцати строчках — по три слова (включая служебные).

В тринадцати строчках — по два слова.

И в двенадцати — по одному слову.

Вывод: почти сплошь рубленые строки создают эффект летящих по беспроволочному телеграфу слов и одновременно — придают каждому акцентированному слову-стиху и словосочетанию приумноженную весомость.

Динамическая поэтика Маяковского держится также (и, может быть, прежде всего) на языковой экспрессии. В «Скрипке...» 111 слов. Из 88 самостоятельных слов — глаголов и глагольных форм 31. Они-то и несут на себе основную динамическую нагрузку. Причем среди них преобладают «сверхвозбудимые» глаголы, такие как издергалась, разревелась, шмыгнула, выплакивалась, вылязгивала, крикнул (дважды), бросился, ору, влип как, наплевать и т. д.

Довести до последнего предела экспрессию стиха — принцип, которому поэт следовал неукоснительно. В «Скрипке» нет нейтральных слов и выражений. Все в стихотворении как-то немножко вздернуто, немножко нервно, взвинчено. Скрипка издергалась и разревелась. Барабан не выдержал, не дослушал, шмыгнул на улицу. Глупая тарелка вылязгивала что-то несуразное. Меднорожий геликон кричал. Свидетель происходящего (поэт Владимир Маяковский в маске лирического

героя) из наблюдателя превращается в действующее лицо — встает, шатаясь, лезет через ноты, приведя в ужас пюпитры. Кричит: «Боже!» Бросается на деревянную шею. Музыканты смеются...

Казалось бы, чего же больше? Но нет. В стихотворении есть еще один агент повышенной экспрессии — это игра оппозиций и антитез. Пока игра происходит, «в ней царит движение, прямое и понятное, подъем и спад, чередование, завязка и развязка»<sup>9</sup>. Взаимодействуя в семантически-эмоциональном пространстве, стихия противоречий и контрастов формирует целостный облик стихотворения, в котором звуко-оряду, как и видеоряду, отводится стилеобразующая роль. «Скрипка...» — это от начала и до конца звучащий организм. Однако если в стихах заумных звук, как заметил Г. Винокур, — «это чистая психология, обнаженная индивидуализация, ничего общего с системой языка как с социальным фактом не имеющая»<sup>10</sup>, то у Маяковского «звук как поэтический материал берется в связи с его семантической окраской, с его значимостью»<sup>11</sup>. Уже первая оппозиция (скрипка — барабан) настраивает на контрастное слуховое восприятие.

Мы слышим скрипкины упрашивания так же, как слышим ответную реакцию барабана. Причем в его звукоподражательном «хорошо» слышны не только успокаивающие ноты, но и раздражение, вызванное желанием скорее избавиться от скрипкиной назойливости. Звуковой контраст, кроме того, подкреплен здесь временным. Упрашивания предполагают длительность действия: «Скрипка издергалась, упрашивая...» (три нисходящих слога после ударения — «упрашивая» — подчеркивают протяжность). Реакция же барабана одномоментна, как отмашка. Тривжды повторенное «хорошо» с акцентом на последнем слоге лишь усиливает жест раздражения. И, конечно, не случайно, что «хорошо» рифмуется с контрастным, в контексте высказывания, «ушел».

Вторая оппозиция: скрипка — оркестр. Сталкиваются два мира. На одном полюсе — нервность, уязвимость, беззащитность, одиночество, любовь. На другом — равнодушие, черствость, непонимание, грубость, раздражение. Скрипка выплакивалась в тихом отчаянии («без слов, без такта»). Тарелка вылезгивала свое звонко-бестактное недоумение. Тот же контраст. И опять в ответ на длительно-многосложное «выплакивалась» — короткая, резко брутальная реакция геликона: — «Дура, / плакса, / вытри!»

Система оппозиций и антитез действует и дальше. И также заметно игровое сопровождение выполняет роль экспрессивно-усиливающего начала. Выкрикнул свое грубое геликон. Тут же последовала ответная реакция: «встал», «полез», «крикнул», «бросился» на шею скрипке наш незадачливый герой («я вот тоже / ору — / а доказать ничего не умею»). Около половины всей площади стихотворения занимают звучащие пикировки — реплика на реплику, реакция на реакцию. И снова длится нескончаемое противостояние поэта и толпы. Наблюдая за сценой зарождающейся любви, «музыканты» (профаны и циники) — смеются.

Оставшееся без ответа в конце стихотворения вопросительное «А?» — знак неразрешенного противоречия. Поэт по-прежнему — один. Скрипка со своей нежностью и любовью — одна. И только воля к единению и человечности, наталкивающаяся на глухую стену непонимания «орет» устами Маяковского. И не потому ли игровая поэтика «Скрипки...», как и большинства произведений поэта-изгоя, почти сплошь реализует себя в элементах недоволатимости, неполноты, недостаточности: «не выдержал», «а сам устал», «не дослушал», «ушел», «чужо смотрел», «без слов», «без такта», «ничего не умею» и т. д.? «Музыканты» смеются, но поэт между тем все еще верит, что тот, кто сегодня смеется над чудаками и безумцами, завтра может оказаться с ними. По большому счету, игровая поэтика действительности и поступка рождена стремлением, преодолев дурную бесконечность, ускорить приход будущего «без болей, бед и обид».

До настоящего момента мы, в сущности, старались проиллюстрировать одну простую мысль: все, что есть поэзия, вырастает в игре<sup>12</sup>, и как конкретно это происходит в лирике Маяковского. Между тем, конкретные примеры игровой практики будут рассыпаться в прах, пока мы не поймем, что же является главным источником побуждений поэта. Зачем вообще Маяковский писал стихи? Вопрос с первого взгляда странный, но он поможет ответить на другой — в чем собственно уникальность играющего Маяковского?

С редкой пронизательностью феномен поэта определил Пастернак: «За его манерою держаться чудилось нечто подобное решенью, когда оно приведено в исполнение и следствия его уже не подлежат отмене. Таким решеньем была его гениальность, встреча с которой когда-то так его потрясла, что стала ему на все времена тематическим предписанием, воплощенью которого он отдал всего себя без жалости и колебания»<sup>13</sup>. Этим, может быть, и объясняются все беды и достоинства поэта. Как замечает Хейзинга, «инобытие и тайна игры вместе наглядно выражаются в переодевании [...] Переодеваясь или надевая маску, человек «играет» другое существо. Он и есть «другое существо»<sup>14</sup>.

Маяковский «переодевается» в Гения, берет на себя нешуточную роль Пророка и выступает в образе Владимира Маяковского. Именно так. Поэтому одно из своих самых игровых произведений он называет — «Владимир Маяковский». Заглавие «скрывало, — пишет Пастернак, — гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру. Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания»<sup>15</sup>. Чем же захватывает трагедия? «Безусловной далью», «бездонной одухотворенностью [...] бесконечностью, открывающейся с любой точки жизни в любом направлении»<sup>16</sup>. Помимо главного лица, поэта Владимира Маяковского, в трагедии играют: старик с черными сухими кошками, человек без глаза и ноги, человек без уха, человек без головы, человек с растянутым лицом, человек с двумя поцелуями и т. д. Все эти странные, хочется сказать,

сюрреалистические персонажи, могли бы кочевать из произведения в произведение, поскольку в поэтической мифологии Маяковского они существуют вне определенного времени, но всегда в пространстве огромного города и представляют собой, с одной стороны, весь людской род с его пороками и слабостями, а с другой — самого поэта в его разных ролях и ипостасях. Маяковский играет. Но в данном случае, как скажет Пастернак, «играет жизнью»<sup>17</sup>. Уже в прологе трагедии содержится намек на эсхатологический замысел: «Вам ли понять, / почему я, / спокойный, / насмешек грозою / душу на блюде несущий / к обеду идущих лет. / С небритой щеки площадей / стекая ненужной слезою, / я, / быть может, / последний поэт». Жизнь в каменных аллеях города почти вымерла. Мосты заломили «железные руки». Небо безутешно плачет. Женщина ждала ребенка, но Бог ей «кинул кривого идиотика». Над городом нависла фантазмагория «повешенной скуки», или, как сказал бы Гоголь, «возникшей до высшей степени Пустоты». Загнанный в земной загон человек веками создававшегося царства вешей и косных устоев общежития превращен в раба. Даже Христос, это последнее прибежище человечности, не выдержав пытки, «из иконы бежал». Остается последнее средство: отринув «позорное благоразумие» и «овенчавшись безумием», совершить чудо — взять на себя ответственность за нравственное состояние мира и решить проблемы, подвластные только Создателю: «Я вам только головы пальцами трону, / и у вас / вырастут губы / для огромных поцелуев / и язык, / родной всем народам».

Так возникает миф о человекобожестве, выступающем в преломленном сознании автора то творцом и спасителем, жертвующим собой, то магом и чудотворцем, преображающим людские души словами «простыми, как мычанье», то «царем ламп», освещающим дорогу новым направляющим светом для тех, «кто рвал молчание, / кто вылетел оттого, / что петли полдней туги». Именно трагедия «Владимир Маяковский» (поэма «Человек» развивает идеи трагедии) дала основание некоторым исследователям считать, что творчество поэта — это последовательное подражание Христу, пронизанное идеями страдания, искупительной жертвы и воскресения<sup>18</sup>. На переломе времен, в канун социальных катастроф формируется новое религиозное сознание, или, лучше сказать, суррогат религии, в которой находится место архаичным мотивам спасения и страдания, жертвоприношения и искупления. В социальной утопии Маяковского человек в порыве любви к людям ставит перед собой заведомо невыполнимую задачу — заместить собой бежавшего «из иконы» Христа, взяв на себя его роль. Попахивает шигалевщиной? Однако в человекобожеской концепции Маяковского нет и намека на то, что осуществление задач спасения поэт связывает с идеей власти над людьми и, значит, с утратой ими духовной свободы. В «Прологе» трагедии воображение рисует чаемую картину всеобщего единения, наступившего в результате прометеевских усилий Поэта-гения: ценой жизни одного мир и покой обретут все: «А я,

прихрамывая душонкой, / уйду к моему трону / с дырами звезд по истертым сводам. / Лягу, / светлый, / в одеждах из лени / на мягкое ложе из настоящего навоза, / и тихим, / целующим шпал колени, / обнимет мне шею колесо паровоза». Но пролог трагедии — это, как оказывается, навеянный самим же поэтом лишь «сон золотой», греза о грядущем веке, о рае, наступившем уже сегодня. Эпилог возвращает нас к реальности. «Безумие надорвалось», как сказано в одной из ремарок произведения. «Праздник нищих» (или «Восстание вещей»), устроенный под куполом цирка «босым алмазником граненых строчек», истощился. И люди, эти «бубенцы на колпаке у бога», снова идут со своим неизбывным горем к Владимиру Маяковскому, чтобы положить у его ног бесчисленные сосуды со слезинками, слезами и слезищами. Но что может сделать поэт, даже если он Гений, «Владимир Маяковский»? Покусившийся на роль Творца, превосходно сыграв его роль, в реальном мире он оказался, если перефразировать Ницше, слишком человеком, не сумевшим ничего ни сделать, ни доказать. Последние слова трагедии отсылают нас к гоголевским «Запискам сумасшедшего»: «Иногда мне кажется — / я петух голландский / или я / король псковский. / А иногда / мне больше всего нравится / моя собственная фамилия».

Антропоцентристская концепция Маяковского нашла свое продолжение в поэме «Человек». Здесь также делается попытка дерзкой подмены, «переодевания», когда «поэт Владимир Маяковский» взял на себя неподъемную ношу существа, решающего судьбу всего человеческого рода. Как и во всех крупных вещах поэта, сверхэпический план здесь развернут в лирическом ключе — на примере собственной судьбы и к тому же в контексте любовной проблематики. Центральный образ — «дней любви моей тысячелистое Евангелие» — обусловил кольцевую композицию поэмы: косвенным признанием исключительной силы воздействия любви на человека и одновременно ее нестерпимого гнета («Звенящей болью любовь замоля») начинается «Человек» и по существу тем же признанием, но уже жертвенной готовности быть вечным данником любви, готовности за всех гореть искупительным огнем на «несгорающем костре любви» поэма заканчивается. А посередине — семь главок, «пересказывающих» Евангелие. Только на месте Христа опять же оказывается он сам: «Рождество Маяковского», «Жизнь Маяковского», «Страсти Маяковского» и т. д. Как можно догадаться, затеянная игра в Христа окончилась печально: схваченный «мерзкой хваткой» России, от тоски, боли и ревности лирический герой кончает жизнь самоубийством. Причем, вознесение на небо и возвращение на землю переводят случившееся с поэтом в XX веке в акт мировой трагедии на все времена.

«Человек», пожалуй, самое трагедийное произведение Маяковского. Можно подумать, впрочем, что речь идет всего лишь о метафорической смерти, но никак не о настоящей. Но именно в это время (1916), как свидетельствует Л. Ю. Брик, поэт пытался покончить собой. спосо-

бом русской рулетки: в барабане пистолета был только один патрон.

В заключение нужно сказать, что подлинная игра, как утверждает Хейзинга, исключает всякую пропаганду. Игра содержит свою цель в самой себе<sup>19</sup>. И в самом деле, после революции игровое начало в творчестве Маяковского затухает — именно с того момента, когда им завладевает идея посредством литературы, а если понадобится, то и ценной литературы решить главные вопросы человечества. Маяковский-лефовец начинает видеть в поэзии и в поэте орудие целенаправленного действия. Как ему казалось, с победой революции открылись невиданные возможности: отталкиваясь от футуристических категорий, таких как слово-вещь или произведение-вещь, перейти к неизмеримо более масштабным и впечатляющим, таким как творчество-вещь, поэт-вещь, судьба-вещь, литература-в-целом-вещь и, наконец, человек-вещь, а если угодно, то и человечество-вещь. Понятно, что лефовская индустрия вещей-агиток, исключая индивидуальный стиль, интуицию, психологию, убивала самое искусство, а вместе с ним и игру.

Однако сделаем одну существенную оговорку. Становясь на горло собственной песне, Маяковский, не подозревая того, создавал в это время грандиозное произведение авангардистского искусства за пределами художественного текста, то есть в самой действительности. Главным и единственным героем этого невиданного творения, чреватого смертельной игрой в жизнь, был он сам, Владимир Маяковский, вступивший в трагическую борьбу с самим собой, со своей человеческой и поэтической сущностью. Эпоха классического авангарда завершилась, таким образом, рождением вещи, достойной того, чтобы встать в ряд самых удивительных произведений XX века. Сначала Маяковский был автором трагедии «Владимир Маяковский», то есть одним из самых ярких футуристов в литературе. В конце он стал авангардистом по поводу литературы, но вне ее пределов, то есть автором и героем трагедии, которую можно назвать так же — «Владимир Маяковский».

Судьба поэта — одна из самых больших трагедий в литературе. Корни ее в том, что азартная игра и экспериментаторство Маяковского осуществлялись в надвигающуюся эпоху молчалинского благоразумия в обстоятельствах «нарастающей классовой борьбы». Сталинская антиутопия самой действительности душила романтическую утопию в литературе. Литературу нужно было, лишив игры и свободы, «организовать» (РАПП), поставить на колени (травля Замятина, Пильняка, Булгакова, Мандельштама, Платонова и др.), а писателя, превратив в помесь попугая и попа (выражение Мандельштама), заставить плясать под идеологическую дуду. С начала 1920-х годов лефовцы во главе с Маяковским объективно способствовали утверждению той системы ценностей, согласно которой Россия, а потом, если повезет, и все человечество, будут жить единым коллективом-муравейником, работающим без перебоев, как совершенный механизм. Вчерашние бунтари и анархисты, жившие будущим, и только будущим, смотрели меж-

ду тем далеко в прошлое. Их ежедневные молитвы (целесообразность, расчет, функциональность, контроль и т. п.) рисовали модель, как им казалось, невиданного будущего, а на самом деле уже некогда существовавшего государства, построенного по законам идеально отлаженной живой человеческой машины. Сомнениям, вздохам человеческой слабости, грезам и лени не было места в том платоновском городе. От сложной игры мотивов и образов, от метонимических сдвигов и превращений, от стилевых поисков художественных парадоксов и индетерминизма Маяковский двигался в сторону статики, плоского доктринерства на основе простейших прозаических связей. Во имя ложно понятого долга и ответственности перед обществом он неотвратимо шел к безответственности перед литературой. Отрекаясь от души, от лица, от права на игру, своеволие и каприз, он обрекал себя на немotu, после чего для поэта его масштаба неминуемо наступает смерть.

ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Волошин М.* Лики творчества. Л., 1989. С. 271.
- <sup>2</sup> *Эльконин Д. Б.* Психология игры. М., 1978. С. 7.
- <sup>3</sup> *Хейзинга Й.* Homo Ludens. М., 1992. С. 180.
- <sup>4</sup> *Маяковский В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 10. В дальнейшем сноски на это издание даются в тексте с указанием тома в скобках римской цифрой и страницы — арабской цифрой.
- <sup>5</sup> *Пицкель Ф. Н.* Маяковский: художественное постижение мира. М., 1979. С. 28.
- <sup>6</sup> *Столович Л. Н.* Искусство и игра. Эстетика. М., 1987. С. 51.
- <sup>7</sup> *Якобсон Р. О.* О поколении, растратившем своих поэтов // А. Блок, В. Маяковский, С. Есенин. Избранные сочинения. М., 1991. С. 664.
- <sup>8</sup> *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 54.
- <sup>9</sup> Там же. С. 20.
- <sup>10</sup> *Винокур Г. О.* Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. М., 1990. С. 21.
- <sup>11</sup> Там же. С. 20.
- <sup>12</sup> *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 149.
- <sup>13</sup> *Пастернак Б.* Охранная грамота. Л., 1931. С. 97.
- <sup>14</sup> *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 24.
- <sup>15</sup> *Пастернак Б.* Указ. соч. С. 100.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> Там же. С. 96.
- <sup>18</sup> *Гольдштейн А.* Расставание с нарциссом. Опыт поминальной риторики. М., 1997. С. 86.
- <sup>19</sup> *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 238.

## РУССКАЯ ПРИВИВКА К МИРОВОЙ САТИРЕ (ГОГОЛЬ И ЗОЩЕНКО)

### 1.

Говоря о русской сатире, ее онтологических особенностях, нельзя не задуматься над тем творческим кризисом, который настиг двух крупнейших ее представителей — Гоголя и Зошенко. Как известно, их сатирическое творчество было прервано в зените, остановлено в самой высокой точке. Именно сатира стала жертвой кризиса, в то время как сам творческий процесс еще продолжался (у Зошенко — около двух десятилетий).

Эта драма составила, говоря словами М. Вайскопфа, «сюжет жизни»<sup>1</sup> обоих писателей. У Гоголя это путь от увлекательных «заблуждений» к примитивной и ретроградной «истине»; у Зошенко — эволюция от сатирических рассказов 20-х годов к морализаторству «возвращенной молодости», «Рассказах о Ленине» и других рассказах 30-х годов. Если признать, что это был путь к поражению, то нельзя не поставить вопрос о том, было ли оно закономерным или случайным.

Исследуя этот феномен, начнем с упорного отказа обоих писателей признать себя юмористами. Говоря о своих ранних произведениях, которые он не ценит, Гоголь особо подчеркивал, что вовсе не заботился о том, «зачем это», для чего и кому от этого выйдет какая польза<sup>2</sup>. Зошенко тоже с неизменной настойчивостью повторял, что считать его рассказы юмористическими — «не совсем правильно». «Под юмористическими — объяснял он, — мы понимаем рассказы, написанные ради того, чтобы посмеяться, это складывалось помимо меня — это особенность моей работы»<sup>3</sup>.

Как видим, оба писателя считали юмор чем-то несерьезным, «шутками», как говорил Гоголь. Так же важно, как оба писателя определяли центр своих интересов — художественных и этических: это «человек и душа вообще, ее законы» (Гоголь), «некоторые недостатки человека» (Зошенко). Однако, из их же высказываний становится ясно, что

этот объект (душа человека) довольно рано стал им обоим казаться локальным. Проследив мысль Гоголя, мы поймем, насколько масштабны были его амбиции: он мечтал о «службе» для «общего добра»<sup>4</sup>. Так как, полагал он, мир находится «в дороге», то ему как писателю важно, чтобы «мысль о строении как себя, так и других сделалась общей»<sup>5</sup>. «Это желанное состояние, — писал он, — ищется всеми [...] никто не хочет читать другие книги, кроме той, где может содержаться хотя намек на эти вопросы»<sup>6</sup>.

Сходные интенции находим у Зошенко. Он не раз возвращался к мысли о сознательном разрыве с прежним искусством — оно казалось ему самодостаточным. Революция должна была, по мысли писателя, привести к духовному, нравственному обновлению человека, а он, писатель, хотел бы играть роль деятельного «посредника в хороших делах». «Польза», «служба», «общая забота», «посредничество» — все это метафоры жизнетворчества.

Этот жизнетворческий контекст многое объясняет в эволюции обоих сатириков. «Понимание словесного искусства как жизнетворчества, — полагает С. А. Гончаров, — формировалось под влиянием не только романтической эстетики и философии, но и представлений, более отдаленных от времени, — средневековой эстетики и философии слова, концепции писателя как пророка и подвижника, орудия божественной воли, направленной на пересоздание мира по «евангельским законам»<sup>7</sup>. Этой идее Гоголь подчинил себя целиком. Идея оказалась исторически устойчивой. И поскольку применительно к советской сатире ее последствия недостаточно изучены, остановимся на творчестве Зошенко.

Идея жизнетворчества в русской культуре XX века питалась не только исторической памятью (как известно, в начале XX века она была популярной у символистов): с приходом революции идея преобразования жизни и человека с сильным вкраплением вульгарного утилитаризма и идеологического прагматизма стала центральной в советской культуре. Для многих писателей она была конъюнктурной темой; для Зошенко она стала темой экзистенциальной.

В повести «Перед восходом солнца» остался след своего рода травмы, позволяющий реконструировать экзистенциальные импульсы Зошенко. Во время работы в совхозе Маньково, где Зошенко был птицеводом, его ошеломили встречи с крестьянами, низко кланяющимися, целующими руку, подобострастно улыбающимися. «Я подхожу к крестьянину. Он пожилой. В лаптях. В рваной дерюге. Я спрашиваю его, почему он содрал с себя шапку за десять шагов и поклонился мне в пояс. Поклонившись еще раз, крестьянин пытается целовать мою руку. Я отдергиваю ее.

— Чем я тебя рассердил, барин? — спрашивает он.

И вдруг в этих его словах, и в этом его поклоне я увидел и услышал все: я увидел тень прошлой привычки жизни. Я услышал окрик помещика и тихий рабский ответ. Я увидел жизнь, о которой не имел поня-

тия. Я был поражен, как никогда в жизни». Такие встречи не могли пройти бесследно. Они усилили чувство социальной вины, свойственное русской интеллигенции и не исчезнувшее после Октября. Дань этой интеллигентски-народнической тенденции отдал и Михаил Зощенко.

Порвав со своим классом еще до революции, как он резко заявил однажды, Зощенко воспринял революцию как «гибель старого мира», «рождение новой жизни, новых людей, страны». «Значит — новая жизнь, — писал он позднее в автобиографической повести «Перед восходом солнца». — Новая Россия. И я — новый, не такой, как был [...] Вероятно, нужно работать. Вероятно, нужно все свои силы отдать людям, стране, новой жизни»<sup>8</sup>.

Прежняя литература была отринута как вялая и пассивная. Судя по книге «На переломе», Зощенко после революции боялся «дворянской реставрации» в литературе; А. Блока он считал «рыцарем печального образа», а надежды возлагал на литературу с героическим пафосом, моделируя ее по М. Горькому и В. Маяковскому. Борьбой с традицией была отмечена и проба сил в прозе: в ранних рассказах («Любовь», «Война», «Рыбья самка» и др.) была ощутима школа Чехова, вскоре, однако, отринутая: большая форма чеховского рассказа казалась Зощенко не соответствующей потребностям нового читателя. Он избрал краткую форму в 100—150 строк, которая надолго стала канонической формой его сатирических рассказов. Он хотел писать языком, где был бы воспроизведен «синтаксис улицы [...], народа». Так родилась проза Зощенко — литература, которую, улавливая ее пафос, пародисты называли литературой «для небогатых»<sup>9</sup>.

Первой победой писателя были «Рассказы Назара Ильича, господина Синеврюхова» (1921—1922). О верноподданности героя, «маленького человека», побывавшего на германской войне, было рассказано иронически, но беззлобно; писателя, кажется, скорее смешит, чем огорчает, и смиренность Синеврюхова, который «понимает, конечно, свое звание и пост», и его «хвастовство», и то, что выходит ему время от времени «перетык и прискорбный случай». Дело происходит после Февральской революции, рабье в Синеврюхове еще кажется оправданным, но оно уже выступает как тревожный симптом: произошла революция, но психика людей остается прежней. Повествование окрашено словом героя — небезобидного простака, попадающего в различные курьезные ситуации. До поры до времени он кажется читателю прежним — гоголевским — страдательным героем. Но поведение таких героев в напряженных ситуациях обнаруживает, что они пассивны, пока не понимают, «что к чему, и кого бить не показано»; но когда «показано» — они не останавливаются ни перед чем, и их разрушительный потенциал неистощим: они издеваются над родной матерью, ссора из-за ершика перерастает в «цельный бой» («Нервные люди»), а погоня за ни в чем не повинным человеком превращается в злобное преследование («Страшная ночь»).

Поразивший Зошенко разрыв между масштабом революционных событий и консерватизмом человеческой психики сделал писателя особенно внимательным к той сфере жизни, где, как он считал, деформируются высокие идеи и эпохальные события. Наделавшая много шума фраза писателя «А мы потихонечку, а мы полегонечку, а мы вровень с русской действительностью» выростала из ощущения тревожного разрыва между «стремительностью фантазии» и «русской действительностью». Не подвергая сомнению великую идею революции, Зошенко считал, однако, что, проходя сквозь «русскую действительность», идея встречает на своем пути деформирующие ее препятствия, коренящиеся в психике человека.

## 2.

Языковой комизм, который стал отпечатком образа мыслей зошенковского героя, стал формой его саморазоблачения. «Мало лидеров на свете у среднего человека!» — восклицает герой рассказа «Чудный отдых». Горделивое отношение к «делу» — от демагогии эпохи; но его реальное содержание снижает амбициозность «среднего человека»: «Сами понимаете: то маленько выпьешь, то гости припрутся, то ножку к дивану приклеить надо... Жена тоже вот иной раз начнет претензии выражать».

Основной стихией повествования становится смех, формой авторской оценки — ирония, жанром — комический сказ. Эта художественная структура стала канонической для Зошенко. Ее можно проследить на материале рассказа «Жертва революции».

«Я был жертвой революции», — заявляет его герой в момент, когда высоко ценились революционные заслуги. Читатель ждет описания крупных событий, чреватых сложностями для тех, кто попал под «колесо истории». Но в рассказе Ефима Григорьевича, «бывшего мещанина города Кронштадта», все выглядит просто и буднично. Служил он у графа в полотерах. «Натер я им полы, скажем, в понедельник, а в субботу революция произошла. В понедельник я им натер, а в субботу революция, а во вторник бежит ко мне ихний швейцар и зовет:

— Иди, говорит, кличут. У графа, говорит, кража и пропажа, а на тебя подозрение. Живо!»

В этом восприятии истории через призму натертых полов и пропавших часиков уже обнаруживалось сужение революции до размеров ничем не примечательного, едва нарушившего ритм жизни события. Так продолжалось и дальше. Где-то гремят бои, где-то слышатся выстрелы, а герой все думает о пропавших часиках. Как вдруг вспоминает, что «ихние часики» он «сам в кувшин с пудрой пихнул». И бежит он по улицам, и берет его какая-то неясная тревога: «Что это, думаю, народ как странно ходит боком и вроде как пугается оружейных выстрелов и артиллерии?»

Спрашиваю у прохожих. Отвечают: «Октябрьская революция». А в мыслях у Ефима Григорьевича — только часики пропавшие. Услышал он, что произошла революция, «поднажал» — и на Офицерскую». Только увидел он — графа ведут, арестованного, рванул к нему про часики сказать, а в это время «мотор» и задел его, и пихнул колесами в сторону. Так и остался у Ефима Григорьевича след на ступне.

Ровным перечислением «в понедельник я им натер, а в субботу революция, а во вторник бежит ко мне ихний швейцар» — Зошенко наметил контуры мира, где не существует резких сдвигов и где революция не входит в сознание человека как решающий катаклизм эпохи. Патетический пафос, возвеличивание эпохи, которые Зошенко разделял мировоззренчески, существует в скрытой форме. Слово автора свернуто. Центр художественного видения перемещен в сознание рассказчика. Если вспомнить главную художественную проблему времени, — «Как выйти победителем из постоянной изнурительной борьбы художника с истолкователем» (К. Федин), — то надо признать: художественная структура рассказов на редкость гармонична.

Сатирическое изображение героя в самом своем методе несло развенчание народнических иллюзий. Стихия сатиры образовала особый, «отрицательный мир», — с тем, как считал писатель, чтобы он был «осмеян и оттолкнут бы от себя»<sup>10</sup>. Однако гармония и целостность этого мира оказались недолговечными. Начиная с середины 20-х годов Зошенко публикует «сентиментальные повести». У их истоков стоял рассказ «Коза» (1922). Затем были написаны повести «Аполлон и Тамара» (1923), «Люди» (1924), «Мудрость» (1924), «Страшная ночь» (1925), «О чем пел соловей» (1925), «Веселое приключение» (1926) и «Сирень цветет» (1929).

Эти произведения не только расширили диапазон типов, который подвергался сатирическому осмеянию в рассказах писателя, но как бы сконцентрировали в себе его этическую программу, скрыв в многосложной своей фактуре и боль, и отчаяние, и неуверенность.

Повести содержат в себе явные следы полемики Зошенко с официальной критикой. В предисловии к ним Зошенко впервые открыто саркастически говорил о «планетарных заданиях», героическом пафосе и «высокой идеологии», которую от него ждут и которая для него неорганична. В нарочито простецкой форме он ставил вопрос: с чего начинается гибель человеческого в человеке, что ее предreshает и что способно ее предотвратить. Этот вопрос предстал в философской форме размышляющей интонации, которая шла от косноязычного, но философствующего героя.

В повествовании доминировало слово, сращенное с авторской маской; по стилистике оно было похоже на слово в сатирических рассказах. Между тем характер, тип, стилистически мотивирующий повествование, изменился: это интеллигент средней руки. По законам художественности его слово должно было бы быть другим. Автор как буд-

то чувствует несоответствие героя и его слова о себе — отсюда извиняющаяся интонация.

Зошенко объяснял, что он временно замещает пролетарского писателя, и с его точки зрения смотрит на мир. Так появилось в его прозе характерное для массового сознания 20-х годов и прежде несвойственное русскому культурному обществу ироническое отношение к самому типу интеллигента.

Но в художественных текстах повестей были и другие перемены: появились новые типы. Некоторые из них по-прежнему развенчивали агрессивность мнимо пассивного «мещанского» сознания. Эволюция Былинкина («О чем пел соловей»), который ходил в новом городе вначале «робко, оглядываясь по сторонам и волоча ноги», а, получив «прочное социальное положение, государственную службу и оклад по седьмому разряду плюс за нагрузку», превратился в деспота и хама, убеждала в том, что пассивность зошенковского героя по-прежнему иллюзорна. Его активность выявляла себя в перерождении душевной структуры: в ней отчетливо проступали черты агрессивности. «Мне очень нравится, — писал Горький в 1926 году, — что герой рассказа Зошенко «О чем пел соловей» — бывший герой «Шинели», во всяком случае, близкий родственник Акакия, возбуждает мою ненависть благодаря умной иронии автора»<sup>11</sup>. Однако в повестях появился и другой тип. Как заметил К. Чуковский, в конце 20-х — начале 30-х годов у Зошенко появляется герой-«праведник» («Коза», «Страшная ночь»). Этот герой не принимает морали окружающей среды, у него другие этические нормы, он хотел бы жить по законам высокой морали, но его бунт кончается крахом. Его нелепость (с житейской точки зрения) вызывает ассоциации с другим героем XX века — Чарли Чаплином. Но в отличие от бунта «жертвы» у Чаплина, который всегда овеян состраданием, бунт героя Зошенко лишен трагизма. Личность поставлена перед необходимостью духовного сопротивления, и жесткая нравственная требовательность писателя не прощает ей компромисса и капитуляции.

Обращение к типу героев-праведников выдавало извечную неуверенность русского сатирика в самодостаточности искусства и было своеобразной попыткой продолжить гоголевские поиски положительного героя, «живой души». Однако заметим: в «сентиментальных повестях» художественный мир писателя стал двухполюсным: философские размышления обнаружили проповедническую интенцию, образительная ткань стала менее плотной. Возникла сложнейшая драматическая коллизия этического и художественного свойства. Центром этой коллизии стали зошенковский сказ и его слово о себе — сколок его сознания.

Собственно говоря, этот центр зошенковского мировидения всегда находился в тревожной ситуации, ибо изначально был предметом насмешек и подозрений советской критики. Писателя обвиняли в мещанской пошлости, бытовизме, аполитичности (первым поводом ста-

ла статья «О себе и своей работе»; последним — произведения 40-х годов). Ему и потом советовали перестать писать о «мещанском болоте, которое и без того отживает свой век и никого не интересует»<sup>12</sup>.

Реальное опровержение этой точки зрения было заложено в широком диапазоне зошенковских героев: их социальный круг был велик и выходил за рамки тех, кто имеет «какую-либо небольшую собственность», — тут были и рабочие, и крестьяне, и служащие, и интеллигенты, и нэповские хозяйчики, и «бывшие».

Защищая свою приверженность к изображению особого типа героев, Зошенко писал: «Я не хочу сказать, что у нас все мещане и жулики, и все собственники. Я хочу сказать, что почти в каждом из нас имеется ведь та или иная черта, тот или другой инстинкт мещанина и собственника». Он объяснял укорененность мещанства тем, что оно «накапливалось столетиями». При таком понимании мещанство выводилось за пределы сословных перегородок и включалось в иной ряд — этический, социально-психологический. Мещанство становилось не столько атрибутом сознания, сколько знаком особого психологического склада, особой формы существования человека в мире, системой жизни, где быт не одухотворен и не поднят до уровня бытия. Тем самым истинной причиной расхождения Зошенко и критики была его сосредоточенность на природе человека: она не вписывалась в ортодоксальную советскую идею быстрой «переделки» человека, его герой выпадал из канонизированного образца советской литературы — носителя передовых взглядов, представителя «отборных качеств» своего класса.

Критика упрекала Зошенко также в непроясненности авторской оценки. Саркастическая интонация, ирония казались ей недостаточно энергичной формой авторской тенденции. Она требовала перемен и привела к глубокой и неплодотворной рефлексии писателя над своим творчеством. Находясь в расцвете своего таланта, Зошенко вдруг, неожиданно для окружающих, в начале 30-х годов попадает во власть тех же социокультурных комплексов, которые в свое время резко изменили путь Гоголя.

Но случайной трансформация творчества Зошенко казалась только на первый взгляд. «Я всегда, — писал он Горькому в 1930 году, — садясь за письменный стол, ощущал какую-то вину, какую-то, если так можно сказать, литературную вину. Я вспоминаю прежнюю литературу. Наши поэты писали о цветках и птичках, а наряду с этим ходили дикие, неграмотные и даже страшные люди. И тут что-то страшно запущенно. И все это заставляло меня заново перекраивать работу и пренебречь почтенным и удобным положением»<sup>13</sup>.

В соответствии со своей верой в идеал революции и силу человеческого духа, воспитанный в традициях русской культуры и верный ей, Зошенко с годами все интенсивнее стремился к открытому воздействию на нравственную жизнь человека. Прежде уверенно отвер-

гавший «рыхлую», как говорил писатель, мысль о необходимом присутствии в сатире положительного героя, Зошенко в 30-е годы требование прямолинейной критики отождествляет с «мнением народным». Он проходит через извечную тревогу русских сатириков — «иронический» склад своего характера писатель начинает ощущать как недостаточность сатиры. Об этом свидетельствует корпус его произведений, написанных в 30-е годы: он достаточно велик, в него входят около двух десятков пьес, повесть «Возвращенная молодость», цикл рассказов «Голубая книга», повести «История одной жизни», «Черный принц», «Керенский», «Шестая повесть Белкина», «Тарас Шевченко». Но стилистически они написаны в нейтральном стиле, в них нет языкового комизма Зошенко, их риторика нравоучительна и банальна. Это заметно даже в самом значительном произведении Зошенко 30-х годов — «Голубой книге», которая больше других привлекла к себе внимание критики.

С целью усилить воздействие своих идей на человека, Зошенко, по совету Горького, сгруппировал рассказы в циклы «Деньги», «Любовь», «Коварство», «Неудача», «Удивительные события». Новеллы на исторически-назидательные темы соседствовали с цензурованными самим писателем старыми рассказами. Во имя оптимистического звучания из них было вынута сатирическое жало. Десять лет назад Зошенко ругали за выбор героя — мелкого, незначительного человека. Теперь, в повестях «Возмездие», «Тарас Шевченко», в «Рассказах о Ленине» он меняет тип героя. Его ругали за отсутствие революционного, героического пафоса — в повести «Керенский» его пафос носит откровенно дидактический характер. Писатель сдал форму короткого рассказа; сохранение стилевой манеры было последним бастионом, который он хотел бы сохранить, но не смог.

Противоречия в художественной структуре ряда произведений Зошенко конца 30-х годов свидетельствуют о глубоких внутренних смещениях: как бы перестав доверять сокрушающей силе смеха, Зошенко выносит морализм на поверхность. И тогда в его рассказах появляются назидание, перестройка героя на глазах у читателей («Огни большого города») и проповедническая интонация («Поминки»). Изредка являясь в своем истинном облике, сатира Зошенко все-таки оказывалась более глубокой и меткой, и такие рассказы, как «История болезни», убеждали в нерастраченных силах Зошенко-сатирика.

Прошедшее сквозь всю жизнь писателя сходство с эволюцией Гоголя ощутимо дает себя знать и в последний период. Настаивая на возможном падении человека, Зошенко, судя по произведениям 30—40-х годов, повестям «Возвращенная молодость», «Перед восходом солнца», в качестве модели исследования использовал и себя. Пережив революцию, он по себе знал и чувство страха перед «случаем», и ощущение «шаткости» и «какого-то хитрого подвоха в жизни», и несовпадение человека с самим собой, и «ленность» сознания, не сумевшего

преодолеть жуткую правду реальной жизни. Свое личное несовпадение с окружающей жизнью, гложущую его невозможность слияния с нею он возводил к самому себе и в себе же пытался найти причины, как он говорил, своей мрачности.

Каждый, кто вник в материалы творчества Зошенко, незавершенную раннюю книгу «На переломе» (1919—1920), переписку со Сталиным и др., не может не видеть, что в его эволюции было меньше всего конформизма. Он так же серьезно, как Гоголь, относился к своему предназначению. В повести «Перед восходом солнца» он пробовал, подобно Гоголю, хотя и в форме по-советски понятой фрейдистской фразеологии, изгнать из себя бесов; дабы очиститься, как и Гоголь, он выставлял эту работу напоказ с целью дать пример слабым и мятущимся. Идея учительства была для него, как и для Гоголя, экзистенциальной силой.

Как напомнил С. А. Гончаров, Гоголь обосновывал идею учительства в «Выбранных местах» «не только общим христианским ее пониманием, но и особым положением писателя в русской истории, своеобразием самой русской литературы от древности до современности, ее изначальным библейским пафосом»<sup>14</sup>. Он же верно заметил, что у Гоголя риторика была подкреплена «самым весомым аргументом — собственной, человеческой и писательской, судьбой»<sup>15</sup>. Несмотря на то, что у Гоголя и Зошенко как моралистов был разный социокультурный контекст, риторика обоих писателей (у Гоголя — православная риторика, у Зошенко — смесь народнической и революционно-романтической фразеологии) с семиотической точки зрения означала одно: оба писателя хотели непосредственно влиять на общество, преодолевая, как им казалось, рамки художественной условности.

Все сказанное дает основания думать, что идея жизнетворчества не внешняя, но внутренняя константа русской культуры. И хотя каждый раз она несет в себе возможность художественного поражения, вероятно, до тех пор, пока Россия не преодолеет трагизм своей судьбы, эта идея будет неотъемлемой особенностью и русской сатирической ментальности.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. М., 1993. С. 480.

<sup>2</sup> Там же. С. 481.

<sup>3</sup> *Зошенко М.* Как я работаю // Литературная учеба. 1930. №2. С. 109—110.

<sup>4</sup> Цит. по: *Вайскопф М.* Указ. соч. С. 481.

<sup>5</sup> Там же. С. 482.

<sup>6</sup> Там же. С. 482.

<sup>7</sup> *Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 248.

<sup>8</sup> *Зошенко М.* Перед восходом солнца // Октябрь. 1943. № 6—7. С. 76.

*РУССКАЯ ПРИВИВКА К МИРОВОЙ САТИРЕ*

<sup>9</sup> Литературный Ленинград. 1935. 1 янв. С. 4.

<sup>10</sup> Зощенко М. О комическом в произведениях Чехова // Вопросы литературы. 1967. № 2. С. 134.

<sup>11</sup> Литературное наследство. Т. 70. М. 1963. С. 381.

<sup>12</sup> Литературный современник. 1941. № 3. С. 126.

## «ПЕСЕННОЕ СЛОВО» И МАССОВЫЙ ЧИТАТЕЛЬ

На пустой лавке за пустым столом сидела девица и напевала стихи по книжке красноармейского песенника...

*Андрей Платонов. «Технический роман» (1931)*

В вечной дилемме «книжного слова» и жизни русская литература всегда отводила лирической песне статус верховного судии. Эту пушкинско-толстовскую иерархию для литературоцентрической ситуации начала века последовательно отстаивал А. П. Чехов. Так, в хрестоматийном рассказе «Ионыч» эпизод чтения Верой Иосифовной Туркиной собственного романа дается через жесткую антитезу правды/неправды, «книжного» слова и песни:

«...Вера Иосифовна читала о том, как молодая, красивая графиня устраивала у себя в деревне школы, больницы, библиотеки и как она полюбила странствующего художника, — читала о том, чего никогда не бывает в жизни, и все-таки слушать было приятно, удобно, и в голову шли все какие-то хорошие покойные мысли, — не хотелось вставать...

— Недурственно... — тихо проговорил Иван Петрович.

А один из гостей, слушая и уносясь мыслями куда-то очень, очень далеко, сказал едва слышно:

— Да... действительно.

Прошел час, другой. В городском саду по соседству играл оркестр и пел хор песенников. Когда Вера Иосифовна закрыла свою тетрадь, то минут пять молчала и слушала песню, которую пел хор, и *эта песня передавала ТО, чего не было в романе и что бывает в жизни* (курсив здесь и далее наш. — Н. К.)

Ожидание «песни» — одна из постоянных тем в поэзии 1910—1930-х годов. К ней обращаются А. Блок, В. Маяковский, О. Мандельштам, Вяч. Иванов, А. Ахматова, Г. Иванов, Н. Клюев, М. Цветаева, А. Твар-

довский. При этом «песня» образует полюс мучительного «книжно-читательского» вопроса русской жизни и литературы XX века.

В веке уходящем поэзией были созданы сотни массовых лирических песен, однако выдержать иерархию чеховского — хорового — контекста смогут немногие, ибо «эта песня» должна «передава[ть] то, чего не было в романе и что бывает в жизни». И такие песни были созданы в 1920—1940-е годы поэтическим и песенным гением Есенина и Исаковского. Завязку песенно-лирической темы с «книжной» особо остро ощущал во второй половине века, пожалуй, лишь один В. Шукшин и как автор рассказов «Забуксовал», «Срезал», и как автор «Калины красной», в пространстве которой песни клубные, псевдонародные выглядят маленькими украшенными коронами уродцами рядом со стихией «Вечернего звона» и есенинской «Не жалею, не зову, не плачу...».

В лирической народной песне всегда оставались неизменными сами темы — любовь, расставание, «смертный час», утрата близких и родных и главный герой — «душа», «сердце», «память». Ни в одном из песенных жанров так не откристаллизовался, как центральный и ведущий, мотив сроков человеческой жизни, «пути» человека, как в лирической песне. Можно сказать, это смысловой энергетический, сюжетный и лирический центр песни, которому дано вытянуть, сохранить и удержать лишь то, что восходит к любви, — память (любовь к прошлому) и жалость (любовь к настоящему). Как скажет Блок, это стихия жизни «зрячей души», «влюбленной души», которая «видит в даль и в ширь, и нет предела ее познанию мировых чудес» («Поэзия заговоров и заклинаний»).

«Песенное слово» — простое и родное слово самой жизни, и именно в этом качестве оно оказалось чужим и чуждым языку усложняющегося мира культуры и военно-боевым железным ритмам XX века. В творчестве Есенина 20-х годов тема ущерба, который переживает сама жизнь в новом веке, становится лирическим сюжетом, а лирическое выступает синонимичным «песенному»:

Что видел я?  
Я видел только бой  
Да вместо песен  
Слышал канонаду.  
Не потому ли с желтой головой  
Я по планете бегал до упаду?

Именно Есениным в лирической точной формулировке будет отливо высокое значение песни для эпохи расколов и переломов русской исторической жизни:

Канарейка с голоса чужого —  
Жалкая, смешная побрякушка.

Миру нужно песенное слово  
 Петь по-свойски, даже как лягушка.—

(«*Быть поэтом — это значит то же...*», 1925)

Заметим, что «песенное слово» помечено категорией утилитарно-прагматической «нужности», так отторгаемой в лирике Есенина. И, пожалуй, понятой именно Маяковским, идеологом производственно-прагматической концепции искусства. Появление в поэме «Во весь голос» «песенно-есенинского провитязя» в параллели с собственным лирическим «Я» замкнуто на массового читателя будущего именно через категорию нужности и понятности искусства. Более того, среди круга поэтов XX века и собственных учеников правду лирического голоса Маяковский оставлял за Есениным.

Шедевры есенинской лирики, ставшие народными лирическими песнями — «Клен ты мой опавший...», «Письмо матери», «Отговорила роща золотая...» — рождаются в 1924 году, как бы примиряя непримиренные полюса в творческом поиске поэта — «крестьянской» и «городской» жизни, хулиганства и покаяния, любовно-кабацкой и элегической лирики, природы и человека, «дворянской» и «крестьянской» поэзии, русского прошлого и интернационального настоящего, дедовского, материнского «слова» и «слова» поэта, «стиха» и реальной разрушенной общей и личной жизни, примиряя вечным пространством сроков жизни, которыми ведает лишь *душа* человеческая. Ей одной — «пушкински просветленной» в лирике Есенина (определение Г. Иванова) — не дано ошибиться и отличить в этом мире временное от вечного, случайное от основного, полуправду от правды. Именно в лирических песнях Есенина она, душа, обрела голос как единственная чистая метафизическая реальность русского и мирового пространства. Ничего равного есенинским песенным шедеврам, чья «моцартианская» (по определению Б. Пастернака) простота сочеталась с глубиной и нетеатральным трагизмом ощущения самой жизни, изяществом стиховой инструментовки, в песенной лирике в эти десятилетия не было создано. «Граница между жизнью и поэзией стерлась — проблема самой жизни вошла в стихи и стала царить над ними», — писал о феномене Есенина в 1927 году Б. Эйхенбаум<sup>1</sup>.

В статьях 1932 года «Эпос и лирика современной России» и «Поэт и время» М. Цветаева с потрясающей прозорливостью и точностью опишет «песенную» ситуацию в современной русской поэзии. Ее центр — массовый читатель как один из самых далеких и близких собеседников поэта. Поверх всех барьеров — партийных, политических, литературно-групповых — вдохновенно романтическими штрихами создается Цветаевой образ русского читателя и имперского русского пространства. Ее лирика рождена их волей, и потому она жаждет возвращения к ним:

«[...] мои русские стихи, при всей моей уединенности, волей же моей, а своей, рассчитаны — на множества. Здесь множеств — физически нет, есть группы. Как вместо арен и трибун России — зальца, вместо этического события — выступления (пусть наступления!), литературные вечера, вместо *безымянного незнаменитого слушателя России* — слушатель именной и даже именитый. В порядке литературы, не в ходе жизни. Не тот масштаб, не тот ответ. В России, как в степи, как на море, есть откуда и куда сказать. Если бы давали говорить.

А в общем просто: здесь та Россия, там — вся Россия. Здешнему в искусстве современно прошлое. Россия (о России говорю, не о властях), Россия, страна ведущих, от искусства требует, чтобы оно вело, эмиграция, страна оставшихся, чтобы вместе с нею оставалось, то есть неудержимо откатывалось назад. В здешнем порядке вещей я непорядок вещей. Там бы меня не печатали — и читали, здесь меня печатают — и не читают» («Поэт и время»).

Аудитория у Цветаевой расширяется, как мы видим, до пространства России. С этим пространством умели говорить Есенин и Маяковский. Цветаева по сути дела возвращается в статье 1932 года к центральному идеям статьи Маяковского «Как делать стихи», статьи, одним из главных героев которой является «поэт Есенин» и его «сильный стих» — сильный по влиянию на массового читателя. Обнаженная и открытая демонстрация Маяковским технологии его поэтической работы устремлена к осмыслению той динамики, которой должна подчиняться разговорная интонация стиха, не желающая обретаться в «безвоздушном пространстве» или «в чересчур воздушном»: «Надо всегда иметь перед глазами аудиторию, к которой этот стих обращен. В особенности это важно сейчас, когда главный способ общения с массой — это *эстрада*, голос, непосредственная речь. Надо в зависимости от аудитории брать интонацию убеждающую и просительную, приказывающую или вопрошающую» («Как делать стихи»). По Маяковскому, завоевание и перевоспитание есенинского читателя должно опираться на поиски усложненной интонации, учитывающей не столько «квалифицированного читателя», сколько «среднего читателя». Однако, как это ни парадоксально, снятие Маяковским вечной романтической коллизии предельно ее заостряет: в статье «Как делать стихи» лишь автор, как творец новой формы стиха, способный «вбить ритм безошибочно», относится к типу «усложненного человека». Романтическим разрывом с массовым читателем объяснит Цветаева родственность Маяковского и Пастернака, отметив у них «одно общее отсутствие: объединяющий их пробел песни»:

«Маяковский на песню не способен, потому что слишком мажорен, ударен и громогласен [...] Пастернак на песню не способен, потому что перегружен, перенасыщен, и, главное, *единоличен*. В Пастернаке песне нет места, Маяковскому самому не место в песне. Поэтому блоковско-есенинское место в России «вакантно». Певучее начало Рос-

сии, расструенное по небольшим и недолговечным ручейкам, должно обрести единое русло, единое горло.

Для того чтобы стать народным поэтом, нужно дать *целому народу через тебя петь*. Для этого мало быть всем, нужно быть всеми, то есть именно тем, чем не может быть Пастернак. Целым и только данным, данным, но зато целым народом — тем, чем не хочет быть Маяковский: глашатай одного класса, творец пролетарского эпоса.

Ни боец (Маяковский), ни прозорливец (Пастернак) песен не слагают. Для песни нужен тот, кто, наверное, уже в России родился и где-нибудь, под великий российский шумок растет. Будем ждать» («Эпос и лирика современной России»).

Тезисы Цветаевой поразительно точны в своих формулировках и предвидениях. Во-первых, лирическая песня не существует вне традиции народной песни как особого *целостного* мирознания, где нет одновременно замкнутости и границы между «Я» и «Мы». Во-вторых, лирическая песня будет создана на слиянии традиции народной лирической песни и той линии русской поэзии XX века, где поэзия и творчество мощно опирались на универсальные эпические традиции национальной жизни («стихии» — у Блока, «узловую завязь человека с природой» — у Есенина). В-третьих, лирическая песня — это массовая песня, понятная и нужная любому человеку. В-четвертых, лирическая песня будет создана не в эмиграции, а в современной России. Для Цветаевой, как мы видим, лирическая песня есть особое явление, рожденное в орбите символистских «pro» и «contra» поэзии этих десятилетий как особый жанр лирики, вобравший в себя глубинный опыт открытий поэзии начала века в общении с массовым читателем.

Цветаева не дает никакой оценки огромному песенному массиву, созданному в советской поэзии 1920-х годов. Лишь некоторые штрихи и примечания к тому, что Цветаева назвала «небольшими и недолговечными ручейками». Их было много. Мы не говорим здесь о песнях гражданской войны, созданных как в советской России, так и в эмиграции, о песнях пионерских и комсомольских, революционных и парадных, бытовавших в это десятилетие. Это были песни разных субкультур, с достаточно четкой границей между «своим» и «чужим». Остановимся на той линии советской поэзии, где шла напряженная работа над созданием массовой лирической песни, которая бы, с одной стороны, опиралась на социокультурные традиции бытования лирической песни в народной жизни; с другой, пыталась ввести современную жизнь всего народа в идеальное лирическое пространство. Именно в русле решения этих задач уже с середины 1920-х годов оформляется в среде «поэтов простонародья» (выражение Достоевского) тенденция к преодолению блоковско-есенинской линии песенной традиции (на политических аспектах борьбы с «есенинщиной» мы не останавливаемся).

Замечательный материал в обосновании функциональной значимости песни как явления массовой жизни представляет открытие в

Госиздате «Новой серии лубочной литературы». Обоснование ее идеологии, методологии и методики мы находим в письме крестьянско-пролетарского поэта М. Артамонова, адресованном 10 апреля 1923 года А. К. Воронскому:

«Когда Бухарин говорил, что нужен советский Пинкертон, он был прав только наполовину: нужен не только Пинкертон, нужна своя советская лубочная литература — песенник, сказка, именно то, на чем нажил свои капиталы Сытин и на что чувствуется большой спрос на книжном рынке, особо в глубокой провинции, ибо такие вещи не издавались вот уже лет 5—6. Песенник с одними революционными песнями не удовлетворяет: *нужен общий песенник*, как и в старину, с бросающейся в глаза лубочной картинкой, простонародной песней и, главное — дешевка. Свое детство я провел в деревне, в глубоких лесах Заволжья, среди почти первобытного народа, откуда ближайший город был 40 верст, к которому нужно было пробираться на скрипучих телегах и кривыми проселками полей, и первой книгой, которая доходила в эту глушь, был все-таки песенник и сказка. Эту потребность никто не учел до сих пор, а она сильна, и явись теперь новый Сытин, он наживет состояние. Такие песенники можно было бы наполовину или на треть заполнить революционными песнями и, благодаря этому, они привились бы лучше, даже в самой глуши, в медвежатной стороне, где до одури льют самогонку, хлещутся кольями, сходятся на кулачные бои целыми деревнями и поют отвратительные бесстыдные самодельные частушки. Причем из старого наследия может быть принято все, пусть не революционное, но такое, что не противоречит новому быту и не идет ему вразрез, т.е. стоит исключить царя, веру, отечество, — остальное не принесет вреда, а только пользу»<sup>2</sup>.

Концепция массовой песни Артамонова, в целом, базируется на наркомпросовских идеях воспитания нового читателя-человека. Предложение Артамонова не случайно было адресовано А. К. Воронскому, который был не только редактором журнала «Красная новь», но и одной из самых влиятельных партийных фигур в редакционно-издательском отделе Главполитпросвета, куда он был назначен личным приказом Н. К. Крупской и где с 1922 года занимал должность заместителя председателя агитационно-пропагандистского отдела Госиздата. Именно в серии «Библиотеки для рабочих и крестьян» («Изба-читальня») Госиздата выходили 20-е годы новые песенные книги: «Деревенская улица. Песни» (1924) М. Артамонова, «Революционные песни и частушки» (1924), «Сарафан. Простые песни» (1924) и «Красный сарафан. Песенник» (1927) Г. Деева-Хомяковско, «Провода в соломе» (1927) М. Исаковского и др.

Заглянем на страницы тех песен, из которых действительно были вынуты «царь, вера, отечество», а массовый читатель представлялся «первобытным народом», которого можно научить петь тщательно отобранные старые, а главное — новые песни.

## НАТАЛЬЯ КОРНИЕНКО

Книга Артамонова «Деревенская улица» открывалась программным стихотворением, в котором были изложены генезис и идеология новой песни:

Возьму гармонию,  
Пойду не тронь.  
Звони огонь —  
Гармонию!  
Сторонись —  
В моей груди  
Огонь.

Я марсельезу  
Затяну  
Дорогу шире  
Мне.  
Вставай, вставай,  
Родимый край,  
Душа горит  
В огне.

Прошел всю воду,  
И огонь,  
И медные трубы  
Я.  
Ой, звонки клапаны —  
Гармонию —  
Душа горит  
Моя?

Названия стихотворений книги «Деревенская улица» так же эмблематичны в выражении всеобщей радостной интонации восприятия жизни: «Покос», «Бубенчики», «Светел месяц», «Гармонный звон», «Посещалки». Так, например, к тяжкому покосу предлагалась следующая песня, контаминирующая кольцовскую поэтику с комсомольско-пролетарской:

Чуть светает. Время встать.  
Тихи росы. Благодать.  
В белых росах на покосах  
Любо косами махать.  
Воздух чист. Восход румян.  
(Тонким кружевом заткан)  
Чуть колеблется прозрачный  
Над травую пар—туман.

Коси, коса,  
Пока роса,  
Вались в валы,  
Земли краса,  
Уж занялся  
Рассвет прозрачный  
Три часа.

За взмахом — взмах,  
За рядом — ряд  
Полег в лугах  
Цветной наряд<sup>4</sup>.

В наркомпросовской песенной лирике было много курьезно-смешных опытов. По-иному нельзя сегодня прочитать «Крестьянский марш» (1924) Деева-Хомяковского:

Полно вам убаюкивать спящих,  
Заалелась зорька давно.  
Становитесь, кто верит в трудящих,  
Старину нам сломать суждено.  
    Месяц ночью, солнце днем, —  
    С красным знаменем идем.  
Долго нас продавали тиранам,  
Убаюкивал поп и купец.  
И, как скот, загоняли к дворянам:  
Под кнутом умер дед и отец.  
    Месяц ночью, солнце днем, —  
    С красным знаменем идем.  
<...>  
Гордо высится красное знамя  
Над скирдами в родимых полях,  
И свободы могучее пламя  
Озарило у нас в деревнях.  
    Месяц ночью, солнце днем, —  
    С красным знаменем идем.  
Будем строить мы новое зданье  
Без кнутов и ударов труду;  
Все окончились наши страданья  
Паразитов погоним к суду...<sup>5</sup>

Представить марширующее крестьянство можно в советских комедиях 1930-х годов, но не в реальной крестьянской жизни, где песенным ритмам четко отводится *свое* место и *свое* время. Первые итоги создания и внедрения в деревню «крестьянских маршей» подведет

Платонов в «Котловане», показав, что это не курьез, а попытка сломать сам остов крестьянской жизни и народного сознания. В кульминационной сцене уничтожения крестьян колхоза имени Генеральной Линии мотив новых ритмов вводится лишь после того, как мужики отрекутся от своего прошлого, расстанутся с душой и как «пустые» начинают двигаться в ритме того танца, который им предлагает радостная музыка радиотрубы. В стилистике выполненного в эсхатологических «погребальных» интонациях данного эпизода повести заложена, думается, и память о массовых «крестьянских маршах», созданных пролетарско-крестьянской поэзией. В параллель этой сцене гибели прошлой России Платонов несколькими точными штрихами воссоздает новую деревню, «растущее поколение» деревни, центром которой является изба-читальня: «...равнодушно отнеслись к тревоге отцов; им было неинтересно их мученье, и они жили как чужие в деревне, словно томились любовью к чему-то дальнему».

Лирика Михаила Исаковского начала 1920-х годов во многих своих поисках — и тематически, и идеологически — смыкаясь с общим руслом крестьянско-пролетарской песенной поэзии, собственный путь обретает в освоении и выражении эстетики платоновского «растущего поколения» деревни, представителем которого был сам поэт. Отличие Исаковского от его собратьев по перу в том, что именно в диалоге с «блоковско-есенинской» традицией он ищет открытия новых эстетических возможностей слова «простонародного поэта».

Только что обозначившиеся черты новой сельской действительности стали предметом эстетического любования в книге «Провода в соломе». Так, деревня, куда после принятия в 1920 году программы ГОЭЛРО пришла «лампочка Ильича», стала не только предметом изображения, но и обретала в стихотворении «Вдоль дороги» (1925) некую адекватную этому радостному событию поэтическую форму:

Загудели, заиграли провода, —  
Мы такого не видали никогда;

Мы такого не видали и во сне,  
Чтобы солнце загорелось на сосне,

Чтобы радость подружилась с мужиком,  
Чтоб у каждого — звезда под потолком.

Используя форму хороводной народной песни, Исаковский выдерживает все ее структурные и содержательные элементы: хореическую систему стихосложения, ритмический сюжет, обязательные элементы удивления и общей радости, обусловленные открытием «чуда» в реальной жизни и т. д. При этом, новое содержание жизни утверждается преодолением именно есенинско-блоковской лирической доминанты:

сама жизнь становится формой высокого поэтического обихода, демонстрируя синтетическую форму слияния искусства и социальной действительности, «Я» и «Мы», ибо метафизические «солнце — и несказанный свет» обретаются в реальной крестьянской жизни, а поэтому:

А в деревне и веселье и краса,  
И завидуют деревне небеса.

За стихотворением Исаковского 1925 года «Матери» угадывается драматический материнско-сыновий сюжет лирики Есенина 1924 года — «Письма от матери», «Ответа», «Письма матери». Исаковский ищет пока чисто тематически ответ на ключевой вопрос есенинской «Руси советской», связанный с отношением к «бесприютному» поэтическому «слову»: «Отдам всю душу октябрю и маю, / Но только лиры милой не отдам («Русь советская», 1924). У Исаковского — эстетическое утверждается (пусть и с нажимом, почти закланием) именно через связь с «октябрём и маем»:

Не думай, мать, об убежавшем сыне, —  
Я лучших дней у жизни не прошу.  
Всегда, всегда к Октябрьской годовщине  
Я благодарные стихи пишу.

Пишу про те скрипучие палаты,  
Где по ночам ворочалась нужда.  
Пишу о том, что к нашей низкой хате  
Плывут огни по медным проводам;

Пишу о том, как межи нас душили,  
Как ставил голод серые кресты,  
И что теперь в поля идут машины,  
И что хлеба высоки и густы.

.....  
Вот почему к Октябрьской годовщине  
Я каждый раз пишу тебе привет.

Кольцевая композиция есенинского «Письма матери» как бы перевернута к полюсу реальной крестьянской жизни и используется Исаковским для закрепления не автономности лирического «Я», а для укоренения вечной лирической темы (расставание сына с матерью) в рамках утверждения поэзии (повтор «Пишу») в ее новых формах связи именно с жизнью, неконфликтном слиянии массового и эстетического, родового в своих основах мироощущения с социальным заказом.

Исаковский не мог пройти мимо и другой есенинской темы, отразившей одну из ключевых проблем лирического сознания XX века — отношений эстетического созерцания и жизни. Во многом именно с меткой из есенинской лирики — «Пустое дело... / Ну а если тянет / Пиши про рожь, / Но больше про кобыл» («Мой путь», 1924) — эта общая лирическая тема трансформируется Исаковым в сюжет практически-жизетийской крестьянской оценки сферы «жизни в искусстве». Этот сюжет, драматически развиваясь, возвращает лирического героя Исаковского к исходным блоковско-есенинским интонациям и сюжетам в решении классической, вечной темы русской лирики о нераздельности и неслиянности искусства и жизни:

Все та же даль. Все та же синева  
Но болен я утратою вчерашней:  
Я потерял крестьянские права  
И на луга родные, и на пашни.

.....  
Мне говорил на сходке бородач:  
«Тебе не быть уж больше деревенским.  
Без черного труда и неудач  
Ты проживешь, Васильич, и в Смоленске»

В ответ ему я тихо бросил: «Пусть!  
Я знаю сам, что мне не сеять хлеба!»  
И закачалась пред глазами грусть,  
Такая грусть — широкая, как небо.

Тема «поэта о деревне» не стала основной в лирике Исаковского, но этот поворот, где крестьянское восприятие мира культуры оставалось доминирующим, вел поэта к поиску новых эстетических форм, в которых бы искусство и жизнь не расходились к разным ценностным полюсам. В конце 20-х — начале 30-х годов Исаковский создает, можно сказать, своеобразную энциклопедию новой массовой жизни, устроенной на наркомпросовских началах, осваивая формы не только разговорной, но и письменной речи платоновского «растущего поколения»:

У хаты сумрачная елка  
Стоит и смотрит на зарю.  
И пишет, пишет комсомолка  
Письмо в райком —  
Секретарю.

И льет заря огонь прощальный  
Из-за реки и дальних нив...

«Пищу тебе  
Официально  
И жду  
Дальнейших директив.

.....  
«Нам говорят, не нужно басен,  
Нам лозунг ваш давно знаком...»  
К тому же мне вопрос не ясен —  
Кого считать середняком.

Какая разница и сходство —  
Не понимаю, хоть заплачь.  
Твое живое руководство  
Спасло б меня от неудач.

Тебе политика знакома,  
А я —  
Могу ударить в грязь...  
(«Письмо», 1927)

Ваня! Ваня! За что на меня ты в обиде?  
Почему мне ни песен, ни карточек нет?  
Я совсем стосковалась и в письменном виде  
Посылаю тебе нерушимый привет.

Ты уехал и мне ничего неизвестно,  
Хоть и лето прошло и зима...

Впрочем, нынче я стала такою ликбезной,  
Что могу написать и сама.

Ты бы мог на успехи мои подивиться, —  
Я теперь — не слепая и глупая тварь:  
Понимаешь, на самой последней странице  
Я читаю научную книгу — букварь.  
(«Первое письмо», 1932)

Новообразующаяся письменная речь осваивается Исаковским не на путях пародии и иронии, а внутри смеховой радостной стихии восприятия жизни, к которой подключаются и созерцательно—эстетические результаты массовой поэзии:

Послушать замыслы мои  
Ко мне идут мужик и баба...  
Поют над речкой соловьи —

## НАТАЛЬЯ КОРНИЕНКО

Поэты

Сельского масштаба.

(«*Политпросвет*», 1930)

Обретенное представление об осложнившихся связях искусства и жизни не поколебало установки Исаковского на массового читателя. Есенинские коллизии становились темой стихов и повели Исаковского в середине 30-х годов к лирической песне. О том, что это место оставалось «вакантно», на Первом съезде советских писателей в 1934 году сказал А. Прокофьев. Полемизируя с тезисом доклада Н. Бухариным, связавшего создание «прекрасных песен» с И. Сельвинским, Прокофьев не без прозорливости заметил: «Я не согласен с Н. И. Бухариным, утверждающим, что у Сельвинского прекрасная песня. Не согласен я также с образцами, приведенными в доказательство этого положения. Нет, песня прекрасна тогда, когда ее поют. Создание песни страшно тяжелое дело, и поэта, давшего народу, стране песню, надо называть очень счастливым человеком»<sup>6</sup>. Во второй половине 30-х годов таким «счастливым человеком» в русской поэзии и становится Исаковский, прежде всего, как автор «Любушки» (1935), «Ой вы, зори вешние...» (1935) «Прощания» (1935), «Провожанья» (1936), «И кто его знает...» (1938), «Катюши» (1938).

У Есенина лирическое начало держится на асимметричном параллелизме народной лирической песни и охватывает все его уровни, у Исаковского асимметрия лишь элемент фабульного содержания песни; она преодолевается всем традиционным арсеналом народной поэзии. Есенинская песня — песня одного «голоса» как души народной; песня Исаковского — песня каждого, в ней нет противостояния советской действительности и вознесения над нею: лирическое современное «Я» Катюши, Любушки предстает в своей эпической родовой основе. Именно в этой традиции открываются не разрывы, но те связи, которыми держится самая жизнь и которые самим запевом (экспозицией стиха) придают современным событиям дальнюю эпическую дистанцию: «Понапрасну травушка измята...», «Дан приказ: ему на запад, / Ей — в другую сторону...», «Дайте в руки мне гармонь — / Золотые планки...»; «На закате ходит парень / Возле дома моего...», «Расцветали яблони и груши...», «На позицию девушка провожала бойца...». Из лирической народной песни черпает Исаковский глубокое психологическое содержание всех ее структурных элементов — ключевую ситуацию расставания — с домом, любимыми, родными, — на эстетическом преодолении которой строится сюжет песни и на которые «работают» все формальные элементы песни: конкретизация чувства и принцип оценочной конкретизации («Ты лети за ясным солнцем вслед», «про степного сизого орла»), опредмечивание чувства («Ой, ты песня, песенка девичья, ты лети за ясным солнцем вслед...»), одухотворение и конкретизация памяти («И врага ненави-

стного крепко бьет паренек / За любимую девушку, за родной огонек»). И, конечно, светлая и радостная интонация песен Исаковского 30-х годов в ее неподдельности как бы снимает то противоречие чувственно-созерцательной и мыслительной сфер жизни, что так характерно для печальной интонации песенных шедевров Есенина 20-х годов.

Современная проблематика песен Исаковского 30-х годов соотносена с центральной ситуацией народной лирической песни, обретая через традиционную форму психологическую глубину, своеобразно соединяя время эпическое и современное. Мир песни Исаковского — мир драматический и целостный, современный и вечный, где стяжки прошлого и настоящего даже не проблематизируются, это мир целостной жизни, где верховодит закон любви и памяти, согласия с миром, с теми законами, которыми держится самая жизнь. При этом, в лирике Исаковского конца 30-х годов память об исповедальной есенинской интонации не просто сохраняется, но включается полюсом не только песни, но и жизни в общее лирическое содержание поэзии. Стихотворение 1939 года «Спой мне, спой, Прокошина...», посвященное памяти матери, очень есенинское стихотворение, можно сказать, готовит ту трагическую исповедальную интонацию, что зазвучит в послевоенной лирике Исаковского.

Типичностью и невыделенностью героя из общего строя народной жизни песня Исаковского 30-х годов вписывается, таким образом, с одной стороны, в русло общих поисков поэзии 1910—1930-х годов; с другой, становится явлением массовой жизни, не прилагая, казалось бы, никаких усилий для ее перестройки на основах искусства. Однако житнетворческие начала «Катюши», подобно символистским стихам, породят целый эпос самодельных народных «Катюш», созданных в годы Великой Отечественной войны:

Катя слово раненому скажет,  
Так что сердце сразу запоет,  
Катя раны крепко перевяжет,  
На плечах из боя унесет...

.....

Вражий штаб Катюша окружила,  
И с гранатой бросилась вперед  
Семерых на месте уложила,  
А восьмой удрал на огород....  
И когда бумаги разбирала,  
Увидала Гитлера портрет,  
И на морде мелом написала  
От Катюши пламенный привет<sup>7</sup>.

«Слово» Катюши, как и «святая злоба» мирной героини 30-х годов в самодельных фронтовых песнях имеет эпическое обоснование и «всемирно историческое оправдание»: это месть за нарушение цельности и устойчивости народной жизни, хранительницей которой в массовой жизни 30-х годов выступала и оставалась «Катюша». Лирика Исаковского военных лет станет фронтовой лирической необходимостью, и, сохраняя память об обретенной в мучениях цельности, стремится к ее восстановлению («Услышь меня, хорошая...», 1945) или предельной драматизации — невозможности вернуть мир довоенной целостности («Одинокая гармонь», 1945; «Враги сожгли родную хату...», 1945).

Мы взяли лишь один из пластов развития поэзии 1920—1930-х годов, связанный с темой массового читателя и с некоторыми путями осознания присутствия этого «героя» как реального участника поэтического процесса. Кардинальное по сравнению с Первой мировой войной изменение ситуации во взаимоотношениях между литературой и народной жизнью, «народом на войне» (С. Федорченко) и «русскими дэнди» (А. Блок) в годы Великой Отечественной войны было подготовлено высокими и мучительными поисками самой русской литературы в эти десятилетия, открытиями полюса той некнижной «правды», которая откристаллизовалась в «песенном слове» народной культуры.

В русской прозе 1920—1930-х годов широко представлена как традиционная народная песня, так и огромный массив песенной культуры нового века: городской романс, частушки, «заносные» и «блатные песни» и т. д. Мы остановимся лишь на двух русских романах, в которых мотивы «песни» входят в эстетическую доминанту повествования.

Песенная культура в «Тихом Доне» представлена широко и объемно — она всегда у Шолохова представляет некнижный полюс жизни народа. Через песню (в эпиграфах, в песнях, что поют казаки в мирной и военной жизни) входит в повествование высокое эпическое время, в которое включены биографии всех героев: песни их предсказывают, деромантизируют и объясняют, оставаясь одним из подлинных вещаний, по которому предсказывается жизнь и путь героев. Песня входит в роман как один из полноправных элементов повествования: она его замедляет, останавливает, отстраняет диалоги и завершает их тем знанием, которое не добывается героями романа в яростных столкновениях. Песня входит на полных правах и в язык хроники романа, преодолевая его особым знанием правды, которое не отдано в романе ни одному из героев и ни одной из конфликтующих сторон братоубийственной войны. Песня не только ослабляет столь сильные в драматических и неразрешимых сцеплениях языки хроники и образа шолоховского повествования, она сама выступает высшим объяснением той великой вечной драмы, какой является сама новейшая русская история. При этом Шолохов может ввести песню, нарушая, казалось бы, все каноны реалистического повествования. Так, например, никакими причинно-следственными или логическими связями

не мотивировано появление песенников (!) в эпизоде отступления потерпевшей полный крах повстанческой армии:

«...Прошло не менее двух сотен, а топот все еще звучал; по обочинам дороги шел, вероятно, полк. И вдруг впереди, над притихшей стостью, как птица взлетел мужественный грубоватый голос запевалы:

Ой как на речке было, братцы, на Камышенке,  
На славных степях, на саратовских...

И многие сотни голосов мощно подняли старинную казачью песню, и выше всех всплеснул изумительной силы и красоты тенор подголоска. Покрывая стихающие басы, еще трепетал где-то в темноте звенящий, хватающий за сердце тенор, а запевала уже выводил:

*Там жили, проживали — люди вольные,  
Все донские, гребенские да яицкие...*

Словно что-то оборвалось внутри Григория... Внезапно нахлынувшие рыдания потрясли его тело, спазма перехватила горло. Глотая слезы, он жадно ждал, когда запевала начнет, и беззвучно шептал вслед за ним знакомые с отрочества слова:

*Атаман у них — Ермак, сын Тимофеевич,  
Есаул у них — Асташка, сын Лаврентьевич...*

И как только зазвучала песня, — разом смолкли голоса разговаривавших на повозках казаков, утихли понукания, и тысячный обоз двигался в глубоком чутком молчании; лишь стук колес да чавканье месящих грязь конских копыт слышались в те минуты, когда запевала, старательно выговаривая, выводил начальные слова. Над черной степью жила и властвовала одна старая, пережившая века песня. Она бесхитростными, простыми словами рассказывала о вольных казачьих предках, некогда бесстрашно громивших царские рати; ходивших по Дону и Волге на легких воровских стругах; грабивших орленые царские корабли; «щупавших» купцов, бояр и воевод; покорявших далекую Сибирь... И в угрюмом молчании слушали могучую песню потомки вольных казаков, позорно отступавшие, разбитые в бесславной войне против русского народа...

[...] Уж и песенников не стало слышно, а подголосок звенел, падал и снова взлетал. За ним следили все с тем же напряженным и мрачным молчанием.

[...] И еще, как сквозь сон, помнил Григорий».

Этот эпизод входит в 23 главу четвертой книги романа и дается, с одной стороны, через восприятие больного Григория Мелехова, ста-

новьясь своеобразным сном-видением Григория и одной из самых емких характеристик душевного состояния героя; с другой — разрыв данного эпизода словами и образом песни вводится через фольклорное, почти сказочное «вдруг», снимая излишнюю остроту с самого эпизода и одновременно придавая новую эпическую масштабность конфликтности эпохи гражданской войны. «Могучая песня» как бы расструивается, отходя к полюсу «героев» эпизода и входит в то мощное авторское слово, которое расставляет через песню жестокие акценты и оценки итогам этой неизбежной и страшной в своей трагедии войны вольных казаков «против русского народа». Здесь уже вся метафорика отдастся лишь песне, которая сохраняет ее в неподдельности и в первичных смыслах, а слово автора итожит лишь очевидные результаты. И если, описывая начало восстания на Дону, Шолохов включал его в некую параллель с природой, — «Завораживающим страшным кругом ходит там вода: смотреть — не насмотришься. [...] Толкнулись два течения, пошли вразброд казаки, и понесла, заветела коловерть» (3-я книга), — то в 4-й книге примеров подобной символической эстетизации (она в целом характерна для языка прозы 1920-х годов), мы практически не найдем: природа будет аккомпанировать лишь человеку, способному принять в себя трагический разлом истории и жизни. И в этих сценах, выполненных в стилистике авторитетного авторского слова, акцентируется характерный для русской лирической песни асимметричный параллелизм жизни человека и природы (сцена смерти Дарьи, Аксины, финал романа).

Заметим, кстати, что столь полярно разошедшееся восприятие «Тихого Дона» искушенным и неискушенным читателем по-своему спровоцировано поэтикой романа, где язык документальной хроники и образа находятся в предельно яростных, конфликтных и неснятых противоречиях; это стилевое и содержательное противоречие и высекает шолоховское решение темы «пути» человека в XX веке. Читатель искушенный вот уже десятилетия ведет обсуждение концепции Мелехова и авторства романа, анализирует шолоховские вольные контаминации хроникального материала гражданской войны, а читатель неискушенный продолжает доверять скорее образному языку повествования; противоречия же этих языков как энергетический нерв шолоховского повествования еще ждет своих исследований. И в этих исследованиях достаточно разнообразный песенный массив «Тихого Дона» (от «озорных», лирических до исторических песен) займет особое место.

В «Чевенгуре» Платонова сама «душа» человека связана с голосом — посредством горла: когда убивают буржуев в Чевенгуре, убийцы сосредоточились именно на горле: «где у тебя душа течет — в горле?», и, на всякий случай — поскольку «как будто вздыхали» — всем «прострелили сбоку горло». И первая, и вторая природа, и сам человек проявляют и обнаруживают жизнь прежде всего в звуках: «лес *пел* всюю гущей своего голоса...»; «что-то *глухо и грустно запело*... гудела далекая

машина...»; «избы почти пели от страшной накаленной солнцем тишины»; «... воробьи... выговаривали сквозь ветер крыльев свои хозяйские деловые песни»; «сверчок... запел, обволакивая свою песню двор, траву, и отдаленную изгородь в одну детскую родину, где лучше всего жить на свете»; «воробей... на лету проговорил свою бедняцкую серую песню»; «пожарный... пел песни и громыхал по железу сапогами... недослышал и запел свою песню» и т. д. Среди разнообразных звуков жизни почти равнозначными у Платонова выступают музыка и песня, создающие настроение и как бы задающие ритм жизни, и слово как их квинтэссенция (поскольку — «лишь слова обращают текущее слово в мысль»). Так, Яков Титыч «пел заунывные песни шершавым голосом — песни он назначал для одного себя, замещая ими для своей души движение вдаль, но и для движения уже приготовил лапти — одних песен для жизни было мало». Примечательно, что идеологи нового пролетарского города и новой жизни мучаются, потому что «нигде коммунизм не был записан понятной песней». Заметим, что после уничтожения буржуев — «в Чевенгуре никаких звуков нет». Сомнения Копенкина в коммунизме поддерживает и музыка: «... на околице Чевенгура заиграла гармоника — у какого-то прочего была музыка... почти выговаривала слова, лишь немного не договаривая их»; и он «пошел на ночную музыку, чтобы до конца доглядеть чевенгурских людей». В реакции на рождающееся «песенное слово» проявилась суть трагедии Копенкина: когда он пошел «по звуку — это он меня зовет», его огорчило то обстоятельство, что, когда «подойдешь — он все равно не перестанет играть», а «при коммунизме он бы договорил музыку, она бы кончилась». Конец света, означающий тишину, оборачивается уничтожением жизни. Однако, несмотря на все усилия наладить «новую жизнь», «последние люди тихо ходили в Чевенгуре, кто-то начинал песню на глиняной башне, чтобы его услышали в степи». Последний всплеск надежды, что жизнь наладится, возник в Чевенгуре, когда «вдалеке заиграла гармоника веселую боевую песню, судя по мелодии — вроде «Яблочка» и т. п.

Когда после катастрофы Саша Дванов уехал из Чевенгура домой, то там «сторож церкви начал звонить часы, и звук знакомого колокола Дванов услышал как время детства». Проходящий через весь роман колокольный звон — квинтэссенция образа-символа музыки. Если «колокольный звон есть символ церковной духовности», «звучащая софийность материи»<sup>8</sup>, духовно согревающий человека Глас Божий, то «песенное слово» — это слово душевное, жалостливое, присокровенная исповедь человека о его жизни на земле. Именно песенной смысловой интонацией пронизан завершающий эпизод «Чевенгура», когда в разгромленном Чевенгуре «сидел Прошка и плакал». Адресованный ему вопрос старого Захара Павловича возвращает мысль к исходной точке русского правдоискательства, заключенного в лирической песне, — ищущая жалоба обязательно будет услышана: «Ты чего же, Прош, плачешь, а никому не жалишься?..»

Как *звук-голос* подлинной народной жизни появляется в пьесе Платонова 1949 года «Ноев ковчег (Каинovo отродье)» песня Исаковского «Одинокaя гармонь» (подвергшaяся, как и песня «Враги сожгли родную хату», жесточайшей критике). Этот «одинокий голос человека», выражающий незамутненный строй жизни, «слабая сила» песни звучит теперь уже в мировом чевенгурском пространстве, порожденном взрывами атомной бомбы над Хиросимой и появлением американского сверхчеловека («чадо-ек»).

Исаковский появляется и на страницах романа А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ», как бы включаясь в те *pro* и *contra*, что пролегают в понимании свободы между диссидентской литературой и корневыми традициями большой русской литературы:

«И вот однажды было объявлено:

— “Женушка-жена”! Музыка Мокроусова, слова Исаковского. Исполняет Женя Никишин в сопровождении гитары.

От гитары потекла простая печальная мелодия. А Женя перед большим залом запел интимно, выказывая еще недочервствленную, недо-выхоложенную нашу теплоту:

Женушка-жена,  
Только ты одна,  
Только ты одна в душе моей!  
Только ты одна!

Померк длинный бездарный лозунг над сценой о производственном плане. В сизовой мгле зала пригасли годы лагеря — долгие прожитые, долгие оставшиеся. Только ты одна! Не мнимая вина перед властью, не счеты с ней. И не волчьи наши заботы... Только ты одна!

Милая моя,  
Где бы ни был я, —  
Всех ты мне дороже и родней.

Песня была о нескончаемой разлуке. О безвестности. О потерянности.

И мне, подпольному поэту, отказало чутье: я не понял тогда, что со сцены звучат стихи еще одного подпольного поэта (да сколько ж их?!), но более гибкого, чем я, более приспособленного к гласности» (часть 5, гл.5).

Сюжет этот замечателен во многих отношениях, здесь много чеховских интонаций, когда смысл песни проговаривается через отрицание привычного набора штампов в осмыслении русской жизни: «Не мнимая вина перед властью», «Не счеты с ней»... Затем чеховские интонации теряются, идет спуск к категории «гласности», одной из самых чуждых стихии лирической песни, у которой иные связи с жизнью и человеком-читателем, и появляется понятие «подпольного поэта»,

может быть, наиболее неадекватное направлению и пути поэтического поиска М. Исаковского в 1920—1940-е годы.

Р. С. Я не останавливалась на «новинах», советских массовых песнях 30-х годов, архетипика которых, как замечательно показал Ханс Гюнтер в своих работах, восходит к народной культуре. Мой сюжет из истории русской литературы 1920—1930-х годов, во многом диктовался желанием понять, почему в русской деревне так и не вошли в жизненный обиход ни советские официальные песни, ни затем — авторские песни 1960-х годов. Помню, как в далекой сибирской деревне конца 50-х — начала 60-х годов — на свадьбах, поминках, проводах в армию, сенокосе — пелись «Лучинушка», «Катюша», «Одинокая гармонь», «Клен ты мой опавший...», «Ты жива еще моя старушка...», «Сронила колечко...», «Враги сожгли родную хату...», «Дубинушка», «Вечерний звон»... Помню, как в первый день первого класса на предложение учительницы прочитать любимое стихотворение или спеть песню, я мгновенно забыла выученное стихотворение про Ленина, и во всю глотку исполняла «И кто его знает, чего он моргает...», исполнила с той же страстью, как пели бабы в деревне... И почему-то даже мысли не было спеть что-нибудь из репертуара нашего сельского клуба — «Широка страна моя родная...», «Партия — наш рулевой...». Эти песни *заучивались наизусть*, исполнялись ежегодно на сельской сцене, там — и оставались.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цит. по ст. С. Субботина в «Revue des etudes slaves»: «Борис Эйхенбаум о Сергее Есенине в 1926—1927 годах».

<sup>2</sup> Из истории советской литературы 1920—1930-х годов // Литературное наследство. Т. 93. М., 1983, С. 583.

<sup>3</sup> М. Артамонов. Деревенская улица. М., 1924. С. 3—4.

<sup>4</sup> Там же. С. 5

<sup>5</sup> Цит. по: Крестьянские поэты. М., 1927.

<sup>6</sup> Первый Всесоюзный съезд писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 570.

<sup>7</sup> Цит. по: Н. А. Карганолов. Народное поэтическое творчество периода Великой Отечественной войны. Новосибирск, 1959. С. 24.

<sup>8</sup> В. Н. Ильин. Эстетический и богословско-литургический смысл колокольного звона // Путь (Париж). 1930. Февраль. Цит. по: Русское возрождение. Нью-Йорк, Москва, Париж. 1998. № 72. С. 18.

## «ТАРАКАНИЩЕ» СТАЛИНА

### 1

Выражения «советская мифология», советская квазирелигия<sup>1</sup> уже настолько прочно вошли в интеллектуальный обиход, что не вызывают никакой рефлексии. Между тем, фактически всегда, когда мы пытаемся изолировать какие-то элементы советского мифа, то они непременно так или иначе сопряжены со сказочными мотивами. Достаточно сослаться на известную книгу Катерины Кларк (*Soviet Novel: History as Ritual*), в которой убедительно доказывается, что соцреализм в своей поэтике постоянно опирался на сказочный «протосюжет». Нетрудно назвать множество текстов, несущих на себе одновременную печать советского мифологизма и ярко выраженной сказочности: это и поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» и «Василий Теркин», и «Золотой ключик, или Приключения Буратино» А. Толстого (написанные фактически одновременно с повестью «Хлеб»), и кинокомедии Г. Александрова и И. Пырьева<sup>2</sup>; и «Александр Невский» С. Эйзенштейна, в котором искусно сплетаются политическая аллегория и сказочность, представленная такими персонажами, как Васька Буслаев, и такими сюжетными ходами, как состязание женихов за невесту; и сказочный кинематограф А. Птушко и А. Роу, и мн. др. Вместе с тем, и наиболее насыщенные мифологической семантикой тексты оппозиционной советской режиму субкультуры, как, например, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Котлован» и «Чевенгур» А. Платонова или «Доктор Живаго» Б. Пастернака, также несут на себе отчетливую печать сказочности.<sup>3</sup>

В. Я. Пропп в «Исторических корнях волшебной сказки», отмечая (вслед за Фрезером и Кэмпбеллом), что между сказкой и мифом нет существенных структурных разделителей, вместе с тем настойчиво демонстрировал, как одни и те же мотивы и персонажи *функционируют* в мифе и сказке по-разному, наполняясь диаметрально противоположной семантикой. Позднее ученый подчеркнул, что происходящая

на переходе от мифа к сказке семантическая переакцентировка носит настолько радикальный характер, что «сосуществовать в одном культурном пространстве они [миф и сказка — М. Л.] могли только в тех случаях, когда сюжеты мифов и сюжеты сказок принадлежат к разным композиционным системам и представляют разные сюжеты. Античность знала и сказки, и мифы, но сюжеты их были различны. Миф об Аргонавтах и сказка об Аргонавтах одновременно у одного народа сосуществовать не могут. Сказок о Тезее не могло быть там, где имелся миф о Тезее и где ему воздавался культ»<sup>4</sup>.

Но в советской культуре наблюдается именно такое, *типологически невозможное*, сосуществование мифологических и сказочных сюжетов в рамках одних и тех же «композиционных систем». Например, мифология вождя — центральный, без сомнения, элемент тоталитарной квазирелигии — в советской культуре активно манифестирована не только в официальном дискурсе, но и в жанре псевдофольклорных сказок и «новин», а также детских сказочных новелл о Ленине-Сталине, с одной стороны, и в анекдотах (сказочном по своей природе жанре) о тех же персонажах, с другой<sup>5</sup>.

Действительно, сказка противоположна мифу по своей роли в культуре: миф предполагает абсолютную веру, сказка — «нарочитая поэтическая фикция» (Пропп), первый собственно художественный жанр, освободившийся от каких бы то ни было дидактических или сакральных функций. В то же время, сказка основывается на мифе (как правило, на мифах инициации), превращая сакральные сюжеты в цепочку увлекательных приключений, лишенных глубинного смысла, но и *сохраняя* мифологические структуры вместе с «застывшим» в них содержанием. В этом смысле сказочность идеально подходит в качестве материала для новой атеистической мифологии: мифологическая семантика извлекается непосредственно из сказочной структуры, не будучи осознанной при этом в качестве мифологической/религиозной. Не забудем и о том, что сказочность предоставляет действительно чуть ли не самый демократичный культурный код, не требующий для своего восприятия фактически никакой подготовки. Разумеется, такие факторы, как утопическая семантика сказки (Р. Якобсон, Б. Соколов) и сращенность сказочных образов с религиозными в системе русского двоеверия (Л. Иванитс, А. Синявский) — также сыграли значительную роль в образовании парадоксального и даже химеричного симбиоза между сказочной парадигмой и советской утопической квазирелигией.

С другой стороны, принципиальная несерьезность, «невсамделишность» сказочного сознания лишь на первый взгляд противоречит тоталитарной идеологии. На самом деле, именно такая зыбкая позиция веры/неверия/насмешки наиболее адекватно соответствует тому глубинному *цинизму* тоталитарной идеологии, о котором пишет С. Жижек: «... Идеология — это, строго говоря, система, только претендующая на правду, то есть система, которая не просто стремится ко лжи

как таковой, но ко лжи, которая переживалась бы как правда, ко лжи, желающей, чтобы ее принимали всерьез. У тоталитарной идеологии больше нет таких претензий. Даже ее создателями больше не предполагается, что она будет восприниматься всерьез; она приобретает манипулятивный, совершенно внешний и инструментальный статус, она руководствуется не ценностью истины, а обыкновенным внешнеидеологическим насилием и посулом наживы»<sup>6</sup>.

Революционная культура 1920-х годов и тоталитарная культура 1930—1950-х (не говоря уже об «оттепели», «застое», «посткоммунизме») поразному используют сказочность. В революционной культуре сказочность по преимуществу служит дидактическим целям — как «форма перевода» абстрактных утопических концептов на язык популярной народной утопии (сказочные мотивы в агитках, плакатах, и т. п.) Начиная с 1930-х годов сказочность становится универсальным ключом к советскому «коллективному бессознательному». Если в течение революционного периода сказочность последовательно рационализируется, то в тоталитарной культуре она служит источником иррационального архетипического содержания, из которого строится советский мифомир<sup>7</sup>.

Случай, на котором мы остановимся ниже, представляется яркой иллюстрацией именно к последнему тезису.

## 2

9 марта 1956 года, вскоре после «Секретного доклада» Хрущева на XX съезде, К. Чуковский сделал в своем дневнике следующую запись:

«Когда я сказал Казакевичу, что я, несмотря ни на что, очень любил Сталина, но писал о нем меньше, чем другие, Казакевич сказал: — А “Тараканище”?! Оно целиком посвящено Сталину.

Напрасно я говорил, что писал “Тараканище” в 1921-м году, что оно отпочковалось у меня от “Крокодила”, — он блестяще иллюстрировал свою мысль цитатами из “Т-ща”.

И тут я вспомнил, что цитировал “Т-ще” он, И. В. Сталин, — кажется, на XVI съезде. “Зашуршал где-то таракан” — так начинался его плагиат. Потом он пересказал всю мою сказку и не сослался на автора. Все “простые люди” потрясены разоблачениями Сталина как бездарного полководца, свирепого администратора, нарушившего все пункты своей же Конституции. “Значит, газета *Правда* была газетой *Ложь*”, — сказал мне сегодня школьник 7-го класса»<sup>8</sup>.

В этой записи много скрытых и явных парадоксов. В общем-то нет ничего удивительного в той интерпретации «Тараканища», которую предлагает Чуковскому Казакевич. Антисталинская интерпретация «Тараканища», по-видимому, существовала и до, и после 1956 года. Так полагает, например, Л. В. Лосев. В своей книге «Похвала цензуре: Эзо-

пов язык в современной русской литературе» (1984), он разбирает «Тараканище» как пример политической аллегории: «В своей второй детской сказке “Тараканище” (впервые опубликована в 1923 году) Чуковский нарисовал аллегорическую картину политической ситуации, когда нация поставлена под сапог диктатуры ничтожной политической партии, одновременно боящейся и испытывающей отвращение к большинству своих граждан. Среди нескольких прозвищ Сталина, прозвище “таракан” стало постоянным — благодаря этой детской сказке. И хотя Сталин только набирал силу в то время, когда Чуковский сочинял свою сказку, у нее была особая мишень — не столько конкретный политический лидер, сколько авторитарная система правления, которую позднее станут обозначать словом “сталинизм”. В начале 1920-х годов было несколько усатых претендентов на роль диктатора, но уже с начала 1930-х титул “тараканища” принадлежал исключительно Сталину. (Три десятилетия спустя в популярной постановке “Тараканища” в Ленинградском ТЮЗе, заглавный персонаж выглядел неприкрытой карикатурой на Сталина) [...] Нет сомнения и в том, что этот образ отразился в знаменитой сатире Мандельштама: “Тараканьи смеются усищи”...»<sup>9</sup> Для всякого, кто читал сказку Чуковского, такая интерпретация звучит весьма убедительно.

Удивительно то, что, как следует из вышеприведенной записи, эта интерпретация вовсе не была очевидна для самого Чуковского. Сам автор, похоже, не сознавал (или предпочел предать забвению) сатирическую направленность своего текста. Но если это действительно так, и Чуковский не писал «Тараканище» как сатиру на современного ему диктатора, то версия об «эзоповом языке» «Тараканища» оказывается не вполне адекватной: «эзопов язык» все-таки предполагает *сознательно* избранную *автором* систему кодирования. Сам Чуковский, в предисловии к сборнику своих стихов, вышедшему в 1961-м году, как бы продолжая разговор с Казакевичем, помещает «Тараканище» в куда более безопасный, чем сталинский, контекст: «Как-то в 1921 году, когда я жил (и голодал) в Ленинграде, известный историк П. Е. Щеголев предложил мне написать для журнала “Былое” статью о некрасовской сатире “Современники”. Я увлекся этой интереснейшей темой... и принялся за изучение той эпохи, когда создавалась сатира. Писал я целые дни с упоением, и вдруг ни с того, ни с сего на меня “накатили стихи”... и пошло, и пошло... На полях своей научной статьи я писал, так сказать, контрабандой:

“Вот и стал таракан победителем,  
И лесов и полей повелителем.  
Покорилися звери усатому,  
(Чтоб ему провалиться проклятому!)”<sup>10</sup>.

В этом автокомментарии многие концы с концами не сходятся. Во-первых, по свидетельству Е. Полонской, занимавшейся в студии Чуковского в 20-е годы, первые строки «Тараканища» возникли в результате коллективного экспромта: Чуковский «придумал писать со студентами веселую книжку, которая начиналась с того, что все куда-то бежали, ехали в самых невероятных сочетаниях [...] “Ехали медведи”, — начинал один. — “На велосипеде”, — продолжал другой». Во-вторых, — и это гораздо интереснее — недавние архивные разыскания показали, что первые строки о таракане-диктаторе: «А за ними великан / Страшный и ужасный / Таракан / С длинными усами / Страшными глазами / Подождите/ Не спешите / Усы длинные / Двухаршинные / Захочу / Проглочу», сопровождаемые записью: «Красный таракан», были набросаны Чуковским на обороте рукописи Н. С. Каткова (малоизвестного писателя-интеллигента, которому Чуковский, по-видимому, помогал в литературных делах), арестованного ГПУ. Наряду со строками, в которых угадывается зародыш будущего «Тараканища», на оборотной стороне рукописи Чуковский записывает: «У Н. С. — второй день милиционеры. Никого не впускают и не выпускают. А ведь в доме маленькие дети»<sup>11</sup>.

Похоже, что Чуковский сознательно заметал следы, отводя подозрения в политической нелояльности. И его удивление по поводу предложенной Казакевичем интерпретации «Тараканища» как антисталинского текста связано скорее всего с тем, что, сочиняя сказку, Чуковский не имел в виду собственно Сталина. Тут нет никакой мистики художественного провидения. Достаточно ответственно можно утверждать, что Чуковский в «Тараканище» написал сатиру на красный террор. А так как методы советской власти не изменились в этом отношении в лучшую сторону, то и портрет красного таракана 20-х годов (Ленин, Троцкий, Дзержинский вполне могли служить источником вдохновения) великолепно лег на последующие периоды «диктатуры пролетариата».

Но почему к антитоталитарной интерпретации «Тараканища» остались безразличны советские цензоры — вот вопрос? Уж они-то, как никто, умели находить «аллюзии» даже там, где их и в помине не было. Между тем, «Тараканище», несмотря на крамольные ассоциации, им пробуждаемые, *никогда* не подвергался никаким цензурным преследованиям. Сказка переиздавалась — без всяких изменений — в 1927-м, 1935-м (дважды), 1936-м, 1937-м, 1938-м, 1940-м, 1948-м, 1953-м, 1954-м, и несчетное количество раз после 1956-го. Хотя, как следует из дневниковых записей самого Чуковского, даже его дореволюционная сказка «Крокодил» подвергается многочисленным цензурным поправкам при переиздании в 1934-м году, после убийства Кирова: везде усматривают намеки на произошедшее. А в «Тараканище», получается, только интеллигенция замечала ассоциации со Сталиным, а на «блюстителей» напала куриная слепота? В чем тут дело?

Косвенное объяснение этому парадоксу предлагается самим Чуковским. Не только либеральная советская интеллигенция «присвоила» себе «Тараканище» (превратив сказку в политическую листовку). Аналогичная — хотя и противоположная по направленности — интерпретационная операция была проделана и тоталитарной властью, причем именно тем персонажем, в кого, по мнению либералов, вроде Казакевича, эта сатира метила — Сталиным.

3

Память не изменила Чуковскому. Действительно, на XVI съезде партии, 2 июля 1930 года, в конце своего «Заключительного слова» Сталин рассказал *свою* «сказку» о тараканище<sup>12</sup>, превратив ее в аллерию своей борьбы с так называемой правой оппозицией (Бухарин, Рыков, Томский и др.):

«Или, например, вопрос о чрезвычайных мерах против кулаков. Помните, какую истерику закатили нам по этому поводу лидеры правой оппозиции? “Чрезвычайные меры против кулаков? Зачем это? Не лучше ли проводить либеральную политику в отношении кулаков? Смотрите, как бы чего не вышло из этой затеи”. А теперь мы проводим политику ликвидации кулачества, как класса, в сравнении с которой чрезвычайные меры против кулачества представляют собой пустышку. И ничего — живем.

Или, например, вопрос о колхозах и совхозах. “Совхозы и колхозы? Зачем они? Куда нам торопиться? Смотрите, как бы чего не вышло из этих колхозов и совхозов”.

И так далее и тому подобное.

Вот эта боязнь нового, неумение подойти по-новому к новым вопросам, эта тревога — “как бы чего не вышло” — эти черты человека в футляре и мешают бывшим лидерам правой оппозиции по-настоящему слиться с партией.

Особенно смешные формы принимают у них эти черты человека в футляре при появлении трудностей, при появлении малейшей тучки на горизонте. Появилась у нас где-либо трудность, загвоздка, — они уже в тревоге: как бы чего не вышло. Зашуршал где-либо таракан, не успев еще вылезти как следует из норы, — а они уже шарахаются назад, приходят в ужас и начинают вопить о катастрофе, о гибели Советской власти. (*Общий хохот*).

Мы успокаиваем их и стараемся убедить, что тут нет ничего опасного, что это всего-навсего таракан, которого не следует бояться. Куда там? Они продолжают вопить свое: “Как так таракан? Это не таракан, а тысяча разъяренных зверей! Это не таракан, а пропасть, гибель Советской власти”... И — “пошла писать губерния”... Бухарин пишет по этому поводу тезисы и посылает их в ЦК, утверждая, что политика ЦК

довела страну до гибели, что Советская власть наверняка погибнет, если не сейчас, то по крайней мере через месяц. Рыков присоединяется к тезисам Бухарина, оговариваясь, однако, что у него имеется серьезнейшее разногласие с Бухариным, состоящее в том, что Советская власть погибнет, по его мнению, не через месяц, а через месяц и два дня. (*Общий смех*). Томский присоединяется к Бухарину и Рыкову, но протестует против того, что они не сумели обойтись без тезисов, т.е. не сумели обойтись без документа, за который придется потом отвечать: “Сколько раз я вам говорил, — делайте, что хотите, но не оставляйте документов, не оставляйте следов”. (*Гомерический хохот всего зала. Продолжительные аплодисменты*).

Правда, потом, через год, когда всякому дураку становится ясно, что тараканья опасность не стоит и выеденного яйца, правые уклонисты начинают приходить в себя и, расхрабрившись, не прочь пуститься даже в хвостовство, заявляя, что они не боятся никаких тараканов, что таракан этот к тому же такой тщедушный и дохлый. (*Смех. Аплодисменты*) Но это через год. А пока — извольте-ка маяться с этими канидельщиками.

Вот, товарищи, обстоятельства, которые мешают бывшим лидерам правой оппозиции подойти ближе к ядру партийного руководства и слиться с ним до конца.

Чем можно тут помочь делу?

Для этого есть лишь одно средство: порвать окончательно со своим прошлым, перевооружиться по-новому и слиться воедино с ЦК нашей партии в его борьбе за большевистские темпы развития, в его борьбе с правым уклоном.

Других средств нет.

Сумеют это сделать бывшие лидеры правой оппозиции, — хорошо. Не сумеют, — пусть пеняют на себя.

(*Продолжительные аплодисменты всего зала. Овация. Все встает и поют “Интернационал”*)<sup>13</sup>.

Чтобы в полной мере понять и оценить смысл этой «сказки», важно представить себе историческую ситуацию к лету 1930-го года. Борьба Сталина с «правой оппозицией» была заключительным актом утверждения его диктатуры и последней вспышкой «внутрипартийной демократии», а XVI съезд стал триумфальным завершением этой борьбы. Характерно, что Бухарин, остававшийся к этому моменту членом ЦК, на съезд не пришел — демонстративно отказавшись от роли мальчика для битья. Сама же полемика с правыми носила принципиальный характер: недаром и в Кратком курсе, и в официальной биографии Сталина этот момент определяется как «революция сверху». По определению биографа Бухарина С. Коэна, предыдущий XV съезд (1927), завершивший другую политическую «дискуссию» — с Троцким, с точки зрения экономических решений, был проникнут «бухаринским духом»: амбициозные планы индустриализации сочетались с установкой «на

частичную добровольную коллективизацию и государственную поддержку частным фермерам. Бухаринский по своему духу и резолюциям, съезд подтвердил верность «методам НЭПа»<sup>14</sup>. Политика же, проводимая Сталиным после съезда, приняла противоположное направление — на сворачивание НЭПа, насильственную коллективизацию и ликвидацию кулачества. Именно несогласие значительной части партийцев с этим поворотом и было оформлено «правой оппозицией»: «правые» возражали против «чрезвычайных мер», против изъятия хлеба, против принудительной коллективизации, предупреждая, что эти меры могут привести к новой гражданской войне. В то же время, когда разворачивалась эта дискуссия, Сталин начал последовательно выдвигать себя на роль главного и единственного вождя партии<sup>15</sup>, что вполне логично, т. к. после изгнания Троцкого, компрометации Зиновьева и Каменева, Бухарин оставался единственным конкурентом в борьбе за эту роль.

В конце 1929 года на конференции марксистов-аграрников Сталин выступает с исторической речью об изменении политики по отношению к крестьянству — тем самым единолично меняя курс партии на полную коллективизацию и ликвидацию кулачества как класса. Подобных поворотов история партии еще не знала, до этого момента по крайней мере соблюдалась видимость партийной демократии, и серьезные решения принимались либо на Пленуме ЦК, либо в результате общепартийной дискуссии, заканчивающейся на съезде. Осенью 1929 года «чрезвычайные меры» против крестьянства — как и опасались «правые» — приобретают систематический характер. Одновременно давление Сталина на «правых» приводит к тому, что уже в ноябре 1929-го происходит официальная капитуляция Бухарина и его сторонников, подписавших заявление об ошибочности своей политической позиции. А в конце 1929 года «Политбюро одобряет задним числом речь Сталина (о «ликвидации кулачества, как класса, на основе сплошной коллективизации» — *М. Л.*) и выносит решение «о темпе коллективизации» по всему СССР. Правые воздерживаются. Запросы с низов и недоумение членов ЦК прекращаются... Победа Сталина над ЦК — полная»<sup>16</sup>.

Однако уже зимой 1930 года «сплошная коллективизация» приводит к многочисленным крестьянским восстаниям. На крестьян бросают армейские части, их выступления подавляют первыми советскими танками и регулярной армией под водительством лучших советских военачальников, включая Тухачевского. Прямая угроза пугачевщины заставляет Сталина выступить со знаменитой статьей «Головокружение от успехов» (2 марта 1930 г.), в которой он — в характерной для него манере — повторяет от своего имени все аргументы разгромленной правой оппозиции: и о том, что надо-де соблюдать «ленинский принцип добровольности» в колхозном строительстве, что «нельзя насаждать колхозы силой», что «наблюдаются факты исключительно гру-

бого, безобразного, преступного обращения с населением» и т. п. Вот на каком фоне происходит летом 1930 года XVI съезд.

Коротко говоря, Сталин подошел к съезду с набором неудач: коллективизация по его плану провалилась, что ему самому пришлось признать; массы крестьян, загнанных в колхозы, после «Головокружения», воспользовавшись передышкой, бежали из деревни; самые мрачные прогнозы «правых» подтвердились: страна едва не погрузилась в пучину очередной гражданской войны.

Однако, как сообщает Краткий курс, XVI съезд «вошел в историю партии как съезд «развернутого наступления социализма *по всему фронту*, ликвидации кулачества как класса, и проведения в жизнь сплошной коллективизации»<sup>17</sup> — одним словом, как первый в полной мере *сталинский* съезд. Сталинская «сказка о таракане» придает всей этой кровавой истории *символическое завершение*. Не случайно ею съезд и заканчивается — «*Все встанут и поют "Интернационал"*». Это зримое свидетельство сталинского триумфа. Попробуем понять внутренний механизм этой символической операции.

4

Показательно, что Сталин действительно не упоминает имени автора «Тараканища», и вовсе не потому, что все его знают (несколько раньше, сравнивая «правых» с Беликовым, Сталин не забывает упомянуть о «писателе Чехове»). Напротив, возникает впечатление, что Сталин действительно *присваивает себе* авторство над сказочным сюжетом. Вместе с тем он фактически использует всего два эпизода из сказки Чуковского (появление Тараканища — страх зверей — увещевания Кенгуру; и «смелость» трусливых зверей после поражения таракана), как бы предполагая знание сюжета сказки Чуковского, располагающегося между этими эпизодами — без этого знания аллегория таракана в речи Сталина лишилась бы символического измерения и в сущности потеряла бы всякий смысл. Слушатели «как бы» не знают сказку Чуковского, однако без этого знания невозможно полноценное восприятие речи Сталина. Условием восприятия сталинского дискурса становится противоречивое сочетание *знания и незнания*. Такое сочетание, по С. Жижеку, характеризует «идеологический фантазм» — категория, по видимости, противоположная тоталитарному цинизму, но функционирующая только вместе с ним и, в сущности, во многом благодаря ему. Люди, принимающие предложенную идеологией иллюзорную картину реальности, не слепнут — они прекрасно знают о том, что происходит на самом деле и насколько реальность противоречит идеологической конструкции. Но это знание парадоксально сплетается с незнанием: «Они прекрасно осознают действительное положение дел, но продолжают действовать так, как если бы они не отдавали себе в

этом отчета. Следовательно, [идеологическая] иллюзия «двойственна»: прежде всего это иллюзия, структурирующая само наше действительное, фактическое отношение к реальности. Именно эта, неосознаваемая иллюзия функционирует уже как идеологический фантазм... Фундаментальный уровень идеологии — это не тот уровень, на котором действительное положение вещей предстает в иллюзорном свете, а уровень (бессознательного) фантазма, структурирующий саму социальную действительность»<sup>18</sup>. Сочетание знания и незнания характеризует и общее отношение слушателей Сталина к тому, что он говорит и об «успехах» коллективизации, и об «идейном поражении» «правых».

Таков, по-видимому, общий механизм тоталитарного сознания, ярко проявляющийся в сталинской сказке о таракане. Но такая двойная модальность показательна и для бытования фольклорной сказки. Как отмечает Л. Рерих в своей известной монографии «Сказки и действительность», одни сказочники говорят, что «все истории, рассказанные ими, правдивы, однако нет гарантии, что в них нет лжи. Я не лгу, но рассказывать могу неделями». Другие определяют сказки как «правдивые истории»; однако при этом видят разницу между сказками и правдой, оговариваясь: «Эта правда, а не сказка»<sup>19</sup>. Хотя в целом, по мнению того же исследователя, сказка безусловно отличается от других фольклорных жанров (легенды или притчи) именно отсутствием претензии на «правдивость» и даже поучительность.

По странному парадоксу, именно тот фрагмент, который Сталин выпускает в своей «версии», породил антисталинскую интерпретацию сказки Чуковского, именно в этом фрагменте содержится характеристики *тирании* тараканища:

Да и какая же мать  
Согласится отдать  
Своего дорогого ребенка —  
Медвежонка, волчонка, слоненка, —  
Чтоб несытое чучело  
Бедную крошку замучило!  
Плачут они, убиваются,  
С малышами навеки прощаются.

Не станем гадать, почему Сталин подверг сюжет сказки бессознательной цензуре, очевидно только, что на этот аспект сюжета «Тараканища» — именно в силу неупоминания — падает символический акцент. Как и в любой аллегорической конструкции, весь сюжет о таракане в речи Сталина является означающим. Сюжет о «правых» соответственно выглядит как означаемое. Однако фрагмент, выпущенный Сталиным из сюжета о тараканище, также приобретает значение означаемого, причем означаемого более высокого порядка. Это то означаемое, по отношению к которому обличение правых является всего лишь

означающим. В конечном счете именно об установлении абсолютной и беспощадной тирании — рассказывает Сталин свою сказку, расставляя символические акценты таким образом, чтобы слушатели сами «дошли» до этого знания. И судя по всему, они действительно «доходят»: многократный смех аудитории, вспыхивающий посреди этого, в общем-то совершенно не смешного текста, — это истерический смех, смех от страха, смех, свидетельствующий о том, что сталинское символическое послание достигло подсознания слушателей, минуя их сознание!<sup>20</sup>

Сходное совмещение, казалось бы, несовместимых позиций и категорий наблюдается и во «внутреннем» сюжете сталинского текста.

При ближайшем рассмотрении, особенно при сравнении с не упоминаемым первоисточником, в глаза бросается следующий парадокс: Сталин отождествляет себя *одновременно* с двумя противоположными персонажами сказки — с Тараканищем и с Воробьем.

«Тараканище», о котором предупреждали «правые» — это «чрезвычайные меры» против крестьянства. С веселым цинизмом Сталин подтверждает справедливость этих предупреждений: «А теперь мы проводим политику ликвидации кулачества как класса, политику, в сравнении с которой чрезвычайные меры против кулачества представляют пустышку. И ничего — живем». Это «и ничего — живем» как бы стирает память о поражении Сталина — о крестьянских восстаниях и о косвенном признании правоты «правых» в «Головокружении от успехов». Закрепляя этот эффект, Сталин моментально переходит на противоположную позицию. Во-первых, эта позиция тех персонажей, которые убеждают зверей в том, что «страшный великан» — «это просто таракан». Кенгуру в сказке Чуковского говорит:

И не стыдно вам?  
 Не обидно вам?  
 Вы — зубастые,  
 Вы — клыкастые,  
 А малявочке  
 Поклонились,  
 А козявочке  
 Покорились!

Испугались бегемоты,  
 Зашептали: «Что ты, что ты?  
 Уходи-ка ты отсюда!  
 Как бы не было нам худа!  
 <...>  
 Только и слышно, как зубы стучат,  
 Только и видно, как уши дрожат...

Эти стихи непосредственно узнаются в сталинских перифразах: «Мы успокаиваем их и стараемся убедить, что тут нет ничего опасного, что это всего-навсего таракан, которого не следует бояться. Куда там? Они продолжают вопить свое: “Как так таракан? Это не таракан, а тысяча разъяренных зверей! Это не таракан, а пропасть, гибель Советской власти”...» Появление в следующем абзаце «дохлого» таракана («когда всякому дураку становится ясно, что тараканья опасность не стоит и выеденного яйца») предполагает победу над тараканищем, одержанную смелым Воробьем. Характерно, что сама эта «победа» никак не обсуждается, — она не достойна внимания, настолько очевидна ничтожность проблемы.

Этот риторический ход в полной мере соответствует стилистике сказки Чуковского. В ней разоблачение тараканища автоматически ведет к победе над ним. Недаром сразу же после приведенных слов Кенгуру появляется Воробей: «Только вдруг из-за кусточка, / Из-за синего лесочка, / Из далеких из полей, / Прилетает Воробей». А решающая битва Воробья с Тараканом заменена цепочкой смешных звукоподражаний:

Прыг да прыг  
Да чик—чирик,  
Чики-рики-чик-чирик!  
Взял и клюнул Таракана —  
Вот и нету великана.  
Поделом великану досталось,  
И усов от него не осталось.

С дидактической точки зрения, сталинская «сказка» способна только запутать слушателя самым фактом одновременного подтверждения двух противоположных позиций. Но в том-то и дело, что этот текст только на первый взгляд «разъясняет политику партии». На самом деле его функция иная — символическая, и потому — глубоко иррациональная.

Чуковский не случайно был задет именно сталинским «плагиатом»: «пересказал всю мою сказку и не сослался на автора». Проблема *авторства* — центральная в сталинской версии «Тараканища». Объединяя в своем дискурсе по крайней мере три персонажные позиции (Тараканище, Кенгуру, Воробей), Сталин вовсе не пытается доказать, что он «хороший» — это уже доказано капитуляцией «правых». Он доказывает свою способность *создавать дискурс* — заведомо нереальный, забавный, сказочный, но тем не менее на глазах *замещающий* реальность, заставляющий *забыть* о том, что происходило на самом деле и взглянуть на трагедию коллективизации (о которой делегаты съезда должны были бы знать не понаслышке) как на ничтожную букашку. Четырехкратные взрывы хохота, прерывающие этот

сравнительно небольшой и, в сущности, совершенно не смешной фрагмент сталинской речи — доказательство достигнутого эффекта: страшное стало смешным.

Интересно, что Сталин представляет себя человеком действия и практики (в противовес «болтунам» и «паникерам» — правым), но на самом деле он решает проблемы коллективизации чисто риторически, а точнее — символически. И его «сказка о таракане» — яркий пример такой стратегии. Приложение сказочного сюжета к коллизиям политической борьбы явственно *снижает* их: сказочная «детскость» и несерьезность выходят на первый план, обесценивая то, о чем эта сказка рассказывает. Тем самым *Сталин посредством своей сказки переводит реальные и нерешенные проблемы режима в иллюзорно-сказочный план и таким образом «снимает» их, делая не существующими!* Иллюзорный дискурс, на глазах созданный Сталиным, «стер работу времени». Именно таков, по М. Элиаде, эффект любого *мифологического текста*: «излечение человека от боли существования во Времени», «аннулирование Времени», «извлечение из Времени»<sup>21</sup>.

В этом контексте обращают на себя внимание несколько обстоятельств. Во-первых, то, что Сталин встраивает свою «сказку» в классическую традицию: образ и сюжет «таракана» прямо вырастают и переплетаются с отсылками к чеховскому «Человеку в футляре» (Сталин даже пересказывает этот текст несколькими абзацами раньше). Это вполне логично: в мифологической культуре авторитетность текста определяется не новизной, а, наоборот, соответствием канону. Во-вторых, показательно, что наиболее развернутая компрометация «правых» касается не их политических взглядов, а именно их претензий на *авторство*. «Правые» с несомненным искусством изображаются Сталиным как *мнимые авторы*, не только не способные произвести символически убедительный дискурс (апокалиптический — что укладывается в общий мифологический контекст), но и вообще отказывающиеся от его производства: «Бухарин пишет по этому поводу тезисы и посылает их в ЦК, утверждая, что политика ЦК довела страну до гибели, что Советская власть наверняка погибнет, если не сейчас, то по крайней мере через месяц. Рыков присоединяется к тезисам Бухарина, оговариваясь, однако, что у него имеется серьезнейшее разногласие с Бухариным, состоящее в том, что Советская власть погибнет, по его мнению, не через месяц, а через месяц и два дня. (*Общий смех*). Томский присоединяется к Бухарину и Рыкову, но протестует против того, что они не сумели обойтись без тезисов, т. е. сумели обойтись без документа, за который придется потом отвечать: “Сколько раз я вам говорил, — делайте, что хотите, но не оставляйте документов, не оставляйте следов”».

Даже стенографическая ремарка (достаточно нестандартная): «*Гомерический хохот всего зала*», — обнаруживает скрытую отсылку к тем моделям авторства, на которые ориентируется Сталин. Это, конечно

же, мифологические модели. При этом возникает парадоксальная ситуация — власть легитимирует себя через присвоение себе авторства якобы фольклорных текстов. Парадокс усложнен тем обстоятельством, что у «Тараканища», использованного Сталиным, на самом деле есть автор, но он не упоминается, и тем самым это, первоначальное, авторство символически отменено<sup>22</sup>.

После Фуко уже не надо доказывать, что присвоение авторства тождественно присвоению символической власти. Однако в данном случае утверждается очень странная или по крайней мере противоречивая модель авторства: на первый взгляд, здесь отвергается личное авторство и утверждается анонимное, фольклорно-мифологическая модель авторства; но при этом предполагается, что именно Сталин является медиумом этого анонимного дискурса, которым — в соответствии с мифологическими представлениями — мир сам рассказывает о своей природе и сущности. Позднее, такая же парадоксальная модель авторства воплотится в таких сакральных текстах сталинской культуры, как «Краткий курс» и «Биография Сталина»<sup>23</sup>.

Как видим, на разных уровнях этого текста повторяется одна и та же семиотическая операция. На уровне восприятия возникает парадоксальное единство *знания и незнания* первоисточника сказочного дискурса, на уровне формы — сказочный сюжет выступает *в роли и означающего, и означаемого*; внутри этого сюжета Сталин отождествляет себя с диаметрально противоположными участниками конфликта; и наконец, на метауровне этот тест одновременно манифестирует разные и несовместимые модели авторства. То, что все эти операции совершаются на небольшом пространстве текста, организованном отношением к сказочному жанровому архетипу, заставляет предположить, что между сказочностью в широком смысле и формирующимся на наших глазах языком тоталитарной власти возникло *структурное родство*. Сказочность в этом тексте служит инструментом *универсальной медиации любых оппозиций* — самых глубоких, самых фундаментальных. В конечном счете, эта медиация снимает разницу между фактами (провал коллективизации, правота «правых») и той принципиально нереальной реальностью, которая магически создается властным дискурсом. После сталинской речи реальность благополучно и иррационально *заменена сказкой* о ней, и сделано это не тайно, а у всех на виду, при всеобщем одобрении, под пение «Интернационала». Об этой характерной подмене писала еще в 1992-м году Зара Абдуллаева в статье под названием «Сказкобыль»: «В сказке, где сбываются необыкновенные события, *равно как в советской действительности*, заложены принципы, если угодно, методология порождения тайного смысла, не подчиненного причинно-следственным связям»<sup>24</sup>.

У «сказкобыли», создаваемой при посредстве этой универсальной медиации, есть и другой аспект. Именно в позиции медиатора, соединяющего несоединимое, движущегося от одного полюса к другому и

не принадлежащего навсегда ни одному из них, тоталитарная власть нашла *свою позицию*. Именно *отсюда* звучит ее голос, осуждающий то «правый», то «левый» уклон; то национализм, то космополитизм; то формализм, то недооценку Маяковского; то очернение действительности, то бесконфликтность; то империалистических агрессоров, то пацифистов и т. д., и т. п. — а чаще и тех, и других одновременно. Сказочность служит фундаментом для этой скользящей, по определению алогичной и иррациональной позиции. И в этом, вероятно, состоит важнейшая роль сказочной парадигмы в формировании советского дискурса тоталитарной власти вообще и Сталина в частности.

Естественно, возникает вопрос: насколько сознательно совершает Сталин все эти дискурсивные манипуляции? На мой взгляд, совершенно бессознательно. Он просто *шутит* — с поразительной интуицией выявляя точки соприкосновения интенций тоталитарной власти и массовых ожиданий. Именно из этих соприкосновений и рождается советская мифология. И Сталин, безусловно, — один из наиболее талантливых ее творцов.

5

Вообще вся эта ситуация чрезвычайно похожа на эпизод из жизни индейцев племени Зуни (штат Нью-Мексико), описанный в «Структурной антропологии» К. Леви-Стросса. У двенадцатилетней девочки начались нервные судороги сразу же после того, как подросток из того же племени схватил ее за руки. Мальчика обвинили в колдовстве и повели на суд. Первоначально он отрицал какое бы то ни было знание магии, но тщетно. Так как среди Зуни в то время колдовство наказывалось смертью, то мальчик изменил тактику. Он сымпровизировал историю о том, как он стал колдуном. Эта история росла и развивалась, наполнялась красочными деталями и привела к тому, что он вылечил девочку и представил материальные доказательства своей магической силы (замурованный в стену амулет). Парадоксальным образом, этот «процесс» закончился не наказанием мальчика, а его триумфом и признанием его магической власти. Как пишет Леви-Стросс: «Воины племени были так захвачены интересом к рассказу мальчика, что они, казалось, полностью забыли о причине этого рассказа». И далее: мальчик «предоставил группе удовлетворение правдой, которое значительно важнее, чем удовлетворение правосудием, подтверждением которого должна бы была стать казнь мальчика. Наконец, благодаря своей изобретательной защите мальчик заставил своих слушателей постепенно осознать жизненность их собственной системы представлений (в особенности потому, что выбор в данном случае делается не между той или другой системой, но между магической системой и отсутствием системы вообще — т. е. хаосом); юноша, который сначала был угрозой

физической безопасности группы, стал хранителем ее духовной целостности»<sup>25</sup>.

Аналогичным образом, Сталин, вместо того, чтобы оправдываться в ошибках «сплошной коллективизации», легко признает их, объявляя их не стоящими внимания, но, главное, демонстрирует свою магию: способность генерировать дискурс, отменяющий то, что происходило на самом деле. Как и в случае, описанном Леви-Строссом, дискурсивная власть перерастает во власть магическую: Сталин подтверждает свое торжество над «правыми» именно тем, что слушатели верят ему («гомерический смех») и благодаря этому из преступника («тараканища») он незаметно превращается в спасителя («Воробья»). Тем самым Сталин, как и индийский мальчик, утверждает свое неоспоримое могущество. Как и мальчик, Сталин своей «сказкой» представляет абсолютную модель истины (удовлетворение правдой), по отношению к которой все иные представления являют собой нелепые комические заблуждения («хаос»), а вопрос «правосудия» — ответственности за ошибки — вообще исчезает из виду: как может ошибаться носитель и источник дискурса истины?!

Конечно, на практике этот процесс трансформации рядового партийного бюрократа в непогрешимого и неподсудного вождя происходил сложнее и занимал гораздо большее время, но в своей «сказке» Сталин представил его в свернутом виде — как миф и одновременно ритуал. Ритуал коронации, которым логично завершается «съезд победителей». Причем, что показательно, позиция, утверждаемая и подтверждаемая этим ритуалом, — это не позиция царя или диктатора, а позиция верховного *мага*, из которой политическая власть вытекает как следствие.

Так на наших глазах создается миф тоталитарной власти. Но — что важно и характерно и что отличает «случай “Тараканища”» от ситуации, описанной Леви-Строссом, — *в советской культуре фиксация мифологических значений происходит при посредстве сказочных образов*. Причем эти образы не обязательно даже должны принадлежать фольклору — достаточно принадлежности к жанровой сфере сказки, лучше всего, детской! Именно здесь, а не только в бегстве писателей из взрослой литературы, кроется секрет небывалого взлета детской литературы в самые мрачные годы коммунистического террора: детская литература, даже в своих реалистических версиях, как правило, опирается на сказочную традицию (так в «Тимуре и его команде» А. Гайдара легко узнается трансформация «Белоснежки и семи гномов», а в его же «Судьбе барабанщика» и «Голубой чашке» внятно проступают архетипы мифа инициации, лежащего в основе жанра волшебной сказки). Сказочным оформлением советской мифологии объяснима и необычайная активность жанра анекдота на протяжении всей советской эпохи. Ведь анекдот — это современная версия фольклорной сказки, однако наиболее известные анекдотические циклы формируются вокруг архетипичес-

ких или мифологизированных фигур советской культуры. При этом, казалось бы, непочтительный и антитоталитарный по своей природе анекдот устойчиво закрепляет в массовом сознании представления о магическом (мифологическом) характере власти вождя и его соратников.

Выразительной иллюстрацией к этому тезису может послужить следующий анекдот из коллекции Ю. Б. Борева. Как известно, опера Мурадели «Великая дружба» вызвала недовольство Сталина. При этом опера, как водится, была одобрена Комитетом по делам искусств и его председателем М. Б. Храпченко. «Собрали Политбюро. Сталин резко раскритиковал оперу, а затем обратился к Храпченко: “Как могло случиться, что Комитет просмотрел такое идейно-порочное произведение? Только политической близорукостью, утратой бдительности или прямым вредительством председателя Комитета...” Когда Сталин произнес слово “вредительство”, высший руководитель советского искусства вскочил на стул и закукарекал... Появились охранники, вывели несчастного из зала и отправили в больницу. Возможно, именно это временное затмение ума спасло председателю жизнь: его просто сместили с должности. А по материалам заседания Политбюро было подготовлено постановление»<sup>26</sup>. Исходя из рациональной логики, совершенно неясно, почему затмение ума спасло Храпченко от наказания за политический проступок — за меньшие осечки люди расплачивались жизнью. Между тем, с точки зрения сказочно-магической логики, в ситуации нет ничего странного: Сталин уже наказал Храпченко, но наказал как *волшебник* — превратив его на время в петуха! После этого наказания никакое другое уже не нужно.

Да, сказочность в советской культуре всегда наделена мифологическими чертами. Но и наоборот: *советская культура не знает чистого мифа: советский миф всегда окрашен в сказочные тона*. Делая мифологию советского режима более привлекательной, эстетически увлекательной, по-детски радостной и оптимистичной, сказочность вместе с тем лишала советский мифомир трагической глубины и амбивалентной сложности, присущих всякой органической мифологии. Эффект сказочности в советской культуре сравним с эффектом «диснеизации» фольклорных и литературных архетипов в культуре американской: «Все на поверхности, в одном измерении, и мы наслаждаемся одномерным изображением и мышлением, потому что оно прелестно, легко и приятно в своей примитивности»<sup>27</sup>, — так пишет о диснеевских сказках Джек Зайпс, известный исследователь социологии сказочного жанра, и эта характеристика кажется адекватной советской культуре сталинского периода.

Вместе с тем, возникая на руинах языческих мифологий, «память жанра» сказки сохраняет ген критического, непочтительного отношения ко всякого рода авторитетным дискурсам. Так, В. Пропп отмечал в традиционной волшебной сказке своеобразное «переворачивание» мифологической семантики, когда всемогущая богиня смерти превраща-

ется в старую ведьму, а маг, проводивший ритуал инициации, замещается глупым людоедом, который сам залезает в печь, чтобы показать детям, как правильно нужно это делать. Сказка включает в себя в качестве конструктивных элементов пародию, бурлеск, карнавалы, травестию, увенчание-развенчание и т. п. Этот аспект сказочной парадигмы также оживает в советской культуре, ибо невозможно актуализировать одну сторону «памяти жанра» и заморозить другую. В качестве примеров этого аспекта советской сказочности, с одной стороны, вновь назовем субкультуру советского анекдота, а с другой — такие «деконструирующие» советский мир тексты, как «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Котлован» и «Чевенгур» Платонова, «Доктор Живаго» Пастернака, «Любимов» Абрама Терца, «Затоваренная бочкотара» В. Аксенова, «Сандро из Чегема» Искандера, «Жизнь и приключения солдата Ивана Чонкина» В. Войновича, «Кенгуру» Ю. Алешковского (связь этих романов с традицией волшебной сказки отмечена многими исследователями), а также сатирические сказки Е. Замятина («Большим детям сказки»), Е. Шварца, А. и Б. Стругацких («Сказка о Тройке»), Г. Горина («Тот самый Мюнхгаузен») и мн. др.

Говоря юнговским языком, сказочность одновременно раскрывает «аниму» (духовную сущность) и «тень» советского мифомира. Этим определяется уникальное положение сказочного дискурса в советской культуре: он одновременно принадлежит культуре официальной и оппозиционной, и многие тексты, отмеченные печатью сказочности, приняты и тут и там. «Тараканище» — ярчайший, но не единственный пример такого рода «двойного» статуса сказочности. Характерно, что и самые резкие, сатирически недвусмысленные сказки Е. Шварца, такие, как «Тень» (1940) и «Дракон» (1943) выходили на советскую сцену — хотя бы и ненадолго — и не были официально запрещены. Как и Чуковский, Шварц никогда не подвергался прямым политическим репрессиям. А ведь антитоталитарная направленность «Дракона» ни для кого не была секретом: «Условимся, что этот город находится на территории Германии — и тогда станет легче»<sup>28</sup>, — писал Шварцу по поводу его пьесы еще в 1944 году Л. Малюгин, драматург и тогдашний завлит БДТ. Да и критик-доносчик немедленно отозвался на премьеру «Дракона» в театре Акимова рецензией под недвусмысленным названием: «Вредная пьеса». Однако, в силу «двойной прописки» сказочного жанра в советской культуре, уровень допустимого здесь был гораздо выше, чем где бы то ни было.

Объединяя в себе сакрализацию советского режима с его иронической деконструкцией, идеализацию с насмешкой, «поверхностность» с аллегорической многозначностью, сказочность тем самым выполняет роль *медиатора* в советском мифологическом универсуме. Именно сказочная парадигма обеспечивает, с одной стороны, динамическое единство советской культуры, а с другой стороны, создает каналы коммуникации между такими ее полюсами, как официальная идеология и

массовое сознание (через анекдот, в первую очередь), репрессивный режим и либеральная (в возможных пределах) интеллигенция, абстрактный язык тоталитарной власти и живая речь сформированных этой властью людей.

## ПРИМЕЧАНИЯ

Настоящая статья представляет собой расширенный вариант публикации в журнале «Новое литературное обозрение». 2000. № 45.

<sup>1</sup> Наиболее подробно эти представления отражены в книге А. Синявского «Советская цивилизация». См.: *Andrei Sinyavsky. Soviet Civilization: A Cultural History*. New York, 1988. P. 81—113.

<sup>2</sup> См.: *М. И. Туровская*. И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Киноведческие записки. 1988. № 1.

<sup>3</sup> О сказочных элементах в этих произведениях см.: *Sona Hoisington*. Fairytale Elements in Bulgakov's «The Master and Margarita» // *Slavic and East European Journal*. 1981. 25: 2; *Stefania Pavan Pagnini*. Морфология романа Булгакова «Мастер и Маргарита» как волшебной сказки // *Russian Literature*. 1992. XXXI. М. Н. Липовецкий. Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992. С. 62—85. Интересно, что и сама книга В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928), как показал М. Вайскопф, опосредованно соотносится с советским тоталитарным законодательством. См. об этом: *М. Вайскопф* Морфология страха // Новое литературное обозрение. 1997. № 29.

<sup>4</sup> *В. Я. Пропп*. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Семиотика. М., 1983. С. 582.

<sup>5</sup> Более подробно о взаимодействии идеологического и фольклорного начал в советской мифологии вождя см.: *Frank Miller*. Folklore for Stalin. Armonk, NY. 1990; *Michael and John McClure Urban*. The Folklore of State Socialism: Semiotics and the Study of the Socialist State // *Soviet Studies*. 1983. 359; *Felix Oinas*. The Political Uses and Themes of Folklore in the Soviet Union // *Journal of the Folklore Institute*. 1975. 12. См. также: *Зара Абдуллаева*. Сказкобыль // Искусство кино. 1992. №1.

<sup>6</sup> *Славой Жижек*. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 37.

<sup>7</sup> Этот сдвиг в восприятии сказочности парадоксально был отражен в дискуссии о «чуковщине». Развернутая в конце 1920-х годов, она представляла собой один из «арьергардных боев» отступающей революционной культуры (лидерство родственников умерших вождей революции, К. Свердловой и Н. Крупской в этой дискуссии тоже было достаточно символичным). Противники сказок Чуковского и сказок вообще атаковали именно иррациональность жанра, требуя от жанра «организованной ритмики грядущей индустриальной эпохи, установкой на машину, установки на умственную и физическую выдержку, на физическую смелость, на здоровую конкуренцию детской энергии» (*К. Свердловой*. О «чуковщине» // Красная печать. 1928. № 9/10. С. 93.)

<sup>8</sup> *К. Чуковский*. Дневник: 1930—1969. М., 1994. С. 237.

<sup>9</sup> *Lev Loseff*. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature. Munchen, 1984. P. 199, 202.

<sup>10</sup> *К. Чуковский*. Стихи. М., 1961. С. 12—13. Как поясняет М. Петровский, автор первой монографии о Чуковском: «Появление сатирической сказки об узурпаторе Таракане на полях научной статьи о некрасовской сатире “Совре-

менники” не кажется мне таким уж неожиданным, особенно, если учесть, что статья эта была частью обширной работы по изучению некрасовской эпохи, а другой частью той же работы была написанная немного раньше статья “Поэт и палач”. Сказка дает обобщенное и условное изображение ситуации того типа, который в статье изображен исторически конкретно». (*М. Петровский*. Книга о Корнее Чуковском. М., 1966. С. 251.)

<sup>11</sup> Цит. по: *М. Цокотуха*. Еще раз о «Тараканище» / *Ex Libris* НГ. 2000, 23 ноября. С. 8.

<sup>12</sup> Знакомство Сталина со сказками Чуковского и доброжелательное к ним отношение, возможно, объясняется атакой на «чуковщину», развернувшейся в 1928—1931 годах под предводительством Крупской, давнего врага Сталина.

<sup>13</sup> *И. В. Сталин*. Собр. соч. Т. 13. С. 14—16. Орфография и пунктуация воспроизводятся без изменений.

<sup>14</sup> *Steven Cohen*. Bukharin and the Bolshevik Revolution. New York, 1973. P. 275.

<sup>15</sup> «Один счастливый случай в борьбе Сталина против правых представился еще до того, как он окончательно разделался с врагами в ЦК. Это было 21 декабря 1929 года. Сталину в этот день исполнилось 50 лет. Но отмечать даты рождения или даже юбилей вождя было не принято в партии. Ленинский юбилей был единственным исключением, но то был все-таки Ленин. Молотов, Каганович, Ворошилов решили, в полном согласии с амбицией Сталина, «легализовать» нового вождя партии. До сих пор все члены Политбюро назывались «вождями партий» и перечислялись в алфавитном порядке. Если же речь шла о каком-нибудь отдельном члене Политбюро, то писали просто: «один из вождей». Теперь впервые был нарушен и алфавит и вместе с тем ликвидирован «институт вождей» — Сталин объявляется публично «первым учеником Ленина» и единственным «вождем партии». «Правда» была заполнена статьями, приветствиями, письмами и телеграммами о «вожде» (прилагательные вроде «мудрый», «великий», «гениальный» пришли позднее по развитию аппетита). Почин «Правды» подхватили другие газеты, за ними журналы, провинциальные газеты, радио, кино, клубы, вся пропагандная машина партии [...] Вот все это бешеное соревнование во лжи, фальши и виртуознейшей лести началось официально с тех дней». (*А. Авторханов*. Технология власти: Процесс образования КПСС. (Мемуарно-исторические очерки.) Мюнхен, 1959. С. 156—157).

<sup>16</sup> Там же. С. 158.

<sup>17</sup> История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков). Краткий курс. Под ред. Комиссии ЦК ВКП(б). Одобрен ЦК ВКП(б). М., 1938. С. 296. Пунктуация воспроизводится без изменений.

<sup>18</sup> *С. Жижек*. Указ. соч. С. 40. Более наглядно та же семиотическая конструкция была, может быть, впервые продемонстрирована А. Яшиным в рассказе «Рычаги» (1961), где до тоталитарного ритуала (закрытого партсобрания) колхозники обнаруживают трезвое знание реальности, а во время собрания автоматически от этого знания отгораживаются.

<sup>19</sup> *Lutz Rohrich*. Folktales and Reality. Bloomington and Indianapolis, 1979. P. 157.

<sup>20</sup> Пользуюсь случаем поблагодарить Е. Добренко, которым была подсказана эта интерпретация.

<sup>21</sup> *Mircea Eliade*. Myth and Reality. New York, 1963. P. 84, 85, 86.

<sup>22</sup> Аналогичные процессы, связанные с авторством «фольклорных» текстов прослеживаются К. Кларк в статье о «Волге-Волге» в настоящем издании.

<sup>23</sup> Подробно о «плывущем» авторстве этих сакральных книг см.: *Евгений Добренко*. Писатель Сталин и литературные истоки советского исторического

дискурса // Соцреалистический канон. Под ред. Х. Гюнтера и Е. А. Добренко. СПб., 2000.

<sup>24</sup> Искусство кино. 1992. №1. С. 90.

<sup>25</sup> *Claude Levi-Strauss. Structural Anthropology. Vol. 1. New York, London, 1963. P. 174.*

<sup>26</sup> Ю. Б. Боров. Краткий курс истории XX века: в анекдотах, частушках, байках, мемуарах по чужим воспоминаниям. М., 1995. С. 189.

<sup>27</sup> *Jack Zipes. Fairy Tale as Myth. Myth as Fairy Tale. Lexington, 1994. P. 95.*

<sup>28</sup> Вопросы литературы. 1977. № 6. С. 229.

## «КАКОЙ-ТО НЕПРОЯВЛЕННЫЙ ЖАНР»: МЕМУАРЫ В ЛИТЕРАТУРЕ СОЦРЕАЛИЗМА

«В последние годы мемуары стали одним из самых популярных литературных жанров» — так открывает редакция «Вопросов литературы» круглый стол «Мемуары на сломе эпох», материалы которого опубликованы в первой книжке за 1999 год. Отмечая, что все больше литераторов пользуются возможностью «напрямую высказаться о времени и о себе», журнал обращается к современным мемуаристам с вопросом: «Почему Вы стали писать мемуары?» Результат опроса восемнадцати участников круглого стола приводит к неожиданному выводу: большинство опрошенных мемуаристов таковыми себя не считают и решительно отказываются помещать свои произведения под рубрикой «Мемуары». Так, Анатолий Найман заявляет: «Сам я мемуаров еще не писал и не знаю, буду ли»<sup>1</sup>, оставляя, по всей вероятности, за читателем право решать, к какому жанру отнести его «Славный конец бесславных поколений». Менее категоричен в своей оценке покойный Андрей Сергеев, который, однако, тоже не считает, что его «Альбом для марок» «принадлежит к чисто мемуарному жанру»<sup>2</sup>. Понимая, что дискуссия о «чистоте» мемуарного жанра чрезвычайно трудна, он предлагает вообще «отказаться от попыток разнесения прозы по жанрам», заменив жанровое деление на деление по размеру — большая или малая проза. Николай Шмелев утверждает, что пишет не мемуары («нет, я не мемуары пишу!»), а рисует картинки, за которые и «ответственности меньше, чем за мемуары»<sup>3</sup>. Владимир Рецептер характеризует мемуары не как жанр, а как «поиски жанра»<sup>4</sup>. Юлий Крелин предлагает новый жанр — дневниковый мемуар, который наиболее точно соответствует его задаче — «оставить свидетельство присутствующего, а во многом и участвовавшего»<sup>5</sup>.

И Павел Басинский, и Сергей Гандлевский, зачисленные журналом в ряды мемуаристов, также отказываются от этой чести, хотя и по разным причинам. «Я еще слишком молод и незрел для этого», — пишет Басинский, а Гандлевский хотя и не скрывает «мемуарную подоплеку» своей «Трепанации черепа», но отказывается считать эту по-

весть «мемуарами в чистом виде»<sup>6</sup>. Мемуаристы старшего поколения (Константин Ваншенкин, Эмма Герштейн, Даниил Данин), признают за своими произведениями мемуарный статус, но стремятся при этом отмежеваться если не от жанра как такового, то от мемуарной традиции советского прошлого. «Трудно дается вера в добропорядочность литературных воспоминаний», — пишет Данин<sup>7</sup>. Александр Боршаговский утверждает, что важнейшим двигателем современной мемуаристики является Ложь — «именно Ложь с большой буквы»<sup>8</sup>. Желание опровергнуть эту Ложь «парадоксально помогает существованию и относительному подъему мемуарной литературы»<sup>9</sup>.

Такое единодушное нежелание вступать в ряды мемуаристов отнюдь не вызвано неуважением к жанру вообще, отрицательная оценка предыдущего мемуарного опыта литературы не распространяется на все ее периоды. Басинский называет мемуарный жанр высоким, сложным и благородным, в котором «нельзя спрятаться»<sup>10</sup>; Герштейн также апеллирует к высокой требовательности жанра; многие участники круглого стола обращаются к «Былому и думам» Герцена как к квинтэссенции мемуарного жанра. Но одновременно во всех комментариях чувствуется огромное желание перешагнуть, отринуть от себя самый близкий временной пласт, а именно мемуаристику советского периода, чтобы никто не заподозрил авторов в их случайной принадлежности к так скомпрометировавшему себя в советское время жанру. Тем не менее, постсоветская мемуаристика является, может быть, в большей мере советским феноменом, чем продуктом «прерванной»<sup>11</sup> классической традиции. Сложившийся в период соцреализма советский мемуарный этикет прочно вошел в память мемуарного жанра, и сегодняшние мемуаристы вступают в конфронтацию именно с соцреалистической моделью воспоминаний.

I

Катерина Кларк указала на то, что «приблизительно до 1927 г. советская литература находилась в достаточно подвижном состоянии»<sup>12</sup>. Мемуары 20-х годов разнообразны по содержанию и авторству: только в одном 1922 году одновременно публикуются воспоминания бывшего премьера Керенского, адвоката Карачевского, рабочего Фишера, поэта Леонтьева, писательницы Мариэтты Шагинян<sup>13</sup>. Естественным предметом воспоминаний становится недавняя история: революция и гражданская война. «Выброшенные из своих биографий, как шары из бильярдных луз»<sup>14</sup>, мемуаристы пытаются связать разорванные отрезки исторического времени воедино, чтобы восстановить целостность человеческой жизни. Желание мемуаристов совпадает с потребностями новой власти, стремящейся создать свою историю — историю революционной борьбы, уходящую корнями в прошлое. Это единствен-

ный путь легитимации новой власти, и с первых этапов ее существования мемуаристика становится опорой для этого процесса. Но для того, чтобы найти поддержку в мемуарной литературе, власть должна была установить контроль над самим *прошлым* и над субъективной *памятью* о нем, подчинив и то и другое единому идеологическому императиву.

Впрочем, поначалу власть не распространяет свой контроль на то, как надлежит вспоминать — на форму воспоминаний, — фокусируясь на том, что должны вспоминать мемуаристы. Организация Истпарта в 1920 году стала первой попыткой организации самого процесса написания мемуаров, которые приравниваются по ценности к историческому документу; создающая свою историю новая власть заинтересована в них. Истпарт выступает с инициативой по организации собственных региональных отделов, что должно было помочь собиранию материалов в провинции, создавая тем самым центры для сбора воспоминаний по истории революционной борьбы на местах<sup>15</sup>. Революционные мемуары выходят отдельными изданиями (Лепешинский «На повороте», Ольминский «Из прошлого», Бобровская «Записки рядового подпольщика») или в отдельных рубриках журналов, таких как «Печать и революция» и «Вестник жизни». Продолжают выходить журналы, специализировавшиеся на публикации воспоминаний: «Былое» (1900—1926), «Голос минувшего» (1913—1923), появляются новые журналы: «Каторга и ссылка» (1921—1935), «Красный архив» (1921—1941). Кроме того, по инициативе Горького открывается «Кабинет мемуаров», так как писатель считает, что мемуарная литература, «знакомя нашу молодежь с неизвестным ей прошлым играет серьезнейшую культурно-воспитательную роль»<sup>16</sup>. Одновременно начинает выходить «Библиотека мемуаров».

В основе горьковской серии «История фабрик и заводов» — «документы и воспоминания ветеранов»<sup>17</sup>. Сбор воспоминаний постепенно ставится на «индустриальную основу». Так, рабкоры завода «Красный пролетарий» берут на себя обязательство в 1930 году собрать 25 автобиографий и 50 воспоминаний о жизни своего завода<sup>18</sup>. В мемуаристике этого периода нет унифицированного подхода к дореволюционному прошлому и революционной истории, фактографический материал еще не скрывает противоречий. Мемуарный бум резко обрывается в 1931 году письмом Сталина в редакцию журнала «Пролетарская революция», в котором он выражает неудовольствие состоянием дел «на историческом фронте». Развернувшаяся вслед за этим письмом пропагандистская кампания знаменует собой начало процесса переписывания истории на основе «аксиом большевизма», главной из которых становится абсолютный догмат о классовой борьбе как главном содержании исторического процесса. Воспоминания очевидцев — свидетелей и участников событий призваны проиллюстрировать это наглядными примерами, для чего необходима четкая организация фактов и их жесткий отбор.

Сталин ставил под сомнение значимость документов как основных источников информации о прошлом. Он писал: «Кто же, кроме безнадежных бюрократов, может полагаться на одни лишь бумажные документы?»<sup>20</sup>. В этой ситуации существенно возрастает ценность «человеческого документа» — мемуаров, автобиографии. Но вместо объективного освещения истории свидетельство очевидца теперь призвано «насытить боевую теорию большевизма фактами и углубить ее»<sup>21</sup>. Таким образом, факты личного опыта и отразившиеся в нем исторические события ставятся под контроль готовой схемы. Любая попытка нарушить эту модель клеймится как «вылазка классового врага»<sup>22</sup>. Так, в 1932 году на Ленинградском заводе имени Сталина, где широко практиковалась устная форма воспоминаний — вечера истории завода с рассказами очевидцев, такой вечер был закрыт, поскольку один из участников возмутился замалчиванием роли эсеров в революции, заявив: «Как же вы хотите замолчать роль эсеров, которые за революционную деятельность по 20 лет сидели в тюрьмах?»<sup>23</sup>. Это заявление было расценено как «попытка выпятить роль эсеров в революционном прошлом завода на первое место»<sup>24</sup>: память очевидца ставила под сомнение достоверность лозунга «Эсер — враг революции». Теперь требовалась интерпретация личного опыта по своей бинарной шкале: позитивный (соответствующий официальной позиции) и негативный, «вражеский». (Заметим при этом, что позиция власти претерпевала со временем существенные изменения, менялись и дефиниции «вражеского», но бинарность оценки оставалась неизменной). В результате мемуары переходят в разряд наглядного пособия, которое должно подтвердить и проиллюстрировать официальную версию событий. В главе «Мемуарная литература» в седьмом томе Литературной энциклопедии, вышедшей в 1934 году, особо подчеркивалась агитационно-организующая роль мемуаров<sup>25</sup>. Там же к числу мемуарных жанров был отнесен *некролог*.

Это не случайно: советская мемуаристика вырастает из некролога. Ранний советский мемуарный дискурс, так же как и дискурс биографический, возникают из некролога. Катерина Кларк пишет, что некролог, посвященный Свердлову, написанный Бухариным, «воплотил в себе биографическую метафору жизни и смерти истинного революционера»<sup>26</sup>. Это наблюдение подтверждается и Джеффри Бруксом, считающим некролог единственной регулярно публикуемой формой описания индивидуального опыта в двадцатые годы<sup>27</sup>. Сжатая форма некролога позволяет сконцентрироваться на самом главном — служению революции и качествах, необходимых для этого служения: Свердлов — динамичен и тверд, смел и беззаветно предан делу революции, за что и поплатился ранней смертью. Некролог по своей жанровой сути не оставляет места для частного, субъективного, представляя нам «человека публичного», в котором «нет ничего «для себя одного», нет ничего, что не подлежало бы публично-государственному контролю и

отчету»<sup>28</sup>. Такой подход к жизни, своей или чужой, требует лаконичной сдержанности дискурса, который весь концентрируется на главном — служении делу.

Именно этот дискурс впервые оформил Ленин в некрологе, посвященном Ивану Васильевичу Бабушкину и напечатанном в 1910 году на страницах «Рабочей газеты». Бабушкин, расстрелянный без суда и следствия за нелегальную перевозку большого транспорта с оружием для организации восстания в Сибири, предстает в этом некрологе как истинный мученик за дело народа. Весь некролог представляет в сжатом виде политическую биографию революционера. Бабушкина «любили и уважали... за глубокую выдержанную революционность и горячую преданность делу». Он «страстно учит и учится», все мысли его «направлены на то, как бы расширить работу». Даже умирая, он «твердо знал, что дело, которому он отдал всю свою жизнь, не умрет». Более того, своей смертью он подал пример другим товарищам, которые тоже «будут умирать за это дело»<sup>29</sup>. Тем не менее, Бабушкин не исключительный боец за революцию, скорее он — один из многих. Он — «один из рабочих-передовиков, которые начали создавать партию», один из «людей, посветивших себя целиком борьбе за освобождение рабочего класса»<sup>30</sup>. Он и исключителен, и ординарен одновременно, он — наглядный пример того, как надо жить и умирать за революцию.

Ценность этого некролога для последующего понимания путей развития советской мемуаристики заключается в том, что здесь в сконденсированной форме демонстрируется каркас будущих воспоминаний с четко очерченными кульминационными пунктами: вступлением в революционную борьбу, которое становится эквивалентом второго рождения, и гибелью за «правое дело», которая становится дидактическим примером. Собственно, Ленин и не скрывает своего замысла превратить подобные воспоминания в агитационное средство: «мы обращаемся с просьбой к товарищам рабочим собирать и присылать нам воспоминания о тогдашней борьбе и дополнительные сведения о Бабушкине. Мы намерены издать брошюру с жизнеописанием таких рабочих [...] Такая брошюра будет лучшим чтением для молодых рабочих, которые будут учиться по ней, как надо жить и действовать всякому сознательному рабочему»<sup>31</sup>. Иначе говоря, факты биографии Бабушкина ценны как дидактический, агитационный материал. Именно он выйдет на первый план в советской мемуаристике. Частная жизнь, субъективная деталь принципиально обесцениваются — тем самым подрывается сама основа мемуаров как свидетельства очевидца. По аналогичной схеме построены воспоминания жены Серго Орджоникидзе З. Орджоникидзе «Путь большевика», сестры В. Куйбышева Е. Куйбышевой, сборник «Феликс Дзержинский», в котором принимали участие Сталин и Менжинский, воспоминания Ф. Гладкова о М. Калининe.

«Мемуаристу, — писал Луначарский, — так же мало можно верить как и любому летописцу. Марксист, имея дело с таким сырым матери-

алом, должен подвергнуть его весьма внимательной критике [...] Я могу сказать, что в результате такого анализа можно, с одной стороны [...] вылущить объективную картину, трактуемую в изображении марксиста, а с другой стороны, субъект самого марксиста, его доминирующие классовые интересы»<sup>32</sup>. Здесь прямо указывается на непосредственную опасность, связанную в этот период с искусством вспоминать. Воспоминание становится мерилем лояльности; на быстро изменяющейся в результате сталинских «чисток» сцене трудно установить, о ком «можно», а о ком уже «нельзя» вспоминать. Власть узурпирует историческую память и тем самым подрывает сами основы мемуарного жанра. Процесс воспоминания движется в соответствии с официальной схемой, ею же определяется отбор фактов, «дозволенность» как мемуаров, так и самого мемуариста. Это ведет к жанровым сдвигам: ретроспективность повествования как бы отменяется — картина прошлого строится в соответствии с *сегодняшней* политической доктриной. У мемуариста отнимается право на субъективное видение прошлого. Нарушается характерный для мемуарного жанра баланс субъективного и объективного, человеческая судьба оказывается задавленной грузом истории: вполне конкретный страх сказать что-то недозволенное и вознижающая на этой почве самооцензура уничтожают личностное отношение к изображаемым событиям, объективные реалии заменяются реалиями дозволенными, история личная повсюду заменяется официальной Историей.

Постоянная оглядка на официальную Историю приводит к созданию внутренней иерархии, когда мемуарист оказывается в подчиненном положении по отношению к объекту своего мемуара, будь то событие или человек. Герой воспоминаний всегда значительнее их автора, событие большой истории всегда важнее события истории личной. По такой схеме построены мемуары о политических и военных деятелях («Бесстрашный борец и командир Киров» Пшеничного и Борецкого, «Всесоюзный староста: М. И. Калинин» Федора Гладкова, «Товарищ Ворошилов» Левандовского).

Мемуаристика оказывается полностью подчиненной официальной истории. Вполне закономерно эти трансформации жанра завершаются появлением *главного* мемуара — «Краткого курса истории ВКП(б)», и *главного* мемуариста — Сталина. Прямым следствием этих процессов явилось и то, что «к концу тридцатых годов, — как пишет В. Кардин, — выпуск мемуарной литературы стал уменьшаться и постепенно сошел на нет»<sup>33</sup>.

2

Возрождение мемуаристики приходится на вторую половину 50-х годов. Эпоха «оттепели» понемногу начинает снимать прежние табу,

освобождая память из-под гнета официозной истории. Но сталинский мемуарный дискурс настолько прочно закрепился в памяти жанра, что мемуаристика 50-х, а затем и 60—70-х продолжает использовать старую темпоральную модель с доминантой Истории над субъективным опытом. Хрущевская «критика культа личности» позволила включить в воспоминания имена репрессированных, воскресить события прошлого, вычеркнутые ранее из истории. Начинается новый процесс переписывания Истории, и «человеческие документы» — мемуары, автобиографии, дневники — призваны вновь заполнить лакуны общественной памяти. Но если воспоминания 30-х помогали залатать дыры в Истории, образовавшиеся в результате сталинских «чисток» и придать ей кажущуюся достоверность, то мемуары 50-х лишь частично восстанавливали пробелы. Так, в 1960 году выходит сборник воспоминаний «Полководцы гражданской войны», восстанавливавший имена Тухачевского, Блюхера, Ковтюха, Егорова. Но в том же году Твардовский, принявший к печати в «Новом мире» первую книгу воспоминаний Эренбурга «Люди, годы, жизнь», отказывается печатать шестую главу этих мемуаров, где речь идет о гимназической большевистской организации и ее лидере Бухарине<sup>34</sup>.

По-прежнему под контролем остаются субъективное начало, право мемуариста на свое видение истории, так как отбор фактов продолжает находиться вне его контроля. Не утрачивает «оттепельный» мемуар и своей агитационно-дидактической функциональности, ибо, как пишет один из советских исследователей мемуарного жанра В. Кардин, «герой революции, становясь героем мемуаров, воздействует на их характер. Жизнь его и подвиги посвящены народу, и рассказ о нем предназначен массовому читателю. А это предъявляет определенные требования и к авторской позиции [...] предполагает в авторе умение помарксистки оценить исторические события»<sup>35</sup>. «Память» некролога, протожанра советской мемуаристики, в котором приход в революцию эквивалентен рождению, а жизнь посвящена служению делу, продолжает доминировать в воспоминаниях 60-х. Эта модель адаптируется и военными мемуарами («Дело всей жизни» Василевского, «В битве за Москву» Конева, сборники воспоминаний «Оборона Ленинграда», «Дочери России» и др.), с той лишь разницей, что героическая жизнь начинается с момента включения в военные действия. Если мемуарная традиция 30-х апеллировала к Октябрьской революции как к началу Истории, то точкой отсчета «оттепельных» мемуаров становится Двадцатый съезд партии.

Переписанная заново большая История продолжает восприниматься как законченная. Мемуарный жанр возвращается к «индустриальному» подходу начала 30-х: недаром в конце 50-х и в 60-е годы выходят сборники-указатели мемуарной литературы «История советского общества в воспоминаниях современников» (1958, 1961) в которых мемуары ранжируются по политическим признакам, с неперменной

ориентацией на большую Историю, как например: «Коммунистическая партия — организатор борьбы за победу и упрочение Советской власти» или «Коммунистическая партия — вдохновитель и организатор побед в годы гражданской войны»<sup>36</sup>. Вслед за сборником воспоминаний «Дагестанцы на фронтах Великой Отечественной войны» выходят аналогичные сборники воспоминаний казахов, украинцев, узбеков и др. В 1966 г. проходит специальный пленум Правления Союза писателей РСФСР, посвященный мемуарной литературе. Наряду с предложением образовать в Союзе писателей секцию мемуаристики, пленум принимает решение о создании «высокоидейных мемуаров к пятидесятилетию Октября»<sup>37</sup>. Такие черты соцреалистической мемуаристики, как подход к событиям личной и большой Истории с позиций их завершенности; отбор фактов прошлого через постоянную их сверку с текущим политическим курсом, линейность и четкая хронологическая последовательность нарратива, а также сведенная до минимума субъективность, окончательно затвердевают, создавая мемуарную матрицу, для заполнения которой не требуется особого дарования. В эту матрицу легко вписываются воспоминания политических лидеров: А. Микоян, член Политбюро с 1926 по 1966 год, занимавший в течение этого времени ведущие посты в правительстве, начинает печатать в 1972 году свои мемуары «Дорогой борьбы» в журнале «Новый мир», а в 1978 году в когорту советских мемуаристов вписывается имя Л. Брежнева, который награждает себя за свои мемуары «Малая земля», «Возрождение» и «Целина» Ленинской премией в области литературы. Так завершается «огосударствление» мемуарного жанра.

Влияние советского мемуарного этикета настолько велико, что оно приводит к парадоксальному сходству нарративной структуры официально легитимированного воспоминания и диссидентской мемуаристики. Диссидентские воспоминания ставят перед собой ту же задачу, что и соцреалистический мемуар: они фокусируются на своей версии истории, переписывая заново официально принятую модель прошлого. Часто мемуаристы оперирует теми же фактами, что и официозная литература, представляя свои доказательства для их «правильного» истолкования. Так, Лев Копелев начинает свои воспоминания «И сотвори себе кумира» с критического для истории России «лета 1917», постоянная ориентация на события большой Истории присутствует и в «Воспоминаниях» Надежды Мандельштам, и в «Крутом маршруте» Евгении Гинзбург. И официальный, и диссидентский мемуар сосредоточены на фигуре героя-мученика за правое дело, а ответ на вопрос, какое же дело правое, и те, и другие мемуаристы ищут в большой Истории. Воспоминание и для тех, и для других перестает быть делом частным, субъективное в этих мемуарах участвует в споре о правильности альтернативной картины Истории, или Контр-Истории (но тоже с большой буквы, единственной и объективной), которую они пытаются восстановить, а точнее, построить по контрасту с официальной

Историей. Если соцреалистический мемуар представляет своих героев борцами за существующую политическую систему, то диссидентская мемуаристика концентрируется на героях, закаляющихся в борьбе с системой, будь то лагерная реальность (Гинзбург), или внутреннее изгнание (Мандельштам). И советские, и диссидентские воспоминания 60—70-х находятся в русле *программного* мемуара, построенного по аналогии с моделью программной биографии, призванной, по определению Ричарда Хатча «сконструировать жизнь таким образом, чтобы она, эта жизнь, служила прямой иллюстрацией идеологии, заложенной в основе произведения автором»<sup>38</sup>.

3

Однако в 60-е годы внутри самой советской литературы возникает иной тип мемуарного дискурса. Это направление в мемуаристике начинает существовать где-то на периферии, не претендуя на ведущую роль официально принятого жанра. Смущенная жанровой непохожестью этой литературы, советская критика терялась в попытках идентифицировать новое направление. Новый жанр определялся как «автодокумент» (Урбан), «лирическая проза» (Бальбуров), «документальная проза» (Явчуновский), «мемуарно-автобиографическая проза» (Шайтанов), «свободная проза» (Банк)<sup>39</sup>, но одно было ясно, что это новое направление никак не вписывалось в установившееся представление о мемуарном жанре. У истоков этой литературы стоял Константин Паустовский, чья трилогия «Повесть о жизни», первая книга которой «Далекie годы» появилась в 1955 году, положила начало новой мемуаристике. Паустовский «мягким, незлобным голосом сказал, что пора советской литературе начать новую страницу, и чем скорее она забудет о кошмарах прошлого, тем лучше», — писал Эдвард Кранкшоу<sup>40</sup>.

Паустовский называет свои воспоминания повестью, с самого заглавия порывая со стереотипным восприятием жанра читателями. Вынося в заглавие дефиницию «повесть», автор тем самым оставляет за собой право на свободную интерпретацию событий, не беспокоясь об их достоверности и соотнесенности с Историей. Он подтверждает этим мысль Лидии Гинзбург о «неком ферменте недостоверности, заложенном в самом существе жанра»<sup>41</sup>. В то же время Паустовский восстанавливает то субъективное начало в мемуаристике, которое оказалось полностью подчиненным «голосу власти». Хотя воспоминания эти автобиографичны, перед нами не автобиография, поскольку повествование не фокусируется на одной жизни — это не рассказ о себе. История перестает доминировать внутри нарратива. Автор создает свою личную версию событий прошлого, которая не претендует на единственный и объективный характер и открыта для диалога с другими личными версиями Истории. Так, за точку отсчета повествования берется не обще-

признанный исторический факт, а материал личной биографии: русско-японская война значима в воспоминаниях только тем, что появляется давно забытый «волшебный» дядя Юзя, ужас киевских погромов приходит в дом соседом-портным, которого прячет семья писателя. Нигде, ни в одном эпизоде, Паустовский не поднимается до того уровня обобщения или оценки, которые стали частью официальной советской мемуаристики, на глазах разрушая нарративный каркас соцреалистической мемуаристики: нарушено линейное повествование, память позволяет автору свободно передвигаться внутри временных пластов как в рамках одного эпизода, так и повести в целом. Внешняя бессвязность повествования создает забытое ощущение свободы, разрушенное советским мемуарным этикетом: объективное время нарратива до предела субъективируется за счет постоянных «я, мне, мое». «Притяжательное местоимение «мое», — пишет Патриция Калэфато, — и есть символ индивидуального права памяти. Именно за притяжательными местоимениями следуют личные»<sup>42</sup>. Факт индивидуальной жизни здесь не только приравнен к факту историческому, он доминирует над Историей, которая предстает как факт внутренней жизни мемуариста, запечатленный в его памяти.

Новый мемуар ставит под вопрос линейную ретроспективность жанра, указывая на то, что такой подход нарушает саму природу воспоминания. Именно в 60-е годы начинают звучать голоса, отстаивающие нелинейную, парадоксальную и, в сущности, иррациональную природу памяти. Юрий Олеша считает, что работа воспоминаний «удивительна. Мы вспоминаем нечто по совершенно неизвестной нам причине. Скажите себе: вот сейчас я вспомню что-нибудь из детства. Закройте глаза и скажите это. Вспомните нечто непредвиденное вами. Участие воли здесь исключено»<sup>43</sup>. Наталья Яшина полагает, что воспоминания «наплывают» как «обрывки. Что это? Самые яркие впечатления? Почему это, незначительное, запомнилось, а другое, может быть, самое важное — нет?»<sup>44</sup> Вера Кетлинская строит свои воспоминания «не от того, как было, а как вспомнилось», определяя свои мемуары как «рассыпушки»<sup>45</sup>. Виктор Шкловский говорит о «клочковой» природе воспоминаний, которые «не раскатываются как рулон»<sup>46</sup>. Попытка выстроить воспоминание на основе того, «как вспомнилось», уменьшает дистанцию между мемуаристом и объектом воспоминания, включая и самого мемуариста и героя его воспоминаний в единый жизненный цикл. Так нарушается один из последних оплотов мемуара соцреализма — иерархичность в изображении событий прошлого.

Примерами такого подхода к воспоминаниям могут служить «Святой колодец» и «Трава забвения» Валентина Катаева. Сам Катаев писал, что создает свою новую прозу «как придется», пропуская «все события и людей сквозь кристалл моей души. К точному, фактографическому изображению не стремился. Кое-что придумывал»<sup>47</sup>. Заслуга Катаева в развитии современной мемуаристики огромна: он впервые

позволил себе свободную игру с Историей, перетасовку исторических фигур и фактов («Трава забвения»), создал свой личный код существующей истории («Алмазный мой венец»), который он устанавливает для *общения* с читателем, а не для дидактического поучения. Яростно отбиваясь от обрушившейся на него критики за включение себя в один ряд с каноническими фигурами литературы (Буниним, Маяковским) и за акцентированно субъективное изображение событий, и отстаивая свое право на субъективное видение прошлого, Катаев заявлял, что то, что он пишет — это «не роман, не рассказ, не повесть, не поэма, не воспоминание, не мемуары, не лирический дневник»<sup>48</sup>. Это его личный стиль — мовизм (от французского «*movais*» — плохой, дурной, скверный). Катаев предупреждал, что пишет плохо, как придется, потому что вспоминать о себе и своем времени «как надо», «как принято» не хочет. Главным для писателя стало стремление освободиться от Канона и отвоевать у него право на писание о своей жизни не по воле Истории, но по законам памяти, которая идет не линейно, но «выхватывает» из прошлого то один, то другой его «кусочек». «Так и надо писать [мемуары], (т.е. по закону памяти, как вспоминается, бессвязно. — М. Б.), — настаивала Ахматова, — так достоверней, правды больше»<sup>49</sup>.

Существуя параллельно, соцреалистическая мемуарная модель и новый субъективный мемуар не пересекаются и постепенно образуют два полюса отношения к большой Истории внутри одного жанра. Историческая доминанта, узурпирующая субъективное начало в мемуаристике соцреализма, уступает место личному, субъективному, оставляя за историей место фона, декорации. Она «высвечивает» из прошлого только то, что релевантно для личного опыта. В этом новом свободном жанре писали Ольга Берггольц («Дневные звезды») и Вениамин Каверин («Освещенные окна», «Собеседник»), Вера Кетлинская («Вечер. Окна. Люди») и Илья Бражнин («Сумка волшебника»), Виктор Шкловский («Жили-были») и мн. др. Обращение к истории у этих мемуаристов не только спонтанно, это еще и обращение к *другой* истории: место революционных событий и социалистических преобразований занимает в субъективных мемуарах культурная история, к тому же сосредоточенная на фигурах, далеко не всегда принадлежащих официальному культурному канону.

Вениамин Каверин обращается в своих воспоминаниях к семинару по современной прозе, который он вел в 20-е годы в Институте истории искусств в Ленинграде, и сделав документы о деятельности института и свои старые записи релевантными частями нарратива, воскрешает пеструю картину литературных споров того времени. В его воспоминаниях, вышедших в 1965 году, в качестве заглавия использовано приветствие «Серрапионовых братьев»: «Здравствуй, брат. Писать очень трудно», что служит определенным маркером исторической и культурной среды, в которую вводится читатель. Каверинский рассказчик не только наблюдатель, он — полномочный участник описываемых им

событий, и как таковой он наделен правом представлять эту историю сквозь призму своей памяти и отбирать эпизоды истории, актуальные для *его* культурного контекста.

Писание мемуаров как субъективной истории освобождает мемуариста от необходимости подчинять личную память законам большой Истории, однако тут неожиданно вновь срабатывает память соцреалистического мемуарного жанра с его требованием «достоверности». Именно это невысказанное требование объясняет проникновение в канву субъективного мемуара *документов*: личного архива («Собеседник» Каверина), писем («Портреты современников» Равич), отрывков из записных книжек («Вечная проблема» Крона). Документальная подкрепленность воспоминаний замешает ориентацию на большую Историю, вытесняя последнюю из темпоральной модели мемуара. Включение документа нарушает традиционную замкнутость соцреалистического мемуара, субъективные воспоминания «распахнуты» к смежным жанрам: автобиографии («Капля росы» Солоухина), литературному портретному («Наедине с осенью» Паустовского), путевой прозе («Морские сны» Конецкого).

Критика объясняла этот феномен «отсутствием непроницаемых перегородок между жанрами»<sup>50</sup>, «стремлением создать одновременно художественное единство двух принципиально разных реальностей»<sup>51</sup>, попыткой написать «синтетический портрет своей эпохи»<sup>52</sup>. Все эти наблюдения, безусловно, справедливы, но все они обходят тот факт, что в процессе отмежевания от застывшей модели соцреалистического мемуара внутри советской литературы образовался новый для нее жанр, известный в своем английском варианте как Life Writing. Марлен Кадар утверждает, что такое определение этого жанра «представляет собой наиболее гибкий и «открытый» термин для описания авто/биографических и иных смежных по своей природе текстов»<sup>53</sup>. Life Writing (или: «жизнеписание»), вбирает в себя традиционные формы автобиографии, дневников, мемуаристики, эпистолярной литературы, исповеди и метапрозы. Это не просто определение жанра, но скорее способ рассмотрения литературных и документальных текстов, при котором ни реальные события, ни субъективные переживания автора не держат «экзамена на достоверность»<sup>54</sup>. Этот жанр в течение двух десятилетий своего существования приобрел свои жанровые характеристики: спонтанность и фрагментарность в изложении материала, которая отражает работу памяти; амбивалентность в оценке событий как своей так и чужой жизни; дистанцированность от событий большой Истории, за которыми оставлены функции декорации и исторического фона; отсутствие внешней и внутренней иерархии в изображении событий: все важно в жизни, ибо человеческая жизнь уникальна и «неповторима»; апелляция к культурному опыту поколения как альтернативе политического диктата власти, и, наконец, субъективность изложения и организации фактологического материала, которая приводит к созданию

своей версии реальности в противовес официальной. «Жизнеписание» свободно от организации памяти по законам как авторской, так и навязанной автору «идеологии». Новая мемуаристика становится объемной и многомерной, «жизнеписание» позволяет, по утверждению Дональда Винслоу, «изобразить события и людей во всей их полноте и противоречивости»<sup>55</sup>.

Мемуаристы этого направления неохотно называют свои произведения мемуарами: если в заглавии и появляется слово «воспоминания», то оно, как правило, фигурирует в комбинации с другой смежной жанровой дефиницией. Так, мемуары Каверина о Серапионовых братьях носят подзаголовок «Портреты. Письма о литературе. Воспоминания». Солоухин в «Капле росы», обсуждая с воображаемым собеседником проблему жанра своего произведения, на вопрос: «Ну, а теперь расскажи мне, что ты сейчас пишешь», отвечает, что он «пишет книгу», которая «не совсем роман» и «вряд ли повесть»<sup>56</sup>. Ион Друцэ и Борис Сергуненков определяют свои воспоминания как повести: повествование у Друцэ строится на границе воспоминания и путевой прозы, а у Сергуненкова картины прошлого возникают внутри дневниковых записей.

Характерно, что при этом советские критики отказывались признать за новой мемуаристикой статус «человеческого документа». В 1974 г. в «Вопросах литературы» прошла дискуссия «Обязанности свидетеля, права художника», посвященная проблемам современной мемуаристики. Начиналась она с упрека критике, которая «не разобралась еще по-хозяйски во всем накопленном мемуарном материале»<sup>57</sup>. Создается ощущение, что всей перечисленной выше литературы просто не существовало для участников «круглого стола». Высшей ценностью, утверждал М. Кораллов, обладают «воспоминания наших современников — участников великих свершений советского народа на всех фронтах социалистического строительства»<sup>58</sup>, высшим достоинством мемуаристики считается ее способность раскрыть «характерное, типичное для эпохи». От мемуаристики требовали «хронологической точности», грозили ей «проверкой фактов», предупреждали против возможного «домысливания»<sup>59</sup>. Слабый голос Каверина в защиту субъективного видения мира в мемуарах перекрывался утверждением: «субъективность не должна выражаться в форме расхождения взглядов автора с общепринятыми историей». Столь явное игнорирование новой мемуаристики и ее популярности у читателя и привело к отказу мемуаристов от помещения своих произведений под рубрикой мемуарной литературы. В то же время жанр «жизнеписания» развивается в рамках «печатной» советской литературы, не требуя привычных для диссидентской мемуаристики форм сам- и тамиздата. Однако этот жанр не сливается и с соцреалистическим каноном, что указывает на сложность развития советской мемуаристики.

Новый жанр не сразу освободился от иерархической темпорально-

сти своего соцреалистического собрата. Даже отказавшись от доминанты большой Истории, «жизнеписание» пытается все же сохранить границы между субъективным видением мира и объективным временем воспоминания и выстроить их в системе внутренней зависимости. Примером таких воспоминаний служат «Люди, годы, жизнь» Эренбурга и «Человек и время» Шагинян. Оба писателя отказываются от идентификации своих произведений как мемуаров: Эренбург называет свою книгу «исповедью»<sup>60</sup>, Шагинян добавляет подзаголовок: «История человеческого становления». И Эренбург, и Шагинян выбирают линейную форму для своих воспоминаний, сохраняя за собой право прерывать их документальными вставками (письмами, архивными документами, газетными цитатами), а также философскими обобщениями и лирическими отступлениями. Но и в том, и в другом случае документ служит не для утверждения Истории (объективного начала), но для утверждения писательской личности (субъективного элемента). Шагинян, известная советскому читателю как автор в высшей степени официозный, стремится включить в свое повествование письма и свидетельства людей, в сознании читателя не скомпрометировавших себя принадлежностью к официозу — А. Белого, С. Рахманинова, З. Гиппиус, Д. Мережковского и др. Тем самым автор стремится подчеркнуть свою причастность к «другому миру» и другой культуре. Эренбург постоянно обращается к образам жертв сталинских репрессий, о которых он пишет: «Среди погибших были мои близкие друзья, и никто никогда не смог бы меня убедить, что Всеволод Эмильевич (Мейерхольд. — М. Б.), Семен Борисович (Членов. — М. Б.), или Исаак Эмануилович (Бабель. — М. Б.) предатели».

Этот прием разрушения иерархического пространства между мемуаристом и объектом воспоминаний, знакомый по «жизнеписанию», служит здесь цели *покаяния*. Это попытка отмежеваться от большой Истории, в которой мемуаристы активно участвовали и заново обозначить себя в новом времени «исправленной» истории. Многомерность «жизнеписания» позволяет автору показать себя и своих героев в самых противоречивых ситуациях, воссоздать моменты жизненного опыта, когда единственным способом выживания был компромисс с большой Историей. Собственно, заявлением об этом компромиссе и предварял Эренбург публикацию первой книги мемуаров «Люди, годы, жизнь»: «Некоторые главы я считаю преждевременным печатать, поскольку в них речь идет о живых людях или о событиях, которые еще не стали достоянием истории»<sup>61</sup>. Суть этого компромисса — в попытке «договориться» с теперь уже переписанной Историей и отвоевать у нее хотя бы небольшие отрезки времени и событий, с которыми непосредственно связан мемуарист. «Эта книга, — писал Эренбург, — крайне субъективна [...] Я писал о людях, с которыми меня сталкивала судьба [...] Есть много больших художников и писателей, о которых я не писал, потому что не знал их лично или знал недостаточно»<sup>62</sup>. Субъек-

тивация повествования («я знал», «мой жизненный опыт») приходит в эти мемуары из «жизнеписания», но представлено время не в свободном его течении; оно как будто «вырывается» дозволенными кусками из-под контроля теперь уже переписанной Истории. Возникает новая ситуация, когда память автора апеллирует к памяти читателя в надежде на то, что тот сумеет восстановить и «достроить» разорванный ряд на базе собственного жизненного опыта. Таким образом, «жизнеписание» перестает быть только продуктом одной памяти — авторской. Читатель и его возможность «вспоминать» становятся неотъемлемой частью нового жанра. Об успехе такого «сотрудничества памяти» свидетельствуют многочисленные читательские письма к Эрэнбургу<sup>63</sup>.

Шагинян использует другой прием для непосредственного включения читателя в процесс воспоминаний. Пользуясь тем, что «жизнеписание» предоставляет возможность для совмещения самых противоречивых оценок и суждений, она «забрасывает» читателя избыточным фактологическим материалом, оставляя за ним самим право на оценки. Так, например, в четвертой части своих воспоминаний «Петербург» Шагинян описывает свои контакты с кругом Гиппиус и Мережковского. Фокусируя внимание на Гиппиус, фигуре на шкале официальной Истории негативной, мемуаристка воздерживается от какой-либо оценки объекта воспоминаний, но предлагает некий документальный и фактологический материал: личную записку от Гиппиус, где та резко ставит автора «на место» за ее шутивное обращение к себе, описание фотографии Гиппиус, где совмещаются воспоминания об обаянии ее голоса с замечанием об отсутствии в ней «человеческой доброжелательности»<sup>64</sup>. Фактов настолько много, что для высказывания собственного мнения автору просто не остается места. Читателю предлагается самому разобраться в сложном характере Гиппиус, а заодно и погадать об отношениях между автором и объектом воспоминаний. Так, при помощи внешней «избыточности» фактов автор отвоевывает право на свою версию истории, но, разложив перед читателем события истории как пасьянс, переносит ответственность за выбор правильной карты на самого читателя.

4

Мемуаристика 80—90-х годов становится полем настоящей борьбы за утверждение нового жанра «жизнеписания». Период «гласности», так же как и период «оттепели», требует от мемуаристики возратить читателю многие давно не упоминавшиеся имена, события, произведения, работая при этом над воссозданием полной, «реальной» истории. Тем самым мемуарный жанр вновь оказывается под давлением Истории: во главу угла ставится факт и его достоверность, а не субъективный опыт и личное впечатление. Мемуаристика конца 80-х — нача-

ла 90-х привлекала своей сенсационностью, разоблачением «ложной» Истории. В результате мемуары «гласности» объединили в себе диссидентскую и «оттепельную» модели. Подход к истории как к черновику, полному помарок, черновику, который нужно еще править и править, возвращал события, ставшие декоративным фоном в 70-е годы, в русло большой Истории, от которой так старался освободиться новый жанр «жизнеписания».

Мемуаристы снова переписывают факты официальной истории. На страницах «Нового мира» печатаются воспоминания о финской войне Ивана Твардовского<sup>65</sup>, журнал на время объединяет таких разных мемуаристов как Федор Бурлацкий и Анатолий Марченко<sup>66</sup>. Даниил Гранин описывает свои встречи и беседы с Косыгиным во время написания «Блокадной книги». Но если прежняя мемуарная модель была строго бинарна — мемуарист либо поддерживал официальную историю, либо разрушал ее в диссидентском мемуаре, — то перестроечная мемуаристика работает на пересечении официальной Истории и диссидентской Контр-Истории. Изобилие воспоминаний, сосредоточенных на одном и том же факте (например, начиная с 1986 года вышло более трехсот воспоминаний о событиях, связанных со смертью Горького), подрывает самую идею достоверности мемуаров как исторического документа. Мемуары становятся наконец свидетельством личной истории, а мерилем их ценности — субъективность мемуариста.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Мемуары на сломе эпохи // Вопросы литературы. 1999. Январь—февраль. С. 3—35.

<sup>2</sup> Там же. С. 32.

<sup>3</sup> Там же. С. 34.

<sup>4</sup> Там же. С. 31.

<sup>5</sup> Там же. С. 21.

<sup>6</sup> Там же. С. 13.

<sup>7</sup> Там же. С. 20.

<sup>8</sup> Там же. С. 11.

<sup>9</sup> Там же. С. 12.

<sup>10</sup> Там же. С. 6.

<sup>11</sup> *Тартаковский А.* Мемуары как феномен культуры. // Вопросы литературы. 1999. Янв.-февр. С. 40.

<sup>12</sup> *Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago/London. 1981. P. 31

<sup>13</sup> См.: История советского общества в воспоминаниях современников. Аннотированный указатель мемуарной литературы. М., 1961.

<sup>14</sup> *Мандельштам О.* Конец романа. // *Мандельштам О.* Соч.: В 2-х т. Т. 2. М., 1989. С. 203.

<sup>15</sup> The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet History / Ed. Joseph L. Wiczynski. Academic International Press. Vol. 15. P. 22—27.

<sup>16</sup> См.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. Т. 4. М., 1960. С. 32.

- <sup>17</sup> Журавлев С. В. Феномен «Истории фабрик и заводов». Горьковское начинание в контексте эпохи 1930-х годов. М., 1997. С. 20.
- <sup>18</sup> Иокар Л. Живые традиции («История фабрик и заводов»). // Вопросы литературы. 1957. № 7.
- <sup>20</sup> Сталин И. В. Вопросы ленинизма. М., 1952. С. 612—613.
- <sup>21</sup> Зак Л. М. Большое и важное дело // Наш современник. 1957. № 1. С. 36.
- <sup>22</sup> Журавлев С. В. Указ. соч. С. 36.
- <sup>23</sup> Голубцов В. С. Мемуары как источник по истории советского общества. М., 1970. С. 180.
- <sup>24</sup> Там же. С. 185.
- <sup>25</sup> Литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1934. С. 131—148.
- <sup>26</sup> Clark K. The Soviet Novel. P. 72
- <sup>27</sup> Brooks J. Revolutionary lives: public identities in «Pravda» during the 1920s // New directions in Soviet history. Ed. Stephen White. Cambridge, 1991.
- <sup>28</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 169.
- <sup>29</sup> Ленин В. Собр. соч. Т. 20. М., 1961. С. 80—81.
- <sup>30</sup> Там же. С. 81.
- <sup>31</sup> Там же. С. 82—83.
- <sup>32</sup> Луначарский А. В. Революционные силуэты. Изд. 2-е. Харьков, 1924. С. 18.
- <sup>33</sup> Кардин В. Сегодня о вчерашнем: мемуары и современность. М., 1961. С. 10.
- <sup>34</sup> Фрезинский Б. Илья Эренбург и Николай Бухарин (Взаимоотношения, переписка, мемуары, комментарии) // Вопросы литературы. 1999. Январь—февраль. С. 328.
- <sup>35</sup> Кардин В. Указ. соч. С. 56.
- <sup>36</sup> См.: История советского общества в воспоминаниях современников. Аннотированный указатель мемуарной литературы. Ч. 2. М., 1967. С. 25.
- <sup>37</sup> Ключник Л. И. О мемуарной литературе // Вопросы истории КПСС. 1966. № 2. С. 153.
- <sup>38</sup> Hutch R. A Dictionary of Modern Critical Terms. London and New York, 1993. P. 65.
- <sup>39</sup> См.: Банк Н. Б. Нить времени: Дневники и записные книжки советских писателей. Л., 1978; Бальбутов Э. А. Поэтика лирической прозы: 1960—1970-е годы. Новосибирск, 1985; Шайтанов И. О. Как было и как вспомнилось: Современная автобиографическая и мемуарная проза. М., 1981.
- <sup>40</sup> Stankshaw Ed. «Back to the Real Russia». Цит. по: Генри П. «Повесть о жизни» К. Паустовского в восприятии англичан // Литературное обозрение. 1992. № 11. С. 45—50.
- <sup>41</sup> Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 10.
- <sup>42</sup> Calefato P. Memory, History, Discourse. // Signs of Change: Premodern-Modern-Postmodern. Ed. Stephen Barker. New York., 1996. P. 178.
- <sup>43</sup> Олеша Ю. Ни дня без строчки. Из записных книжек. М., 1965. С. 26.
- <sup>44</sup> Яшина Н. Воспоминания об отце. Архангельск, 1977. С. 77.
- <sup>45</sup> Кетлинская В. Вечер. Окна. Люди. М., 1974. С. 16.
- <sup>46</sup> Шкловский В. Жили-были. М., 1966. С. 18.
- <sup>47</sup> Катаев В. Не повторяй себя и другого // Советская культура. 1978. № 62. См. также: Катаев В. Обновление прозы. // Вопросы литературы. 1971. № 2. С. 131.
- <sup>48</sup> См.: Borden V. The Art of Writing Badly: Valentin Kataev's Mauvism and the Rebirth of Russian Modernism. Evanston, 1999.
- <sup>49</sup> Бражнин И. Сумка волшебника. Л., 1978. С. 419.
- <sup>50</sup> Шайтанов И. Как было и как вспомнилось. С. 11.

- <sup>51</sup> *Бальбуров Э.* Поэтика лирической прозы. С. 41.
- <sup>52</sup> *Банк Н.* Нить времени. С. 228.
- <sup>53</sup> *Kadar M.* Coming to Terms: Life Writing — from Genre to Critical Practice / Essays on Life Writing: from Genre to Critical Practice / Ed. Marlene Kadar. Toronto. 1992.
- <sup>54</sup> Там же. С. 10.
- <sup>55</sup> *Winslow D.J.* Life-Writing: A Glossary of terms in Biography, Autobiography, and Related Forms. Honolulu, 1995. P. 26.
- <sup>56</sup> *Солоухин В.* Капля росы. М., 1960. С. 246.
- <sup>57</sup> Мемуарная литература и ее проблемы: Круглый стол // Вопросы литературы. 1974. № 4. С. 45—130.
- <sup>58</sup> Там же. С. 46.
- <sup>59</sup> Там же. С. 81—89.
- <sup>60</sup> *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. М., 1963. С. 9.
- <sup>61</sup> Там же. С. 26.
- <sup>62</sup> Там же. С. 9.
- <sup>63</sup> *Кондратович А.* Новомирский дневник: 1967—1970. М., 1991. С. 108—109.
- <sup>64</sup> *Шагинян М.* Человек и Время. М., 1980. С. 236.
- <sup>65</sup> *Твардовский И.* «У нас нет пленных»: Страницы пережитого. // Новый мир. 1991. № 10. С. 140.
- <sup>66</sup> *Бурлацкий Ф.* После Сталина. Заметки о политической оттепели. // Новый мир. 1988. № 10; *Марченко А.* Мои показания. // Новый мир. 1989. № 12.

## ОБ АВТОРСТВЕ И ГРАЖДАНСТВЕ В НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Во всем мерещится мне драма...

*Н. Некрасов*

«Еще волнуются живые голоса  
О сладкой вольности гражданства!»  
Но жертвы не хотят слепые небеса:  
Вернее труд и постоянство.

*О. Мандельштам*

Общества, в которых гражданство является развивающимся институтом, создают образ идеального гражданства, по отношению к которому измеряются все достижения и по направлению к которому обращены все устремления.

*Т. Х. Маршалл*

Попробуем сформулировать проблему со всей возможной педантичностью: может ли литературная наука освоить политический опыт русской литературы столь же всеобъемлюще, как это было сделано интеллигентским сознанием в России и на Западе? Я склоняюсь к положительному ответу и постараюсь обосновать эту точку зрения. Как человек, принадлежавший интеллигентскому кругу и разделявший многое из его идеологии, полагаю полезным и подходящим для рассмотрения этой проблемы анализ литературного материала, опубликованного в течение последних двух десятилетий или около того. За произведениями русской литературы этого периода я наблюдал вначале с окраин московской литературной среды, а позже с насеста строго академического литературоведения в Америке.

Все истории недавнего прошлого России, включая литературные истории, начинаются со смерти Сталина, и мне бы тоже хотелось при-

нять это событие за отправную точку, которая явилась необходимой, если не достаточной, причиной для последующей либерализации общества. В то время, как тиски, в которых государство держало русское общество, понемногу разжимались, производство и восприятие русской литературы, включая классику XIX века, по-прежнему присоединялись к центру власти старыми приводными ремнями. Однако, по контрасту с последними годами сталинского режима, способность власти манипулировать литературой, так же как и политическая самодисциплина ее производителей (не стоит при этом забывать о ждановской дрессировке) становились все более проблематичными. Безусловно, эти сдвиги были бы невозможны без изменений в характере государственной власти во времена Хрущева. Однако менее сиюминутные объяснения этим послаблениям следует искать в том особом авторитете, которым литература обладала как среди партийного руководства, так и среди образованной элиты. В культуре, где в средствах массовой информации всегда доминировало печатное слово, а национальное сознание опиралось на насильственное обожествление и поклонение «классике» (это и сейчас так), даже эпизодические столкновения между писателями и государством резонировали с возрастающей интенсивностью среди образованных слоев общества. В самом деле, могло возникнуть впечатление, что в конце 50-х — начале 60-х годов известные деятели литературы или сопротивлялись или, поддаваясь давлению, соглашались поместить себя, свои произведения, или же произведения заново прочитанных классиков в более опасные области политической реальности.

Всякий раз, когда возникала потребность в поддержке какого-нибудь определенного начинания властей, или если необходимо было высказать сомнение в законности или даже разумности действий государства (что случалось нечасто, но зато привлекало намного больше внимания), наверняка звучало писательское имя — что подразумевало признание стержневой функции, отведенной писательской профессии в процессе взаимодействия между советским обществом и государством. Нет нужды далеко ходить за примерами. Первое, что приходит на ум, это роль Солженицына в хрущевской атаке на сталинистскую гвардию. И хотя другие писатели были слишком хорошо вышколены, чтобы позволить себе выдох, подобный «Одному дню...», и тяжелая артиллерия мемуаров Эренбурга, и точно наведенные ракеты программных стихов Евтушенко играли сходную роль в хрущевской стратегии «гражданской войны»<sup>1</sup>, как впрочем, и кочетовские романы, укреплявшие тылы партийной обороны. Но еще важнее то, что не все войска были готовы плясать под дудку командиров и маршировать в ногу. Некоторые вдруг вышли из строя вместо того, чтобы радостно шагать в рамках лояльной оппозиции, удерживая свой критический запал внутри литературного истеблишмента. Достаточно напомнить о деле Пастернака (1958), о процессе над Иосифом Бродским, осужденным за «тунеядство» (1964), о суде над Синявским и Даниэлем (1966),

и в конце концов об изгнании Солженицына в 1974 году<sup>2</sup>. Эти и другие сходные случаи существовали не в изоляции, они получали мощную подпитку и поддержку от симпатизирующего круга читателей из числа самых смелых среди лояльных. Некоторые из них были старыми писателями, чьи карьеры начались еще в 1900-е и в 1920-е годы (Чуковский, Эренбург, Паустовский, Катаев), другие вошли в литературу в 30-е (Твардовский), третьи влились в послевоенные годы (Дудинцев), карьера четвертых началась во время «оттепели» (как, к примеру, Еvtушенко, Аксенов, Гранин, Казаков, Искандер, Окуджава, Трифонов). Невозможно отрицать тот факт, что самые громкие моменты в бесконечном перетягивании каната между литераторами и советским государством повлияли на то, как воспринимали русскую литературу образованные читатели — как русские, так и американцы.

Действительно, и в наше время мы ждем от писателя не меньшего, да и сам он считает себя наследником «героической» литературной традиции, укорененной в культуре дореволюционной России<sup>4</sup>, а затем стерилизованной и оглушительно усиленной аппаратом советской пропаганды начиная с 1930-х годов. Некрасовский афоризм «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» звенит в ушах литераторов (включая уши участников последних предперестроечных и перестроечных писательских съездов<sup>5</sup>) с той же силой, с какой он звучал в середине XIX века при своем появлении. Когда Россия была обществом «верных слуг Его Величества», призыв к гражданству, якобы напоминавшему о республиканском Риме, был настолько радикальным, что его патетический аспект — страдания, предполагаемые самопожертвованием в борьбе с деспотизмом — заслонял цель самой борьбы, не говоря уж о юридических тонкостях, позволявших бы обсуждать и защищать то, что Французская революция определяла как Права человека и гражданина. Точно так же, и в советское время, в союзе республик свободных, призывы к гражданственности продолжали акцентировать самопожертвование; и звучали либо подобострастно, свидетельствуя о политической лояльности писателя, либо торжественно, как заветное слово, бросающее вызов политической элите.

Если мы на секунду забудем о полезной привычке следить за рыночными показателями фондовых бирж и заново прислушаемся к тем словам, с которыми обращается некрасовский Гражданин к разочарованному Поэту, мы сможем обнаружить куда более глубокий подтекст в их первоначальном споре о гражданских и политических правах.

Иди и гigni безупречно,  
Умрешь недаром: дело прочно,  
Когда под ним струится кровь...

Совершенно очевидно, что некрасовское представление о «гражданстве», базировалось одновременно на двух различных традициях:

секулярной, берущей свое начало от Французской революции (которая в свою очередь представляла собой не что иное, как эхо римской республики), и религиозной, имитирующей страдания Христа. И потому текст стихотворения не может не звучать двусмысленно. Мученичество, в христианском смысле, всегда предельно миметично, и в отличие от секулярных добродетели гражданства, так сказать, сами по себе являются наградой. Поэтому неудивительно, что самопожертвование в гражданском деле, или точнее, сама демонстрация самопожертвования, может отодвинуть на задний план то, ради чего это дело затевалось. Самые запутанные страницы истории российского «освободительного движения» свидетельствуют о том, что усвоенная революционерами поза мученика, занимая привилегированное место в ментальности русской интеллигенции, разрешает им приносить в жертву и индивидуальную свободу, и свободу слова, или даже просто человеческую порядочность: «За все время господства у нас обществу яркие фигуры можно было встретить у нас только среди революционеров, и это потому, что активное революционерство было у нас подвижничеством, т.е. требовало от человека огромной домашней работы сознания над личностью, в виде внутреннего отречения от дорогих связей, от надежд на личное счастье, от самой жизни; неудивительно, что человек, одержавший внутри себя такую великую победу, был внешне ярк и силен»<sup>6</sup>.

В литературе советского периода, пожалуй, не найти лучшего примера такой кенотической двусмысленности, чем Маяковский, «наступивший на горло собственной песне». Но стоит вспомнить и высказывания других поэтов, среди которых есть высказывание Осипа Мандельштама (не вошедшее в пословицу), призывающее повернуться лицом к гражданской поэзии. «Сострадание к культуре, отрицающей слово, — общественный путь и подвиг современного поэта», — писал он в 1921 году<sup>7</sup>.

Сформированные этой традицией писатели готовы на все, лишь бы не разочаровать свою аудиторию, лишь бы соответствовать этим возвышенным ожиданиям. Более того, сами писатели не дают этим ожиданиям умереть.<sup>8</sup> Возьмем другой пример из Мандельштама, на этот раз из его «Четвертой прозы», написанной в 1930 году и вдохновленной чувством, мало напоминающим сострадательное отношение к государству:

«Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух. Писателям, которые пишут заведомо разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове и всех посадить за стол в Доме Герцена, поставив перед каждым стакан полицейского чая и дав каждому в руки анализ мочи Горнфельда.

Этим писателям я запретил бы вступать в брак и иметь детей. Как могут они иметь детей? — ведь дети должны за нас продолжать, за нас

главнейшее досказать — в то время как отцы запроданы рябому черту на три поколения вперед»<sup>9</sup>

Это требование литературной евгеники, брошенное Осипом Мандельштамом в лицо писательской общественности в 1930-м, широко циркулировало и среди литераторов Москвы и Ленинграда в 60-е и 70-е годы. Его следы можно различить в гораздо более законопослушной и пристойной риторике солженицынского «Письма к IV Съезду советских писателей» (1967): «За нашими писателями не предполагается, не признается право высказывать опережающие суждения о нравственной жизни человека и общества, по-своему изъяснять социальные проблемы или истолковывать опыт, так глубоко выстраданный в нашей стране»<sup>10</sup>.

И вновь, разговор о «цене страдания» как фундаменте русской литературы был возобновлен как Евтушенко, так и Распутиным на Съезде российских писателей в 1985 году<sup>11</sup>. Шесть месяцев спустя, выступая на Всесоюзном съезде писателей, Вячеслав Шугаев дал определение *авторскому мученичеству* с примечательной клинической точностью: «Главным конфликтом в нашей ближайшей литературе будет конфликт, рожденный характером человека, решившего жить по совести, начнется противоборство в душе его между принятым решением и привычной охранительной реакцией: лучше промолчать, лучше, так сказать, не высываться. На этом кровотокашем, инфарктообразном перекрестке будут замирать наши перья. Здесь будет основной нервный узел драмы гражданского мужества»<sup>12</sup>.

Какими бы привычными ни были ожидания героического поведения от писателя, а они (возможно, именно в силу их привычности) не уменьшают загадочность невысказанного предположения о том, что литература и прежде всего русская литература, является источником подлинной власти, «вторым правительством», как ее определил Солженицын, а не просто политическим раздражителем, как можно было бы предположить. Стоит отметить, что заголовок выпуска «Литературной газеты», посвященной первому уже перестроечному Всесоюзному съезду писателей, хотя и был далек от политической метафоры Солженицына, все же приписывал художественной литературе наиболее привилегированное положение в антропологии советского общества: «Литература — совесть народа». В какой мере, если вообще, это утверждение соотносится с реальным влиянием писателя на социальные и политические процессы, это другой вопрос, требующий отдельного обсуждения, которое будет базироваться на подробном анализе доступных исторических свидетельств. Мне же сейчас важно набросать контуры той рамки, в которую можно было бы эти свидетельства поместить.

Широко распространенное убеждение, особенно если его разделяет образованная элита страны, само по себе является движущей силой. Совокупность таких убеждений, хотя ее и сложно измерить, должна учитываться наряду с такими общепризнанными общественными си-

лами, как, скажем, религия или образование, которые мы соотносим с определенными общественными институтами. Точно так же вера во власть и могущество изящной словесности не должна восприниматься как нечто очевидное. Потому что одно дело взывать к «священной миссии русской литературы» в приветствии, адресованном верующим, собравшимся на ритуальное действо (Съезд писателей, Нобелевская церемония), и совершенно другое — объяснять, почему — если взять для примера любой Съезд советских писателей — даже те авторы, которые сделали себе карьеру на униженном почтении и пресмыкании перед государством, считают необходимым опять и опять обращаться к этому словарию. Очевидно, что эти верования во власть литературного слова совсем не обязательно должны восприниматься как нечто само собой разумеющееся. Они тоже существуют при определенных условиях и обладают, в фукианском смысле, собственной историей<sup>13</sup>. Так что же это за условия, которые делают возможным существование именно этой литературной культуры, и как они возникли?

Первое, и, возможно, самое необходимое условие — это *относительная терпимость* советской системы (перестроечного образца, например). Я выделяю оба слова по одной простой причине — когда нетерпимость и терпимость в силу разных практических причин близки к тому, чтобы быть абсолютными (к примеру, Советский Союз в расцвете сталинской власти в конце 30-х и в 40-е годы, или Соединенные Штаты сегодня), эстетическая сфера склоняется либо к полной зависимости от политической сферы, либо к независимости от нее. Совсем другое дело, когда репрессии носят выборочный характер, как это было в России со времени смерти Сталина. Под давлением таких обстоятельств писатель мог замахнуться на государство, даже если последнее — на что, по преданию, указал следователям НКВД Даниил Хармс — защищено армией и флотом. Теперь, перефразируя сталинский отказ признать Ватикан как государство, спросим: а сколькими дивизиями командовал Солженицын? В более ненастные времена, когда политика строилась на насилии, вопрос такого рода мог служить подходящей эпитафией общественным амбициям Солженицына. Но там, где власть, оставаясь централизованной, начинает ослабевать, и где насилие, существующее и реальное, все же ограничено, алгебра политического суперменства теряет всякий смысл. В истории русской литературы постсталинского периода эффект ограничения политического насилия в сфере культуры отчетливее всего виден на примере Солженицына; он лучше других сумел воспользоваться преимуществами этих ограничений.

Второе возможное условие предполагает соотношенность литературного произведения с *необычной* личностью и судьбой писателя, способного сохранять в глазах читателей ауру харизматичности. И в этом смысле Солженицын представляет собой выразительный пример. Его «Архипелаг ГУЛАГ» помог сформировать общественное мнение Америки по поводу Советского Союза, причем это касалось не только внеш-

ней политики, но и повлияло на внутреннюю<sup>14</sup>. «Опыт литературного исследования», как Солженицын озаглавил свой трехтомную историю репрессий в Советском Союзе, возымел еще более драматический эффект на внутреннюю политику Франции, где левые были неотъемлемой частью правительства<sup>15</sup>. Феномен ГУЛАГа позволил социалистической партии пополнить свои ряды за счет французской коммунистической партии. Поразительно, что эти изменения были вызваны литературным произведением, историей его появления на свет и судьбой автора. Фактический материал, содержащийся в томах, играл второстепенную роль, так как основные факты о советских репрессиях, особенно в сталинское время, были хорошо известны и легко доступны на Западе на протяжении десятилетий. А какой эффект вызвал Солженицын, как литературная личность, в Советском Союзе, в стране, где с ним должны были бы более всего считаться? Достаточно сказать, что хрущевская кампания по десталинизации — единственное важное событие со времен Второй мировой войны — стала ассоциироваться скорее с Солженицыным и его рассказом «Один день Ивана Денисовича», чем с любой другой символической фигурой или феноменом.

Необычайная способность русской литературы переносить на автора художественного произведения символическую интенсивность исторических событий, с которыми сам он был связан большей частью как пассивная жертва, подводит нас к третьему условию: читатели, в число которых входят и члены правительства, — и в особенности члены правительства! — воспринимают литературу *серьезно*. Так это было с Пастернаком, Бродским, Синявским, Даниэлем, Солженицыным, Лидией Чуковской; а если взять менее отдаленное время брежневской эры, то и с Войновичем, и с Аксеновым<sup>16</sup>. Если обратиться к наиболее известному примеру — солженицынскому «Архипелагу ГУЛАГа», то его появление имело тяжелые последствия для автора, против которого была развернута полномасштабная клеветническая кампания в прессе, хотя всего за несколько лет до того он наслаждался высоким официальным статусом. Именно потому, что его так высоко превозносили, ему не так легко было заткнуть рот; но с другой стороны, именно потому, что высокие чины придавали литературе столь высокое значение, его нельзя было просто проигнорировать. Дело закончилось тем, что невзирая на понесенные политические и моральные потери в глазах других стран, правительство решило выслать Солженицына из страны для того, чтобы избежать еще большего позора, связанного с возможным заточением писателя на долгий срок. По крайней мере так тогда казалось. В ретроспективе видно, что урон, нанесенный советской репутации, был гораздо глубже, чем виделось русским и западным интеллектуалам, разгневанным на советское правительство, осмелившееся выслать за границу лучшего писателя России. Тем не менее, для рядового советского гражданина, помнящего сталинские времена, когда любое проявление неудовольствия могло обеспечить тю-

ремную прописку до конца жизни, билет в одну сторону на Запад, в желанное место назначения, означал победу писателя и поражение государства, несмотря на его армию и флот.

Не благоразумнее было бы для власть имущих, спросим мы, встать над схваткой и полностью проигнорировать Солженицына? Ведь они наверняка знали, что, даже решая его вопрос, по советским стандартам, столь деликатно, они помогали его голосу звучать громче и укрепляли его положение, тем самым разделяя с писателем-одиночкой какую-то часть власти и могущества великой державы. Да, этот самый Солженицын так-таки стоил нескольких дивизий. И не будем забывать о том, что задолго до дела Солженицына и уж конечно после него еще большее количество писателей (например, Войнович, Аксенов, Владимов) подписали подобное соглашение с советским государством по переделу власти, в то время, как другие, среди которых были и хорошо устроенные писатели, угрожали перейти другую границу — отделяющую гос- от тамиздата. Мольба Евтушенко о том, что необходимо разрешить серьезную критику внутри системы и не беспокоиться по поводу того, как эта критика будет воспринята «зарубежными Марьями Алексеевнами», обращенная к серым кардиналам литературной политики, выражает серьезную озабоченность тех писателей, которые, как и сам Евтушенко, пытались померяться силой с государством, но оказались у разбитого корыта, потому как все почести достались не им, а вызывающим и страдающим отщепенцам.

Очевидно, что правительство было вынуждено поступать так, а не иначе, впрочем, как и писатель. Фактически обе стороны действовали внутри устойчивой традиции, определенного культурного соглашения, как сказал бы этнограф. Внутри этой традиции автор чувствует себя обязанным играть роль одинокого носителя истины, а коллективное тело правительства изображает из себя протагониста — безличного, мускулистого и лишенного чувства юмора Голиафа. Этот беспокойный театральный симбиоз подтолкнул Андрея Синявского на то, чтобы выказать издевательское сочувствие к комически-несчастному русскому (включая и советское) государству. «Сейчас настало время жалеть не писателей, но их гонителей и насильников. Ведь это им обязана русская словесность своим успехом. Писателю — ему что? Ему море по колено, он сидит себе спокойно в тюрьме, в сумасшедшем доме и радуется: сюжет! Он, и загигаясь, потирает руки, дело сделано!..»<sup>17</sup>

Нечего и говорить, что у Синявского, публичная писательская карьера которого началась после его ареста, суда и долгого заключения в лагере, не было намерения издеваться над личными трагедиями отдельных писателей. Но будучи писателем и литературоведом, он не мог не заметить в загадочных повторениях этого феномена почти архетипический драматический сюжет. Таким образом, игра литературы с властью прошла полный круг — все начинается с ранних конфликтов, которые затем превращаются в популярный материал для литератур-

ных сочинений, затем следует признание противостояния литературы и власти в качестве общепринятого факта социальной и политической жизни, которое в конце концов, приводит к ироническому приятию длительной взаимной зависимости литературы от правительственных репрессий, и наоборот.

Есть особая ценность в этом театральном представлении, которое Синявский назвал «литературным процессом в России». Потому что оно делает видимыми те тайные силы, что пишут сценарий для спектакля в театре реальности (если позаимствовать фразу из недавнего романа Джона Ле Карре). Для того, чтобы появиться на сцене этого театра, власти должны вовлечь все, включая литературное производство, в сферу своих непосредственных забот, тем самым поддерживая, так сказать, свой абсолютный статус. Но для того, чтобы оставаться на этой сцене, они должны согласиться с тем, что им можно, а что нельзя делать, потому что правила театра, будь то политика или сфера развлечений, требуют, чтобы даже импровизация соотносилась бы с невидимыми хозяевами сцены. Наиболее парадоксальным в драматическом соглашении такого рода представляется то, что принятие ограничений (подразумеваемое в политическом процессе) и нежелание делить власть с какой-либо другой группой (выражаемое в авторитарной традиции России, особенно после 1917 года), должны сосуществовать. Без этого парадокса популярное шоу под телеграфным заглавием: «Встреча русского писателя с государством» не сможет продолжаться.

Подумаем об альтернативном варианте. Сама сцена, уж не говоря о писателе, будет разрушена под тяжестью неограниченной государственной власти. С другой стороны, если бы советское правительство открыто признало законность неправительственных независимых институтов, как это произошло в эпоху перестройки<sup>18</sup>, — постановка вряд ли продержалась бы дольше премьеры. Так что же это за силы, которые поддерживали шаткий баланс между двумя асимметричными протагонистами на сцене? И вообще, как вообще этот баланс стал возможен?

Частично ответ заключается в российской/советской культуре власти, которая, если использовать типологию Макса Вебера, совмещала в себе традиционное видение государства как неизменной, почти патриархальной силы (Царь-батюшка, Сталин-отец народов), с рациональной бюрократической системой, подобающей развитому индустриальному обществу; плюс — в качестве третьего компонента — сильная предрасположенность к выдвижению харизматических личностей<sup>19</sup>. Поскольку ни одно общество не может быть основано на одном-единственном типе власти (типы есть не что иное, как аналитические абстракции), в современном западном государстве над всеми доминирует универсалистский, легально-бюрократический (что означает рациональный и предсказуемый) тип власти. Поэтому и гражданство в таком обществе основано на универсалистской, буржуазной рациональности, обеспечивающей доступ и защиту экономических, социальных и

политических прав человека<sup>20</sup>. Можно сказать, что такие легалистско-рационалистические государство и гражданство как таковые представляют две стороны одной медали и концептуально образуют теоретическую выжимку весьма специфического западноевропейского исторического опыта<sup>21</sup>.

Россия представляет собой другой случай, но применение этой схемы к русскому контексту вполне уместно, что подтверждается действенностью идеи гражданственности в историческом опыте современной России. Здесь аппарат рациональной власти не возникает из местных учреждений, как это было на Западе, а должен сосуществовать с ними параллельно, заимствуя у них некоторые свойства<sup>22</sup>. Отсюда, если следовать типологии Вебера, могущество русского государства было основано либо на традиционной автократии (при царском режиме), либо на диктатуре (при большевиках), а в этом веке, со всеми его перемещениями и нестабильностью, то и дело сосредоточивалось в руках харизматических лидеров (Ленина, Троцкого, Сталина), которые сформировали советское государство, перед тем, как передать его в хилые руки «коллективного руководства». Подобным образом и сама концепция гражданства (так же как и сам институт его), развиваясь в этих обстоятельствах, несет в себе противоречивые следы универсализма, представляя собой набор рациональных принципов, *и в то же время* радикальную исключительность, поскольку в большей мере эти принципы предназначались и использовались по отношению к образованной элите страны, единственной группе населения, обладающей открытым доступом к политическому наследию Просвещения.

Среди этой элиты, численно столь незначительной по отношению к населению страны, писатели входили в особо привилегированную группу. Особенно в советский период, с его драконовской цензурой, они оказывались единственными, кто мог использовать, несмотря на все ограничения, современные и эффективные средства коммуникации для выражения личного мнения. В этом смысле они даже превзошли самую Партию, владевшую монополией на средства массовой информации. В конечном счете, ни один из партийных функционеров, за исключением верховного лидера, не мог обращаться к населению от своего или, реже, ее имени, но только от имени партии. Это одна из наиболее очевидных, хотя и часто игнорируемых причин того, почему авторство и гражданство в России тесно переплелись между собой. Область, в которой личное мнение распространяется публично, по историческим причинам, в России почти всецело принадлежащая литературе, сформировала русское понятие о гражданстве как о воображаемом, но социально и политически осязаемом месте, в котором власть правительства встречается с полным осуществлением гражданских прав, предполагаемых в «современном разумном государстве».

Когда правительство препятствует публикации писательских трудов — через цензуру или, более милостиво, через использование сво-

его монопольного права на каналы распространения, или когда оно конфискует рукопись или, того хуже, арестовывает автора якобы за то, что было им написано, очевидно, что гражданские права писателя были нарушены. Но ведь это в той или иной мере можно сказать про каждого советского гражданина. Все равно, случай с писателем будет особенным, потому что — и это принципиально важно — его экономические права тоже будут растоптаны. В отличие от других граждан, чья жизнь не зависит от публичного распространения плодов их индивидуального самовыражения, писатели могут заниматься своей профессией (чтобы не сказать торговлей), только если их гражданские права, характерные для современного государства — право поставлять собственность и выступать как юридическое лицо — не нарушены. В этом смысле русский автор, профессионально занимающийся писательским трудом, становится профессиональным гражданином и (о, кошунство!) профессиональным буржуа. Ответ останется точно таким же, если мы увидим, что правительство препятствует писателю в участии в политическом процессе. Только на этот раз нарушаются его политические права — опять-таки его права как гражданина.

Гражданские и политические права граждан тесно связаны между собою, а вот экономические обычно выпадают из поля зрения, — такова основа наших размышлений о муках русского писателя. И в России предпринималось немало попыток в этом направлении, ни в малой степени потому что советская конституция гарантировала данные права, хотя и при условии, что они не вступали в конфликт с руководящей ролью партии в обществе и государстве (см. «Письмо» Солженицына). Для правоведа это ограничение, наложенное на свободу самовыражения, может представлять собою неразрешимую задачу, но историки литературы смогут принять этот парадокс всем сердцем как очередной риторический прием, как люди более привычные к поэтическим мечтаниям и литературным вольностям. Мы же не спорим с поэтом, когда он, скажем, называет кого-то вечно молодым. Поэт и сам знает, что такое невозможно, и мы знаем, что такое невозможно, но нам все равно нравится это слушать, так же, как и ему это петь. Сходным образом, провозглашая — несмотря на сокрушительные последствия — соблазнительные гражданские свободы, Конституция СССР вынуждена была разделять свет рампы со сладкой музыкой универсальных прав гражданства. И писателям как представителям современного института литературного авторства<sup>23</sup> приходилось гулять по обеим сторонам улицы, если они хотели заниматься писательским делом так, как именно этого ожидали от них в России.

Есть, конечно, и другие причины, позволяющие выделить писателей в особую группу. Если в наши дни писатели далеко не одиноки в защите своих прав (на самом деле, религиозные и национальные группы стоят в первых рядах) в послесталинские годы, первостепенная и наиболее заметная роль в этом движении принадлежала прозаикам и

поэтам<sup>24</sup>. И я настаиваю на том, что проблема советского гражданства касалась прежде всего писателей. Ведь русский писатель — это не просто гражданин, он своего рода Символический Гражданин — прежде всего в собственных глазах и в глазах своих читателей, как дома, так и за границей. К таким читателям принадлежат и члены советского правительства, настаивающие на лояльности писателя по отношению к политике партии и государства — особенно иронично это стало выглядеть в эпоху перестройки, когда Горбачев и его соратники в партийном руководстве призывали писателей не бояться открытой критики и способствовать переменам. И если даже писателям нужно было, чтобы их подбадривали таким образом, то можно предположить, насколько другая часть интеллигенции была более консервативна и осторожна. Оно и понятно: бюрократы от литературы стали функционировать как рупор советской образованной элиты. Скажем, «Литературная газета» (якобы газета Союза Советских писателей) на протяжении 70—80-х годов вешала не для профессиональных литераторов, но для советской городской образованной элиты, а именно, для интеллигенции — группы, социально и культурно приближенной к партийно-государственному аппарату, и в то же время выступающей как кладовая национального самосознания и идеологии национализма во вполне нейтральном смысле этого слова.

И, наконец, как быть с той относительной легкостью, с какой русские авторы, казалось бы, генерировали харизматическую ауру, по крайней мере по сравнению со своими западными собратьями? Ограничусь несколькими предположениями. Какой бы «современной» ни была их профессия, ее императивы, как то: индивидуальность и требование неограниченного доступа к публике — должны рассматриваться в свете куда более архаичных местных институтов странствующих песнопевцев и святых. Инстинктивно или нет, Некрасов нащупал этот источник морального и культурного авторитета, пропитав им строки, произносимые поэтом-гражданином. Здесь переплетаются многие и разные струны русской культуры, как новые, так и старые, восходящие к временам Византии. Современные права гражданства и средств массовой коммуникации начинают смешиваться с пробуждением в человеке божественного зова; озабоченность этическими и духовными проблемами, которая нигде, кроме как в литературе, проявиться не может, становится неотделимой от проповеди духовного просвещения; современный индивидуализм литературного самовыражения напоминает об индивидуальности святых, а преследования такой современной рассудочной организацией, как политическая полиция, заставляют вспомнить о традиции мученичества. Относительная легкость «рассеянья благодати», унаследованная Россией от Византийского христианства — свойство, благодаря которому объект или лицо может становиться общественной святыней, — помогает объяснить ту склонность к харизматичности, которая обнаруживается в русской версии

литературного авторства<sup>25</sup>. Все это усиливается еще и тем, что в русской православной традиции святость и самопожертвование совершенно уникальным образом переплетены друг с другом. Первый перестроечный съезд писателей в который раз поддержал эту весьма полезную связь литературы с религией. Вот, для примера, Д. С. Лихачев, оплакивавший недостаточное количество литературных музеев в России: «Литературные музеи — это воспитательные центры, очень важные для молодежи особенно и очень действенные [...] до Октября в одной Москве было сорок сороков церквей. И это тоже были своего рода воспитательные центры. Так что думать о том, что у нас много или слишком много литературных музеев, нельзя. У нас не музейный бум, а музейный голод. В этом может убедиться каждый. В Ленинграде перед музеями стоят тысячные очереди — тысячные, а не сотенные»<sup>26</sup>.

Посмертное восприятие личности поэта, певца и актера Владимира Высоцкого могло бы послужить завораживающе интересным примером того, как происходит «освящение» русского автора. Благодаря документальному фильму Самуэля Рахлина у нас теперь есть визуальный отчет о том, как популярность артиста, работающего со словом, популярность, которую невозможно контролировать, так как она возникает на основе такого посредника, как магнитофонная запись, после смерти артиста может быть превращена в публичную демонстрацию с политическими обертонами и впоследствии обрести многие характеристики религиозного культа. Само по себе замечательно, что поклонники, интервьюируемые у могилы поэта и в кулуарах театра на Таганке, ставили Высоцкого в один ряд с Иисусом Христом, Сергеем Есениным и Юрием Гагариным, или то, что актеры Таганки воздвигли небольшой алтарь в гримерной поэта, поместив туда горящую свечу, стакан водки и пачку сигарет «Мальборо» (священные предметы современного городского застолья). Но еще показательнее то, что культ артиста возникает, несмотря на то, что Высоцкий не только не подвергался преследованиям со стороны властей, но и успел даже издать официального признания и умер от пристрастия к крепким напиткам. Таким образом, это был редкий случай, когда писатель встретился с государством на полпути, но государство, вполне возможно, прочитавшее иронические записки Синявского или просто потому, что ему уже было все равно, не захотело следовать букве старой трагикомической традиции. Однако, публика, которая помнила текст этой драмы, повторяя его десятилетиями, казалось, не заметила перемены. Потребовалась больше, чем одна импровизация, чтобы рассеялись колдовские чары одного из самых долгоиграющих шоу России.

Но исчезает ли магия, когда чары теряют силу?

*Перевод с английского Марины Балиной и Татьяны Михайловой*

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Публикация стихотворения Евтушенко «Наследники Сталина» 21 октября 1962 года была направлена против тех, кто критиковал поведение Хрущева во время кубинского ракетного кризиса. *Deming Brown. Soviet Russian Literature since Stalin.* Cambridge, 1978. P. 7.

<sup>2</sup> О деле Пастернака см.: *Robert Conquest. The Pasternak Affair: Courage of Genius: A Documentary Report.* Philadelphia, 1962; о деле Бродского см.: *Anonymous (F. A. Vigdorova). The Trial of Joseph Brodsky // New Leader.* August 31. 1964. P. 6—17; о деле Андрея Синявского и Юлия Даниэля см.: *Max Hayward*, ed. and trans. *On Trial: The Soviet State Versus «Abram Tertz» and «Nikolay Arzhak».* New York, 1966; о деле Солженицына см.: *А. Солженицын.* Бодался теленок с дубом: Очерки литературной жизни. Paris, 1975; *Michael Scammell. Solzhenitsyn: A Biography.* New York, 1984; *John B. Dunlop, Richard Haugh, and Alexis Klimoff* (eds.) *Aleksander Solzhenitsyn. Critical Essays and Documentary Materials.* Belmont, Mass. 1974.

<sup>4</sup> С. А. Венгеров. Героический характер русской литературы. Пг., 1919.

<sup>5</sup> Съезд Союза писателей РСФСР (Декабрь 1985) и Восьмой Всесоюзный съезд писателей (Июнь—июль 1986)

<sup>6</sup> М. О. Гершензон. Исторические записки. М., 1919. С. 171.

<sup>7</sup> О. Э. Мандельштам. Слово и культура // О. Э. Мандельштам. Собр. соч. Т. 2. Нью Йорк, 1971. С. 226. За процитированным отрывком следует вторая строчка стихотворения Мандельштама «Сумерки свободы» («Прославим, братья, сумерки свободы», 1918), гимн ленинскому захвату власти. См.: А. Морозов. Мандельштам в записках дневника С. П. Каблукова // Вестник русского христианского студенческого движения. Т. 129. № 3. 1979. С. 134.

<sup>8</sup> «Даже если литература не волна, а только капля в человеческом море, все равно, даже в маленькой капле солнце мировой истории находит свое отражение» (Р. Иванов-Разумник. Писательские судьбы. Нью-Йорк, 1951. С. 2.) См. также дискуссии об этой традиции: *Rufus W. Mathewson. The Positive Hero in Russian Literature.* Stanford, 1975; *Katerina Clark. The Soviet Novel: History as Ritual.* Chicago, 1981. Ср. также: Л. Чуковская. Процесс исключения: Очерк литературных нравов. Париж, 1979.

<sup>9</sup> О. Э. Мандельштам. Четвертая проза // О. Э. Мандельштам. Собр. соч. Т. 2. С. 182.

<sup>10</sup> А. Солженицын. Публицистика: В 3-х т. Т. 2. Ярославль, 1996. С. 27.

<sup>11</sup> Литературная газета. 1985. 19 декабря.

<sup>12</sup> Литературная газета. 1986. 2 июля.

<sup>13</sup> «Я хотел бы написать историю тюрьмы со всеми политическими «захватами» тела, которые она собирает воедино в своей замкнутой архитектуре. Из одного лишь интереса к прошлому? Нет, если иметь в виду историю прошлого с точки зрения настоящего. Да, если понимать эту историю как историю настоящего» (М. Фуко. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. М., 1999. С. 47). Ср. у Бориса Эйхенбаума: «История это специальный метод изучения настоящего с помощью фактов из прошлого». (Б. Эйхенбаум. Мой современник. Словесность. Наука. Критика. Полемика. Л., 1927. С. 49).

<sup>14</sup> См. главу «Solzhenitsyn's Reception in the United States», написанную Джоном Данлопом, в: *John B. Dunlop, Richard S. Haugh and Michael Nicholson. Solzhenitsyn in Exile: Critical Essays and Documentary Materials.* Palo Alto, 1986.

<sup>15</sup> См.: *Georges Nivat. Soljenitsyne.* Paris, 1980. См. также: *Pierre Daix. Solzhenitsyn in France After 1974 // Solzhenitsyn in Exile.*

<sup>16</sup> См.: *Edward J. Brown*. Russian Literature Since the Revolution. Cambridge (Mass.), 1984.

<sup>17</sup> *Абрам Терц (Андрей Синяевский)*. Литературный процесс в России // *Континент*. 1974. № 1. С. 80.

<sup>19</sup> *Max Weber*. The Sociology of Charismatic Authority. // *From Max Weber: Essays in Sociology*. New York, 1958. Об интересе Вебера к России см.: *Richard Pipes*. Max Weber in Russia // *World Politics*. 1955. 7. P. 371—401. Другая точка зрения представлена в: *Reinhard Bendix, Guenther Roth*. *Scholarship and Partisanship: Essays on Max Weber*. Berkeley, 1971. P. 26—30.

<sup>20</sup> Английский социолог Т. Х. Маршалл определял гражданство как «статус, обеспечивающий доступ к различным правам и властным возможностям», которые он в первом приближении разделял на политические, культурные и социальные. См.: *T. H. Marshall*. *Class, Citizenship and Social Development*. New York, 1963.

<sup>21</sup> См.: *Reinhard Bendix*. *Nation-Building and Citizenship: Studies for Changing Social Order*. Berkeley, 1964. Хотя и не обсуждая доминирование рационального типа власти в современном западном обществе, Эдвард Шилз убедительно доказывает в своей книге «Формирование общества», что харизматический феномен играет куда большую роль в наши дни, чем хотели бы признать последователи Вебера.

<sup>22</sup> См.: *Richard Pipes*. Max Weber in Russia. // *World Politics*. № 7. 1955.

<sup>23</sup> См.: *Michael Foucault*. What is an Author? // *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca, 1979.

<sup>24</sup> См.: История инакомыслия в СССР: Новейший период. *Benson (Vt.)*, 1984.

<sup>25</sup> См.: *Peter Brown*. *Eastern and Western Christianity in Late Antiquity: A Parting of the Ways*. New York, 1974. P. 222—250.

<sup>26</sup> Литературная газета. 1986. 2 июля.



# ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ



КИНО



## МОСФИЛЬМ — 1937

Все знают марку «Мосфильма»: «Рабочий и колхозница» Мухиной. И все же в истории советского кино студии, можно сказать, — обратная сторона луны. Оно и понятно: с тех пор, как к 1929—1930 году кинематограф в полном его объеме был монополизирован государством не только на бумаге (знаменитый декрет Ленина относится еще к 1919 г.), «гений студий» перестал играть в нем ту роль, которую он играл, например, в развитии американского классического фильма. Планирование перешло на общенациональный уровень, оно стало «тематическим». Неудивительно, что и история кино, менее всего занятая проблемами производства и проката, стала тематической и режиссерской по преимуществу. Хотя, оглядываясь назад, нетрудно заметить, что студии отличались не только маркой, но и лицом.

Студия, которая станет называться «Мосфильм», начатая постройкой в юбилейном 1927 году на Воробьевых горах, возле слободы Потылиха, не имела, таким образом, никакого «проклятого прошлого», она целиком принадлежала госмонополистическому периоду советского кино. Когда ее достроили, Сергей Эйзенштейн пошутил, что где-то в этом лабиринте есть комната, которую забыли. Вскоре окажется, что забыли в процессе строительства о наступающей эре звука — все четыре павильона «Мосфильма» были немыми. Эта изначальная устарелость будет преследовать студию всю жизнь. Снимать начали в еще недостроенных павильонах в 1930 году. Студия называлась тогда «Союзкино», в 1934 ее переименоуют в «Москинокомбинат» и только в 1935, по примеру «Ленфильма», — в студию «Мосфильм». Разумеется, оттого, что «Веселые ребята» снимались в 1934-м, они не перестают быть мосфильмовской лентой. Все же, я думаю, если авторитет марки складывается из суммы людей и фильмов, то и авторитет марки, в свою очередь, начинает оказывать воздействие на кинопродукцию. Тем более, что переименование студии совпало с очень важным моментом: работники «самого важного из искусств», только что щедро награжденные, сформулировали на своем Всесоюзном совещании смену парадигмы, уже осуществлявшуюся на практике. С. Эйзенштейн, воз-

вратившись из Америки и оставаясь «флагманом», больше не был выразителем наступившего (не только, впрочем, в СССР) периода сюжетного, прозаического, актерского, массового кино. Его головокружительно-теоретической речи — мало понятой коллегами и принадлежащей другому уровню мышления — Сергей Юткевич (с которым вместе начинали в театре) противопоставил свою отчетливо артикулированную платформу нового типа фильма, которую он, всегдашний «впередсмотрящий» советского кино, правда, никогда не сможет реализовать с искомым успехом. Это сделают другие.

Коль скоро Москва была столицей, и эта иерархия была важной составляющей советской системы, то можно понять, что «из Потылихи ГУК сделал большую фабрику первых позиций», — как выразится Л. Рошаль<sup>1</sup>. Между тем, положение дел ни в «великом советском кино» в это звездное для него время, ни на «фабрике первых позиций», ни в самом Государственном Управлении Кинематографии, переданном под эгиду Комитета по делам искусств, учрежденного в 1936 году, не было ни блестящим, ни простым. Оно несет на себе следы как «высокой» борьбы течений, так и «низкой» борьбы интересов; вечной темы «художник и власть» и преходящих флуктуаций «общественного мнения»; «отсталости», как тогда говорили, и модернизации; «проблемы интеллигенции» и проблемы выживания; просто столкновения характеров, наконец. На ограниченном пространстве студии в нем отразился весь макрокосм «советскости». Тем более, что студия — учреждение столь же идеологическое, сколь и производственное.

В качестве «увеличивающего стекла» я выбираю 1937 год.

Во-первых, он был юбилейным, предстояло 20-летие революции. От искусства ждали, следовательно каких-то «главных» произведений. Между тем, студия была в прорыве. История нашего кино студий не различает, но начальство различало, и у «Мосфильма» была прямая необходимость реабилитировать себя. Во-вторых, 1937 — год большого террора, и кино, как мы увидим, не было заповедной территорией. Впоследствии «тематическая» история кино рассортирует фильмы и режиссеров, стряхнув с них исторические *qui-pro-quo*. Между тем, история студий располагается на границе того, что происходило за экраном и того, что осталось на экране в ореоле наград и позднейшего признания. Позднейшая легенда фильмов часто отличается, как мы увидим, от их студийной судьбы. В-третьих, 1937 год был, как всегда, был богат обещаниями, но не был богат их исполнением.

Для справки: в 1937 году в штате «Мосфильма» числилось 20 режиссеров: «Пудовкин, Рошаль, Дзиган, Доллер, Строева, Лукашевич, Мачерет, Эйзенштейн, Александров, Червяков, Райзман, Ромм, Правов, Преображенская, Медведкин, Марьян, Птушко, Мокиль, Склют, Барнет». Под вопросом была Шуб, как документалист, и «на балансе» оставались еще два немецких режиссера: Роденберг и Вангенхайм, которых надо было как-то «нейтрализовать» (для немецких фильмов аудитории не предвиделось)<sup>2</sup>.

В плане, не считая мультфильмов, было предусмотрено 12 игровых картин: «Мужество» (Павленко, Марьян), «Самый счастливый» (Натан Зархи, Пудовкин), «Бежин луг» (Ржешевский, Эйзенштейн), «Гаврош» (Шаховская, Лукашевич), «Честь» (Никулин, Червяков), «Жутов мост» (Кожевников, Барнет), «Волга-Волга» (Александров и Нильсен, Александров), «Вальтер» (Олеша, Мачерет), «История одного солдата» (Славин, Ромм), колхозная тема (Медведкин), «В дальних портах» (Лапин и Хацревин, Райзман), «Руслан и Людмила». Средний лимит картин составлял 1.400 тысяч рублей<sup>3</sup>.

Так дело выглядело «на входе». На выходе все было по-другому. Изю всех названий года я выберу три, каждое, что называется, «с судьбой». Одна будет «с плохим концом», другая «с хорошим», третья — «с отложенным» концом.

## 1. БЕЖИН ЛУГ

Случай физического уничтожения фильма С. Эйзенштейна «Бежин луг» хрестоматиен в истории кино и в специальном представлении не нуждается. Известна и личная вражда Б. Шумяцкого, тогдашнего начальника Главного управления кино, к Эйзенштейну. Но представить себе «Мосфильм» в 1937 без разгрома «Бежина луга» невозможно. Тем более, что дискуссия на «Совещании у т. Шумяцкого творческого актива по вопросам запрещения постановки фильма “Бежин луг” режиссера Эйзенштейна 19—21 марта 1937 года» проясняет кое-что в истории советского кино. Поэтому я остановлюсь на некоторых подробностях, как освещенных в новых публикациях, так и оставшихся в архивах.

Как известно из рассказа самого А. Ржешевского, свой «эмоциональный сценарий» он написал по свежим следам публикаций об убийстве пионера, перенеся действие с Северного Урала в знакомые и любимые им места тургеневских «Записок охотника» и заменив в сюжете неэффективную выдачу павликовым отцом «благонадежных справок» «кулацким элементом» на более эффектный поджог. Свой сценарий он предложил ЦК комсомола, под эгидой которого он и увидел свет<sup>4</sup>. В качестве режиссера предполагался Барнет и, как нетрудно представить, это был бы совсем другой фильм. Но Барнет был занят, и, каково было счастье автора, когда он узнал, что сценарием заинтересовался сам Эйзенштейн!

Теоретически говоря, фильм о всесоюзно прославленном пионере Павлике Морозове, убитом отцом-«подкулачником» за донос, должен был стать доказательством перехода режиссера на позиции сюжетности и общедоступности, обозначенные на совещании 1935 года. Иными словами, ему предстояло произвести главную операцию соцреализма

по превращению идеологии в историю — житейскую и поучительную<sup>5</sup>. Но случилось так, что хрестоматийный пионерский сюжет, ставший составной частью госмифологии, попал в солнечное сплетение личных мотивов Эйзенштейна, им самим обозначенных как «эдиповский протест»<sup>6</sup>. В масштабах его таланта идеология превратилась в почти библейскую мифологию «отца и сына». Черная оспа прервала работу режиссера, «бесхозный» сюжет стал легкой добычей Шумяцкого, и вторая попытка, несмотря на участие Бабеля, дела не спасла. В этом месте я отсылаю читателя к исчерпывающему комментарию Н. Клеймана к вариантам «Бежина луга»<sup>7</sup> и перехожу к судьбе фильма, так сказать, *post mortem*.

Разумеется, запрет «Бежина луга» менее всего можно считать личным капризом начальника ГУК, он был вполне «системным», если вспомнить о прочих запретах этого времени, прошедшихся беглым огнем по всему строю искусств. Это была закономерная часть общей кампании по борьбе с «формализмом» (плюс «натурализм»). Но наша тема — Мосфильм, и через прицельную щель этой борьбы можно разглядеть некоторые текущие процессы, так сказать, крупным планом.

Какова бы ни была студийная предыстория, бескомпромиссный запрет «Бежина луга» от 5 марта исходил от Политбюро. Оригинал этого запрета записан на клочке бумаги: «1. Запретить эту постановку в виду антихудожественности и явной политической несостоятельности фильма. 2. Указать тов. Шумяцкому на недопустимость пуска киностудиями в производство фильмов, как в данном случае, без предварительного утверждения им точного сценария и диалогов... 4. Обязать т. Шумяцкого разъяснить настоящее постановление творческим работникам кино...»<sup>8</sup> Дальше шло об административном взыскании с виновников, т. е. руководства студии, — но ни о каких печатных громах и молниях, что было прерогативой того же Политбюро. Разгромная статья Шумяцкого в директивной газете «Правда» оказалась, таким образом, партизанщиной: ее поддержала лишь пресса, подведомственная ГУК. Это еще отзовется режиссеру.

Зато прямым выполнением задания Политбюро было то самое «совещание творческого актива по вопросам запрещения» у Шумяцкого 19—21 марта, которое дает заглянуть на мосфильмовскую кухню<sup>9</sup>.

«Творческий быт» ее можно суммировать примерно следующим образом. Режиссерская — пока еще вольница — была не просто разобщена (по вине директора Бабицкого, как считал Ромм), но делилась на тех, кто «за студию» и на тех, кто «за ГУК»<sup>10</sup>. Как всегда в интеллигентской среде, любое согласие с мнением чиновников называлось нелестно: «холуй», «подхалим». Доходило до того, что появление хорошей картины могло считаться поддержкой Шумяцкого<sup>11</sup>. Режиссура еще не утратила представления о творческой самостоятельности, и Эйзенштейн, как «мэтр» и верный сын страны Советов в зарубежных условиях, полагал, что может показывать материал фильма кому захочет и

даже верить пылкому мнению Вс. Вишневого и Л. Фейхтвангера (разумеется, это было доведено до сведения начальства). С одной стороны, все это несколько напоминает творческую «воронью слободку». Зато с другой, лишний раз демонстрирует, что попытка унификации в России — руководящая утопия, не более.

Что касается фильма, то грубое предписание Политбюро не оставляло места для дискуссии о путях искусства, которая еще была возможна два года назад. Убийство — на этот раз не пионера, а фильма — было совершившимся фактом. Между тем, для студии «Бежин луг» был «блокбастером», самым дорогим и амбициозным проектом юбилейного года. Но участники дискуссии начинали понимать, что дело идет не об очередном мероприятии, а о чем-то более серьезном. Что они должны, как теперь говорят, «определиться».

Эйзенштейн, революционер par excellence, «каялся» в терминах «индивидуализма», которые в прошедшую эпоху занимали практически все поле проблемы «интеллигенция и революция». Можно было бы счесть их устаревшими, если бы еще в «оттепель» пионеров и комсомольцев не перевоспитывали на ту же тему. «Я ставил себя в положение какого-то донкихотствующего, по-своему идущего в революцию человека. И это основная ошибка моя. Мне всегда казалось, что в идейном и художественном вопросе я имею право иметь свой взгляд»<sup>12</sup>. Может быть, по приезде из Америки мэтр не сразу понял, что вернулся в другую страну. Над трупом убиенного фильма он сформулировал преподанный урок без иллюзий: «...задача художника по-своему не истолковывать, а воплощать мнение или решение партии»<sup>13</sup>. Шумяцкий, которому история кино определит быть главным гонителем Эйзенштейна, в свою очередь, каялся, что пока не выполнил эту роль должным образом; объяснял, что «партийная директива есть абсолютная директива», напоминал, что «гуманитарные соображения» (не обидеть режиссера) есть на самом деле «зверские соображения» (потом будет хуже), и употреблял глаголы «напирать», «дожимать», «расправиться до конца»<sup>14</sup>. Его зам. Усиевич указывал, что «неправильно дана трактовка колхозного строительства в нашей стране»<sup>15</sup>, и даже обвинил режиссера в «микель-анджелизме»<sup>16</sup>; кстати, центр тяжести неудачи был перенесен на сценарий. «Продюсер» же фильма Даревский ссылался на «авторитет большого художника», но воспользовался случаем сказать и о производственных проблемах<sup>17</sup>.

Среди режиссеров у Эйзенштейна был принципиальный противник в лице М. Марьяна, но оба режиссера, внешне исполняя ритуал «осуждения», встали за него грудью. Выступление Барнета было кратким, но недвусмысленным: «...чтобы Сергей Михайлович увидел свои ошибки, ...следовало бы дать ему возможность смонтировать материал... так, как он хотел сначала. Я верю в такого большого художника, как Эйзенштейн»<sup>18</sup>. Ромм, (который, напомним, был начинающим режиссером) боготворил Эйзенштейна и вызвал, что называется, огонь

на себя («...надо подставить и свои физиономии под эти удары... в этом общефабричном деле, мы — режиссеры кинофабрики — показали себя дерьмом»<sup>19</sup>). Он понял происходящее точнее всех и не только принял к сведению, но и сформулировал для себя «оргвыводы», к которым мы вернемся в следующей главе, посвященной «Ленину в Октябре».

Но ритуалом бичевания не обошлось. Как явствует из материалов архива Керженцева, Эйзенштейн вообще очутился накануне «запрета на профессию», а, может быть, и чего-нибудь похуже. Режиссер обратился с письмом к Шумяцкому (так же, как М. Булгаков до него пошел на прием к своему «запретителю» Керженцеву). Читать это покаянное и «бодрое» письмо мучительно («...Только страстная, ударная работа на полном напряжении всех творческих сил может привести к ликвидации ошибок мировоззренческих и творческих... Надо показать страну, народ, партию, дело Ленина, Октябрь. Воплотить то, что указано партией, правительством...»<sup>20</sup>. Начальник ГУК счел необходимым переправить письмо режиссера вождю народов в сопровождении собственного, почти истерического письма (он-то помнил, что статью писал самозванно) и краткого проекта решения по делу опального Мастера. Читать это письмо стыдно, потому что Шумяцкий не был зауряд-чиновником. У него было свое представление о кино, как об «искусстве миллионов», которое он пытался реализовать и которому Эйзенштейн, по его мнению, не отвечал. Но то, что он писал Сталину, не из области борьбы мнений, а из сферы доноса. «Так как настояние о “восстановлении” С. Эйзенштейна преследует цель срыва решения ЦК ВКП(б) и так как сам Эйзенштейн в частных разговорах старается подкрепить свои притязания угрозами покончить самоубийством, полагал бы необходимым, чтобы ЦК дал указание — какой линии в этих вопросах следует держаться. Со своей стороны полагаю, что Эйзенштейн не может работать кинорежиссером. Проект решения предлагаю. Б. Ш. 19 апреля 1937».

«Проект» (в скобках «секретно») тоже заслуживает внимания. В нем два пункта: первый об Эйзенштейне, второй фактически о себе. «Постановление ЦК ВКП(б). 1. Считать невозможным использовать С. Эйзенштейна на режиссерской работе в кино. 2. Отделу печати ЦК предложить газетам прекратить замалчивание решения ЦК о запрещении фильма «Бежин луг» и... осветить на их страницах порочность творческого метода С. Эйзенштейна». Для Шумяцкого это означало бы реабилитацию его партизанской выходки, а для крупнейшего из режиссеров страны — запрет на профессию. Ответ пришел 9 мая и мог бы стать для Шумяцкого зловещим предвестием — «Постановление Политбюро ЦК ВКП(б). О С. Эйзенштейне. Предложить т. Шумяцкому использовать т. Эйзенштейна, дав ему задание (тему), предварительно утвердив его сценарий, текст и прочее»<sup>21</sup>. Самое удивительное, что этот лаконичный ответ был следствием простого «большинства голосов» членов Политбюро, которым вождь задал вопрос — «Как быть?» Каганович скло-

нялся к предложению Шумяцкого, но Молотов, Ворошилов и Жданов высказались против. Сталин присоединился к большинству. Не пройдет и года, как он сам предложит «тему» — «Александр Невский». Официальный автор П. Павленко обеспечит «сценарий» и «текст», но киносценарий Эйзенштейна не изменится. Изменится время, которое востребует национальный миф, и «мифологичность» перестанет быть крамолой. «Александр Невский» не только получит Сталинскую премию, но и станет (единственный раз в жизни Эйзенштейна) чемпионом проката 1938 г. (я еще помню, как во всех московских дворах мальчишки играли в русских богатырей из «Александра Невского»). Но Шумяцкий уже не узнает о своем поражении — к тому времени он будет расстрелян, как «враг народа».

Не могу не сослаться еще на один документ из того же архива — подробно мотивированный донос на Эйзенштейна, пересланный в ГУК из издательства «Иноработник» и подписанный американским журналистом E. Stevens. В нем он рассказывает о троцкистских связях Эйзенштейна во время его пребывания в Соединенных Штатах и в Мексике. Надо думать, что в архивах ОГПУ хранятся рапорты обо всей этой поездке. «Троцкизм» был самым тяжким из преступлений. Но им почему-то не воспользовались. Избирательность террора вообще остается пока не проясненной темой сталинской культуры. Стивенс же впоследствии выпустит в США две книги о России, где напишет о трудной судьбе русского гения Эйзенштейна. Так что предательство не было привилегией советского человека.

Тему доносов и террора нельзя обойти, говоря о 1937 годе, хотя бы потому что она составляла повседневный фон всякого, в том числе и кинематографического дела. Профессиональная газета «Кино», сообщая о награждениях, рецензируя фильмы, следя за работой студий, откликалась, как и все прочие, и на чудовищные «процессы» бывших «вождей» не только официальными материалами, но и личными письмами кинематографистов, требовавших расправы еще до окончания суда. Можно назвать их поименно, но это было общим местом, законом выживания. «Процессы» тоже были частью кинопроцесса.

## 2. Ленин в Октябре

Запрещением «Бежина луга» «Мосфильм», между тем, был поставлен в ситуацию, близкую к катастрофе. По сообщению газеты «Кино» от 17 апреля, если к началу юбилейного года в портфеле студии значилось 26 сценариев, то принято и утверждено ГУК было только два — «Волга-Волга», к которой мы еще вернемся, и... «Волк и семеро козлят» (анимация). И это почти в середине юбилейного года. Удивительного мало, так как ответственность за сценарии (советская культура

всегда была вербальной по преимуществу), как мы видели из ответа Политбюро, фактически была возложена на ГУК, а это значит, что ГУК смертельно боялся разрешать сценарии, многократно возвращая их на доработку. Доделка-перделка, пересъемка до конца, а иногда и после окончания съемок была самой разорительной частью сметы. Взаимный страх был главным действующим лицом в отношениях ГУК со студией: эпопея «Железный поток» из планов выпала. Сценарий Л. Славина «История одного солдата», который тоже был возможным вариантом «юбилейного» и к которому «подключили» будущего режиссера фильма М. Ромма (15 000 за доработку сценария), из недр сценарного «чистилища» так и не вышел. «Крупнейшая наша киностудия — “Мосфильм”, — писала газета 17 мая, — находится сейчас в состоянии глубокого производственного прорыва... Позорный факт, что студия не начала постановку ни одного фильма к 20-летию Октябрьской социалистической революции»<sup>22</sup>. И в другой статье в том же номере: «Пятый месяц стоит крупнейшее предприятие со штатом в две с лишним тысячи человек. За весь первый квартал вся студия ... произвела всего 0,8 фильма. При этом студия ухитрилась перерасходовать 800 000 рублей». В письме ГУК наркомфину Гринько эта цифра существенно выше. Кроме издержек по «Бежину лугу», ее составляют задержка сценариев и «необходимость доработки по ряду фильмов», перерасход по фильмам, перешедшим из прошлых лет, перделки, переозвучание, недополучение прокатных средств и, не в последнюю очередь, заранее заниженный лимит, не покрывающий смету. ГУК просил отпустить студии, в счет своего плана и сверх текущего финансирования 2 млн. руб.<sup>23</sup> «До конца года осталось шесть месяцев», — напоминала газета «Кино».

Только в начале июня в длинном списке юбилейных фильмов, бодро названных Шумяцким в ответ на письмо лейтенанта — любителя кино с «кинематографической» фамилией Чапаев, на девятом месте прозвучало глухо новое название: «Восстание», сценарий А. Каплера, режиссер М. Ромм.

Хотя история самого официального из советских фильмов — самая рассказанная его авторами, она, в то же время, самая неясная. Момент «зачатия» как-то затерялся между строк. В документах студии он практически не отложился.

Сценарий Каплера был написан для Всесоюзного юбилейного конкурса и опирался на знакомые уже драматургические мотивы (белый офицер, «простой человек», спасающий Ильича и проч.)<sup>24</sup>. Но когда сценарий стал складываться вокруг Ленина и автор, по его собственным воспоминаниям, со страхом обратился к Шумяцкому, он «не только не обругал меня, но горячо поддержал и сам загорелся идеей сделать картину о Ленине»<sup>25</sup>. Автор рассчитывал на Ромма, но выбор предложили Юткевичу. Он предпочел более надежный сценарий Погодина, где Ленин появляется в одной сцене, и «Восстание» досталось Ромму, который счел его лишь наброском, и началась знакомая работа по «довод-

ке». Имя Сталина (без санкции которого вряд ли можно было обойтись) как-то затерялось во всех этих перипетиях, равно как «лимит», смета, сведения о финансировании, прозаические будни кинопроизводства (может быть, эти сведения надо искать в других архивах).

Директор «Мосфильма» Бабицкий меж тем был отстранен от должности, и на его место назначена Е. Соколовская — его заместитель. То, что стало происходить дальше, само по себе было кинематографом или, лучше, «русской рулеткой».

Идея была, но ни утвержденного сценария, ни приказа о запуске фильма еще не было. Собирались начать съемки в июле, но ГУК, как всегда, не выпускал сценарий из рук. Чиновников можно понять — как взять на свою ответственность картину, где главную роль играет сам Ленин? С другой стороны, главная студия страны была в простое и газета «Кино» даже ввела специальную «аварийную» рубрику — «день в студии “Мосфильм”». Выполнение плана за первое полугодие составило по «Мосфильму» 16 процентов.

На тех же страницах в эти же дни работники кино приветствовали очередной «приговор над бандой фашистских шпионов» — недавних высших чинов Красной армии, и Чкалова, совершившего перелет через Северный полюс в Америку. Газета сообщала, что работа над «Восстанием» уже началась (эскизы декораций, костюмов), а режиссерская работа будет вестись двумя бригадами — в Москве и в Ленинграде.

Сейчас трудно себе представить, как почти что новичку, М. Ромму, могли доверить такую авантюру. Кроме немой «Пышки», он успел снять только фильм «Тринадцать». Правда, то был заказ Сталина, который, посмотрев американскую картину «Потерянный патруль», захотел такую же. Ее предложили молодому сценаристу И. Пруту и молодому режиссеру М. Ромму. Они перенесли действие в гражданскую войну и сделали приключенческую ленту, имевшую успех. На ленинском фильме Ромма поначалу хотели подстраховать Райзманом, как более опытным, но оба поняли, что в одну телегу впрячь их не можно. Потом отпала идея ленинградской бригады и Ромм остался наедине с бедствующей студией, с проблематичным Лениным, с опасливым ГУК и в почти безнадежном цейтноте.

На самом деле, в лице Ромма студия и весь советский кинематограф получили как раз того режиссера, который был на совещании 1935 года заявлен, но не воплощен Юткевичем, режиссера, востребованного новым этапом кино.

Ромм в мое время, считался главным интеллектуалом кино. Разумеется, он обладал блестящим интеллектом, юмором, литературным даром, но — могу засвидетельствовать — режиссер он был интуитивный и на съемках думал «селезенкой». Он мог любить любое «другое» кино (Эйзенштейна, Тарковского), но сам он делал кино общедоступное, сюжетное, актерское (мало кто так умел и хотел работать с актером). И не потому, что, подобно Юткевичу, вычислил это. Просто ему

нравилось то, что потом понравится зрителю и это был не расчет, а природное свойство. Он был органически «массовый» и «кассовый» режиссер. Но до «Ленина» студия, разумеется, не имела представления, сколь точен был ее рискованный выбор.

Отдавал ли сам Ромм себе отчет в степени риска? Между тем, риск был двойкий. Одна сторона была, так сказать, внутренняя. Первый из соратников в фильме, с кем Ленин встречался в колыбели будущей революции, разумеется, был Сталин. Троцкий вообще был вынесен за скобки, а Зиновьев и Каменев представляли лишь в качестве предателей. Между тем, авторы фильма помнили историю не по учебнику.

Небольшое отступление. Работая с Роммом над «Обыкновенным фашизмом», я как-то спросила его, почему именно Бухарин в «Ленине в 1918 году» способствует покушению на вождя? Не то, чтобы я имела ввиду «верного ленинца» или «любимца партии», но просто для меня он был живым лицом, папой моей детскосадной и школьной подруги. Вопрос был некорректный. Михаил Ильич вспыхнул и сказал: «Иначе было нельзя. Время было такое, вы не понимаете». Конечно, про время я понимала. Но недавно, читая стенограммы обсуждения фильма «Бежин луг», нашла на старый вопрос прямой ответ. Изо всех участников дискуссии, Ромм сформулировал его с удивляющей кристальной четкостью и не задним умом, а на самом крутом выраже: «...Процесс заключается в том, что... партизанский сборный кинематографический отряд превращается в армию... Это есть борьба кинематографического руководства за полное подчинение кинематографии воле партии, за то, чтобы кинематография стала в полном смысле этого слова организованным орудием партии и правительства на всех фронтах»<sup>26</sup>.

Едва ли в тот момент Ромма волновала проблема объективной оценки роли Троцкого, едва ли она была и возможна тогда. Живя в эпоху войн и революций, мы ежедневно видим, как история мифологизируется в умах, еще не успев стать днем вчерашним. Существенно другое: человек пассионарный и талантливый в какой-то момент совершает выбор, зная, что иначе не сможет реализовать себя. И не в смысле карьеры, как нынче, а в смысле творческом. Я думаю, работа над «Обыкновенным фашизмом», выделение темы «человек и власть» и была для него рефлексией этого старого выбора (хотя «лениннику» свою он не разлюбил).

Понятно, что в этом деле был еще и производственный риск, можно сказать, на грани фола. Вместо вновь намеченного 1 августа, съемки начались 17-го, никакого Ленинграда уже не предполагалось; в павильонах «Мосфильма» строилось 11 декораций революционного Питера и предстояло постройкой еще 20, в том числе главный штаб революции — Смольный. При этом происходило множество мелких и крупных недоразумений, которые в воображении режиссера в условиях постоянного стресса приобретали демонический характер. Объектив к

камере пришлось искать на другой студии, пленка только чудом не попала при проявке в брак и проч. Степень этой демонизации можно измерить через отражение устного рассказа Ромма — притом в записи — во впечатлении с ним не знакомого В. Некрасова, который написал об этом специальную статью в «Русскую мысль». «Я слушал запись... как некий детектив, причем очень страшный... На съемках происходят таинственные диверсии — упавший прожектор чуть не убивает Шукина и Ромма. Оказывается, кронштейн был подпилен», разбита американская оптика на десятки тысяч рублей... Что это? Мания? Глюки человека, отучившего себя на съемочный период спать, днем снимавшего, а ночью монтировавшего? Нет, скорее всего это всего лишь повседневность «Мосфильма» в несколько повышенном эмоциональном ключе. Недаром похожую картину найдем мы в воспоминаниях об этих днях режиссера И. Пырьева. И ему «не давая доснать, ломали декорации», «перерубали бронированные провода “сирены”, лишая возможности снимать синхронно» и проч. Причем он относит это не только к своему фильму «Партийный билет» (кстати, признанному поначалу «ложным»), но и к съемкам Дзигана («Мы из Кронштадта») и к «Тринадцати» того же Ромма. И это «не в лесу, не в захолустье, а в Москве, на центральной студии художественных фильмов»<sup>27</sup>. А так как студия — производственная единица, то это — общая картина нерентабельного производства, усиленная лишь идеологическими страхами и рисками. И это при том, что на «Мосфильме» работали энтузиасты и высокие профессионалы своего дела. Уже в наши дни социолог и демограф Вишневский назовет ее термином «консервативная модернизация». Можно было бы не удивляться, что в это время бывший директор «Мосфильма» Бабицкий отдан был под суд по уголовному делу. Но на самом деле судить его будет совсем другой суд...

...Несмотря на хороший темп съемок, взятый с самого начала группой, «юбилейным» на всякий случай считался пока докфильм «Страна Советов» Э. Шуб. На съезде кинофотоработников, меж тем, Шумяцкий сделал доклад «О состоянии советской кинематографии и ликвидации последствий вредительства», где не преминул лягнуть Эйзенштейна. Нынешний директор студии Е. Соколовская зато рассказала, как ГУК на полтора месяца задержал сценарий «Восстания» и отказал в пленке<sup>28</sup>. Но теперь уже идея выпустить фильм к 7 ноября не казалась безумной. Сообщения о ходе съемок печатались в газете, как сводки с фронта. Правда, в них ничего не говорилось о том, что актер Б. Шукин поначалу не хотел сниматься в роли вождя, считая это халтурой; что фильм снимался практически без дублей; что Шумяцкий, приходя в павильон, напоминал, что Охлопков не утвержден на роль ленинского телохранителя, хотя большая часть картины была уже позади. Не говорилось и о том, что начальник ГУК хотел бы видеть свою фамилию в титрах<sup>29</sup>. Зато газета сообщила, что ставшая «юбилейной» лента в плане студии вообще не значится и делается «сверх плана». Видимо, приказ о

запуске так и не решились издать: хотя в документах студии подшит даже рукописный текст распоряжения о запуске инструктивного фильма Юткевича «Как будет голосовать избиратель», фильма Каплера—Ромма там не найти.

Зато из документов под грифом «секретно» можно узнать, что «вожди» смотрели картину уже к 6-му ноября, так как этим числом Шумяцкий направил очередное письмо на имя Сталина и Молотова с подробной и развернутой жалобой на своего начальника Керженцева и на Рабичева, которые проводили активную работу против фильма, нашли, что у Ленина «петушиный вид» и даже употребляли по поводу фильма слово «халтура», не смущаясь оценкой вождей<sup>30</sup>.

Так или иначе, но история «Броненосца “Потемкин”» повторилась и 7 ноября на праздничном заседании в Большом театре Ромм, как некогда Эйзенштейн, должен был показать фильм, который назывался теперь «Ленин в Октябре». Разумеется, картина, чудом сделанная в павильонах за два месяца и двадцать дней и отпечатанная на плохой отечественной пленке, была «не в форме», изображение плохо пропечатано, звук дали в зал в форсированном режиме, режиссер был в предынфарктном состоянии. Но Сталин фильм уже видел, членам Политбюро, сидевшим в первом ряду, он понравился, зал взорвался аплодисментами, зритель штурмовал кинотеатры (официозная лента станет лидером годового проката). А газета «Кино» посвятит картине, за один день ставшей классикой, целые полосы, как будто не было авральных сводок, сомнений и грозных проработок. Фильм, явившийся, как НЛО, помимо приказов и смет, совершит чудо. Киностудия «Мосфильм», которая вчера еще была почти банкротом, окажется передовой. Он радикально изменит государственную тиражную политику — ему дадут 900 копий (для сравнения: тираж «Броненосца “Потемкин”» — 42 копии, «Веселых ребят» — 259 копий). Ромм навсегда станет классиком и, по его свидетельству, любимым режиссером вождя, а картину будут показывать в табельные дни до самого конца советской власти.

На этом можно было бы завершить сюжет «с хорошим концом», но он имеет еще и «международный» аспект. Тема проката советских фильмов за рубежом заслуживает внимания, но мы коснемся ее лишь в части «Ленина...». Фильм был показан, как минимум, во Франции и в США, где собрал 171.239 зрителей. В Нью-Йорке его показывали в двух кинотеатрах, «Камео» и «Континенталь» (где демонстрировали новые советские ленты), а рецензент «New York Times» Frank S. Nugent писал: «...Хотя мы не могли себе представить, что хоть какая-то фаза революции осталась не прославленной советскими студиями, будь то заслуги армии или флота, рабочих, крестьян, женщин и детей... стало очевидно, что мы ошиблись. Каким-то образом мы прозевали самого вождя». Как видим, автор не проявил должной почтительности к теме. Тем интереснее его дружественно-удивленная оценка работы режиссера и

актера. «Даже Голливуд не стал бы трактовать кого-либо из наших вице-президентов или собственных продюсеров с таким юмором и непринужденностью, с такой дружеской любовью, какие светятся в этой советской биографии, делая ее одним из самых человечных и значимых фильмов из СССР». Наверное, полагал автор (заметивший, разумеется, исторические передежки), Ленин не таков; но Щукин убеждает, что это именно он<sup>31</sup>. Почему именно такой Ленин подошел его преемнику в год большого террора — иной вопрос. И на нем мы перейдем к сюжету с «отложенным концом» под названием

### 3. Волга-Волга

Если Ромм совершил свой «перелет через Северный полюс», сразу выйдя в первую шеренгу режиссуры и вернув студии почти «потерянную честь», то история с «Волгой-Волгой», начатой еще в 1936 г. по заказу вождя, который предложил сделать чистую комедию без лишней лирики и мелодрамы (о чем Г. Александров поспешил уведомить прессу, помня, что «Веселые ребята» были бы запрещены, если бы Горький не подгадал показать их Сталину, одоббившему их «безыдейное смехачество»), растянулась на целых три года.

Мне пришлось писать о парадоксах «Волги-Волги», и я отсылаю читателя к статье «“Волга-Волга” и ее время» в 45 книжке «Киноведческих записок». В ней аргументирована гипотеза о гротескно-пародийном слое фильма и о высокой мере участия в формировании образа Мелководска замечательного сатирика Н. Эрмана. Обращение к архивам — к уцелевшим вариантам сценария и материалам его прохождения — показывает, что гипотеза обладает даже большим запасом прочности, чем автору поначалу казалось, что не только современный зритель, отрешившийся от гипноза сталинской общеизвестной любви к «Волге-Волге», замечает гротеск, как в фигуре бюрократа Бывалова, так и в образе города Мелководска и его обитателей, но и современники, «отвечавшие» по долгу службы за сценарий, хотя и помнили историю «Веселых ребят», не могли отделаться от опасений относительно странного изображения советского города на двадцатом году советской власти... «У авторов бодрая, веселая, жизнерадостная советская музыкальная самодеятельность развивается в архаической, как бы дореволюционной обстановке. Паром, водовозная кляча.., наконец, сам начальник Управления мелкой кустарной промышленности.., напоминающий не то самодура-урядника, не то городского голову», — писал официальный рецензент сценария Авенариус<sup>32</sup>. «Мне кажется, что есть опасность того, что показываемый в сценарии провинциальный город может оказаться своеобразным городом Глуповым... Нужно дать какие-то положительные стороны города, дать положи-

тельных людей, чтобы не выглядело так, что город наполнен только нашими комедийными персонажами», — опасался директор картины З. Даревский. «Нужно сделать так, — предлагала на том же студийном совещании Соколовская, — что все, что происходит, это второй план жизни городка. Город живет своей жизнью. Город — нормальный хороший советский город и в нем разыгрывается такая история»<sup>33</sup>. В «Заключении» дирекции на сценарий от 8 марта 1937 г. есть специальный пункт: «В изобразительной трактовке города, пристани, ресторана дать второй план, не эксцентрический, для того, чтобы советский город не выглядел щедринским “городом Глуповым”»<sup>34</sup>. Цитаты можно было бы умножить, но это отдельная тема. Замечу лишь, что в сохранившемся раннем варианте сценария, написанном рукой В. Нильсена (авторами были первоначально Г. Александров и В. Нильсен, главный оператор фильма) город — тогда еще Камыш — удовлетворяет параметрам принятого кинематографического канона «реализма». Это только подтверждает высказанное ранее предположение, что окончательный Мелководск — советский Глупов — возник с вмешательством Эрдмана, не говоря уже о тексте сценария, который очень скоро сошел с экрана в жизнь, разойдясь на пошлости и поговорки. Так что вождь, который знал «Волгу-Волгу» наизусть и любил подкалывать окружающим реплики, на самом деле изъяснялся словами автора запрещенного им «Самоубийцы», сосланного за свой острый язык на три года в Енисейск (возможно, отдаленный прообраз Мелководска), получившего поражение в правах и не упомянутого в первоначальных титрах фильма. Таковы парадоксы советского кинопроцесса. Но нас в данном случае интересует ситуация на студии «Мосфильм» в юбилейном и роковом 1937 году.

«Волга-Волга» тоже, разумеется, относилась к ожидаемому «юбилейному» активу года, так что для натуральных съемок на реках Вишере, Чусовой, Каме и Волге на пароходе «Памяти Кирова» была оборудована специальная плавучая «киностудия», предусматривавшая возможности съемки, синхронной записи звука, проявки пленки. Как всегда, Александров и Нильсен, который в данном случае выступал не только как главный оператор и соавтор, но еще и как сорежиссер Александрова, стремились к передовым — техничным и экономичным — методам производства. Все, конечно, оказалось не так радужно, как планировалось. Все же существенная часть была отснята, и, может быть, группа могла бы даже как-то справиться с неполадками и успеть, но то, что стало происходить за экраном эксцентрической, гротескной комедии, воображению, не прошедшему советской школы, наверное, трудно себе представить. Разумеется, нам придется только обозначить факты, опустив подробности, которые, собственно и составляют суть.

В январе 1937 года Нильсен вместе с Александровым получил орден за «Веселых ребят» и «Цирк». А 12 октября в газете «Кино» появилась статья «Выше большевистскую бдительность», посвященная Ниль-

сену, которого до этого иначе, как «оператор-орденоносец» газета не называла; теперь на тех же страницах о нем писали как о «наглом проходимце с темным уголовным прошлым». Действительно, у Нильсена было авантюрное прошлое, он учился в Германии, где вступил в комсомол и познакомился с Эйзенштейном. Он работал ассистентом Э. Тиссэ на картинах Эйзенштейна, затем главным оператором у Александрова, ездил с Шумяцким в Голливуд изучать американскую технику съемок. Написал несколько книг об операторском мастерстве, ему принадлежит также подробное и высокопрофессиональное (чтобы не сказать техничное) описание всего съемочного цикла на американских студиях. Книга так и осталась неизданной, рукопись находится в РГАЛИ и, быть может, могла бы представить интерес для американской истории кино. Но и эта часть его работы была также подвергнута самому грубому разному по простой причине: 10 октября Нильсен был арестован. Еще долго, вплоть до наших постсоветских дней, в титрах «Волги-Волги» будет царить путаница. А тогда Александрову пришлось публично каяться и за Нильсена, и за Эрдмана. Надо ли удивляться, что группа к концу 1937-го снова отстанет от графика и картина, увы, перейдет на 1938 год? Но на этом злоключения «чистой комедии, без мелодрамы» не кончатся. В то время как группу в целях уплотнения графика придется разбить на две части для синхронной работы, 22 декабря будет арестован директор картины З. Даревский

Наверное, я никогда бы об этом не узнала, если бы мне не рассказала замечательная актриса М. Миронова, которая с блеском сыграла в «Волге-Волге» роль секретарши Бывалова и осталась навеки обижена на режиссера за то, что он урезал ее сюжетную линию в пользу Л. Орловой. «Поверьте мне, — сказала Миронова, — Даревский был одним из лучших директоров на “Мосфильме”» (как мы помним, еще и «продюсером» фильма «Бежин луг»). После долгих поисков мне удалось, хотя бы частично, познакомиться с «делом» Даревского в архиве ФСБ («дело» Нильсена мы нашли, еще работая над выставкой «Москва—Берлин»). То, что черным по белому написано в «деле» Даревского, не выдумал бы никакой сатирик, даже сам Салтыков-Щедрин. Даревский «признался» (как, впрочем и все остальные подсудимые на многих процессах тех лет), что был завербован в антисоветскую правотроцкистскую организацию той самой Е. Соколовской, которая сменила на посту директора студии злосчастного Бабицкого; с которой вместе они опасались явной пародийности сценария «Волги-Волги», с которой они, якобы специально, перерасходовали смету не только на «антисоветский» «Бежин луг», но и на многожды окупившийся благополучный «Цирк». Даревский «признался», что «на случай вооруженного восстания в Москве», ему поручили, как директору объединения на студии «Мосфильм», обосновать необходимость приобретения для производственных целей оружия. В результате были куплены две бронемашины, станковые и ручные пулеметы и много винтовок — все,

естественно, негодное, но оружейный склад «Мосфильма» должен был привести его «в боевое состояние». Так как мы видели, что единственный историко-революционный фильм на студии был «Ленин в Октябре», то, по-видимому, броневики и пулеметы были приобретены студией именно для него. В «Обвинительном заключении» от 2 февраля 1938 г. было сказано, что З. Даревский «принимал участие в создании на «Мосфильме» оружейной базы для повстанческих и террористических целей» (Октябрьской революции, соответственно), а 10 марта — без вызова свидетелей, без вещественных доказательств, как сказано в «деле», Военная Коллегия Верховного Суда СССР приговорила обвиняемого к высшей мере. Расстрел был произведен в тот же день, о чем в «деле» имеется соответствующий акт<sup>35</sup>.

Разумеется, З. Даревский был лишь статистом в инсценировке, где руководство ГУК, и руководство студии, которые в реальности были в весьма непростых отношениях (режиссеры — «за ГУК» и «за студию»), оказались участниками общего «заговора». Вся эта «правотроцкистская группа» возглавлялась, якобы, Шумяцким, который тем самым был, в частности, повинен в растрате денег на «Бежин луг», не говоря о том, что он был японским шпионом и покушался на жизнь членов Политбюро, разбив «запасную колбу ртутного выпрямителя» в просмотровом зале Кремля<sup>36</sup>. Шумяцкий был арестован 18 января 1938 г., а расстрелян 28 июля. Уже всю снимался «Александр Невский». М. Ромм был принят в партию (до этого единственным «режиссером-большевиком» считался Ф. Эрмлер, как ни странно это может показаться). Разрешительное удостоверение на «Волгу-Волгу» было подписано 11 апреля с датой выхода на экран 24 апреля 1938 года, так что никто из тех, кто был ответствен за сценарий, комедию уже не увидел.

Обличать развеселую «Волгу-Волгу» по принципу «в то время, как...» можно было разве что во времена, когда школьники еще учили Некрасова: «Выдь на Волгу, чей стон раздается»... В наше время, когда тайный цинизм стал явным и демонстративным, это было бы даже не лицемерием, а пошлостью. «Волга-Волга», как и многие другие советские фильмы, — достаточно сложное явление с неоднородными латентными смыслами. Мы можем исследовать вкусы вождя народов (гораздо менее догматические, чем кодекс чиновников, поскольку ему некого было бояться), но странно было бы всю жизнь оставаться в плену его вкусов.

...Итого, если не считать запрещенной «Девушки с Камчатки», анимаций, полуигровой инструктивной картины Юткевича «Как будет голосовать избиратель» и фильма-концерта, студия Мосфильм сделала в юбилейном году четыре игровых фильма. Те, кто могли бы быть призваны к ответу за столь смехотворную производительность, были расстреляны, но вовсе не за разгильдяйство и не за нерациональную растрату средств, перестраховку или что-нибудь еще подобное, а за фан-

тастические преступления, которых они не совершали. Справедливости ради надо упомянуть, что руководство лидера историко-революционной темы — «Ленфильма» — отправилось по тому же пути.

Несмотря на мизерную производительность, «Мосфильм» был конституирован как центральная студия благодаря главному фильму года «Ленин в Октябре», сделанному в обстоятельствах, средних между энтузиазмом и почти халтурой. Так было с «Чапаевым», начатым как рядовой «оборонный» фильм. Но Ромм оказался гораздо более перспективной фигурой, нежели бр. Васильевы. Следующими «главными» картинами 1938 и 1939 года станут «Александр Невский» и «Ленин в 1918 году», причем, в эти три года, единственный раз то, что в условиях новой тиражной политики, смело можно будет назвать «государственным предложением», совпадет со зрительским «спросом» — все три фильма станут лидерами проката.

А в эпоху «оттепели» оба ленинских фильма переживут еще одну метаморфозу. Ромм хирургическим путем удалит из них «культ личности», а вместе с ним — целые сюжетные линии. А так как эти линии были опорными, и «лениниана» была в этом смысле частью «сталинианы», причем наиболее талантливой, то, тем самым, это будет вторичное искажение истории, только уже 30-х годов...

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Живые голоса кино. М., 2000. С. 57.

<sup>2</sup> См.: Стенограмма совещания в ГУК'е по творческим кадрам. 27 января 1937 г. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп.1. Л. 1—202.

<sup>3</sup> См. финансовые документы ГУК: РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 4. С. 88—89, 223—228.

<sup>4</sup> А. Ржешевский. Бежин луг. М., 1936.

<sup>5</sup> Ср. операцию буржуазной культуры по превращению истории в природу (по Р. Барту).

<sup>6</sup> См.: С. М. Эйзенштейн. Мемуары. Т. 1. М., 1997. С. 94.

<sup>7</sup> См.: С. Эйзенштейн. Избранные произведения. Т. 6. М., 1971. С. 539—545.

<sup>8</sup> Л. Максименков. Сумбур вместо музыки. М., 1997. С. 242.

<sup>9</sup> См.: Живые голоса кино. С. 32—84.

<sup>10</sup> Там же. С. 65.

<sup>11</sup> Там же. С. 70—71.

<sup>12</sup> Там же. С. 61.

<sup>13</sup> Там же. С. 61—62.

<sup>14</sup> Там же. С. 38—40.

<sup>15</sup> Там же. С. 46.

<sup>16</sup> См.: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп.1. № 203. С. 105.

<sup>17</sup> Живые голоса кино. С. 88.

<sup>18</sup> Там же. С. 57.

<sup>19</sup> Там же. С. 71—72.

<sup>20</sup> Л. Максименков. Сумбур вместо музыки. С. 247. Дело шло о сценарии Вс. Вишневого «Мы, русский народ».

<sup>21</sup> Там же. С. 246—248.

<sup>22</sup> Статья «План — основа кинопроизводства».

<sup>23</sup> См.: РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 4. № 24. С. 48—49.

<sup>24</sup> См.: *М. Зак*. Михаил Ромм и традиции советской режиссуры. М., 1975.

С. 51—55.

<sup>25</sup> *А. Каплер*. Загадка королевы экрана. М., 1979. С. 48.

<sup>26</sup> Живые голоса кино. С. 69.

<sup>27</sup> *И. Пырьев*. Избранные произведения. Т. 1. М., 1978. С. 74—75.

<sup>28</sup> Кино. 1937. 29 сентября.

<sup>29</sup> РГАЛИ. Ф. 844. Оп. 3. С. 197, 199.

<sup>30</sup> См.: РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. № 34.

<sup>31</sup> *New York Times*. 1938. 2 апреля.

<sup>32</sup> РГАЛИ. Ф. 2759. Оп. 1. Ед. хр. 53. С. 65—66.

<sup>33</sup> Там же. С. 3, 6.

<sup>34</sup> Там же. С. 99.

<sup>35</sup> Архив ФСБ. Дело № Р-9590.

<sup>36</sup> *Верните мне свободу*. М., 1997. С. 165.

## «ЖЕСТОКИЙ ТАЛАНТ» СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА: ТРИ ИСТОЧНИКА И ТРИ СОСТАВНЫЕ ЧАСТИ

«Жестокость, не нашедшая своего приложения к мухам, стрекозам и лягушкам, резко окрасила подбор тематики, методики и кредо моей режиссерской работы»<sup>1</sup>, — писал в 1944 году о своем «жестоком таланте» Сергей Эйзенштейн в программной статье «Почему я стал режиссером», предназначенной для коллективного сборника статей. Здесь режиссер подошел к одной из центральных проблем своего творчества, неоднократно поднимавшейся как при его жизни, так и после смерти — к вопросу о месте, роли и причине сцен и методов жестокости и насилия, которыми изобилует его творчество.

Как справедливо отметила Ю. Васильева, решение этой проблемы даже для самого режиссера не было однозначным — «характер же этого решения был во многом определяющим для построения всей концепции искусства Эйзенштейна, концепции, которая не исчерпывается ни отдельными заявлениями, ни отдельными работами — теоретическими и практическими»<sup>2</sup>. В вышеупомянутой статье Эйзенштейн приводит ряд факторов, имеющих непосредственное отношение к этой проблеме и впоследствии наметивших стратегии интерпретации его творчества.

В первую очередь, это «ряд детских травм» и впечатлений, оттесненных в подсознание и выходящих на поверхность много позже, когда «эмоциональный комплекс, созданный этими впечатлениями, совпадает по чувствам с тем, что в порядке разумных и волевых поступков надлежит совершить взрослому»<sup>3</sup>. Такая трактовка жестокости, непосредственно упирающаяся в комплекс специфически психоаналитических проблем и в большинстве случаев довольно рискованная, по отношению к Эйзенштейну имеет право на существование хотя бы потому, что о ней говорил сам режиссер, живо интересовавшийся работами Зигмунда Фрейда, Карла Густава Юнга и Отто Ранка, считавший знакомство со школой психоанализа одним из важнейших событий своей жизни и часто прибегавший (с большим или меньшим успехом) к помощи психотерапевтов с целью разрешения жизненных и творческих кризисов.

Во-вторых, жестокость и насилие вписываются в интенцию всего авангардного искусства в целом и революционного кинематографа, в частности, — интенцию «воздействовать и пересоздавать. Здесь кино поднимается до самосознания себя как одного из видов насилия»<sup>4</sup>. Через все фазы развития эйзенштейновской теории искусства (от «монтажа аттракционов» через «интеллектуальное кино» — к теории пафоса и экстатического искусства) проходит идея об «оперативной» эстетике — о таких отношениях художника и зрителя, при которых воспринимающее сознание подвергается «операциям» различной интенсивности и различного характера с целью его изменения в предусмотренном автором направлении. С одной стороны, эта идея вписывается в рамки «инженерии человеческих душ», пропагандируемой культурной политикой партии; с другой, Эйзенштейн постоянно упирает на необходимость для зрителя активного включения, сопереживания и сотворчества, противопоставляя этот процесс обоюдного «производства» пассивному «восприятию». Тем самым к психоаналитическому компоненту жестокости у Эйзенштейна прибавляются еще два аспекта — медиальный, связанный со спецификой фильма как медиального средства, и социальный, мотивированный вовлеченностью Эйзенштейна в процесс пересоздания общественных механизмов и самого человека как единицы общества.

Зачастую интерпретация жестокости в фильмах, рисунках и текстах Эйзенштейна ограничивается у исследователей или критиков поиском мотивов, побуждающих автора к насилию над зрителем, и тогда они неизбежно оценивают Эйзенштейна как человека, гражданина и художника, исходя из общеэтической или общеэстетической перспективы. Эйзенштейн оказывается «фигурой фаустовского типа»<sup>5</sup>, заключившей договор с силами зла (Н. Сиривя), а его поэтика становится одновременно «частью тоталитарного комплекса» и «ясно продуманной поэтикой мести»<sup>6</sup> (А. Жолковский). Проблема, однако, заключается в том, что при подобном анализе мы всегда руководствуемся в известной степени субъективными и, как правило, спорными критериями: то, что в эпизоде «Одесская лестница» из фильма «Броненосец “Потемкин”» для одного — пример «холодности и бесчеловечности в искусстве» (Н. Сиривя), для другого — «образец органичного темперамента и гуманизма» (Н. Клейман)<sup>7</sup>. Такой вполне естественный и допустимый подход помогает, однако, понять в лучшем случае противоречивость фигуры режиссера, но не то, почему именно он, именно тогда и именно таким образом реализовал свои комплексы и комплексы советского человека искусства.

На мой взгляд, наиболее продуктивным оказывается здесь путь, предложенный Е. Левиным — «излагать эстетику С. М. не как результат, не как итоговые идеи, а в их развитии, ветвлении, почкованиях, прорастаниях в другие области, то есть историко-генетически и типологически»<sup>8</sup>. Главный вопрос здесь — проблема «истоков и влияний»<sup>9</sup>, при-

чем истоков и влияний, не обязательно прямых и непосредственных. Как писал О. Мандельштам, язык поэзии революции — «нечто совершенно обратное эрудиции»<sup>10</sup>. Дело не в знании, не в обладании информацией и не в степени использования источников, а в открытости «шуму времени», не в поисках совершенства в смысле со- и завершения, а в способности динамически отразить в себе и в своем творчестве принципиальную невозможность законченности революционной культуры. И поэтика Эйзенштейна во всем ее многообразии и фрагментарности, открытости и стремлении к канону, немногочисленности законченных произведений и неисчерпаемости замыслов — конечно же, поэтика художника первой половины XX века, для которого агрессивность была «сущностью нового искусства не по эстетическому недомыслию, а по общему пониманию социума, где насилие в ходе классовой борьбы вне всяких сомнений считалось единственной и универсальной формой существования, естественной системой отношений и законченной системой всех ценностей»<sup>11</sup>.

Задача этой статьи — обозначить связи личной, психологической мотивации Эйзенштейна по отношению к т.н. «агрессивному» искусству с общим «психологическим» состоянием культуры и общества, а также рассмотреть те пути, по которым пошел Эйзенштейн в художественной реализации своей «оперативной эстетики» — и ее генетическая обусловленность представляет в этом случае особый интерес.

Сложность проблемы заключается еще и в том, что сами понятия жестокости и насилия имеют в современном русском (и не только русском) языке вполне конкретные негативные коннотации и всякий взгляд на феномен, подобный эстетике жестокости и насилия, неизбежно переходит в этический план. Сознание человека, пережившего (непосредственно и опосредованно) грандиозные антропологические катастрофы XX века, либо оказывается вообще невосприимчиво к эстетическому шоку и использует его в качестве постмодернистской игры, либо с предубеждением относится ко всему, связанному с «болевым терапией» искусства. Однако, как отметил В. Лецович, «жестокость — явление культуры, т. е. явление, встречающееся только в человеческом мире и, стало быть, подверженное историческим метаморфозам. Точнее, исторически меняется понимание и вербальное выражение феномена жестокости в зависимости от конкретно-исторического контекста той или иной культуры»<sup>12</sup>. Очень любопытен лексический аспект этой проблемы — то, какие именно метаморфозы претерпели оба интересующие нас понятия и в какой степени они оказываются между собой связаны.

В «Словаре русского языка, составленном Вторым отделением Императорской Академии Наук» (1907) жестокость определяется в главном значении как «бесчеловечность, безжалостность» со смысловым оттенком «сила, мучительность, свирепость, суровость»<sup>13</sup>. Интересно, что позднее характерный эпитет «бесчеловечность» исчезает из слова-

рей — происходит своеобразное вытеснение из языка того, о чем в 80-е годы говорил Мераб Мамардашвили: «На наших глазах весь XX век проходит под знаками трясины и антропологической катастрофы, мы ее называем то варварством, то фашистским варварством, то другими словами. Но имеющие к этому отношение — вполне человекоподобные существа, общности с которыми я не чувствую, — это другой вид, похожий»<sup>14</sup>. В то же самое время релятивируется и понятие насилия: если для Даля это «действие стеснительное, обидное, незаконное и своевольное»<sup>15</sup>, то в советских словарях мы видим разделение насилия на «наше» и «не наше». Ушаков толкует насилие, в частности, как «принудительное воздействие на кого-что-н.», приводя при этом в качестве примера сталинские слова: «Диктатура пролетариата есть власть революционная, опирающаяся на насилие над буржуазией»<sup>16</sup>, а «Словарь современного русского литературного языка» (1958) к этому же значению приводит еще более характерную цитату из Ленина: «Насилие, когда оно происходит со стороны трудящихся, эксплуатируемых масс против эксплуататоров, — да, мы за такое насилие!»<sup>17</sup>. Возможна и обратная перспектива — так, значение «притеснение, незаконное применение силы» иллюстрируется также ленинскими словами: «Мы боремся за избавление от насилия, от угнетения, от нищеты десятков и сотен миллионов народов»<sup>18</sup>.

В эпоху переоценки всех ценностей не только в этическом и эстетическом, но и языковом плане, художнику, целенаправленно использующему понятийный, образный и языковой инструментарий, поневоле приходится самому налаживать связи между языком, мышлением и творческой деятельностью. В одной из статей Эйзенштейн пишет о «динамической потребности к новому воссоединению»<sup>19</sup>. Практически это выражается в том, что основу поэтики художника составляют не слова и не образы, а целостные комплексы, образующие собой единство слова, понятия и образа — концепты. Применительно к таким художникам, как Эйзенштейн, есть смысл говорить не о теории жестокости, не об образах и не об эпизодах насилия, а обо всей проблеме в целом: о мотивации и обстоятельствах возникновения и развития концепта на уровнях личной биографии, творческого пути и гражданской судьбы. В дальнейшем я хотел бы кратко проанализировать каждый из вышеупомянутых планов и показать, какое именно место занимали эти линии в общей картине «Gesamtkunstwerk Eisenstein».

## «ТИПИЧНО ФРЕЙДИСТСКИЙ СЮЖЕТ»

Как «типично фрейдистский сюжет» охарактеризовал биографию Эйзенштейна А. К. Жолковский. В статье «Поэтика Эйзенштейна»<sup>20</sup> исследователь рассматривает «жизнетворческий текст» режиссера и при-

ходит к выводу о его монологической, тоталитарной ориентации. Анализируя эйзенштейновский «эдипов комплекс» и его стремление к тотальной режиссерской власти, Жолковский отводит Эйзенштейну в этом процессе «патологизации искусства» скорее пассивную роль: «Повидимому, великий исследователь и режиссер не отдавал себе отчета в том, что «месть» продолжала отравлять его схему «отказного действия и противодействия»; что «атавистическая злоба» не была отфильтрована из его «беспощадных» абстракций; и что излюбленные им геометрические схемы неизбежно несли с собой не только обобщенные, возвышенно сублимированные черты низших сил, но и неотделимый от этих сил вкус к насилию»<sup>21</sup>.

В данном случае немаловажно, что автором этого «типично фрейдистского сюжета» являлся сам Эйзенштейн. Его мемуары и дневниковые записи — пример осознанного использования методов и терминологии психоанализа, причем по отношению к своей собственной судьбе, вернее, к автопортрету своей собственной судьбы — это пример сознательной инсценировки. Эйзенштейн был слишком хорошо знаком с психоаналитической теорией и психоаналитическими текстами, чтобы мы могли допустить в его «жизнетворческом тексте» присутствие неподконтрольных комплексов и фобий. Они были неподконтрольными лишь в той степени, в которой это допускал сам режиссер. Н. Клейман приводит случай, когда Эйзенштейн сознательно отказался от психоаналитического сеанса, должного избавить его от известных комплексов, усложнявших его отношения с женщинами: Эйзенштейн пришел к выводу, что те же самые комплексы могут иметь отношение к его способности творить и предпочел лучше оставить себе и комплекс, и творческую индивидуальность, чем лишиться и того, и другого<sup>22</sup>. Будучи предельно сконцентрированным на своем «я» (не случайно ироничное, но характерное название, выбранное Эйзенштейном для книги мемуаров: «Yo» — исп. «я»), «ушибленный одной идеей»<sup>23</sup> — идеей единства — режиссер ищет пути воссоединения своего «Я» и фрейдовского «Оно», проявляющегося в его творчестве в разные годы по-разному: как «психология масс» в «Стачке», «Броненосце Потемкин» и «Октябре»<sup>24</sup>, как реализация базовых архетипов сознания и культуры в «Старом и новом»<sup>25</sup>, как прагматический слой мышления в «Александре Невском»<sup>26</sup>.

Известны замечания Эйзенштейна о своей потенциальной бисексуальности<sup>27</sup>. В какой степени она нашла свое реальное выражение, должен дать ответ биограф; исследователю остается лишь отметить несомненно присутствующий в творчестве режиссера миф о первоначальном разъединении того, что было и должно быть единым, и о необходимости стремления к повторному воссоединению, несмотря на очевидную невозможность этого. С нескрываемой иронией и в то же время с нескрываемым удовольствием от удачно найденной гипотезы Эйзенштейн пишет о возможной связи своего интереса к пре-наталь-

ной стадии развития человека и области до-видового бытия с испугом его матери от случившегося по соседству убийства незадолго до родов: «Я появился на свет божий в положенное мне время, хотя и с некоторым опережением на целых три недели. Некоторая торопливость и любовь к выстрелам и оркестрам с тех пор остались у меня на всю жизнь. И ни одна из моих кинокартин не обходится без убийства»<sup>28</sup>.

Своеобразный ключ к тому, что именно и каким образом породило подобную специфику поэтики Эйзенштейна, можно найти в статье З. Фрейда «Достоевский и отцеубийство». Анализируя эпилепсию писателя, Фрейд характеризовал ее как невроз, отметив, что он возникает «тем скорее, чем насыщеннее осложнение, подлежащее со стороны человеческого «Я» преодолению. Невроз — это только знак того, что «Я» такой синтез не удался, что оно при этой попытке поплатилось своим единством»<sup>29</sup>. Таким «осложнением» и для Достоевского, и для Эйзенштейна было крайне амбивалентное отношение к отцу. Фрейд рисует следующую схему: детская травма — ненависть к отцу как сопернику, желание устранить его и страх наказания (кастрации) — одновременно с этим, идентификация себя с отцом, восхищение им как превосходящим по силе — порожденная этой амбивалентностью бисексуальность и невроз — отождествление себя с отцом-насилыником во взрослой жизни и принятие наказания за вину от эрзац-отца. Эта схема была Эйзенштейну хорошо знакома, и вне зависимости от того, насколько она для него соответствовала истине, он принял ее за модель собственной судьбы.

Подробный анализ того, какое значение имел для Эйзенштейна комплекс его отношений с отцом, был проведен в статье В. Подороги «Бунт против отца (С. Эйзенштейн: Генезис детской травмы)». Подорога расширяет перспективу, предлагавшуюся самим Эйзенштейном (выход накопленной с детства энергии насилия на поверхность сначала через поиск изображений образов страдания, а затем самостоятельное создание этих образов насилия как освобождение от него): он характеризует Эйзенштейна как «Сизифа жестокости», показывая на основании анализа повторяющихся образов по(д)вешения в его фильмах и рисунках, что для режиссера важен не конечный результат отрицания и излечения, а постоянное удерживание отрицаемого, *en suspens*, что и оказывает терапевтический эффект.

Если для Достоевского травма детства предположительно вылилась в болезнь, называемую Фрейдом «аффективной» эпилепсией, отличающейся «непровоцированными, судорожными припадками, изменением характера в сторону раздражительности и агрессивности и с прогрессирующим снижением всех духовных деятельностей»<sup>30</sup>, то у Эйзенштейна подобные агрессивность и аффективность становятся неотъемлемыми качествами истинного произведения искусства. Фрейдовская аффективность является синонимом эйзенштейновского «выхода из себя» — экстатического состояния, которое и дарует требуемое

и искомое Эйзенштейном единство: «Это — мгновение, [в котором] переживается ощущение единства в многообразии: единой обобщающей закономерности сквозь все многообразие единичных случайных (казалось бы) явлений природы, действительности, истории, науки»<sup>31</sup>.

Творчество Эйзенштейна — классический пример фрейдовского переноса: посвящая готовившийся к выходу в 1940 году сборник своих работ «убийце» Сальери (что характерно, в перспективе Эйзенштейна — убийце не Моцарта, а музыки: «музыку он разъял, как труп...»<sup>32</sup>), Эйзенштейн «проговаривается», в чем именно он видит ценность кинематографа — «того единственного искусства, которое дает возможность: не убивая его жизни, не умерщвляя его звучания, не обрекая его на застывшую неподвижность трупа [курсив мой. — И. К.], но в условиях динамики и моцартовской жизнерадостности — подслушивать и изучать не только его алгебру и геометрию, но и интегралы и дифференциалы, без которых на стадии кинематографа искусству уже не обойтись»<sup>33</sup>.

Нельзя не согласиться с К. Юнгом в том, что «сущность художественного произведения состоит не в его обремененности чисто личными особенностями — чем больше оно ими обременено, тем меньше речь может идти об искусстве»<sup>34</sup>. Кинематограф предоставлял Эйзенштейну, с одной стороны, «эрзац удовлетворения»<sup>35</sup>, лежащий в основе всякого невроза, а с другой, позволял говорить о нем не как о личном обстоятельстве: миф насилия над личностью и массой, воплотившийся в творчестве Эйзенштейна, в силу своей медиальной специфики перерастает границы его личной биографии. Зримый образ насилия над другим, предложенный как динамическое изображение в реальном времени фильма, обобщает комплекс автора фильма до размеров глобальной проблемы. Эйзенштейн вновь и вновь «подвешивает» зрителя, ставя его лицом перед фобией времени — небывалой интенсивности мифологизацией силы и власти. Исток этого мифа — в лично осознанной, пережитой и творчески переработанной детской травме, о чем сам Эйзенштейн открыто писал: «Почва к тому, чтобы примкнуть к социальному протесту, выростала во мне не из невзгод социального бесправия, не из лона материальных лишений, не из зигзагов борьбы за существование, а прямо и целиком из прообраза всякой социальной тирании, как тирании отца в семье, пережитка тирании главы рода в первобытном обществе»<sup>36</sup>. Наказание за бунт против отца Эйзенштейн перепоручает Сверх-отцу Сталину — но и после смерти режиссера миф отцеубийства Эйзенштейна продолжает жить. Идентификация с отцом, неотъемлемая часть эдипова комплекса, гораздо более последовательно проведена в рецепции творчества Эйзенштейна, чем им самим: его эстетика — символ тоталитарного кино, а сам режиссер — союзник власти, создавший иконографию коммунистического насилия и павший жертвой своего же собственного мифа.

## МИФ О СТАЧКЕ

Социальный аспект эстетики жестокости для Эйзенштейна был необычайно важен. Он составлял неотъемлемую часть его личного мифа — ведь именно в социальную плоскость переносились обстоятельства его личной трагедии и обобщались до размеров трагедии общечеловеческой. Режиссер настойчиво указывал: «В картинах моих жестокость неразрывно сплетена с темой социальной несправедливости и восстания против нее»<sup>37</sup>.

Вместе с тем Эйзенштейна, как и многих других представителей интеллигенции, пришедших в революцию из чувства долга и из внутренней потребности кардинальных перемен, интересовали концепции, лежащие как можно дальше от традиционной эстетики дореволюционного искусства. Объектом приложения творческого эксперимента становится человек-масса — коллектив как носитель надежд на грядущее светлое будущее. Тема фильмов Эйзенштейна 20-х годов — насилие над массой и ее агрессия в ответ на это насилие, а в 30-е годы эта схема дополняется до трехчлена — повторное насилие авторитарной личности над массой с целью сохранения ее однородности и целостности.

Эйзенштейн проводит эту тему на сугубо историческом материале, вначале приближая время действия своих фильмов к зрителю (начало рабочего движения в «Стачке», эпоха первой революции 1905 года в «Броненосце „Потемкин“», октябрьская революция 1917 года в «Октябре»), коллективизация в «Старом и новом»). Мы знаем, что после фильма «Старое и новое» в его творчестве наступает глубокий кризис, не в последнюю очередь связанный с тем, что свои мифопоэтические обобщения режиссер вынужден был проводить на весьма неблагоприятном материале советской деревни конца 20-х годов. Предложенный Сталину замысел экранизации «Капитала» Маркса, по степени абстракции материала более подходящего для концепции Эйзенштейна того времени, был, разумеется, отклонен, и режиссеру было велено заканчивать работу над воспеванием пафоса сепаратора.

После этого печального опыта и еще более неприятного эпизода с «Бежиным лугом», окончательно продемонстрировавшего Эйзенштейну невозможность воплощения мифа в актуальном времени, режиссер отодвигает время действия своих фильмов в историческое прошлое, неприкрыто говоря о мотивах своего «взгляда в прошлое» с трибуны: «Мы с эпохами прошлого можем разговаривать на равном языке. Нам не нужно принижать героев прошлого, и нам не нужно подниматься на цыпочки, чтобы казаться им созвучными»<sup>38</sup>. Наученный горьким опытом двадцатого столетия Ролан Барт писал об этой несовместимости мифа и актуального хронотопа в книге «Мифологии» (1957). В главе «Миф сегодня» Барт определяет миф как «деполитизированное сло-

во» и пишет о том, что «существо мифа определяется утратой вещами своих исторических свойств; в мифе вещи теряют память о своем изготовлении [...] Прodelьвается некий фокус: реальность опрокидывают, вытряхивают из нее историю и заполняют природой; в результате вещи лишаются своего человеческого смысла и начинают означать лишь то, что человек к ним непричастен»<sup>39</sup>.

Первоначальная задача Эйзенштейна была принципиально иной<sup>40</sup>: показать человеку его причастность к базовым мифам культуры, наполнить их актуальным содержанием, воплотить это содержание в «неизбежно действующем в здоровой и цельной аудитории эпосе классовой борьбы»<sup>41</sup>, найдя «правильно поставленный формальный прием подхода по вскрытию обилия историко-революционного материала вообще»<sup>42</sup>. Тем самым перед Эйзенштейном встали вопросы о новом содержании «мифа сегодня», о принципиальной возможности его воплощения и о тех формальных средствах, которыми возможно «опрокинуть и вытряхнуть» старое содержание. «Воспользоваться первоисточниками» марксистско-ленинской эстетики было затруднительно, поскольку, как точно заметила Катерина Кларк, «из многих сотен страниц теоретических работ, написанных Марксом и Энгельсом, лишь очень немногие имеют отношение к эстетике, литературе и искусству», а значительная часть ленинского наследия на эту тему «состоит из писем, случайных замечаний и свидетельств доверенных лиц»<sup>43</sup>. Отношение Эйзенштейна к деятельности по созданию подобной эстетики, развернутой в 30-е годы при активном участии Г. Лукача, М. Лифшица, Ф. Шиллера, П. Юдина и др., было очевидно негативным: его интересовала не «передача типичных характеров в типичных обстоятельствах»<sup>44</sup>, являвшаяся первым постулатом соцреалистического метода, а вскрытие того, какие обстоятельства и какие характеры являются типичными, и в силу чего.

Возникает вопрос: разрабатывалась ли вообще в первой трети двадцатого века концепция, соединявшая в себе возможность создания мифа, основанного на «политизированном слове» — классовой борьбе и классовом насилии? Ответ мы находим при обращении к одному из теоретиков анархо-синдикализма, французскому философу Жоржу Сорелю, личность и взгляды которого, насколько мне известно, не привлекали внимание исследователей творчества Эйзенштейна в интересующем нас аспекте. Фигура Сореля представляется столь своеобразной и столь незаслуженно забытой, что я позволю себе ниже более подробно остановиться на описании его личности и творчества — тем более, что для понимания концепций Эйзенштейна взгляды Сореля кажутся мне небезынтересными.

В 1906 году в парижском журнале «Le Mouvement socialiste» Сорель публикует серию статей, изданных отдельно годом позже под названием «Reflexions sur la violence». Немецкий биограф и исследователь Сореля Михаэль Фройнд сравнил выход этой книги с «электрическим

разрядом в предштормовом воздухе»<sup>45</sup> начала века. Современник нашел в ней отражение глубочайшего культурного пессимизма и неотвратимое ожидание мирового катаклизма, связанных в первую очередь с апокалиптическими настроениями fin-de-siècle, а также стремление к культурному и социальному переустройству и нищенскую готовность к «другому взгляду на жестокость»<sup>46</sup>. Этот феномен, типичный для европейской культуры рубежа веков, берет свое начало в «иммориализме» Ницше и сквозной нитью проходит через итальянский и русский футуризм с его апологией войны как «величайшего начала, пробуждающего от слабости, быстро и героически действующего инструмента силы и здоровья»<sup>47</sup> (Дж. Папини) и призывом к «третьей бескровной, но жестокой революции, революции духа»<sup>48</sup>. Своеобразного апогея он достигает в том, что Б. Гройс назвал «тоталитаризмом карнавала» — специфической веселости сталинской культуры с ее смехом «народного или космического, «телесного» идиотизма над мучительными корчами терзаемого индивида, который кажется ему смешным в своей одинокой беспомощности»<sup>49</sup>. Книга Сореля стала одним из ярчайших проявлений этого феномена на культурной и политической сцене начала века.

С легкой руки Ленина, дружелюбно назвавшего Сореля в книге «Материализм и эмпириокритицизм» «известным путаником»<sup>50</sup>, адекватная рецепция его теорий в постреволюционной России фактически отсутствует. При этом Россия была первой страной, в которой был опубликован перевод «Размышлений о насилии» с французского на иностранный язык (в 1908 году!), и внимательное чтение книги позволяет заметить, что ряд ее положений опосредованно отразился в эстетической практике самых разных художников и не в последнюю очередь — Сергея Эйзенштейна.

По своей противоречивости фигура Сореля сопоставима с Розановым: в нем сочетались ярая приверженность матримониальным традициям и долголетнее сожительство вне брака с гостиничной горничной, защита Дрейфуса и антисемитские статьи, приверженность одновременно материализму и философии Бергсона. Он начинает свою карьеру как ортодоксальный марксист, а затем, после нескольких лет надежд на возможность сочетания социализма и демократического парламентаризма (т.н. «ревизионистский» период)<sup>51</sup>, переходит в 1901 году на позиции анархо-синдикализма, видя в профсоюзах грядущую силу преобразования общества. К концу 1900-х годов достигшая своего апогея деятельность революционного синдикализма идет на убыль, и Сорель, яростный враг декаданса и буржуазной интеллектуальности в любых их проявлениях и защитник интересов пролетариата, ищет потенциальных спасителей социалистского движения везде, где только возможно, не боясь при этом, по справедливому наблюдению Георга Лихтхайма, «ошибиться так основательно, насколько это вообще возможно сделать стороннему наблюдателю»<sup>52</sup>: он колеблется в своих пристрастиях от нео-роялистского движения «Action Française» до фаланг

Муссолини и возлагает огромные надежды на «страстную душу»<sup>53</sup> Ленина, который, по его мнению, ведет Россию «к основанию республики производителей (*republique de producteurs*), способных взяться за столь же прогрессивные методы ведения хозяйства, которыми обладает капиталистическая демократия»<sup>54</sup>.

«Размышления о насилии» — одна из центральных работ Сореля, в которой он разрабатывает оригинальную теорию истории, неразрывно соединяющую в единый концепт понятия насилия и мифа. По Сорелю, история подобна системе кровообращения, в которой новые, свежие силы поглощают отработанные элементы. Эта смена происходит не по мирному соглашению и не естественным путем, а как борьба — в данном случае, борьба организованного рабочего класса с усталой буржуазной культурой. Полемизируя с Прудоном, воспевающим в своей книге с характерным названием «Война и мир» (*«La Guerre et la Paix, recherches sur le principe et la constitution du droit des gens»*, 1861) очистительную силу войны и непосредственно определившим общий принцип силы (*Force*) как скрепляющий стержень общественного устройства, Сорель заменяет понятие «силы» понятием «насилие» (*Violence*). По Сорелю, «роль насилия единственна по своей величине в истории, поскольку лишь оно одно способно непосредственно воздействовать на граждан и вернуть в них чувство принадлежности своему классу»<sup>55</sup>. Насилие тем самым — неизбежное и необходимое средство, выступающее на политической и культурной арене в роли центростремительной силы, не дающей целому возмозности распастся. И, в свою очередь, неизбежное условие существования этой силы — осознанная верность класса своему классовому революционному мифу.

Революционный миф Сорель противопоставляет революционной утопии, определяя ее как «конструкцию», обладающую способностью к перестройке и подгонке под требования времени: «В то время как мифы современности готовят людей к грядущей битве, в которой будет разрушено настоящее, действие утопии сосредоточено на том, чтобы склонить дух людей к реформам, способным лишь частично изменить действительность»<sup>56</sup>. Утопия всегда спускается сверху как плод интеллектуальной работы, в то время как миф является порождением коллективного бессознательного — но для своего успешного воплощения в практике он должен быть осознан как историческая, политическая и культурная закономерность. Мифом нового времени, позволяющим сломить сопротивление стагнационных сил и наиболее непосредственно выражающим интересы рабочего класса, является миф о стачке. Насилие (*Violence*) выступает в этом мифе как противодействие власти авторитета (*Force*). Если власть сосредоточена на поддержании общественного порядка, основанного на интересах меньшинства, то насилие ориентировано на разрушение этого порядка. Стачка — организованное насилие против власти, и именно в последовательном проведении и верности этому мифу возможно

общественное переустройство в интересах пролетариата, а значит — в интересах будущего.

Грядущее Сорель видит, в лучших традициях анархо-синдикализма, как организованное сообщество свободных производителей, а искусство — как «предвиденье высшей степени производства»<sup>57</sup>. Именно художник переводит потенцию мифа в вещественные формы; при этом его творчество ценно тем, что «художник не любит репродуцировать готовые образы: бесконечность его воли отличает его от обычного ремесленника, достигающего особого успеха прежде всего в воспроизведении чуждых ему типов»<sup>58</sup>. Сорель сравнивает художника с изобретателем, а искусство — с высоко развитой индустрией, и индустрия искусства будущего — это индустрия насилия, поскольку именно «насилию социализм обязан теми высшими моральными ценностями, через которые будет спасен мир»<sup>59</sup>.

В 1906 году, из совершенно другой перспективы, Сорель выдвигает тезисы, которые потом напишут на своих знаменах итальянские футуристы и советские производственники. Так, в 1910 году Маринетти читает лекцию «Красота и необходимость насилия», в которой под лозунгом «Насилие — это юность народа!» говорит о необходимости пробуждения в итальянцах воинственного чувства патриотизма<sup>60</sup>. Об искусстве как высшей степени производства писал Б. Арватов, декларируя в научной организации труда (НОТ) союз искусства, науки и техники, где первенство было отдано художнику: «Только художник — трансформатор быта — способен столкнуть техническую мысль с мертвой точки»<sup>61</sup>.

Характерно, что в поисках революционной киноформы и «правильно поставленного формального приема подхода ко вскрытию обилия историко-революционного материала вообще»<sup>62</sup> Сергей Эйзенштейн в своем первом фильме обращается именно к стачке. Он выбирает тот материал, в котором, по Сорелю, эта форма выражена на самом глубинном плане — плане мифа. Если в 30-е годы проблема «воплощения мифа» интересовала Эйзенштейна в основном в перспективе символики и знаковости<sup>63</sup>, то в период до «Старого и нового» включительно огромную роль для него играет социальный аспект мифа. И неудивительно, что революционную форму Эйзенштейн тогда определяет — опосредованно через левовскую терминологию производственного искусства — совсем «по-сорелевски»: как «продукцию правильно найденных технических приемов конкретизации нового взгляда и подхода к вещи и явлениям — новой классовой идеологии...»<sup>64</sup>.

Кинематограф Эйзенштейна в целом тоже можно рассматривать как своеобразную стачку против официального мифа, где насилие, за невозможностью обращения его по адресу, было направлено на зрителя. «Произведение искусства [...] есть прежде всего трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке», — писал Эйзенштейн о «Стачке»<sup>65</sup>, умалчивая при этом, кто задает эту классо-

вую установку и что происходит с автором произведения искусства, когда трактор классовой установки начинает перепахивать его. Как теоретик искусства, Эйзенштейн вынужден при этом переосмыслить роль зрителя, который из пассивного наблюдателя и потребителя изображений становится объектом некоего действия и как таковой неизбежно вступает с текстом и автором текста в двустороннюю коммуникацию. Вслед за Жоржем Батаем, определявшим литературу как «общение», которое предполагает «соблюдение правил игры»<sup>66</sup>, можно сказать, что кинематограф в силу своей медиальной специфики является общением еще в большей мере, и особый интерес представляет то, каким образом автор фильма определяет для себя и для зрителя «правила игры».

## ЖЕРТВА И ПАЛАЧ

«Оперативная эстетика» Эйзенштейна была ориентирована в первую очередь на переформирование психики зрителя, закладывая тем самым основы для создания в сознании зрителя новых смысловых структур. Д. Сегал отметил тот факт, что «следуя тогдашним концепциям психологии, С. М. Эйзенштейн рассматривал влияние искусства на человека, психология которого — это своего рода *tabula rasa*»<sup>67</sup>. Режиссеру пришлось, однако, на своем опыте убедиться в ошибочности такого подхода. Уже в его первом фильме «Стачка» восприятие зрителями сцен жестокости (в частности, знаменитого эпизода «Бойня») оказалось для Эйзенштейна неадекватным. Анализируя в статье «Метод постановки рабочей фильмы» показ «Стачки» в рабочей аудитории, Эйзенштейн заметил, что «кровавого» эффекта «в рабочей аудитории бойня не произвела, и по той простой причине, что у рабочего бычья кровь ассоциируется прежде всего с утилизационным заводом при бойнях! На крестьянина же, привыкшего самому резать скот, воздействие будет нулевое»<sup>68</sup>.

Эйзенштейн был далеко не единственным «инженером душ», который испытал на себе этот болезненный опыт. Мечтавший о создании человека «более совершенного, чем созданный Адам»<sup>69</sup>, Дзига Вертов параллельно Эйзенштейну искал такие законы строения киношещи, при которых даже неграмотный человек мог бы читать записи на киноплёнке: «Его воспитание, его привычка начнется с той вещи, которую мы ему покажем. Если после ряда наших «Киноправд» мы покажем ему «худдраму», ее вкусовое ощущение должно быть не менее горьким, чем ощущение от крепкой папиросы у затянувшегося впервые»<sup>70</sup>. «Терпеливая публика кинотеатров»<sup>71</sup> не оправдала его надежд, и свою «Киноправду» Вертов оценивал в итоге как относительную неудачу: «прикованная одной своей половиной к политическим событиям, она другую свою половину вынуждена отдавать кредитоспособному рынку»<sup>72</sup>.

Но Вертов с Эйзенштейном были в известной степени антиподами<sup>73</sup>. «Насилие» Вертова было обращено непосредственно на материал, и Вертов потерпел поражение прежде всего потому, что, в конечном счете, сам пал жертвой насилия материала<sup>74</sup>. Точно в соответствии с мыслью Эйзенштейна о том, что «созидание (собственно творчество) есть прежде всего отделение»<sup>75</sup>, Вертов был занят поисками первоэлементов кинематографического языка — своеобразной киногаммы. Эта киногамма нужна была ему для того, чтобы заставить «зрителя видеть так, как выгоднее всего мне показать то или иное зрительное явление»<sup>76</sup>. Это высказывание почти дословно повторяет «чувственное или психологическое воздействие» из «Монтажа аттракционов» Эйзенштейна. Однако Вертов в своем творчестве опирался на иной, чем Эйзенштейн, аспект значения слова «явление» — он стремился создать такие условия обнаружения вещи, при которых некий факт, предмет или случай явит себя в своей истинной, правдивой форме. Такой метод Вертов называл «жизнь врасплох» и в своей «Временной инструкции кружкам “Киноглаза”» сравнивал труд кинока с работой агентов ГПУ, «которые не знают, что их ждет впереди, но у которых есть определенное задание: из гуши жизненной путаницы выделить и вывить такой-то вопрос, такое-то дело»<sup>77</sup>. Конечная цель подобного рода сыскной работы — «связать между собой отдельные разрозненные явления по общим или характерным признакам»<sup>78</sup>, иначе говоря — найти явленную сторону вещей, характеризующую их сущность, в чем формирующийся советский эстетический канон был, безусловно, не заинтересован.

В отличие от Вертова, которого в гораздо большей степени занимала проблема «письма» его фильмов, Эйзенштейн сосредоточивает свое внимание на чтении или, вернее, на читателе своих кинотекстов. Его задача — найти способ такой организации материала, при котором переданное сообщение может быть прочитано только одним, вполне определенным образом. Эйзенштейн проводит идею своеобразного насилия над зрителем, который является для него «основным материалом»<sup>79</sup> как объект эмоционального и интеллектуального воздействия. В «Монтаже аттракционов» Эйзенштейн отказывается от «статического отражения» данного» во имя свободного монтажа «произвольно выбранных, самостоятельных [...] воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект»<sup>80</sup>. Этот «тематический эффект», который Эйзенштейн первоначально назвал монтажом аттракционов, присутствует в его фильмах всегда как некая изначальная идея, авторская установка по отношению к действительности, подменяющая реальное положение вещей. Этим объясняется, в частности, метод «конструирования истории», который Эйзенштейн последовательно проводил в своих фильмах.»<sup>81</sup>.

Не следует забывать, что многие ранние тексты Эйзенштейна, и прежде всего «Монтаж аттракционов», были написаны применитель-

но к театру. Вяч. Вс. Иванов писал о том, что Эйзенштейн «был самым непосредственным предшественником театра жестокости Арто»<sup>82</sup>. Тема «Эйзенштейн и Арто», необыкновенно актуальная и интересная, ждет отдельного исследования; я считаю нужным указать здесь лишь на один особенно существенный для нас момент, а именно на концепцию зрителя — объекта насилия в эстетических системах обоих режиссеров.

Понятие «жестокости» — центральный концепт поэтики театра Арто<sup>83</sup>. После разрыва в 1930 году с Роже Витраком, с которым Арто работал вместе с 1926 года над воплощением идеи сюрреалистического «Театра Альфреда Жарри», Арто меняет ориентиры: на смену «лихорадке снов»<sup>84</sup> приходит поиск «реальной метафизики»<sup>85</sup> — некоего единого языка, расчетливо вторгающегося в чувственную сферу и выводящего зрителя в сферу более тонкого восприятия и постижения онтологических бытийных категорий. Слово «жестокость» Арто употребляет в его непосредственном, метафизическом смысле, демонстрируя заданную в реальном времени и реальном пространстве возможность существования чистой «беспощадности», «безжалостности» и «бессердечия»<sup>86</sup>. Не случайно жестокость в русском языке относится к классу апофатических понятий: она определяется обычно через качества, которыми она не обладает.

Жестокость Арто последовательно отбирает у зрителя возможность воспользоваться в восприятии теми фильтрами, которые предоставляет ему цивилизация. В этом смысле театр жестокости — театр действия. Арто исходит из того, что «нам нравится рассматривать свои действия и углубляться в размышления относительно желанной формы своих поступков, — вместо того, чтобы эти формы непосредственно подталкивали нас к действию»<sup>87</sup>, и постоянно ищет возможности активного (= насильственного) включения зрителя в действие. В этом его намерения совпадают с той интенцией советского революционного театра, которую развивает Эйзенштейн в своей концепции «монтажа аттракционов»: «Аттракцион (в разрезе театра) — всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего»<sup>88</sup>.

Пометка «в разрезе театра» очень важна. И концепция «театра жестокости» Арто, и «агрессивное искусство» Эйзенштейна имеют в своей основе понимание искусства как пространства, моделирующего реальные процессы бытия — но не в смысле мимесиса<sup>89</sup>, не в плане воспроизведения реальности, а в сфере чувственного переживания, когда зритель в момент экстаза, «выхода из себя», к чему его побуждает агрессия художника, проживает во времени спектакля/фильма ту катастрофу, перед которой он может в любой момент оказаться в реальной жизни. В этом смысле эстетика Эйзенштейна и Арто принципиально антиреалистична — она создает пространство большей сгущен-

ности и иных параметров, чем реальная жизнь, и ставит своей задачей активизацию тех нервных центров, тех рефлексов и тех реакций, которые затребованы в реальности в значительно меньшей мере.

В «Первом манифесте» театра жестокости Арто пишет о материально-физической стороне театра, которая «позволяет магическим средствам искусства и речи проявиться органично и во всей их полноте, подобно неким новым обрядам экзорцизма»<sup>90</sup>. Искусство обладает магической способностью изгонять из зрителя «инфекцию цивилизации»<sup>91</sup>, ставить его лицом перед той бездной, которая скрыта за внешностью цивилизованного человека и в любой момент, открывшись, может поглотить его. Отсюда интерес и Арто, и Эйзенштейна к архаическим мифам и их концепция многоуровневости человеческого сознания. Показательно, что этот интерес вел их по одному маршруту: оба прошли стадию увлечения психоанализом, были вдохновлены искусством Бали и совершили «инициационное» путешествие в Мексику<sup>92</sup>.

Однако восприятие этого маршрута у Арто и Эйзенштейна оказалось разным. Несмотря на несомненный и постоянный интерес к глубинным слоям культуры и психики, Эйзенштейн оставался рационалистом<sup>93</sup>, пытающимся в момент эстетического переживания нейтрализовать в зрителе неподконтрольное влиянию бессознательного рассчитанным вторжением авторского замысла. Задача Арто иная: он как раз пытается высвободить «постоянный конфликт»<sup>94</sup> в момент представления, вызвать в зрителе «судорогу, в которой мгновенно и четко проступают очертания всей нашей жизни, в которой само творение поднимается и восстает против нашего положения надежно организованных существ»<sup>95</sup>. Театр Арто является театром жестокости в силу «магической, жестокой связи с реальностью и опасностью»<sup>96</sup>; театр и кинематограф Эйзенштейна — в силу попытки Эйзенштейна в конечном счете решить проблему «поднятия квалификации бытовой оборудованности масс»<sup>97</sup>, умения и способности подчинить зрителя высшему порядку, спускаемому сверху.

И Арто, и Эйзенштейн в высшей степени осознанно подходили к медиальной специфике своих концепций. Выбор медиального средства — театра и кино соответственно — определялся прежде всего теми задачами, которые режиссеры ставили перед своей работой в аспекте коммуникативной связи со зрителем. Арто отказывается от фильма в пользу спектакля именно потому, что для него важно физически, телесно поставить зрителя перед лицом мифа, «материализовать и прежде всего сделать актуальными»<sup>98</sup> архетипические столкновения человека с силами хаоса и космоса. Жестокость Арто — это насильственная попытка вовлечения зрителя в процесс тотального действия, лишенная дидактических или идеологических коннотаций. Трагедия Арто как режиссера состояла в первую очередь в том, что его концепция обязывала к созданию конкретной техники театрального искусства, к практической работе по отработке механизмов функционирования его «осо-

бого языка», а именно практическая работа оказалась для Арто в силу самых разных причин невозможной<sup>99</sup>.

В отличие от Арто, опирающегося в своей теории на специфику театра как зрелища, Эйзенштейн создает фильм как текст, и конфликт в его фильмах определяется прежде всего как ориентация на прочтение/толкование, с одной стороны, и символическую природу визуального знака, исключая однозначную интерпретацию, с другой. Начав свою деятельность как театральный режиссер, Эйзенштейн непосредственно столкнулся с основной проблемой левого искусства: ориентированное на зрителя авангардное действо находило в нем отклик лишь в самой малой степени, а именно — как аттракцион. Всякая попытка вывести зрителя через «монтаж аттракционов» к более существенным обобщениям и переживаниям не работала, поскольку сам язык монтажа, представленный в театре прежде всего как специфическая организация пространства, был для зрителя слишком сложен<sup>100</sup>. Оставалось два выхода, оба представленных в творчестве Эйзенштейна как синтетическое единство: обращение к такому материалу, сама нарративная и визуальная природа которого вынуждает зрителя к «выходу из себя» (обращение к сюжетам насилия и жестокости в их брутальной форме), и такая организация этого материала, которая создает нечитаемый в реальном времени кинопросмотра субтекст, тем не менее активизирующий своим наличием глубинные пласты человеческой психики и насильственно вынуждающий зрителя к интеллектуальной работе. Проблема Эйзенштейна была в том, что так же, как и Арто, он ставил своей задачей «выявить Мифы современного человека и современной жизни»<sup>101</sup>. Но в то время, когда обращение к мифу было еще возможно, Эйзенштейн пытался интерпретировать его на актуальном историческом и политическом материале как социальный миф. Когда же он внутренне вырос из этой идеи, изменилось время, и в 30-е годы судьба людей, занимавшихся мифологией, была уже предрешена.

Эйзенштейн стоял перед неразрешимой задачей, предопределившей его трагедию как человека и художника. По своей внутренней организации и психологическим предпосылкам он был ориентирован на работу с мифом отца-тирана, последовательное проведение такой работы в конкретной исторической ситуации сталинской деспотии обрекло его на смерть, а отказ от нее — на устойчивый невроз и невозможность творчества как такового. Сознательная установка на историко-революционный материал для выявления архетипических и мифологических структур культуры и психики вступала в конфликт с господствующим эстетическим каноном, вообще отвергавшим миф как таковой. И, наконец, выбор фильма как медиального средства воплощения своей концепции искусства — восстановления и выявления единства — ставил Эйзенштейна перед необходимостью криптографического письма, становившегося постепенно из приема «интеллектуального» кино условием физического и творческого существования ре-

жиссера. Агрессия, которой Эйзенштейн пользуется как средством коммуникации со зрителем, является не только специфической чертой его поэтики, но неизбежным следствием того дискурса, в который режиссер поставил себя сам. Психоанализ, теории социальных преобразований и медиальная революция 20-х годов задали перспективы отношения к себе, искусству и зрителю — перспективы Фрейда, Сореля и Арто — в которых насилие и жестокость являются базовыми феноменами и необходимым условием существования человека, ставя его перед необходимостью говорить с веком на его языке: на языке силы. И в этом смысле трагедия самого Эйзенштейна была адекватна трагедии его творчества, наиболее отчетливо отразившейся в его последней работе, во второй серии «Ивана Грозного», охарактеризованной М. Роммом как «трагедия тирании»<sup>102</sup>.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> С. Эйзенштейн. Почему я стал режиссером // С. Эйзенштейн. Мемуары: В 2-х т. Т. 2. М., 1997. С. 12. (Далее в примечаниях: Мемуары, с указанием тома и страницы).

<sup>2</sup> Ю. Васильева. Эйзенштейн: Концепция «агрессивного искусства» // Киноведческие записки. № 3. С. 205.

<sup>3</sup> С. Эйзенштейн. Почему я стал режиссером. С. 12

<sup>4</sup> Там же. С. 13.

<sup>5</sup> См.: Н. Клейман, О. Косолапов, Н. Сирипля. Эйзенштейн сегодня. // Искусство кино. 1996. № 5. С. 11.

<sup>6</sup> См.: А. Жолковский. Поэтика Эйзенштейна // А. Жолковский. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 311.

<sup>7</sup> Н. Клейман, О. Косолапов, Н. Сирипля. Эйзенштейн сегодня. С. 11, 13.

<sup>8</sup> Е. Левин. Об Эйзенштейне // Искусство кино. 1996. № 5. С. 27.

<sup>9</sup> Там же. С. 28.

<sup>10</sup> О. Мандельштам. Слово и культура // О. Мандельштам. Избранное: В 2-х т. Т. 2. М., 1991. С. 126.

<sup>11</sup> Е. Левин Указ. соч. С. 32.

<sup>12</sup> В. Лецович. Жестокость как лингвистическая проблема // Антонен Арто и современная культура : Материалы межвузовской конференции. СПб., 1996. С. 12.

<sup>13</sup> Словарь русского языка, составленный Вторым отделением Императорской Академии Наук. Т. 2. СПб., 1907. С. 401.

<sup>14</sup> О добре и зле [Дискуссия М. К. Мамардашвили с Н. Я. Эйдельманом на Высших курсах режиссеров и сценаристов в 1984 году]. // М. Мамардашвили. Мой опыт нетипичен. СПб., 2000. С. 297.

<sup>15</sup> В. Даль. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 2. М., 1956. С. 468.

<sup>16</sup> Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 2. М., 1938. С. 423.

<sup>17</sup> Словарь современного русского литературного языка. Т. 7. М.; Л., 1958. С. 490.

<sup>18</sup> Словарь русского языка. Т. 2. М., 1958. С. 545.

- <sup>19</sup> С. Эйзенштейн. [Раздвоение единого] // Мемуары. Т. 2. С. 45.
- <sup>20</sup> А. Жолковский. Указ. соч. С. 296—312.
- <sup>21</sup> Там же. С. 309—310.
- <sup>22</sup> См.: О. Аронсон, Н. Клейман. Ускользящий Эйзенштейн // Искусство кино. 1998. № 10. С. 64—65.
- <sup>23</sup> См.: С. Эйзенштейн. Автор и его тема // Мемуары. Т. 2. С. 291—297.
- <sup>24</sup> См.: А. Эткинд. Сергей Эйзенштейн в джунглях лебеды. // А. Эткинд. Эрос невозможного: История психоанализа в России. СПб., 1993. С. 381—388.
- <sup>25</sup> Об архетипических образах в «Старом и новом» см.: Х. Гюнтер. Архетипы советской культуры // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 743—784.
- <sup>26</sup> См. статью Б. Уленбруха в настоящем издании.
- <sup>27</sup> См.: М. Seaton. Sergei M. Eisenstein. London, 1978.
- <sup>28</sup> С. Эйзенштейн. Pre-natal experience // Мемуары. Т. 2. С. 48.
- <sup>29</sup> З. Фрейд. Достоевский и отцеубийство. // З. Фрейд. «Я» и «Оно»: Труды разных лет. Кн. 2. Тбилиси, 1991. С. 410.
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> С. Эйзенштейн. Пафос // С. Эйзенштейн. Избранные произведения. Т. 3. М., 1964. С. 119.
- <sup>32</sup> С. Эйзенштейн. Бедный Сальери (Вместо посвящения) // Там же. С. 33.
- <sup>33</sup> Там же.
- <sup>34</sup> К. Г. Юнг. Психология и поэтическое творчество // К. Г. Юнг. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 157.
- <sup>35</sup> Там же. С. 44.
- <sup>36</sup> С. Эйзенштейн. Wie sag' ich's meinem Kinde?! // Мемуары. Т. 1. С. 340—341.
- <sup>37</sup> С. Эйзенштейн. Monsieur, madame et bébé. // Мемуары. Т. 2. С. 57.
- <sup>38</sup> С. Эйзенштейн. Проблемы советского исторического фильма: [Стенограмма выступления Эйзенштейна на творческом совещании по вопросам исторического и историко-революционного фильма 1940 г.] // С. Эйзенштейн. Избранные произведения. Т. 5. С. 115.
- <sup>39</sup> Р. Барт. Миф сегодня // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 111—112.
- <sup>40</sup> О выявлении архетипов культуры в ландшафте см.: С. Эйзенштейн. Неравнодушная природа. // Избранные произведения. Т. 3. С. 251—432.
- <sup>41</sup> С. Эйзенштейн. Метод постановки рабочей фильма // С. Эйзенштейн. Избранные произведения. Т. 1. С. 119.
- <sup>42</sup> С. Эйзенштейн. К вопросу о материалистическом подходе к форме // Там же. С. 109.
- <sup>43</sup> К. Кларк. Марксистско-ленинская эстетика // Соцреалистический канон. С. 352.
- <sup>44</sup> Цит. по: К. Кларк. Марксистско-ленинская эстетика. С. 359.
- <sup>45</sup> См.: М. Freund. George Sorel. Der revolutionare Konservatismus. Frankfurt a.M., 1972. S. 194.
- <sup>46</sup> Ф. Ницше. По ту сторону добра и зла // Ф. Ницше. Сочинения в 2-х т. Т. 2. М., 1990. С. 349.
- <sup>47</sup> Цит. по: Е. Бобринская. Футуризм. М., 2000. С. 66.
- <sup>48</sup> Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский. Манифест летучей Федерации футуристов // Поэзия русского футуризма / Сост. В. Альфонсова и С. Красицкого. СПб., 1999. С. 627.
- <sup>49</sup> Б. Гройс. Тоталитаризм карнавала. // Бахтинский сборник III. М., 1997. С. 78—79. О бахтинской концепции смеховой культуры как альтернативе офи-

циальному дискурсу см.: *Х. Гюнтер*. Михаил Бахтин: Теоретическая альтернатива социалистическому реализму // Там же. С. 56—75.

<sup>50</sup> *В. Ленин*. Материализм и эмпириокритицизм. М., 1928. С. 239.

<sup>51</sup> Периодизацию жизни и творчества Сореля см.: *J. Freund*. George Sorel (1847—1922). Geistige Biographie. Mit einem bio-bibliographischen Anhang von Armin Mohler. Munchen, 1975. S. 41—51.

<sup>52</sup> *G. Lichtheim*. Nachwort [zur deutscher Ausgabe von Sorels «Reflexions sur la violence»] // *G. Sorel*. Über die Gewalt. Frankfurt a.M., 1969. S. 369.

<sup>53</sup> *George Sorel*. Pour Lenine. // *George Sorel*. Reflexions sur la violence. Paris. 1972. P. 387—388.

<sup>54</sup> Там же. С. 387.

<sup>55</sup> *G. Sorel*. Reflexions sur la violence. P. 98.

<sup>56</sup> Там же. С. 38.

<sup>57</sup> Там же. С. 321.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> Там же. С. 322, 331.

<sup>60</sup> См.: *Е. Бобринская*. Футуризм. С. 72.

<sup>61</sup> Цит. по: *Е. Сидорина*. Сквозь весь двадцатый век: Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994. С. 231.

<sup>62</sup> *С. Эйзенштейн*. К вопросу о материалистическом подходе к форме. С. 109.

<sup>63</sup> См.: *Вяч. Вс. Иванов*. Эстетика Эйзенштейна // *Вяч. Вс. Иванов*. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. М., 1999. С. 143—380. (Особенно гл. «Воплощение мифа» С. 348—369).

<sup>64</sup> *С. Эйзенштейн*. К вопросу о материалистическом подходе к форме. С. 111.

<sup>65</sup> Там же. С. 115.

<sup>66</sup> *Ж. Батай*. Литература и зло. М., 1994. С. 16.

<sup>67</sup> *Д. Сегал*. Проблема психологического субстрата знака и некоторые теоретические воззрения Эйзенштейна // Тексты советского литературоведческого структурализма / Сост. К. Аймермахер. München, 1971. S. 469.

<sup>68</sup> *С. Эйзенштейн*. Метод постановки рабочей фильмы. С. 118.

<sup>69</sup> *Д. Вертов*. Киноки. Переворот // *Д. Вертов*. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 55.

<sup>70</sup> *Д. Вертов*. Киноглаз. // Там же. С. 91.

<sup>71</sup> *Д. Вертов*. Киноки. Переворот. // Там же. С. 50.

<sup>72</sup> *Д. Вертов*. Пятый номер «Киноправды». // Там же. С. 49.

<sup>73</sup> О различиях в подходах Вертова и Эйзенштейна к проблеме политического фильма см.: *В. Амэнгаул*. Vertov et Eisenstein: deux conceptions du cinéma politique // Jeune cinéma. 1976. № 93. P. 119.

<sup>74</sup> О проблеме подчинения эстетики Вертова давлению «социального заказа» см.: *О. Bulgakova*. Absolute Filmsprache und sozialer Auftrag: der unbekannte Vertov // *О. Bulgakova*. (Hrsg.) Film Auge Faust Sprache: Filmdebatten der 20-ger Jahre in Sowjetrußland. Berlin, 1992. S. 29; см. также: *Р. Рихтер*. Vertov, schöner Anfang — schlimmes Ende. // Film und Fernsehen. 1992. № 4. S. 43.

<sup>75</sup> *С. Эйзенштейн*. [Раздвоение единого] // Мемуары. Т. 2. С. 45.

<sup>76</sup> *Д. Вертов*. Мы. Вариант манифеста // *Д. Вертов*. Статьи, дневники, замыслы. С. 54.

<sup>77</sup> *Д. Вертов*. Временная инструкция кружкам «Киноглаза» // Там же. С. 95.

<sup>78</sup> Там же.

<sup>79</sup> *С. Эйзенштейн*. Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 71.

<sup>80</sup> Там же. С. 74.

<sup>81</sup> Вяч. Вс. Иванов отмечал, что уже с «Броненосца “Потемкин”» «Эйзенштейн начинает ту сознательную подмену истории мифом, которая объединяет его фильмы разных периодов и может быть соотнесена с последовательным отрицанием реализма в его теории» (См.: Вяч. Вс. Иванов. Указ. соч. С. 171.)

<sup>82</sup> Там же. С. 168.

<sup>83</sup> Перевод на русский язык «театра жестокости» («Le théâtre de la cruauté»). Так «крюотический театр», предложенный В. Максимовым, представляется мне не очень удачным, поскольку снимает тем самым непосредственную интенцию Арто, неоднократно отстаивавшего необходимость именно такого словопотребления (см.: А. Арто. Письма о жестокости // А. Арто. Театр и его двойник / Пер. с фр. С. Исаева. М., 1993. С. 110—113. Далее статьи Арто из этого издания цитируются только с указанием страниц).

<sup>84</sup> А. Арто. Манифест, написанный ясным языком // Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 141.

<sup>85</sup> См.: А. Арто. Театр жестокости (Первый манифест). С. 97.

<sup>86</sup> См. «Жестокость» в словаре Ушакова.

<sup>87</sup> А. Арто. Театр и культура. С. 7.

<sup>88</sup> С. Эйзенштейн. Монтаж аттракционов // Избранные произведения. Т. 2. С. 270.

<sup>89</sup> Об анти-миметической направленности эстетики Арто см.: F. Tonelli. L'esthétique de la cruauté. Etude des implications esthétiques du 'Théâtre de la Cruauté'. Paris. 1972.

<sup>90</sup> А. Арто. Театр жестокости (Первый манифест). С. 96.

<sup>91</sup> См.: А. Арто. Театр и культура. С. 7.

<sup>92</sup> См.: проект Арто «La Conquête du Mexique» (1933), на который, возможно, в значительной степени повлияла встреча и знакомство с Эйзенштейном на его докладе в Сорбонне 17 февраля 1930 (см.: А. Artaud. Œuvres complètes. Vol. II. Paris, 1970. P. 56); см. также анализ Эйзенштейном ритуалов острова Баби в «Grundproblem».

<sup>93</sup> См. обратную концепцию Ларса Клеберга об антимарксистском иррационализме Эйзенштейна в кн.: L. Kleberg. Stjärnfall. Stockholm, 1988.

<sup>94</sup> См.: А. Арто. Театр жестокости (Первый манифест). С. 100.

<sup>95</sup> Там же.

<sup>96</sup> Там же. С. 96.

<sup>97</sup> С. Эйзенштейн. Монтаж аттракционов. С. 269.

<sup>98</sup> А. Арто. Театр жестокости (Второй манифест). С. 135.

<sup>99</sup> См.: М. Мамардашвили. Метафизика Арто. // М. Мамардашвили. Как я понимаю философию. М., 1992. С. 375—387.

<sup>100</sup> См.: John E. Bowl. The Constuction of Caprice: The Russian Avant-garde Onstage // Theatre in Revolution. Russian Avant-Garde Stage Design 1913—1935. San Francisco, 1991. P. 61—83.

<sup>101</sup> А. Арто. Театр жестокости (Второй манифест). С. 133.

<sup>102</sup> См.: М. Ромм. Беседы о кино. М., 1964. С. 90.

## ИНСЦЕНИРОВКА МИФА: О ФИЛЬМЕ С. ЭЙЗЕНШТЕЙНА «АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ»

1930-е годы в советской истории были отмечены возвращением собственной сознанию человека древней Руси глубокой веры в магическую силу печатного и письменного слова. Эта вера пронизывала быт каждого человека, так или иначе связанного с производством текстов. Представление о «правильном» тексте, о его соответствии действительности, воспринимаемой под углом идеологии, о высшей «правдивости» письма привело к тому, что даже в тех случаях, когда печатный текст медиализировался, зоркое око цензуры по-прежнему было направлено на шрифт. Именно драматические тексты и сценарии, а не их сценическое и экранное воплощение, в первую очередь подвергались правке и запрету.

Каким же образом должен был вести себя режиссер, как никто другой пытавшийся теоретически осмыслить специфические методы киноискусства, при съемке исторического фильма на идеологически сомнительную тему, режиссер, многие годы находившийся под перекрестным огнем идеологической и художественной критики, физически и психически доведенный режимом до грани разрушения? Речь идет о Сергее Эйзенштейне и его фильме «Александр Невский», всегда считавшемся жестом уступки требованиям сталинского времени, никогда не подвергавшемся официальной критике и цензурным купюрам (впрочем, об этом ниже).

В середине 30-х годов с ростом культа Сталина неизбежно мутирует и само представление о русской истории. Если Ленин, поддерживая социологическую историографию (школа Покровского), призывал к видению русской истории через призму классовых антагонизмов, то эпоха Сталина формулирует тезис об исторической роли героической личности. Ранее дискредитированные лидеры и вожди приобретают статус сталинских предтеч: Петр I, Иван Грозный, Александр Невский, руководители антипольского сопротивления XVII века Минин и По-

жарский... Буквально за несколько месяцев историческая тематика заполняет пространство литературных и драматических текстов.

Разумеется, кинематограф не мог остаться в стороне. После экранизации Петровым официально одобренной версии жизни Петра I такое же задание по прямому указанию Сталина получает и Эйзенштейн: он должен снять «житие» Александра Невского. Во избежание проколов, случившихся при постановке «Бежина луга», в качестве сценариста был избран Петр Павленко — человек, колебавшийся только вместе с генеральной линией партии. Между первым вариантом сценария, опубликованным Павленко в декабрьском номере журнала «Знамя», и окончательной версией фильма лежит целый ряд так называемых «подцензурных вариантов» — не дошедших до нас разработок, подвергнутых цензурной правке.

При сравнении двух сохранившихся версий — первой и последней — бросаются в глаза серьезные расхождения между находившимися в одной упряжке коллегами: если сценарий Павленко рисует героизм Александра Невского в его борьбе на двух внешних фронтах, немецком и татарском, то фильм Эйзенштейна сужает перспективу до отчетливой антинемецкой тенденции. У Павленко показана «Русь, вырастающая в боях против Азии и Запада»<sup>1</sup>, а в фильме мы видим страну, разоренную татарами и тем не менее дающую отпор немецкому агрессору. В сценарии Новгород изображен как многонациональный торговый центр, объединивший греков, персов, индусов, шведов, венецианцев в гармоническую культурную общину, вынесенную за границы мировых политических конфликтов; в фильме он представлен городом, населенным исключительно русскими, с опасным креном в сторону сепаратизма и антицентрализма. Конфликты внутри новгородской общины вызваны здесь не столько национальными, сколько классовыми причинами: буржуазия в лице купцов призывает к уплате требуемой дани немецкому рыцарскому ордену, в то время как национальная русская партия предлагает подчинить свободную Новгородскую республику феодальному правлению Александра Невского, гарантирующему защиту от притязаний агрессора.

Возможно, что эти колебания в рамках производства фильма были вызваны лишь корректировкой конфликтов и сюжетной схемы; возможно также, что изменения были внесены по требованию цензуры, которой казалось крамольным предпочтение «космополитического», интернационального образа России классовому подходу. Имели место, однако, и такие изменения, которые могут быть объяснены только спецификой механизма художественного изображения истории при сталинизме. Герой первого сценария — отец семьи, укорененной в традиции русского княжеского рода, изображение которого в сценарии дается в утопически-идиллических чертах. В фильме эта линия отсутствует: образ Александра, его речь и поведение свидетельствуют о ритуальном явлении кланового вождя, стоящего над повседневной жиз-

ню, лишённого каких бы то ни было личных связей, обращенного лишь к своему народу, готового на самопожертвование и требующего полного подчинения себе. Таким образом, те моменты сценария, которые предназначались для отражения «местного колорита», приобретают в фильме характер ритуальных актов.

Именно здесь лежит ключ к переоценке «Александра Невского» — единственного «правильного» фильма Эйзенштейна. Изменения в сценарии подобны ступеням на пути к визуальному воплощению письменного текста: они маркируют моменты вмешательства цензуры в творческий замысел. Текст сценария выступает в данном случае как продукт вынужденного диалога художника с цензурой, своеобразный плод их «коллективного творчества».

Цензурные правки к «Александру Невскому» и утверждение в соответствующих инстанциях «лицензированных» исторических моделей и героических образов прослеживаются достаточно легко. В ноябре 1937 года Эйзенштейн и Павленко передают свой «литературный сценарий» в Государственное управление кинематографии (ГУК), а в декабре авторы получают его обратно со следующими замечаниями: «Более четко показать народ — главным образом крестьянство, акцентировать героизм и бесстрашие народа, а не только князей и воевод, более четко проработать всю линию Александра Невского, его ведущую роль полководца, освободить сценарий от лишнего нагромождения «ужасов» и «жестокостей», правильно показать Новгородское вече»<sup>2</sup>.

Ответ Эйзенштейна на цензурные требования был последней попыткой спасти сценарий, основывавшийся на хронологии «Жития Александра Невского». В «литературном сценарии», в соответствии с текстом жития, Александр умирает на обратном пути после посещения татарской Орды. Но если в Житии горюющий повествователь («О горе тебе, бедный человек! Как можешь написать кончину господина своего!»<sup>3</sup>) уже вверяет сыну Александра Дмитрию грядущие освободительные подвиги («Служите сынови моему, акы самому мне, всем животом своим!»<sup>4</sup>), то у Павленко смерть Александра рассматривается в перспективе грядущего владычества Москвы. В своих комментариях к упрекам цензуры Эйзенштейн старается найти компромисс между интенцией «Жития» и централистской пропагандой — ведь Александр посещал Орду трижды, однако от этой исторической детали авторы сценария все же уклонились: «Это отступление вызвано тем, что сценарий показывает не хронологию жизни и деяний Александра Невского, а имеет темой объединение русских вокруг идей Руси и русской народности, показанной преимущественно на борьбе с интервентами. Для этой темы последний эпизод в Орде необходим как заключительный аккорд действий самого Александра по линии, начатой невоской победой, идущей через Ледовое побоище и завершённой его правнуком Дмитрием Донским в Куликовской битве, даваемой в конце»<sup>5</sup>.

Вера сталинской культуры в однозначность написанного слова предоставляла художнику пусть небольшую, но все же возможность превратить свое субъективное толкование текста вне его структуры, а именно в *mise-en-scène*, в построении декораций, в кадровом изображении, в жестикуляции — словом, в спонтанном решении съемок. Наброски костюмов, выбор места действия, руководство персоналом — все это находилось вне сферы влияния цензуры: на съемках, за кулисами и в реквизитных мастерских власть была бессильна. Опасность со стороны цензуры появлялась вновь уже на приемке готового или почти готового фильма. Но в отличие от «Бежина луга», где уже сам сюжет на тему коллективизации ставил перед Эйзенштейном непреодолимые цензурные барьеры, исторический материал «Александра Невского» предлагал, на первый взгляд, совсем иные возможности. Миф был задан изначально: фигура главного героя вырастала (с разрешения и при активном участии цензуры) до размеров стилизованного человекабога.

Параллель со Сталиным, всеми любимым, всевидящим и всезнающим вождем, самоотверженно служащим своему народу и стране, в подобном историческом фильме была очевидна. В статье для сборника, посвященного проблемам исторического кино, Эйзенштейн сам говорит о связи образа Александра Невского с личностью Сталина: «Если мощь народного духа сумела так расправиться с врагом, когда страна изнемогала в оковах татарского ига, то не найдется такой силы, чтобы сокрушить эту страну, скинувшую все цепи угнетения, страну, ставшую социалистической родиной, страну, которую ведет к небывалым победам величайший стратег мировой истории — Сталин»<sup>6</sup>.

Премьера «Александра Невского» состоялась 23 ноября 1938 года. В июне 1939 года арестовывают и расстреливают к тому времени уже творчески уничтоженного Мейерхольда, а его оставшийся в живых наследник имеет дело с теми же проблемами, которые занимали Учителя при постановке «Тристана и Изольды» Вагнера — невозможность совмещения мифа и истории в рамках произведения искусства. Начиная с 1938 года, заметки Мейерхольда читаются как палимпсест эйзенштейновских текстов и отсылают тем самым к их общему первоисточнику — мыслям Рихарда Вагнера на ту же тему.

В инсценировке истории в «Александре Невском», истории, прошедшей через горнило мифотворчества, Эйзенштейн стоял перед той же дилеммой, которую тематизировал Вагнер в статье «Сообщение для моих друзей» (1851), а именно невозможности драматизации истории, разрешимой лишь при гипостазировании истории в миф. Вспоминая о проекте своей драмы о Фридрихе I, отложенной композитором в пользу постановки «Зигфрида», Вагнер писал: «Чудовищная масса исторических случайностей и связей, из которой невозможно убрать ни одного члена в случае, если их общий смысл должен быть обозрим, не предназначена ни для формы, ни для существа драмы»<sup>7</sup>. Уже в 1915

году Мейерхольд подробно конспектирует Генри Лихтенбергера, анализовавшего в своем труде о Вагнере как раз проблемы соотношения мифа и истории. В этой связи сам Мейерхольд выделял оппозицию «текст / инсценировка» как отражение дифференций двух различных культурных сфер. В натуралистическом театре царит «стремление показать все, что только возможно»<sup>8</sup>. «Страх перед скрытым и невысказанным» превращает театр в «иллюстрацию текста»<sup>9</sup>. Труды Мейерхольда, посвященные театру, опираются на целый комплекс понятий, многие из которых Эйзенштейн затем приспособливает к нуждам кинематографической теории — например, понятие символа, концепцию театрального толкования, набросок о «сопровождающем фоне», о диссонансах, вторгающихся в лейтмотив действия.

Когда в процессе работы над сценарием «Александра Невского» фигура главного героя из отца семьи трансформируется в образ народного вождя, Эйзенштейн пользуется этим для реализации в художественной структуре фильма мифологем архаичного культа. Он разрабатывает своеобразный визуальный подтекст, не оговоренный сценарием и ускользнувший от внимания цензуры. Образ Александра Невского на всем протяжении фильма сопровождается цитированием анимистической тотемной символики. Более того, к визуальным цитатам из области языческих культов прибавляется еще один немаловажный слой. Так, в начале фильма зритель знакомится с Александром, когда тот со своими товарищами ловит рыбу в Плещеевом озере: грядущий вождь-избавитель здесь стоит во главе коллектива рыбаков, и тот факт, что рыбаков в кадре двенадцать, разумеется, не случаен.

В свете работы Ольги Фрейденберг о въезде Иисуса в Иерусалим<sup>10</sup> триумфальный вход в город читается в контексте мифологического архетипа вечно возвращающегося Гелиоса и оплодотворения города-женщины (богини) через солнечный тотем. Характерно, что в конце фильма после победного въезда в город Александра Невского заключаются браки его сподвижников Гаврилы и Буслая с Василисой и Ольгой — «оплодотворение» города удваивается в своеобразном эпическом параллелизме.

В фильме мы имеем дело с драмой открытого ландшафта и публичного места. Механизмы власти действуют здесь демонстративно, на церковных ступенях — агоре древнерусского города. Борьба за власть и погром — все становится ритуальной драмой. Также и дом Александра Невского, единственное замкнутое пространство в фильме, представляет из себя нечто гораздо большее, чем деревянная изба князя. В этом доме продолжается линия «рыбачьих» аллюзий: вяжутся сети, затем они рвутся опять. Посланцы восставшего Новгорода передают сообщение о выборе Александра русским диктатором. Проходит церемониальная смена одежд: крестьянская одежда сменяется доспехами, передача оружия символизирует архаический мотив выбора лучшего и передачу послания.

Самостоятельную жизнь в фильме вне «большой политики» ведут тотемные звери. Немецкие рыцари, силы зла, маркированы атрибутами мифических и геральдических животных: магистр ордена — бычьими рогами, его помощники — птичьими когтями и, с ироническим подтекстом, вытянутой вверх рукой, которая при снятии шлема воспроизводит нацистское приветствие. Мифологические аллюзии в фильме образуют свои собственные синтаксические структуры, формирующие в рамках общей фабулы своеобразный «сюжет в сюжете». Этот конструкт сосуществует параллельно с течением повествования. Так, бычьи рога будут сброшены на лед озера во время схватки магистра ордена с Александром, однако и здесь речь идет о глубоком символическом акте. Геральдическая эмблема головного убора «нападает» на героя и приобретает самостоятельность. Магистра уволакивают, набросив ему веревочную петлю на шею, и с той же самой веревкой на шее выставляют на всеобщее обозрение при триумфальном возвращении. Значение этих шифров не ясно, если смотреть фильм с точки зрения синеаста или с позиции подчинения Эйзенштейна нормам времени. Если же учесть жизненную ситуацию автора и его зависимость от этих норм, а также понять, какие из разрушенных культурных сфер непосредственно касаются его биографии, то сразу нападаешь на нужный след: мифологизация — это цитирование запрещенной культуры. Немецкий гротескмейстер с веревкой на шее, которому «обломали рога», отсылает к переходу от 20-х годов к 30-ым, и, возможно, к еще более дальней, предсталинской фазе культурного перелома, когда миф рождался из двух дискурсивных перспектив — культурно-символической и этно-социоантропологической.

Уже упомянутая Ольга Фрейденберг, чья работа «Поэтика сюжета и жанра», посвященная происхождению сюжета из ритуала архаического общества, не переиздавалась с 1936 года, посвятила один из ее обширных разделов роли тотемного вождя клана. Вождь клана как метафора зверя и побеждающий этого зверя в бою герой как метафора солнца; попеременная метафоризация боевой схватки и заключения брака; потребление пищи и смерть как два лишь на поверхности чередующихся жизненных процесса, бывших гомогенными в дологическом периоде. «Вожак-тотем, борющийся врукопашную со зверем-врагом, естественно обращается [в механике дологической эволюции мысли] в борца со смертью»<sup>11</sup>. Александр Невский как герой солярного мифа, с одной стороны, и как историческое предвосхищение панегирического «солнца Сталина», с другой, не исключают здесь друг друга. Метафора «Сталин как солнце», обогревающее и освещающее Россию, наряду с метафорикой света являлась одним из наиболее распространенных тропов восхваления вождя в 30-е годы.

Однако эта директивная метафора считалась рожденной в своеобразном коллективном народном «*furog poeticus*». Отсылка к архаике и вместе с тем к тривиальности изображения была нарушением табу, и

Эйзенштейн демантирует здесь сталинский миф тем, что создает контексты. Картина «солнца-Сталина» была в принципе асинтаксичной, поскольку сама репрезентация не развивалась дальше. Образ солярного героя Александра Невского, напротив, находится в центре мифологических связей, что определяет его обоснованность. Все окружение главного героя, коллектив второстепенных персонажей организован таким образом, что эти фигуры, «помощники» (в категориях морфологии Проппа), сами являются носителями мифа и как таковые отражают и толкуют центральный миф.

Бросим взгляд на пару «помощников»: двое мужчин противостоят здесь двум женщинам. Синкретический конструктивный принцип киноязыка Эйзенштейна наиболее отчетливо прослеживается именно в концепции этих фигур. Здесь царит четкая симметрия: Гаврило, маркированный черным цветом, противостоит «белому» Буслаю. Оба героя «удваиваются» женскими фигурами Василисы и Ольги, реализующих противоположность «*vita activa*» и «*vita contemplativa*». Аспект сексуальности воплощает собой оружейный кузнец Игнат. Различные приметы мужских протагонистов представляются особенно важными, поскольку их культурный генезис непосредственно руководит их семантикой: Гаврило и Буслай приносят свою литературную биографию в структуру значений кинематографического текста.

Фигура Гаврилы Олексича берет свое начало в «Житии Александра Невского», где он играет центральную роль в борьбе против шведов. Однако в этом тексте Гаврило не упоминается при описании Ледового побоища, вообще имеющего там скорее второстепенное значение. О роли Гаврилы в борьбе против шведов мы узнаем следующее: «Един именем Гаврило Олексичь. Се наеха на шнеку, видев королевича, мча под руку, и възеха по досце и до самого коробля, по ней же хожяху с королевичем, иже текоша передь ним, а самого, емше, свергоша и с конем в воду з доски. И Божьею милостью неврежень бысть, и паки наеха, и бися с самим воеводою среди полку ихъ»<sup>12</sup>.

С фигурой Гаврилы, а, значит, с опорой на древнерусский житийный текст, транспонируется в фильм сакральная типология, в которой Александр Невский предстает как избавитель, реализовав заключенные в целом тексте надежды на спасение Руси. В тексте Жития Александр Невский отмечен как спаситель «нового Иерусалима» — Новгорода: «Бысть же в то время чюдо дивно, яко же во дrevньяя дни при Езекии цесари. Еда приде Санахирим, асурийский цесарь, на Иерусалимь, хотя пленити град святой Ерусалимь, внезапно изиде ангель Господень, изби и от полка асурийска 100 и 80 и 5 тысящ, и, вставше утро, обретошася трупья мертвы вся. Тако же бысть при победе Александрове, егда победи короля, об онь поль реки Ижжеры, иде же не бе проходно полку Александрову, zde обретоша много множество избенных от ангела Господня»<sup>13</sup>.

Пожалуй, еще важнее, чем фигура Гаврилы, оказывается второй

помощник в дружине Александра — Василий Буслай. Если Гаврило принадлежит сфере сакральной письменности, то Буслай представляет интересы устной текстовой культуры и связанной с ней мифопоэтики.

Сам Эйзенштейн отчетливо тематизировал тройственную конструкцию (Александр, Гаврило, Буслай) как связь образа харизматического вождя<sup>14</sup> с историческими и фольклорно-мифологическими типажими второстепенных героев: «Огонь, сдерживаемый мудростью, синтез обоих рисовались как основное в образе Александра. Этот синтез оттенялся фигурами двух его сподвижников: одного — принесшего свое имя из летописей Невской победы, другого — как правнука вневременного героя новгородских былин»<sup>15</sup>.

Необычайно важным для многослойной конструкции контекстуальной сферы фильма оказывается введение образа Василия Буслаева. Построение этой фигуры является инсценировкой как архаико-мифологического генезиса самого героя, так и его рецепции. Василий Буслай известен нам из новгородских былин. Тексты с его участием образуют два основных сюжета: так, если в былине «Василий Буслаев и новгородцы» повествуется о перманентном терроре, которому герой и его дружина подвергают Новгород, то былина «Смерть Василия Буслаева» рассказывает о его трагическом конце во время паломничества в Иерусалим. Из второго текста Эйзенштейн берет многие детали для изображения героя в своем фильме. Например, именно в этой былине Буслай надевает на время паломничества «цветно платицо», и корабль, построенный Буслаем для своего путешествия («Да нос-де, корма да по-звериному»), соответствует зооморфному носу корабля из первой сцены фильма<sup>16</sup>.

Своеобразие проблематики фигуры Василия Буслаева состоит в том, что былины повествуют о нем как о двух разных людях — о рыцаре и о пилигриме. В конечном счете, лишь дружина и мать Амелфа соединяют две ипостаси в единый образ. Очевидной кажется связь обоих эпизодов по схеме «преступление = нарушение морального и общественного порядка» и «наказание = искупление через паломничество в святыне земли» — в том смысле, что Василий Буслаев своей атакой на священный новгородский закон совершает смертный грех, искупить который он может только путешествием в Иерусалим. Однако этой на первый взгляд простой схеме препятствует одно обстоятельство: в былине «Василий Буслаев и новгородцы» нигде нет ни малейшего признака осуждения поведения героя — хотя оно и воспринимается как предосудительное, однако вовсе не по отношению к общественному или космическому миропорядку. Уже само происхождение Василия от благочестивых и почитаемых родителей гарантировало ему по законам древнерусской житийной топики определенные моральные качества: его отец «с Новым городом не спаривал, / Со Опсковом он не вздоривал, / А со матушкой Москвой не перечился»<sup>17</sup>. Эти качества определяются ис-

ключительно из перспективы родителей Василия: он и «чадо милое», и «сын любимый», и «чадо любимое честной вдовы»<sup>18</sup>. Можно с полной уверенностью исключить трактовку поведения Василия как лидера антифеодального восстания, предложенную советской экзегезой. Его поведение лежит в границах социальной приемлемости, и он принимается коллективом в свои ряды. Грех и моральное преступление Василия, за которое он подвергается наказанию, совершаются за рамками новгородского контекста, а именно во время паломничества в Святую землю, о чем свидетельствует былина «Смерть Василия Буслаева». Три проступка Василия — выступление против мертвой головы, купание в Иордани обнаженным и перепрыгивание камня (алтаря или могильника) — конституируют три варианта нарушения одного и того же табу: презрение святого места и неуважение по отношению к мертвым.

Упомянутые былинные сюжеты содержат неоспоримые свидетельства того, что фигура Василия Буслаева есть трансформация гораздо более глубинного мифологического субстрата. Следуя аргументации школы Марра, выдвинувшей концепцию стадийного развертывания мифологических констант, борьба и смерть являются двойниками жизни и воскресения. Характерно, что кулачные бои новгородцев представляли собой весенний ритуал празднования возвращающегося солнечного бога. Былина о Буслае оказывается продолжением сюжета исходного ритуала, составной его частью, оставляющей ритуальное место не названным. О том факте, что фигура Буслая является трансформацией образа умирающего и воскресающего бога солнца, свидетельствует сюжет о заточении героя в погреб, из которого его могут освободить лишь мать или девка-чернавка. Вспомним, что в русской традиции фигура матери как «матери сырой земли» находит свое воплощение в Божьей матери и из этой же трансформации следует «уравнение в правах» Руси и Палестины, места действия второй былины о Буслае, в которой запрет на путешествие формулируется именно матерью.

Оба мужских героя фильма сватаются к новгородчанке Ольге. Сватовство вначале отвергается, но затем Ольга предлагает себя в жены тому, кто окажется сильнейшим в бою. Фигуре Ольги, воплощению принципа «*vita contemplativa*» и библейской Рахили, противопоставлена псковичанка Василиса, которой соответствует принцип «*vita activa*» и образ Лии. В них выражается мифическая идентичность жизни и смерти, а также умирания, зачатия и возрождения и метафорика свадьбы и битвы. Отец Василисы был убит немецкими рыцарями; его завешание — обращение к дочери требование родить мстителя за русскую землю. Фигура Ольги, в русском контексте ассоциирующаяся со святой Ольгой, отсылает к святости русской земли, о которой многократно возвещает хор Сергея Прокофьева; «королева» Василиса являет собой воплощение Александра Невского в женском образе. Ее бракосочетанию предшествует возложение доспехов и активное участие в битве. В уже упоминавшейся работе Фрейденберг говорится об образе «Германии» у Тацита, который

сообщал о германском обычае отмечать брак в доспехах<sup>19</sup>.

Следует отметить, что в отличие от сценария законченный фильм не содержит сцены кулачного боя на Волховском мосту. Была ли она снята и принесена в жертву цензуре — остается неясным. Вероятно, что ее сняли из-за нежелательных ассоциаций с гражданской войной — ведь Гаврило, Буслай и Игнат бьются с представителями новгородской «буржуазии». Интересно, что практически незамеченным осталась вызванная этим пропуском дыра в сюжете: ведь именно здесь образуются две будущие пары, Буслай — Василиса и Гаврило — Ольга, и появление в финале сокращенного фильма матери Амелфы остается также немотивированным.

Если два помощника Александра маркированы своим участием в акте сватовства, то третий мужской герой, оружейный кузнец Игнат, свободен от потенциальных брачных уз. Его фигура имеет особую историю: в сценарии Петра Павленко Игнат играет настолько незначительную роль, что даже не попадает в список действующих лиц. Эйзенштейн симпровизировал эту роль непосредственно во время съемок. Как он писал позднее, совершенно случайно было замечено сходство Игната с известным декламатором Орловым, и тому поручили эту роль. Игнат в исполнении Орлова транспортирует тайный замысел фильма: весь его речевой потенциал реализуется в многообразии русских пословиц, басен и сказок, причем с явным эротическим оттенком. Так, сватовство героев к Ольге Игнат характеризует следующим образом: «Бычки бушуют, весну чувят» или «Коза на дворе, так козел через тын глядит». В сцене ожидания у костра накануне боя Игнат развлекает солдат и Александра сказками. В сохранившихся сценарных вариантах он рассказывает историю о лисе, пойманной крестьянином в мешок и впоследствии утопленной. В фильмовом варианте, созданном непосредственно во время съемок, этот текст заменяется на другую сказку: лиса преследует зайца и застревает между стволами деревьев. Несмотря на все просьбы о сохранении «девичьей чести» заяц насилует лису. В своих воспоминаниях Эйзенштейн подробно рассказывает об истории этого эпизода<sup>20</sup>. Тем самым народ как бы поставляет вождю сырой материал для гениального стратегического замысла: Александр решает атаковать немецких рыцарей по «заячьему» образцу. Сказка Игната, таким образом, служит полноте образа самого рассказчика, рисуя в нем черты Эроса, Пана и весеннего тотема, а также через перенос мотива изнасилования придает фигуре вождя космическое измерение: герой как Зевс.

Игната отличает от других солдат Александра характерная деталь одежды: шлем выгнут таким образом, что его линии воспроизводят форму пламени. Уже упоминавшийся каталог тотемических головных уборов дополняется еще одним мотивом: Игнат — кузнец, как таковой непосредственно связанный с огнем (*ignis*), который, в свою очередь, стоит в одном контекстуальном ряду с солнцем. В тех вариантах сцена-

рия, которые были опубликованы после премьеры фильма, профессиональная принадлежность Игната была обозначена как «кольчужный мастер». Кольчуга, этимологически происходящая от «кольца», делает Игната своеобразным «Властелином колец», повелителем солнечного круговорота и смены времен года.

О самом образе Игната Эйзенштейн особо не распространялся, однако в 1946 году, спустя многие годы после премьеры фильма, он оставляет характерное исследование о воплощении в этой фигуре принципа единства комического и трагического. Оружейный кузнец бескорыстно дарит плоды своего труда воинам Александровой дружины, оставив себе последнюю кольчугу. Одев ее и взглянув на нижнюю часть тела сверху, он роняет реплику: «Коротка кольчужка». После победоносной битвы на льду Чудского озера Игнат погибает от руки предателя, нанесшей ему смертельное ножевое ранение в шею. Его последние слова — «Коротка кольчужка». Анималическая нижняя половина тела и верхняя половина, воплощающая *ratio*, дополняют образ Игната до фигуры гибнущего весеннего бога, чье воскресение домысливается мифом.

Уже упоминалось, что в «литературном сценарии» Павленко и Эйзенштейна Александр отправлялся после победы в Золотую Орду. Там его должны были отравить, и на обратном пути на родину Александр умер от яда. Заострение конфликта на антинемецкой тематике отняло у Александра «право на смерть» — эта привилегия отдана Игнату. Александр празднует свой триумф при въезде в Псков с отчетливой перспективой на иконографию сталинского культа, а Игнату достается роль выразителя идеи утопии праведной Руси. Характерно, что если имена других героев либо мотивированы древнерусским контекстом (святая Ольга и «королева» Василиса), либо непосредственно взяты из текста жития или былин (Гаврило и Буслай), то у имени Игната совсем иная история: оно отсылает к малоизвестной утопической традиции мечты о лучшей земле.

«Город Игната» появляется в русской культуре в XVIII веке и является своеобразным воплощением мечты о царстве справедливости и изобилия. Образ казацкого атамана Игната Некрасова лежит в основе цикла легенд об «Игнате-избавителе». «Заветы Игната» и «Книга Игната» регулируют жизнь в этой русской Утопии, лежащей за пределами российских границ и являющейся альтернативой господствующему феодальному миропорядку.

Аудиовизуальная структура фильма ставит перед исследователем множество вопросов, наводящих на мысль о мифологическом подтексте фильма, выведившем его из поля цензурного контроля. Почему русские патриоты, собирающие народное войско «на священный бой», появляются как бы из-под земли, в то время как сопровождающая эту сцену мелодия «Вставайте, люди русские» недвусмысленно отсылает к мотиву воскрешения? Подразумевался ли здесь хтонический элемент? И что двигало Эйзенштейном, когда он помешал на новгородском

знамени изображение кентавра, которое можно найти на бронзовых дверях Софийского собора, не существовавших при жизни Александра Невского?

Очевидным остается тот факт, что эстетика Эйзенштейна берет за основу идею Gesamtkunstwerk в ее русском истолковании<sup>21</sup>, преломляет ее через практику символистского театра и приводит к мифу, теория которого разрабатывалась близкой Эйзенштейну школой Марра<sup>22</sup>. В то время как всякая «мифологичность» преследуется политически, Эйзенштейну удастся найти оригинальную лазейку: он инсценирует аудиовизуальный текст как сценарную, лицензированную властью письменность, сделав его тем самым недоступным для зоркого глаза цензора.

Перевод с немецкого Ильи Кукуя.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> П. Павленко. Русь. Литературный сценарий // Знамя. 1937. № 12.

<sup>2</sup> См.: С. Эйзенштейн. Избранные произведения. Т. 6. М., 1971. С. 545.

<sup>3</sup> Житие Александра Невского // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 5. СПб., 1997. С. 368.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> С. Эйзенштейн. Избранные произведения. Т. 6. М., 1971. С. 546.

<sup>6</sup> С. Эйзенштейн. Александр Невский // Советский исторический фильм. Сб. ст. М., 1939. С. 19.

<sup>7</sup> R. Wagner. Mitteilung an meine Freunde [1888] // R. Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd 4. Leipzig, 1976. S. 313.

<sup>8</sup> Wsewolod Meyerhold. Schriften. Bd. 1. Berlin, 1979. S. 150.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> См.: О. М. Фрейдберг. Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии) // О. М. Фрейдберг. Миф и литература древности. М., 1978.

<sup>11</sup> О. М. Фрейдберг. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936, С. 77.

<sup>12</sup> Житие Александра Невского. С. 362.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Мансикка обратил внимание на жития римского цезаря Веспасиана как на возможную модель «мудрого, могущественного и прекрасного вождя» (См.: Мансикка. Житие Александра Невского. Разбор редакции и текст // Памятники древней письменности и искусства. Т. 170. [Б.м.,] 1913. С. 26).

<sup>15</sup> С. Эйзенштейн. Александр Невский. С. 23.

<sup>16</sup> См.: Былины / Под ред. Б. Н. Путилова. Л., 1986. С. 292.

<sup>17</sup> Там же. С. 284.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> О. М. Фрейдберг. Поэтика сюжета и жанра. С. 79.

<sup>20</sup> См.: С. М. Эйзенштейн. Истинные пути изобретения // С. М. Эйзенштейн. Избранные статьи. М., 1946. С. 403-411.

<sup>21</sup> Напр., у Вяч. Иванова.

<sup>22</sup> См.: С. М. Эйзенштейн. Воплощение мифа [1940] // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения. Т. 5. М., 1963. С. 329—359.

## ПРОЗА ТЕОРИИ:

### О БИОГРАФИИ СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА, НАПИСАННОЙ ВИКТОРОМ ШКЛОВСКИМ

Вышедшая в 1973 году биография «Эйзенштейн» — поздний, «старческий» текст родившегося в 1893 году Виктора Шкловского. Здесь фактически пересказывается формалистическая теория, причем в нарративе она антропоморфизируется в облике героя — «Эйзенштейна», что порождает известные сложности:

а) поскольку собственная теория Шкловского не в последнюю очередь являлась теорией повествования, возникает вопрос: как ведет себя нарратор по отношению к этой теории?

б) поскольку героя данного литературного повествования зовут Эйзенштейн, а имя это одновременно является и метонимией по отношению к фильму, и становится посредником для перехода к монтажу как теоретическому предмету текста, возникает вопрос: как соотносятся литература и фильм в этом тексте?

Согласно моей гипотезе, здесь используется повествовательный код оппозиционно оформленной связи между монтажом и романом, то есть суггестируется движение, «шаг вперед» от монтажа к роману. В трансисторическом системном понимании речь о различии вообще не идет. Формула «от монтажа к роману» в системном измерении беспредметна и нелогична, поскольку очевидно (и именно Шкловский возвел это в категорию закона), что роман — это тоже монтаж. «Дон Кихот» Сервантеса, «Тристрам Шенди» Стерна, «Евгений Онегин» Пушкина — замкнутые на себя, возводящие жанр к их *ultima ratio*, обнажающие прием сюжетного монтажа романы. И, конечно, кинематографический монтаж в той же мере продуцирует романские сюжеты. В данном случае имеется в виду нечто иное, а именно — субъективная, оперативная, историческая окраска этих понятий. И именно здесь монтаж, как мне кажется, все-таки обозначает свою специфику по отношению к роману. Этот эффект работает — конечно же, *ex negativo* — лишь для постформалистского времени, когда в теории соцреалисти-

ческого романа был сформулирован эксплицитно ограниченный, немонтажный идеал творчества. Но, возможно, здесь мы имеем дело с нормативным обращением авангардистской позиции, постулировавшей монтаж под знаком *ex positivo*, в смысле обнаженной конструкции, технократичности, фрагментарности, вещности в противовес связанной с романом тенденции к мимесису, органичности, единству и антропоцентризму. Подозрение в «романности», или, точнее, подозрение в фикциональности такого рода можно найти в программных работах самых различных направлений — к примеру, в «Биографии вещи» С. Третьякова или в «Конце романа» О. Мандельштама. Если учесть, что именно вопрос о семиотической и специфике построения различных медиумов искусства создал современный теоретический контекст, станет понятным и то, что для этих субъективных метонимических конструкций также характерны различные медиальные свойства<sup>1</sup>.

## ЖАНР

Зададимся сначала вопросом о жанре этого текста, который в оригинале демонстративно не имеет жанрового обозначения (в немецком переводе есть подзаголовок «Роман-биография»). Как и во всех повествовательных гибридах эссеистского толка у Шкловского, здесь можно найти слой замкнутой на себя жанровой саморефлексии, которая характеризует этот текст как смесь мемуаров, биографии, романа и теоретического дискурса. Именно мемуары и биографию Шкловский понимал в своей теории прозы как материал инновации по отношению к роману (в смысле диалектики материала и конструкции)<sup>2</sup>.

Смещения мемуаров с биографией Шкловский пытается избежать по двум направлениям: во-первых, нарочитой постановкой героя, именем которого названа книга, в центр повествования (в противовес этому помещены отступления — воспоминания о других современниках); во-вторых, подчеркнута автобиографическая концентрацией на субъекте воспоминаний — самом Шкловском. Именно этот субъект и занимает место современника, свидетеля и друга рядом с героем (в отличие от биографии Л. Толстого того же автора). К тому же сам он, как и его герой, включен в историю кино (см., например, главу о «Третьей Мещанской»). Автор презентует себя как долгожитель, переживший других — старый человек посреди галереи умерших друзей и пишущий свои последние тексты<sup>3</sup>. Тем самым Шкловский реактивирует старый автобиографический топос.

С другой стороны, есть множество ссылок на традицию романа в виде метонимических сигналов участия собственного текста в истории жанра. Назовем хотя бы ссылки на Диккенса («Давид Копперфилд»), Золя, Достоевского, Толстого.

Программным для этого взаимного проецирования жанров (и для внутреннего проецирования собственного объекта повествования на эту жанровую традицию) является глава «О сравнительных жизнеописаниях», в которой, со ссылками на «Жизнеописания» Плутарха, повествуется об Эйзенштейне и Чаплине. Чаплин же соотносится с «Давидом Копперфилдом», находящимся, в свою очередь, в интертекстуальной связи с эйзенштейновской самоидентификацией в качестве Копперфилда.

В конце концов, дальнейшая роль пишущего вновь развивается в теоретическом дискурсе: «Я в этой книге, скорее, мемуарист, но я мемуарист-теоретик» (с. 233). Эта точка зрения проведена через названия глав («Умение видеть, а не только узнать», «О беспереходной игре», «Кино и литература», «Законы организации мотивов»). Итак, Шкловский продолжает уже известную по его ранним текстам тему самоинценировки в гетерогенных ролях письма<sup>4</sup>.

## ГЕРОЙ

Рассмотрим сначала статус героя. Он более значителен, чем просто фикционализированное историческое лицо. Он — фокус, в котором индивидуальная история, история кино, политическая история (революционная, национальная) и история теории связаны в одно целое. Как это происходит? Данная проблематика высвечивает мистический оттенок нашей истории, которая уже становилась причиной недоумения некоторых исследователей<sup>5</sup>. Действительно имеющая место идеализация Эйзенштейна как преодолевающего все преграды героя и навязчивые стереотипы повествования, суггестирующие впечатление тотальности истории, указывают на определенную мифологическую структуру. Поступки героя в подобной структуре становятся эквивалентом природных (космогонических) или социальных (культурно обусловленных) пра-событий. Именно это измерение культурного пра-события и составляет суть гомогенности биографии Эйзенштейна, истории кино и истории революции.

Рождение героя как предвестие рождения кино рассматривается с помощью хорошо известного у Шкловского сюжетного приема параллелизации. «Паноптикум», «световые картины», братья Люмьер, «ожившие фотографии», «кинетоскоп» Эдисона, «ярмарочные волшебники» Мельеса образуют своеобразное историческое «ложе» для будущего кинопионера: «Сергей станет режиссером в кино, хотя кино пока еще почти не существует. Сергей снимет штурм Зимнего дворца, хотя дворец пока стоит непоколебимо» (с. 10).

Шкловский работает здесь, как и прежде, по принципу контрастного монтажа, диссонансными эффектами которого он владеет как

никто другой. Первый эффект — это контраст «искусства» (инсценировки) и «жизни» (исторической действительности). Второй эффект, действующий посредством принципа сокращенного силлогизма, выброса логического звена — топос превосходства: эйзенштейновский «фильм», его инсценировка является чем-то большим, чем только искусство, эта «инсценировка» возможна и продиктована самой революцией<sup>6</sup>.

Так конституируется в повествовании двойная оценка «революции». С одной стороны, именно революция рассматривается как «жизненный» эквивалент формалистского инновационного мышления. Она составляет реально-исторический повод для уничтожения повествовательной последовательности: «Биография человека не состоит из переходящих друг в друга моментов. Биография самоотрицается» (с. 49).

Революция — действующая сила этого движения, вызывающая с помощью нового материала «взрыв» старых форм («книг» и «вымысла»): «До революции он был восемнадцатилетним юношей, выращенным взаперти. Был весь в книге, как книжная закладка. Сейчас он все начинал сначала» (с. 50).

С другой стороны, это уничтожение повествовательной последовательности функционирует по мифическому архетипу (преодоление отца, инициация, возрождение), которое интертекстуализирует «героя повествования» с героико-эпической, агиографической и, в конце концов, романической<sup>7</sup> точки зрения. После преодоления влияния отца-тирана (Сергей Эйзенштейн отказывается от предписанной отцом карьеры архитектора) начинается последовательная цепочка инициаций этого «героя культуры»: встреча с Малевичем в Витебске, маркированная как инициация непосредственно перед прибытием героя в Москву (см. название главы «По пути в новый мир»); в Москве встреча с Мейерхольдом — вторым отцом; отказ от матери в пользу призвания («Почти невымышленный рассказ про один день в декабре 1920 года» — в самом содержании главы отражен библейский мотив: Иисус в храме и среди аскетов).

Фильмография Эйзенштейна также становится «мифографией». После «Стачки» созданием фильма «Броненосец “Потемкин”» режиссер достигает непосредственного прорыва к «мастерскому» произведению. Этот прорыв связан с чудом: во время премьеры в Большом театре: ролик фильма не заклеен, но пленка не рвется. Фильмы Эйзенштейна больше никогда не рвутся — как и их структура... После этого чуда в Москву приезжают Дуглас Фэрбенкс и Мэри Пикфорд. «Эти большие профессиональные актеры почувствовали себя на один момент волхвами из евангельского мифа: разноплеменные волхвы увидели тогда вновь загоревшуюся звезду и пошли за ней — по преданию, они шли и из Африки и из Вавилона, пути их скрестились, и они пришли в бедный город Вифлеем, где лежал младенец Мессия» (с. 131).

Последующие стадии, «Октябрь» и «Генеральная линия», становятся преградами перед ставшими необходимостью странствиями ге-

роя. Америка и встреча с Чаплином представляют собой цепочку неудач (повествовательное сужение «жизнеописания»). Здесь также наблюдается инициационный элемент: завещание «ученикам» отныне бездеятельного «учителя» и завещание «молодой» стране — от «старой». Чаплин встречается с Эйзенштейном, но его карьера в своей стране уже на закате. Эта страна больше не хочет «изумляться» и не хочет «видеть своих неудачников» (с.191). Эйзенштейн мечется по Америке, пока в конце концов не возвращается в Москву — как Одиссеей на Итаку (с. 206).

Рассмотрим этот момент несколько подробнее (см. главу «Возвращение на родину»). Она — наглядный пример двойственного отношения Шкловского к собственному мифизированному методу письма — ведь оно содержит и то, и другое: и аффирмативную реэвокацию архетипа, и рефлексию, обнажение последнего.

Сравнение с Одиссеем обрамляется создающим диссонанс контрастным монтажом и одновременно отрицающим его контекстом, который конфронтрует с прошлым «мифическим» миром «новой» Москвы (Москвы тотальной реконструкции, Москвы строящегося метро, Москвы проектирующегося Дворца Советов) — «город изменялся» (с. 206). Но из этой конфронтации мифа с историей рождается семантическая искра, которая в определенный момент вновь превращает историю в миф: «Только тот остров был изменен мало, и Одиссею нужно было только найти старые стрелы, взять в руки старый лук, найти старых слуг и перебить женихов, сватавшихся к Пенелопе» (с. 206).

Образ Одиссея, убивающего женихов Пенелопы «старыми стрелами», можно истолковать как архетип начавшейся борьбы «не на жизнь, а на смерть» между вернувшимся Эйзенштейном и сильными мира сего. Эта метафора оказывается, конечно, амбивалентной — не только потому, что, в отличие от Одиссея, Эйзенштейн гибнет в этой борьбе, но и потому, что тактика «старых стрел» в этой перспективе выражает как старую и вечную хитрость «искусства» по отношению к «власти», так и неактуальность эйзенштейновской эстетики в новом контексте 30-х годов.

«Изменившийся», «более не узнаваемый» город — причем в самом строгом формалистском смысле — постоянно наталкивается на «мало изменившийся» миф:

«Проектировался Дворец Советов как одно из высочайших зданий мира. Ломались старые здания, расширялись улицы, передвигались дома. Город становился неузнаваемым. Особенно это было видно человеку, который только что приехал.

Как обычно бывает в эпосе, герой приехал, наполненный временем, пространством, воспоминаниями о множестве неудач и верой в подвиг.

Нити жизни Сергея Михайловича на Западе обрывались много раз, и он связывал нити своего творчества, как ткачиха, стоящая за станком; нити опять рвались» (с. 208).

Мы вновь находим здесь ту же фигуру двойника в момент разочарования («веры в героический поступок») и перенесенной реэвокации мифа — в этом случае он перенесен на фигуру Пенелопы как архетип «ткачихи». Пряжа и разрыв нитей соответствуют уже не столь линейной модели пространства и времени, как, например, «путь». Обе энергии, телеологического пути и противоположного анти-телеологического ткачества (ткачество Пенелопы имеет лишь одну цель — никогда не достичь конца, никогда не заканчивать ковра), в этом тексте перекрещиваются. Я предполагаю, что за взятый в качестве примера промежуток времени — середина 30-х годов — энергия «ткачества» усиливается. Это энергия сохранения, удерживания, отсылающая к другой проблематике, а именно к проблематике соотношения памяти и обновления, о которой говорится в данном тексте. Путь — это движение вперед, оставление чего-то за собой; пряжа и одновременно сотканный текст — удержание, тесная связь, синхронизация тянущейся нити в узелке, наполненном присутствием растянувшегося момента. Но оба образа чужды авангардистской модели: путь — на основе централизации героя («жизненный путь»), ткачество — из-за семантики увязывания, связи.

Два момента в середине книги, концентрирующих различные энергии, противопоставлены друг другу достаточно схематично. Первый момент мы находим непосредственно перед главой «Броненосец Потемкин»: «Я начинал книгу, стараясь понять, как сделаться Эйзенштейном, как не заблудиться на долгих и разветвляющихся путях искусства, как снова встать, от многого отказавшись, космически свободным» (с. 115).

Здесь сформулирована освященная именем героя телеология идентичности («как сделаться Эйзенштейном»), и разветвления пути не столько мотивируют биографическую сюжетную логику отклонений и переплетений, сколько подчеркивают неуклонность движения к цели («как не заблудиться»).

Второй момент — это заключительная глава, следующая после сообщения о смерти Эйзенштейна и в определенной степени объединяющая собой функции эпилога и эпитафии. Она посвящена черемухе — буйно цветущему растению, легко пускающему новые корни в других местах, рядом с тем местом, где спиленное дерево росло раньше: «Тогда понял Толстой — выросла та, первая, черемуха на дороге. Хорошо цветет черемуха, хорошо пахнет весной, а ее рубят, не знают ей цены. А дерево, цветущее, живое дерево переходит с места на место» (с. 295).

Образы ткачества и неистребимого, постоянно разрастающегося корня коннотируются в семантическом узле «сохранения». Можно проследить, как в развертывании биографии происходит переориентация с первой, телеологической, векторной на вторую, охранительную, антивекторную модель. Такая переориентация становится необходимой в масштабе расхождения политической и индивидуальной дина-

мики развития. Само советское государство, когда-то бывшее первопродцем, становится теперь преградой, тающей в себе грядущие поражения и заставляющей других идти обходными путями. Этот разрыв начинается с «Генеральной линии» и углубляется потом в «Бежином луге».

## КИНО И ЛИТЕРАТУРА

Как мне кажется, сентиментальное своеобразие этого текста основывается на лишении самого предмета, т. е. Эйзенштейна (или в метонимическом значении — кино) кинематографичности. Все, что эмфатически связывалось с медиальностью фильма, подвергается в этом тексте ревизии. В данном случае это выражено в первичности функции рассказанной теории, обозначенной выше антропоморфизации и мифологизации теоретических концепций из авангардистского прошлого. Эйзенштейн, объект и субъект культуры, сам побеждает кино.

Эта победа происходит под знаком «человечности». Эта «человечность» характеризуется двумя историческими кодами, перекрещивающимися в тексте: во-первых, код нового, антиавангардистского, антитехнического «гуманизма» сталинской эры как ментального консенсуса, стоящего чуть ниже политико-идеологических конфликтов; и, во-вторых, укоренившаяся в дискурсе семидесятых годов критика позднего капитализма как овеществления и отчуждения<sup>8</sup>.

Раннее кино из этой перспективы — расчеловечивание: «Можно было бы состричь, что кино начинало свою платную эру, втягивая в свои аппараты, как пыль, людей, создавая новые конусы жизни, разрезанные ножом экрана» (с. 5).

Чаплин — первый «очеловечиватель» кино. Раньше погони, а теперь — наполненные смыслом судьбы. Раньше — оплеухи и бросание в лицо тортов с кремом, а теперь — «страдающий человек»<sup>9</sup>.

Эйзенштейн продолжит эту достойную плеча Геркулеса задачу. В ходе его работы происходит перекодирование авангардного дискурса, в котором в одинаковой степени принимают участие субъект и объект биографии. Весь сюжетно-монтажный дискурс в этой книге становится дискурсом о вновь спасенном человечестве. Это перекодирование протекает очень комплексно и обусловлено полидиалогической структурой текста. Пересекаются и диссонируют самые разнообразные конstellации: диалог между Шкловским-формалистом и Шкловским — умудренным мемуаристом, диалог между обоими авангардистами Шкловским и Эйзенштейном, диалог между новатором Эйзенштейном и (временно) колеблющимся Шкловским, диалог между теоретиком литературы Шкловским и теоретиком кино Эйзенштейном, диалог между критиком Шкловским и практиком Эйзенштейном. Поэтому мы — и это соответствует логике текста — прежде чем перейти к

фильмам Эйзенштейна, сначала рассмотрим слой эксплицитных теоретических тем отношения кино и литературы (особенно в аспекте «монтажа»). С одной стороны, это будет справедливо по отношению к комплексности процесса перекодирования а, с другой, немного осветит композиционную риторику этого текста, которая делает биографический субъект участником как минимум равных, или же превосходящих объектов рассказанной теории.

В этих теоретических пассажах доминирует различие медиальных носителей (в старой формалистской парадигме специфики медиальности). Установочный монтаж в кино противостоит монтажу слов. Голос литературного теоретика перекрещивается и сливается с голосом теоретика кино. Парафраза Шкловского работ по теории кино Эйзенштейна накладывается на его «собственный» текст (в главе «Монтаж»). В кино монтаж ведет к абстрагированию конкретной, видимой вещи; в языке монтаж вел к конкретизации абстрактного понятия с помощью эпитета: «Мы преодолеваем в кино частность изображения. В литературе преодолеваем общность значения» (с. 138).

Но такие противопоставления очень подвижны. В следующем абзаце читаем:

«Кино в своей сущности противоположно языку, и перенесение литературных форм в кино — это построение новых форм.

Мне кажется, что Эйзенштейн сделал иное и большее, чем он о себе утверждает» (с. 138).

Это замечание двусмысленно. Перспектива искажается в одной единственной точке секвенции: первоначально это была пуристская точка зрения авангардизма, но потом «новые формы» оттеняются и отдаляются от пуризма кино, освещая его из литературной перспективы (а не наоборот, как во времена авангардизма). И это, еще не названное, неопределенное — что-то «большее», что сегодня уже можно выразить ретроспективно: преимущество биографического субъекта по отношению к объекту.

## СОЗРЕВАНИЕ

Но эта двуголосная резвоцирующая теория (в особенности оба ее ключевых понятия: «монтаж» и «сюжет») обрабатывается повествовательными средствами — и в первую очередь перспективизацией. Понятие «монтаж» в тексте Шкловского с самого начала разрабатывается в двойной перспективе: применение Эйзенштейном этого понятия (в форме цитаты) и применение его Шкловским (в диалогическом противопоставлении Эйзенштейну), а также упомянутые наложения парафраз и внутренних диалогов. Текст следует читать как новое и «позднее» чтение, как экзаменующее, сохраняющее/обращающее, разъясняющее, может быть, даже обманывающее перечитывание старых,

авангардистских концепций монтажа. И здесь доминирует перспектива жизненного опыта — точка зрения людей, ставших старше и мудрее (в контексте классического автобиографического топоса, который здесь скрыто ре-инсценируется). При этом сам Эйзенштейн служит нарративным субстратом такого созревания. Шкловский проводит свое понятие монтажа вместе и рядом с эйзенштейновским понятием<sup>10</sup>. Результатом этого созревания является что-то вроде концепции «гуманистического» монтажа (с помощью сконцентрированного на литературе понятия монтажа, противопоставленного его «аппаратному» происхождению). Отметим это «биографическое» созревание концепции.

Ранний Эйзенштейн как авангардист театра — что-то вроде агента кино, противника литературы. Он форсирует проникновение немого фильма в театр как «обнажение смены и самостоятельности кусков» (с. 85), преобладания «движений над заглушенным словом» (с. 85). Монтаж является здесь чисто кинематографическим достижением. Вместе с тем Шкловский говорит об исчезновении конвенциональных, «литературных» мотиваций действия, на смену которым приходит последовательность не связанных между собой цирковых аттракционов: здесь выводится прямая связь между бессюжетностью и фильмом на примере кинодебюта Эйзенштейна. Понятие монтажа ассоциируется у Шкловского, в особенности в пассажах, посвященных пролеткультовской фазе, с машиной и фабрикой: «работа» предшествует «творчеству».

Как универсальный диалектический принцип, монтаж актуализируется в связи со «Стачкой»: это элементарная прогрессирующая триада — а) разложения феномена на его функции; б) переноса его на различные части и, затем в) его нового комбинирования. Многие разъясняет приведенный Шкловским пример с самолетом. Самолет появляется из наблюдения о том, что крылья птицы выполняют одновременно несколько функций — несущей поверхности и пропеллера. Поэтому простое подражание человека птице не может достичь того, чего достигает самолет в результате распределения функций. Это очень похоже на переосмысление семантики концепта машины: прочь от пролетарской фабричной фантастики к прорыву в область ранее постыдного «творчества»! Здесь речь идет не о механизированных действиях, но о технических изобретениях.

«Броненосец “Потемкин”» становится в этом случае прорывом к тотализирующей концепции монтажа. Монтаж — это нечто большее, чем только триада прогресса, он — техника «целесообразности» (в эксплицитной конфронтации с ранним монтажом аттракционов). Шкловский связывает эту технику с монтажом автомобиля. Это имплицитно концепцию тоталитарности художественного произведения: «Монтаж прежде всего — выделение смысла произведения» (с. 136).

Своеобразная эссеистская риторика прокладывает себе путь, уходя от «случайного» и обращаясь к «существенному» и «главному». Это относится как к камере Тиссэ («Он подчинял случайность, заставлял ее слу-

жить замыслу фильма») (с. 116), так и к сценарию. Необычайно интересен в этой связи также комментарий к сцене восстания (секвенция, связанная с пенсне врача): «Сцена восстания найдена, очищена от случайностей. Она сама представляет собой революцию в миниатюре, структура которой выявлена, потому что все лишнее отделено» (с. 123).

Вещественная метонимия (пенсне) интегрируется здесь Шкловским в захватывающую антропоцентрическую концепцию. Автор аргументирует ее так: тонуший «человек» возбуждает сочувствие, и метонимия вещи находит свое оправдание в том, что именно этот эффект сочувствия должен быть исключен:

«[...] — висящее пенсне говорит, что этого человека нет и быть не должно. Эмоция зрителя очищена. Пенсне напоминает не о человеке, а о его преступлении» (с. 123).

Другими словами — только *ex negativo*, и только так, идея человеческого проходит через вещь. Из фото- и киновещности Шкловский выводит литературную символику<sup>11</sup>.

После фильма «Октябрь» Эйзенштейн окончательно становится адвокатом человека перед «вещами». Интересна здесь последовательность глав книги: непосредственно перед главой «Октябрь» стоит глава о литературе — здесь капиталистический триумф «вещи» уже предварительно сформулирован (в «Зимних заметках» по отношению к Достоевскому — предостерегающе-патетически, в «Дамском счастье» по отношению к Золя — контрастно-апологетически). В комментариях к этим текстам Шкловский пишет о товарах, которые «смывают разнообразие мира»: «архитектура задавлена галантереей» (с. 151) Это — новый («марксистский» *gesp.* «гуманистический») код теории остранения: бывший «Человек» стал «Покупателем». Фильм Эйзенштейна об Октябрьской революции выражает в этой перспективе «тоску человека о воле от вещей» (с. 155), представляя старый мир как скопление мертвых вещей (сцены в Зимнем дворце). Тем самым фильм о революции — лишь выкуп гуманистического пафоса литературы (особенно Достоевского).

С «Генеральной линией» в игру вступает новое измерение «человеческого». Вопрос заключается в том, как исторический опыт коллективизации примиряется у Шкловского с биографическим опытом «очеловечивания». Благодаря Пушкину! Сравнением для «превращения крестьянина» служит пушкинский «Пророк» — «встреча с ангелом перемены» (с. 162). Это сравнение в данном случае не особенно удачно: ведь акция ангела была явно террористической — он разорбил человека на куски. В позе жалующегося человека Шкловский молчаливо намекает на известные тоталитарные эксцессы и пишет о неизбежности некоторого периода времени для совершения перемен (как раз такого срока не дает «ангел перемен» Пушкина), иронически применяя с этой целью формулы сталинского дискурса: «Иначе наступает головокружение от успехов» (с. 163). Эта глава — еще один пример полиперспективы Шкловского. В его речи интерферируют самые разные утопические

речевые контексты, противопоставляя «человечески-утопический» дискурс фильмов Эйзенштейна «нечеловеческому» дискурсу коллективизации, он воспроизводит полифонический голос критики, авторское слово которой является вечно искаженным эхом чужого слова сталинской критики: «Лента не поспедала за жизнью. Она фиксировала изменения психики людей крупным планом» (с. 169).

«Крупный план» психики, т.е. установка на отдельного человека — именно то, что оставила позади «жизнь» (реальность коллективизации). Коллективизация является преданной утопией (а тем самым и преданной утопией фильма).

«Генеральная линия» обозначила первый конфликт между «художником» и «революцией». Затем размеры этого конфликта разрастались (их, к сожалению, можно представить лишь пунктиром). Первоочередной становится тема памяти. Сохранение старого перекрывает аксиоматику нового. «Бежин луг» становится киноаппендиксом литературной интертекстуальности, устанавливающей традицию памяти: через архетип внутрисемейного убийства фильм попадает в один ряд с Орестом, Авраамом и Исааком, Тарасом Бульбой и др. Сохранившиеся статичные кадры сопоставляются с фресками. И в связи с «Александром Невским» встречаются запрограммированные размышления об интертекстуальных возможностях памяти — с возвратом к собственному биографическому письму. Старый автор вновь инсценирует себя самого — ему уже нужны «валенки» (очевидный прием иронизации старости). Хотя Шкловский таких валенок еще не носит, но тем не менее работает над воспоминаниями, реконструкцией жизни друзей, т.е. над продолжением их жизни «в памяти людей» (с. 243). И затем, в перспективе воспоминания, он проводит семантический сдвиг, т.е. позитивно функционализирует мотив старости по отношению к памяти автора: «а люди в валенках любят цитировать» (с. 243).

В длинном заключительном пассаже об «Иване Грозном» в качестве медиального носителя памяти тематизируется пространство. Москва является старым пространством, в котором синхронизируются старое и новое. Красная площадь вместе с мавзолеем Ленина, кремлевскими стенами, собором Василия Блаженного, памятником Минину и Пожарскому (в такой последовательности!) создает архитектурно-скульптурный концентрат государственной истории, и именно этот статичный элемент архитектурного, а не «техномоторный» принцип фильма, становится парадигмой монтажа: «Теперь вернемся на Красную площадь. Смонтированная временем и вдохновением, она прекрасна».

Это единожды открытое пространство памяти дает автору биографии место для функционализирующих, исторически образных пассажей (татарские набеги) и, главное, для «синхронизации» национальной и биографической истории. «Иван Грозный» становится в этом исторически-фикциональном, биографическом, образном контексте заключительным аккордом автобиографии (притесняемый молодой

царевич Иван / молодой Сергей Эйзенштейн / подавленный молодой Давид Копперфилд как триада историзма, биографии и беллетристики). Одновременно этот фильм дает повод для заключительного кадра к мотиву «Чаплин»: старый Чаплин отмечает великое значение этого фильма.

Перевод с немецкого Ольги Штокмайер.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. знаменитую «Поэтику кино» (1927). Слишком сильная литературная загруженность фильма и является с этой точки зрения поводом для критики. Ср. у Тынянова: «В сущности, кино и до сих пор живет чужездными жанрами: «роман», «комедия» и т. д. В этом отношении примитив «комическая» был честнее, и в нем теоретически заложены основы для разрешения вопроса о кино-жанрах более, чем в компромиссном «кино-романе»» (Тынянов Ю. Н. Об основах кино // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 84). См. также об остранинной эстетической продуктивности кинофактурного видения по отношению к находящимся под влиянием литературы традициям вкуса и внешнего облика статью Эйхенбаума в том же сборнике: «Можно сказать, что наша эпоха — менее всего эпоха словесная, поскольку речь идет об искусстве. Кино-культура противостоит, как знак эпохи, культуре слова, книжной и театральной, которая господствовала в прошлом веке. Кино-зритель ищет отдыха от слова — он хочет только видеть и угадывать» (Эйхенбаум Б. М. Проблемы кино-стилистики // Поэтика кино. С. 23). Ср. с «Сюжетом в кинематографе» Шкловского (1923): «Кино в мотивировках почти не нуждается. Я объясняю это, может быть, слишком просто: в кино все не рассказывается, а показывается. Не нужно подробно объяснять — каким образом произошло подобное счастливое стечение обстоятельств, какое нужно, например, для того, чтобы произошло чье-нибудь спасение. Факт налицо» (Там же. С. 19). См. также в «Кинофабрике» рассказы о перемонтировании зарубежных фильмов с полностью новым сюжетом (Шкловский В. Работы о кино. М., 1980. С. 33). Не в закрытом (законченном) произведении, а в бесконечности изменения киноленты заключается возможность монтажа — монтажа, примат которого здесь неоспорим. И именно этот элементарный кинематографический опыт приводит Шкловского к тезису о человеке как о материале (это еще будет иметь значение для нашего рассматривания). Ср. в «Третьей фабрике» (1926) (здесь не случайно применяется кинематофора для характеристики не мотивированного сюжетом написания этого текста): «Вся голова завалена обрывками лент. Как корзина в монтажной. Случайная жизнь» (Шкловский В. Третья фабрика. М., 1926, С. 93). Показательно на этом фоне и то, как в 1946 г. Шкловским используются противоположные признаки. Он подчеркивает приоритет кино («нашей великой кинематографии») по отношению к роману и даже «к гомеровскому эпосу в смысле ориентации в будущем» (Работы о кино. С. 56). Наиболее комплексный анализ места авангарда между медиальным пуризмом и медиальным синкретизмом см.: Hansen-Love A. A. Intermedialität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne // W. Schmid, W.-D. Stempel (Hg.). Dialog der Texte. Hamburger Colloquium zur Intermedialität. Wien. 1983. О рецепции кино-

фактуры см.: *Цивьян Ю.* Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896—1930. Рига, 1991.

<sup>2</sup> Ср.: «Мы воспринимаем сейчас как литературу мемуары, ошущая их эстетически» (Третья фабрика. С. 9).

<sup>3</sup> «Мне 78 лет. Я спокойно знаю, что я, как Лев Владимирович Кулешов, недавно ушедший — а он был меня моложе, — мы все уходящие объекты. Но все продолжается» (*Шкловский В.* Эйзенштейн. М., 1973. С. 225. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках). Ср. «Тут я забегу вперед, к своим работам, которые, вероятно, не напишу, потому что время посещения земли у всех ограничено» (с. 179).

<sup>4</sup> Ср.: *Dohm V.* Die Literaturfabrik. Die fruhe autobiographische prosa V. B. Sklovskijs. München, 1987.

<sup>5</sup> *Булгакова О.* Подражание как овладение. Шкловский — Эйзенштейн: биоавтобиография. // Киноведческие записки. 1991. № 11. С. 220—230. Булгакова трактует этот текст как (почти циничную) беллетризацию. Она выделяет эпические клише, которые автор биографии как лучший знаток и бывший критический аналитик подобных повествовательных стереотипов доводит до уровня «тривиальности и китча». Необычайно интересен основной текст этой статьи, где автор касается вопросов мотивации такого превращения в китч. Булгакова читает замаскированный под биографию текст как тайную автобиографию (биоавтобиографию) Шкловского, нарциссично отражающего биографический объект. «Превращение» Эйзенштейна в литературное клише представляет собой в этой перспективе своего рода месть выжившего по отношению к более великому с точки зрения «большого времени».

<sup>6</sup> Эта фигура разрабатывается в главе «Революция». Шкловский — солдат (при этом он умалчивает о происхождении), а студент Эйзенштейн ходит в театр: «Я не был на этом спектакле» (с. 47). Топос «сцены» здесь также обыгрывается с «жизнью»: «В городе стреляли, но в театре этого было почти не слышно» (с. 47).

<sup>7</sup> См. также главу «Умение видеть, а не только узнавать». Здесь мы находим единственную в своем роде проблематизацию понятия биографического повествования: «Есть затоптанные, как ступени метро, слова, без которых трудно передвигаться. Есть выражение — путь жизни» (с. 55). Автоматизированным тут вновь является последовательное повествование. Но и здесь бросается в глаза то, что радикальная непоследовательность (фрагментарность, антителиология) не постулируется как альтернатива, но является попыткой провести позитивное, эмфатическое «оживление» метафоры жизненного пути. Формалистское «замедление» понято лишь в смысле эпизации: «Началось медленное созревание двадцатилетнего юноши. Он шел через горы времени. Знал, что за спиной, наверно, а что впереди — не знал. Шел вперед» (с. 58).

<sup>8</sup> «Новая цивилизация лишает человека молчания, ночи, чистого снега. Телефон разбил ночь: она вытекает как вытекает вода из пробитой бочки» (с. 132). См. также на фоне формалистской теории остранения интересную критику стремления к потреблению: «Обезьяна любит разнообразие: она берет одну вещь, не досмотрев, бросает, чтобы взять другую. Мир стал универсально однообразен. Человек теряет информацию от него. Люди бегут от однообразия, становясь туристами. Но там они находят уже забжавшую вперед культуру разнообразных открыток» (с. 156). Ср. также интересную в этом отношении главу «Америка приближается» по поводу опыта Европы: «В Риме пришлось видеть черную пыль автомобилей, летящую саранчой над асфальтом города. Го-

род с отвращением судорожно глотал потоки отравы. Улицы сжимались; дома сторонились, подбирая тротуары; площади кашляли. Человечеству нет времени подумать, как оно живет. Автомобили идут с заводов, как рыбы во время нереста, — этот серебристый поток, пестрый поток идет, не зная ни зимы, ни весны, ни лета, ни осени. В Италии автомобили бегут по дорогам, гладким, как лед, обегая испуганные, взобравшиеся на горы старые города. Навстречу другие машины; звук встреч похож на звук чирканья спички; человек несется, не видя ничего» (с. 183). Здесь прокручивается импрессионистическая смеяна картин, однако, знаменательна разница в том, что раньше это были картины, стимулирующие новое видение, на самом деле ведущее к невидению («Не видя ничего»).

<sup>9</sup> «Говорят, есть у крыс в мозгу центр наслаждения; может быть, у людей есть центр жалости. Чарли Чаплин был центром жалости Америки. [...] Он вырос в ней с невероятной быстротой. До него существовали ленты с погоней. Он осмыслил не только погони, но судьбы. До него существовали комедии с пощечинами и комедии, основанные на том, что человеку в лицо бросают пирог с кремом. Чаплин в стране удач был олицетворением неудачи и был человеком. Все, что с ним происходило, было несправедливо, так как на экране страдал человек. Он вернул миру человеческое отношение к страданию. Он был трогателен и смешон» (с. 23). Ср. классическую формалистскую интерпретацию раннего кино (уже и здесь окрашенную релятивирующими, снижающими установками) в главе «Приближается новое»: «Кинематографические драмы с их убогим сюжетом, с повторяющимися погонями показывали новую быстроту действия, новый способ связывать события. Кино становилось и у нас популярным. Лев Толстой даже пошел в психиатрическую лечебницу, где была киноустановка, для того чтобы посмотреть кинопредставление; смотрел он очень внимательно, и новый способ соединения частей драматургического произведения, к изумлению будущих ценителей, вдруг проявился в драме «Живой труп», которую тогда писал Толстой» (с. 36).

<sup>10</sup> В связи с этим, впрочем, необходимо смягчить критику Шкловского О. Булгаковой. Булгакова в своей интерпретации узурпаторского и паразитического отношения Шкловского к пред-текстам (будь это тексты мифической, литературно-эпической традиции, либо даже тексты самого Эйзенштейна) выносит диалогическое измерение интертекстуальности за рамки исследования и рассматривает только одну возможную констелляцию: настоящий текст Эйзенштейна и «фальшивый» Шкловского. Здесь возможна опасность вторичной фетишизации «героя культуры» Эйзенштейна в смысле табуизированной канонизации его текстов.

<sup>11</sup> Ср. противоположную этому теории вещизма в авангарде ЛЕФа и открытие «фотогенного» в вещах в уже цитированной «Поэтике кино» (у Эйхенбаума). По поводу позитивной наступательной концепции кинематографического овеществления см: *Kracauer S. Theorie des Films, Dir Erretung der ausserlichen Wirklichkeit.* Frankfurt a. M., 1964 (особенно главу «Leblose Gegenstände»). О развешествляющем и очеловечивающем антагонизме 30-х годов ср. с аналогичным движением в фотоискусстве (См.: *Typitsyn M. The Soviet Photograph 1924—1937.* New Haven, 1996).

## ОТ НЕСИНХРОНИЗИРОВАННОГО СМЕХА К ПОСТ-СИНХРОНИЗИРОВАННОЙ КОМЕДИИ, ИЛИ КАК СТАЛИНСКИЙ МЮЗИКЛ ДОГНАЛ И ПЕРЕГНАЛ ГОЛЛИВУД

Комментарий Георга Духамела, характеризующий кинематограф как «машину по производству глупости и расслабленности, как пустое времяпрепровождение для безграмотных, ничтожных и физически изношенных существ»<sup>1</sup>, звучит в наши дни анахронизмом. Кино, популярная культура, «индустрия развлечений» являются сегодня модными объектами научных исследований даже в славистике. Однако, как я и пытался показать в некоторых других своих работах<sup>2</sup>, сфокусированность исследований на образах «потребителя», обращение к проблеме «массовой аудитории, требующей развлечений», в таких публикациях, как «Русская популярная культура» и «Массовая культура Советской России»<sup>3</sup>, не избавляет исследователей от ряда серьезных проблем. Спасение советской массовой песни, городского фольклора, анекдотов и фильмов советского периода от несправедливого забвения, несомненно, является благородным делом, но редукция советской массовой культуры и, как следствие, ее приравнивание к чисто развлекательным жанрам является, на мой взгляд, новой разновидностью «колониализации» этой культуры. «Рыночная экономика и демократические ценности — это российское сегодня, в то время как массовая культура — это достояние прошлого» — к этому и сводится подобный подход к советской культуре.

Сознавая всю его ограниченность, я тем не менее решил не нарушать на этот раз установившиеся нормы, оставаясь в русле общепринятых взглядов и обратиться к наиболее яркому примеру советской развлекательной индустрии тридцатых годов — музыкальным кинокомедиям Григория Александрова. Ленинское высказывание о том, что кино является «самым важным из искусств», распространилось и на музыкальный фильм, который, по мнению многих киноведов, считается наиболее сложной формой этого медиума. Что же касается амери-

канского музыкального кино, то этот жанр продолжает оставаться загадкой как для киноведев, так и для историков кино. Американский мюзикл постоянно внедряется во все существующие отрасли индустрии развлечений, заимствуя средства выражения у всех возможных жанров: в арсенал мюзикла вошли живопись и театр, опера и балет, оперетта, мюзик-холл, водевиль, телевидение. Голливудский мюзикл был также своеобразным «полигоном» для всех важнейших технических инноваций в области кино. Здесь следует упомянуть звуковое кино как таковое, а также более поздние достижения звуковой техники и различные визуальные эффекты<sup>4</sup>.

В этой статье я попытаюсь проанализировать две музыкальные комедии Григория Александрова: «Веселые ребята», фильм, вышедший в 1934 году и «Цирк», выпущенный в 1936 году. В центре моего внимания — история создания этих мюзиклов, постановочный процесс, продвигающийся от сценария к мизансцене, от съемки к прокату, проблема связи звукового и визуального образов, взаимоотношение песни и диалога, а также некоторые вопросы, связанные с последующей рецепцией этих фильмов зрителем. Сравнительный анализ фильмов Александрова с их американскими прототипами поможет нам проследить эволюцию этого жанра и показать, что путь, проделанный режиссером от «Веселых ребят» к «Цирку», затрагивает круг вопросов, выходящих за пределы кинематографической проблематики. Освоение новой импортной техники, в основном связанной с озвучиванием фильмов и их синхронизацией, а также адаптация этой техники к использованию в домашних условиях, может служить иллюстрацией того, как в ходе развития кинематографа решались и более широкие проблемы.

История создания музыкальной комедии в Советской России в середине тридцатых годов доказывает, что это было предприятие скорее «частного» характера, своеобразное единство образов и тем, удовлетворяющих общим интересам самой разной публики — от Сталина до широкой массовой аудитории. Подробный анализ этого процесса может более точно определить природу самого понятия «развлечение» в контексте сталинской эпохи. Проникнутые настойчивым желанием «догнать Голливуд», александровские музыкальные комедии оказались зеркальным отражением советской культуры в период между изоляционизмом и международной кооперацией. Александров и его коллеги, вдохновленные голливудскими мюзиклами периода депрессии и сумевшие приспособить этот жанр для отражения «насушных вопросов» советской действительности, сумели получить поистине уникальный продукт. Раз начавшись, «светлый путь» советского мюзикла не прерывался. Секрет его успеха заключается в том, что (в отличие от своего голливудского собрата) он сумел предложить советскому зрителю нечто большее, чем чистый мюзикл, а именно сочетание зрелища и эмоций, в которых одновременно отразились как чистое развлечение, так и прямая пропаганда.

Биография Григория Васильевича Александрова (1903—1984) типична для поколения деятелей искусства, рожденного революцией. Александров родился в Екатеринбурге в семье горняка, так что пролетарское происхождение будущего режиссера не подлежало сомнению. Свою трудовую жизнь он начал в девятилетнем возрасте в качестве посыльного в городском театре, работая затем секретарем и ассистентом у художника по свету. После революции Александров поступил на открывшиеся при театре рабоче-крестьянские постановочные курсы. После окончания курсов он становится одним из организаторов фронтового театрального клуба ХЛАМ (Художники, Литераторы, Артисты, Музыканты) при Третьей армии, сражавшейся против Колчака. Возвратившись в Екатеринбург, Александров организует в городе детский театр, в котором работает совместно с Иваном Пырьевым, впоследствии еще одним мастером музыкально-комедийного жанра, хотя и в несколько ином, «колхозном» его варианте. В 1921 году, после демобилизации, Александров, опять-таки вместе с Пырьевым, успешно сдает экзамены в Театр Московского Пролеткульта, где он начинает совместно работать с Сергеем Эйзенштейном. Александров участвует в постановке Эйзенштейном пьесы А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», а также в других постановках, в которых Эйзенштейн на практике воплощает свои идеи «монтажа аттракционов». В 1924 году Александров начинает работать в кино. В фильме «Стачка» он выступает одновременно и как актер, и как ассистент режиссера. На съемках «Броненосца “Потемкин”» он становится членом так называемой «железной пятерки» эйзенштейновских ассистентов. Во время съемок «Октября» и «Старого и Нового» Александров уже полноправный соавтор сценария, разделяющий также обязанности режиссера. В период с 1929-го по 1932 год Александров вместе с Эйзенштейном и кинооператором Тиссэ отправляется за границу, где принимает участие в конференции по киноавангарду в Швейцарии (Ла Саррац), посещает Берлин, Париж, США и Мексику<sup>5</sup>. В Америке Александров познакомился и подружился с Чаплином, а также написал совместно с Эйзенштейном несколько сценариев и принял участие в съемках фильма «Que Viva Mexico!». Когда Мастер (С. Эйзенштейн) был срочно отозван в Москву, Александров еще несколько месяцев оставался в Штатах, чтобы завершить переговоры с кинокомпаниями. Находясь в Америке, он создает монтажную ленту из советских фильмов под названием «Пятилетка» и выступает с лекциями во время показа этого фильма.

В Москву Александров возвращается в августе 1932 года. Сразу же по приезде он получает приглашение приехать на дачу к Горькому, где отдельно от Эйзенштейна он встречается со Сталиным и отчитывается по командировке. От «вождя народов» Александров получает следующий «социальный заказ»: «К сожалению, искусство отстает от темпов экономического строительства... Известно, что люди любят веселое радостное искусство, но Вы не хотите принимать эти желания во вни-

мание». Сталин продолжал с явной иронией: «Больше того, в искусстве не перевелись люди, зажимающие все смешное»<sup>6</sup>.

Осенью 1932 года на конференции по проблемам кинематографии перед работниками кино было поставлено ясно сформулированное задание по созданию звуковой комедии, которая должна была прийти на смену «слезливым романсам» и «дешевым воровским историям, бытующим в нашем обществе сегодня». Под последними Сталин по всей вероятности подразумевал первый звуковой фильм советского кино, «Путевку в жизнь» Николая Экка, выпущенную на экраны в 1931 году. Этот момент стал поворотным в творческой биографии Александра, которая начала теперь складываться независимо от творческого пути Эйзенштейна. В то время как попытка Эйзенштейна поставить музыкальную комедию «МММ» завершилась неудачей<sup>7</sup>, Александр успешно завершил съемку фильма «Веселые ребята». Этот фильм стал не только первым самостоятельным фильмом режиссера, но также и кинематографическим дебютом композитора Исаака Дунаевского, эстрадного певца Леонида Утесова, будущей звезды советского кинематографа Любови Орловой и знаменитого драматурга-сатирика Николая Эрдмана.

История постановки фильма широко известна: по воспоминаниям и Александра, и Утесова идея создания «Веселых ребят» принадлежит председателю Главного управления кино- фотопромышленности (ГУКФ) Борису Шумяцкому, который предложил превратить спектакль ленинградского мюзик-холла «Музыкальный магазин» в кино-сценарий. Музыка к спектаклю была написана композитором Дунаевским, который переработал ее впоследствии для фильма, сценарий под первоначальным названием «Джазовая комедия» был написан в соавторстве с В. Массом и Н. Эрдманом. В дискуссиях, прошедших в московском Доме ученых, а также на страницах газет этот сценарий подвергся резкой критике за некритическое следование американским образцам и недостаточную связь с советскими реалиями. Так, например, Алексей Сурков обвинил авторов сценария в создании «дикой помеси пастушечьей пасторали с американским боевиком»<sup>8</sup>. Александр в конце концов ответил на эти обвинения со страниц «Комсомольской правды», заявив, что столь критикуемая комедия была попыткой создания «первого веселого советского фильма, который должен был вызвать оптимистический смех». Таким образом, комедия служила своего рода преддверием знаменитого сталинского высказывания о том, что «жить стало лучше, жить стало веселей», ждать которого надо было еще три года.

Фильм создавался в контексте эпохи, лозунгом которой стало модное тогда название романа Валентина Катаева «Время, вперед!». В своем отчете по созданию фильма «Великий утешитель» (последний фильм Льва Кулешова, выпущенный в 1933 году) съемочная группа так «сформулировала» конкретные задачи, стоящие перед советским кинема-

тографом: «Мы поднимаем борьбу за высокое идейно-художественное качество, короткие сроки и дешевую себестоимость советского фильма»<sup>9</sup>. Съемки фильма «Джазовая комедия» проходили в условиях, лучше всего отражаемых риторикой «стахановского движения». В статье «Возмутительно, но факт», напечатанной в восьмом номере журнала «Кино» за 1933 год, автор с возмущением пишет об отсутствии должного внимания к первой советской комедии и бюрократической волоките со стороны технических работников московской кинофабрики<sup>10</sup>. В ответ на такое небрежное отношение Александров и его съемочный коллектив начали настоящую войну против консерватизма и отсутствия эффективных действий со стороны администрации, выразившуюся в широком применении американской технологии. Задача, стоявшая перед коллективом заключалась не только в том, чтобы «догнать» Голливуд, но и в том, чтобы его «перегнать». Так, автор статьи пишет: «Произносятся завораживающе действующие слова: «Так делается в Америке», мы осуществляли технические новинки, которых даже не знал Голливуд»<sup>11</sup>.

Прежде чем повести разговор об этих технических новинках, мне хотелось бы сказать о более прозаических проблемах, с которыми столкнулись постановщики фильма. Те, кто смотрели комедию, несомненно запомнили, что наряду с главным героем фильма, пастухом Костей Потехиным, не менее важную роль в развитии действия играет его стадо. Одна из незабываемых сцен «Веселых ребят» — вторжение этого стада на территорию пансионата для «неорганизованных» курортников, во время которого коровы, овцы, козы и свиньи сокрушают на своем пути дорогостоящие атрибуты нэпманского быта, опрокидывая стулья и столы, сметая вазы и статуэтки. Апофеозом этого «второго пришествия» становится момент, когда подслеповатый гость пытается посолить, поперчить, а затем и всадить вилку в живого поросенка, разлегшегося на блюде в центре разнесенного голодными животными стола и заснувшего от «головокружения от успехов». В статье из «Комсомольской правды» (за 10 января 1934 г.), а позже и в мемуарах самого Александрова много говорилось о сложностях работы с животными, описывались смешные эпизоды, когда по ходу сценария нужно было запечатлеть «улыбку» на морде особо свирепого быка. Для того, чтобы снять эту сцену в запланированные сроки и не задерживать производственный процесс, потребовалось десять литров водки, нюхательный табак, помощь пожарной команды и гипнотизера<sup>12</sup>.

К техническим новшествам, упомянутым Александровым в статье, можно отнести транспарантный метод съемки, а также способ наложения кадра на предварительно записанный музыкальный фон. Трудно с уверенностью говорить о методе съемки, но что касается *playback system* (отдельной записи музыкального фона с последующей синхронизацией звукового и визуального образа), то впервые этот метод был разработан в США по крайней мере за четыре года до того, как нача-

лись съемки «Веселых ребят». В тот момент, когда Александров начал работать над фильмом, Голливуд усиленно занимался усовершенствованием этого метода. Звук стал основой поистине революционных процессов в кинематографе. В немом кино звуковые эффекты (хлопанье дверью, гром и т.д.) выступали обычно как сопровождение; музыке была отведена та же роль, которую обычно выполнял сопровождающий фильм пианист. Когда, наконец, стала возможной непосредственная передача звука и музыки прямо с экрана, технически это достигалось двумя способами: либо можно было, взяв за основу визуальный образ, синхронизировать с ним звук и музыку, либо, наоборот, начав работу со звука и музыки, скоординировать их впоследствии с визуальными образами. В своей знаменитой «Заявке» 1928 года Эйзенштейн, Пудовкин и Александров предложили третье решение этой проблемы, при котором «звук выступал в качестве контрапункта по отношению к визуальному фрагменту монтажа». Иными словами, подобный подход к проблеме позволял «видеть своей целью создание ясно выраженного диссонанса между акустическим и визуальным образом». Такое решение проблемы позволяло избежать «коммерческой эксплуатации» звука и сведения его функции к простому «озвучиванию» картины, «разрушающему культуру монтажа»<sup>13</sup>.

Широко известно, что Александров не следовал теории своего учителя; для своих целей он заимствовал технологический метод, разработанный в голливудских мюзиклах. Как мы позднее увидим, режиссеру понадобилось некоторое время, чтобы прийти к такому решению. Этот новый метод не ограничивался созданием обратной иерархической зависимости между зрительным и акустическим образами, когда вначале записывался звук, а затем он синхронизировался с образом на экране. В результате этого метода возникало слияние между так называемым диегетическим рядом (*diegetic track*), на который наносились реалистические звуковые образы, и музыкальным звукорядом, предназначенным для эмоционального отражения атмосферы и настроения. Это соединение, получившее название «звукового наплыва», позволило снять барьеры, существовавшие между двумя звуковыми рядами, поскольку «как и при наплыве кадра на кадр, так и при звуковом наплыве для того, чтобы перейти от одного акустического образа к другому, звуки непосредственно накладываются друг на друга»<sup>14</sup>. Наиболее распространенным примером такого звукового наплыва является переход от диегетического ряда (например, диалога) к музыкальному звукоряду (например, оркестровому сопровождению) — переход, осуществляемый посредством включения в этот звуко ряд элемента, который можно условно назвать «диегетической музыкой» (примером здесь может служить пение одного из персонажей фильма). Пение не является единственным возможным вариантом такого перехода. Фред Астор, например, а также его партнеры Джинджер Роджерс и Сид Харисс использовали в подобных целях стэп или чечетку. Хореографи-

ческие гала-представления Басби Беркли 1933—1934 года, такие танцевальные номера как «Театральный парад» (*Footlight Parade*), «Золотоискатели» (*Gold Diggers*) и другие наглядно демонстрируют процесс, при котором пылкий взгляд камеры, «сконцентрированный на повторяющихся элементах композиции или внимательно следующий за движением ног полуобнаженных хористок», естественно переходит на поющего и продолжающего этот процесс наблюдения мужчину, и на слушающую и продолжающую танцевать женщину<sup>15</sup>. В основе подобного «наплыва» лежит попытка показа слияния «реального» и «идеального», соединение жизни и мечты.

Так формируется новая причинная связь, при которой образ связан к жизни музыкой, звуком, а не предшествующим ему другим зрительным образом. Нарушается привычная доминанта зрительного ряда и возникает новый симбиоз, при котором музыкальный звукоряд перерастает установленные для него сопровождающие ограничения. Музыка и ритм теперь не поддерживают, а иницируют движение, создавая некое утопическое пространство, в котором певцы и танцоры живут по законам других темпорально-причинных связей, никак не связанных с реальностью. Доминанта акустического образа над визуальным приводит к необходимости синхронизировать движения персонажей, формируя из них скоординированные группы. Этот процесс является прямым отражением технических инноваций Голливуда в области синхронизации звука и отдельно заснятых зрительных образов, которые и привели к созданию музыкальных фильмов. Если в повседневной жизни человеческие движения спонтанны и не синхронизируются по отношению друг к другу, то на экране движение во времени спровоцировано одними и теми же звуками и это всегда движение навстречу друг другу<sup>16</sup>.

Музыкальная комедия «Веселые ребята» уже с первых своих кадров начинает диалог с американским кинематографом. Лента начинается с анимированных заставок, изображающих Чарли Чаплина, Гарольда Ллойда и Бастера Китона, о которых сказано, что они «в этом фильме не участвуют». Как и во втором фильме Александра «Цирк», намеки на Америку выдержаны в калейдоскопическом стиле а ла Басби Беркли. Фильм «Веселые ребята» был в свое время прочитан как «пародия на коммерческий американский джаз», как попытка создать его советский аналог, основанный на советской музыке и песне<sup>17</sup>. Создателей фильма нередко (и не без причины) обвиняли в формализме<sup>18</sup>. Процесс съемки фильма в ритме черновых записей почти буквально проиллюстрирован сценой репетиции джзового коллектива, закончившейся всеобщей дракой. Описание съемки этой сцены, проходившей в полной синхронии с музыкой Дунаевского, только дополняют картину того, как звук и музыка использовались в качестве контрапункта для создания такого «монтажа аттракционов». Мы еще мало знаем об истинной роли репетиции в закулисной жизни голливудских мюзиклов

1930-х годов. Сегодня нам еще трудно понять, где и когда «наступал момент преодоления зазора между миром реальной жизни и зрелищем, сценарием и цифрами, актером и актрисой»<sup>19</sup>. Мир «Веселых ребят» сознательно рисует жизнь вне синхронной скоординированности, отражая тем самым сразу на нескольких уровнях стремительность «несущегося вперед» времени.

Если на время отойти от анализа технических аспектов фильма, то «Веселые ребята» можно считать ничем иным, как творческим манифестом советской музыкальной комедии, руководством к действию и ответом на вопрос, «как нужно создавать мюзикл» в советских условиях. Пастух Костя работает на колхозной скотоферме. По дороге на работу он поет ставшую впоследствии знаменитой песню «Легко на сердце от песни веселой», аккомпанируя себе при этом на чем придется: доски мостика через речку превращаются в ксилофон, железные прутья забора с готовностью звучат в тон его песне, ласточки размещаются на телеграфных проводах как на нотном стане. Костя — это настоящий человек-оркестр тридцатых годов; он представляет один из тех новых оркестров, в которых за неимением соответствующих музыкальных инструментов шли в ход спичечные коробки, кухонная утварь, грешки и пр. Единственная возможная параллель для таких музыкальных групп — это американские группы «корытных басов» (washtub bass) или британская группа «Спайк Джонс», репертуар которых состоял в основном из юмористических музыкальных номеров. Появившиеся в 1930-е годы новые советские оркестры играли любую, даже классическую музыку. Исключение составляли разве что так называемые «эксцентричные джазы», подвергавшиеся за свой репертуар постоянной критике<sup>20</sup>.

Но музыкальная комедия Александрова и есть фильм о таком «эксцентричном» джазе. После Костиных незадачливых приключений на территории дома отдыха для «неорганизованных курортников», когда, после нашествия его стада прекрасная Елена наконец понимает, что он не иностранный маэстро, а простой пастух, ему, как в настоящем водевиле, удается сбежать от милиционеров и оказаться на московской сцене. Здесь его эмоциональная жестикуляция воспринимается оркестрантами как последнее новшество дирижирования, и оркестр дружно и слаженно следует за ним, исполняя Вторую рапсодию Листа. Был ли этот эпизод сатирической иллюстрацией экспериментов в исполнении симфонических произведений оркестром без дирижера, прекратившихся еще в 1932 году<sup>21</sup>, или это была попытка продемонстрировать, что происходит, когда звуковой и музыкальный образы заставляют слепо идти за визуальным? Как бы то ни было, последовавшая драка в Костином оркестре «Дружба» доказывает, что дирижер оркестру все же необходим. Заключительное исполнение «Марша веселых ребят» со сцены Большого театра представляет собой органическое соединение голоса, зрительного и акустического образа. Музыкаль-

ные инструменты оказываются бесполезными после дикой скачки оркестра под дождем на «катафалке истории». Человеческие голоса заменяют инструменты и из всей этой звуковой нелепицы в лучших традициях голливудских «наплывов» возникает победный голос Любови Орловой, как по мановению волшебной палочки превратившейся в красавицу-кинозвезду. Действие продолжает следовать голливудскому канону: Костя и Аня наконец находят друг друга, но вместо традиционного объятия влюбленных, в бодрой мелодии «Марша веселых ребят» сливаются лишь их голоса, а место счастливой встречи — не райская экзотическая страна, а вполне конкретная утопия — Москва, Большой театр.

Кинофильм «Цирк» начинается кадром, в котором рабочий наклеивает рекламный плакат с новым фильмом поверх рекламы «Веселых ребят». Это действие имеет кроме всего прочего и символическое значение: процесс обновления искусства, литературы и культуры происходит непрерывно, что в советском контексте выражается в перманентном переписывании и переделывании существующего. Это утверждение частично подтверждается историей написания сценария фильма. Известно, что источником «вдохновения» для Александра послужила пьеса Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Под куполом цирка», премьера которой состоялась в декабре 1934 года в Московском мюзикхолле. Для представления пьесы была трансформирована в музыкальное ревю. Александров обратился к авторам с предложением написать сценарий, в работу над которым был также вовлечен Валентин Катаев, брат Евгения Петрова. Однако первоначальный план провалился из-за творческих разногласий. Ильф и Петров отправились в путешествие по Америке, в результате которого была написана их «Одноэтажная Америка». Александров заказал написание диалогов для сценария Исааку Бабелю, пригласил Лебедева-Кумача для работы над словами для песен, и первоначально задуманная эксцентрическая комедия превратилась в музыкальную мелодраму. Менялась и повседневная жизнь: 1935 год был годом подготовки новой Конституции. Александров писал в своих мемуарах: «Воспеть гуманность советских законов, интернационализм советского общества можно было особенно убедительно, если противопоставить им расовые законы фашизма»<sup>22</sup>.

Среди многочисленных изменений, выпавших на долю сценария, одно является наиболее показательным: изменив национальность героини, превратив ее из немки в американку, Александров совместил в одном сценарии борьбу с капитализмом, фашизмом и расизмом. В фильме много примеров подобных «наплывов». Так, в начале фильма, когда Мэри Диксон влюбляется в инженера Ивана Мартынова, ее русский язык значительно улучшается<sup>23</sup>. К концу фильма, когда главная героиня наконец освобождается от своего немецкого мучителя фон Кнейшица и воссоединяется с любимым ею Мартыновым, Мэри марширует на майском параде и почти без акцента поет вместе со всеми

«Песню о Родине». Александров вспоминает о другом «лингвистическом» эпизоде, происшедшем в реальной жизни во время съемок. Владимир Володин, актер, исполняющий роль директора цирка, был недоволен малым объемом своей роли. С целью увеличения комического момента Володин решил прибегнуть к помощи языка: он сознательно пользовался слэнгом и искажал произношение некоторых слов в русском языке. Александров вынужден был прибегнуть к помощи Максима Горького, известного своим языковым «пуританством», который сумел убедить актера, что «во имя смешного нельзя разрушать никаких культурных ценностей, а особенно бережного отношения к себе требует наш родной русский язык»<sup>24</sup>. Основная идея фильма — борьба с расизмом — находит свое разрешение в знаменитой сцене колыбельной, которую поют на разных языках (украинском, армянском, татарском, идиш) маленькому черному сыну Мэри Диксон представители разных национальностей, оказавшиеся в зрительном зале. Идея интернационализма приобретает в этой сцене вполне домашнюю интимную окраску: все национальности выступают как одна семья, всем в этой семье есть место, «черненьким, красненьким, и даже голубым», как утверждает цирковой шталмейстер.

Вне сомнения кинофильм «Цирк» заимствовал многое из американского мюзикла. Мэри Диксон — это Марлен Дитрих, цирковой номер «Полет в стратосферу» копирует танцевальные шоу Басби Беркли, несмотря на то, что в советском варианте авиационная тема «доминирует» над стройными ногами хористок. В техническом плане в фильме много «наплывов»: музыкальный лейтмотив фильма, знаменитая «Песня о Родине» растворяется, а на его месте возникает, по мнению критика, некий усредненный визуальный имидж страны, совмещающей в себе диаметрально противоположные характеристики. Это и «нежная и суровая» страна, она «сдержанная и эпическая», «величественная и лирическая». По мнению того же автора, «когда слушаешь эту песню, перед глазами возникают почти живые картины Родины»<sup>25</sup>. Та особенность синхронного изображения, при котором визуальный образ активизируется музыкальным сопровождением и не находится в прямой зависимости от предыдущего визуального ряда, широко эксплуатируется создателями фильма. Для того, чтобы продемонстрировать преднамеренность этого приема при создании «Цирка», приведем здесь довольно объемную цитату из воспоминаний Александрова:

«Впервые в советской кинематографии музыка рождается вместе со сценарием. Музыкальный образ порождает образ сюжетный, а процесс звукозаписи предшествует процессу съемки. Еще в «Веселых ребятах» [...] мы создали черновую фонограмму, записывая ее с неполным оркестром в расчете на то, что после съемки подправим. Сколько лишних трудов, сколько нервов стоила нам эта пресловутая “подправка”! [...] Все это делалось осязательно, и благодаря этому многое было технически несовершенно, ритмически несинхронно [...] Все это ушло

в прошлое, многому научило нас. Этот опыт пригодился при создании “Цирка”. Мы отказались от черновых фонограмм и заменили их фонограммами окончательными.

Это совершенно новая специфика, это особый эмоциональный мир, в котором вынуждены жить все создающие картину, начиная от режиссера и кончая техническим работником. Создается музыка будущего эпизода, оркеструется по сценарным и изобразительным предположениям, которые в сознании режиссера, композитора и актера уже являются реальными, хотя и не существуют еще на пленке. Вот в этом месте будет то-то, а в этом то-то, и от этого “то-то” уже нельзя будет отказаться, раз фонограмма будет записана. Это приучает нас к жесткой художественной дисциплине, к чрезвычайно серьезному отбору художественных замыслов, это придает невероятную гибкость сценарию, в своих отдельных частях изменяющемуся в зависимости от той или иной музыкальной и ритмической находки. Мало того, что актер и актриса, участвующие в этом эпизоде, записываемом на фонограмму, должны у микрофона переживать те ощущения, те эмоции, которые они должны будут в дальнейшем почти буквально повторить перед объективом съемочного аппарата [...] После записи фонограмма прослушивается, отбирается нужный вариант, который поступает в съемочную работу. Фонограмма транслируется в ателье, где происходит съемка, и тут-то актеры дополняют зрительно то, что ранее у микрофона они мысленно себе представляли. Потом эти две пленки, звуковая и изобразительная, идут в монтажный стол [...]

Если резюмировать в нескольких словах все сказанное о процессе создания музыкальной кинокартины, то это можно выразить так: фонограмма для нас является единственным эмоционально-смысловым фактором построения фильма. Все, что в фонограмме заложено, обязательно к изобразительному выявлению»<sup>26</sup>.

Советский кинематограф в конце концов «догнал» американский. Была создана ретроспективная система показа, усовершенствована техника постсинхронизации, и все эти технические новшества находились в полном согласии с запросами жизни. Так, например, раскритикованный ранее «грубый беспричинный смех» первых кинокомедий был трансформирован в «мягкий» юмор, изображавший жизнь в специфических условиях 1936 года, жизнь, которая «стала лучше, стала веселей». Однако соревнование это закончилось не в пользу американского кинематографа. Если голливудская кинематографическая машина, продолжавшая один за другим выпускать все новые варианты «закулисных» комедий, в конце концов утомила этим американскую публику, то в Москве и на «необъятных просторах Родины» еще долго продолжал удерживаться тот «особый эмоциональный мир, в котором вынуждены жить все создающие картину, начиная от режиссера и кончая техническим работником». В состав этого странного сотрудничества входила вся страна, от Сталина до широкой публики. Все понимали:

именно так, при всеобщем участии, решаются в Советской России все вопросы (и так ставятся комедии!). Соединения, «размывки» и прочие технические новшества не смогли разрушить особую «интимность» постановочного процесса: так, голос Любови Орловой сохраняет свою уникальность и выгодно отличается от сглаженного и обезличенного пения актеров типа Дика Пауэла. Именно здесь и следует искать загадку особого успеха советского массового кино, «перегнавшего» на этом этапе (и только на этом этапе) американское. Лучшим комментарием может послужить здесь цитата из Вальтера Беньямина, которая хронологически относится к тому же периоду, что и кинокомедия «Цирк»: «В Советском Союзе труд имеет свой особый голос.... Некоторые из актеров, которых мы видим в русских фильмах, это не актеры в нашем понимании слова. Это люди, изображающие самих себя — и в первую очередь демонстрирующие трудовой процесс. В западной Европе капиталистическая эксплуатация кинематографа отказывает современному человеку в его легальном праве на воссоздание самого себя. В этих условиях кинематографическая промышленность стремится усилить интерес масс благодаря созданию прокламирующих иллюзии и сомнительные предвидения зрелищ»<sup>27</sup>.

Мне хотелось бы завершить эту статью несколькими наблюдениями по поводу «Истсайдской истории», семидесятиминутного документального фильма, вышедшего в Германии в 1997 году (режиссер Дана Ранга). Это фильм о развлекательной индустрии в «коммунистическом стиле». Он содержит видеоклипы из кинохроники, кадры восточногерманских, советских, а также болгарских, чешских и румынских мюзиклов. Интервью с актерами, сценаристами, редакторами, а также социологом, кинокритиком, зрителями, в том числе и несколько игровых сцен, изображающих заседание комитета по делам культуры (впрочем, служащие этого комитета по виду больше напоминают кагэбэшников, чем «бюрократов от культуры»), составляют композиционную основу этой киноленты. Как констатирует в начале фильма голос за кадром, этот фильм — «одиссея режиссера в поисках музыки, красок, развлечений в мире недомолвок и подозрений, в мире за железным занавесом».

Зритель утверждает в своем представлении о том, что зрелища нужны всем, даже Москве с ее нескончаемыми военными парадами, правительством на трибунах ленинского мавзолея, с неизменными лозунгами о производительности труда, солидарности рабочего класса и призывами к скорой победе социализма. Как и следовало ожидать, попытка создания музыкального фильма, в котором должны были петь о любви и других невинных удовольствиях, а также танцевать красивые молодые люди, было делом нелегким. Официальная директива была направлена на создание светлого коммунистического будущего, на пути к которому, по малооригинальному утверждению создателей фильма, молодым людям вместо девушки предлагалось фотографировать трак-

тор. Зритель будет несомненно заинтригован, а порой и просто тронут попытками режиссеров из бывшей Восточной Германии преодолеть цензурные барьеры, отсталую технологию, и все для того, чтобы донести до своего уставшего от идеологии зрителя легкость и радость Голливуда. И, наконец, вздох облегчения вырвется из уст западного зрителя, получившего еще раз подтверждение в своем преимуществе рожденного по правильную сторону железного занавеса, в мире, где можно свободно наслаждаться любовью под звуки саксофона.

При просмотре этого фильма меня, однако, не покидало сомнение в том, что за попытками румынских, восточнонемецких и советских режиссеров имитировать «Золотоискателей» в 1933 году, и позднее «Вестсайдскую историю» или «Мою прекрасную леди», скрывалось нечто большее, чем зрелищность. Возведенные своими зрителями в ранг восточных «Дорис Дей» и «Элвис Пресли», актеры создавали свой тип «энтертейнмента», который совершенно не обязан был совпасть в своем значении с общепринятой на Западе дефиницией. Развлекательный жанр совсем не так естественен и универсален, как себе это представляют авторы «Истсайдской истории», большинство киноведов, комментировавших этот фильм, а также авторы упомянутой в этой статье ранее хрестоматии «Русская популярная культура» и «Массовая культура в Советской России». Создатели этого документального фильма оказались не в силах различить совершенно иной тон кадров, взятых из советских музыкальных комедий тридцатых и сороковых, и восточноевропейских фильмов шестидесятых.

Мая Туровская, интервью с которой показано в этой документальной ленте, помещает эти фильмы в «чисто развлекательную» категорию. Относясь с большим уважением к мнению Туровской, я позволю себе все же с ней не согласиться. «Чистого» развлечения не существует. Развлечение есть некая конструкция, которую следует рассматривать в ее отношении к истории и культуре. Неотъемлемой частью этой конструкции является символическая аудитория. Как я и пытался показать, на советские музыкальные фильмы тридцатых годов (а в некоторых случаях и сороковых) не следует навешивать ярлык простого «зрелища». Они совмещают в себе как пропаганду, так и «чистую» зрелищность. Может быть, эти фильмы воплощают в себе надежду жителей огромной отсталой страны на пороге модернизации и индустриализации. Они, эти фильмы, выражают собой неумирающую надежду на то, что новое общество, основанное на социальном равенстве, все же может быть построено. В дополнение к сказанному, эти фильмы передают истинные чувства. Ритм прядильных машин, сопровождающий поющую Любовь Орлову в фильме «Светлый путь», песня тракториста, готового отдать свою жизнь за Сталина в борьбе с фашистами, которые только через два года нападут на страну (в «Трактористах» Пырьева), песня женщины, провожающей своего любимого на войну в фильме того же Пырьева «В шесть часов вечера после войны», все это

не может быть просто свалено в одну категорию «чистого развлечения, удовольствия и красок».

После показа смонтированных кадров из музыкальных фильмов «коммунистической» эпохи кино, комментатор «Истсайдской истории» заявляет, что «этот музыкальный жанр умер вместе со Сталиным». Не могу здесь не согласиться с авторами фильма. Кинорежиссеры в Восточной Германии должны были сражаться с цензурой, но жизнь в ГДР в это время существенно отличалась от советской действительности тридцатых годов. Поляки называли этот период «малой стабилизацией». Уже стал историей Двадцатый съезд с его сенсационными разоблачениями, уже разоблачен был, хотя бы и частично, культ личности. Люди начали постепенно забывать польское и венгерское восстания 1956 года, а социализм перешел в новую фазу: фокус переместился с тракторов и тяжелой промышленности на создание товаров потребления вроде тех, которые закупались на Западе. Процесс пошел вспять: молодые люди теперь вместо тракторов снова фотографировали девушек. Вновь обретенное чувство надежды ослабило, а затем и свело на нет, тот особый специфический тон и ритм фильмов тридцатых, и в меньшей степени, сороковых. Им на смену пришла новая тоска по хорошей жизни, красивой одежде, западной музыке и относительной стабилизации жизни за пределами Берлинской стены. Да и как можно обвинять Восточную Европу за эти такие человеческие в своей основе желания!

Любопытно заметить, что большинство из этих фильмов было снято в одной из наиболее развитых стран Восточной Европы, ГДР, где особенно остро чувствовалась конкуренция с Западом: Западный Берлин с его радиостанциями и телевидением был в самом сердце страны. Эстетика этих развлекательных фильмов, несомненно, формировалась под влиянием Голливуда, но в то же время «источник вдохновения» был скорее местный. В этих фильмах можно проследить традиции немецких фильмов тридцатых годов, а также начала Второй мировой войны, таких, например, как «Концерт по заявкам» (Эдвард фон Борсоди, 1940), «Большая любовь» (Рольф Хансен, 1942), «Девушка моей мечты» (Георг Якоби, 1944). С этими фильмами, а также с другими музыкальными комедиями, созданными под контролем министерства пропаганды Геббельса, возрожденная традиция мюзиклов шестидесятых связана куда больше, чем с их советскими соцреалистическими собратьями<sup>28</sup>. Эти старые ленты продолжают транслироваться по немецкому телевидению, и факт этот связан с тем, что их относят к категории «чисто» развлекательных. Как и сама категория, идея «чистоты» подобных развлечений вызывает у меня сложное чувство, так как заставляет вспомнить о другой идее «чистоты»... Впрочем, это уже тема совсем иной дискуссии.

*Перевод с английского Марины Балиной.*

ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цит. по: *M. Ferro. Cinema and History. Detroit, 1988. P. 26.*

<sup>2</sup> См.: *Томас Лахусен. Как жизнь читает книгу: Массовая культура и дискурс читателя в позднем соцреализме // Ханс Гюнтер и Евгений Добренко (ред.). Соцреалистический канон. СПб., 2000.*

<sup>3</sup> См.: *Richard Stites. Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. New York, 1992; James von Geldern and Richard Stites (Eds.). Mass Culture in Soviet Russia: Tales, Poems, Songs, Movies, Plays, and Folklore, 1917—1953. Bloomington, 1995.*

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> См.: *Ivor Montagu. With Eisenstein in Hollywood. New York, 1969; Г. Александров. Эпоха и кино. М., 1983. С. 180; И. Фролов. Григорий Александров. М., 1976. С. 17.*

<sup>6</sup> *Г. Александров. Указ. соч. С. 159.*

<sup>7</sup> Подробно об обстоятельствах возвращения Эйзенштейна из США и о прекращении съемок музыкальной комедии «МММ» см.: *Г. Марьямов. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М., 1992, С. 18—21. Г. Александров. Указ. соч. С. 206—207; И. Фролов. Указ. соч. С. 22—24.*

<sup>8</sup> *И. Фролов. Указ. соч. С. 25.*

<sup>9</sup> Там же. С. 28. См. также: *Richard Taylor & Ian Christie (Eds.). The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896—1939. Cambridge (Mass.), 1988. P. 345.*

<sup>10</sup> *И. Фролов. Указ. соч. С. 27.*

<sup>11</sup> *Г. Александров. Указ. соч. С. 208.*

<sup>12</sup> Там же. С. 210—214; *И. Фролов. Указ. соч. С. 28—29.*

<sup>13</sup> *С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров. Заявка // Жизнь искусства 1928. 5 августа. С. 4—5. Цит. по: The Film Factory. P. 234—235.*

<sup>14</sup> *Rick Altman. The American Film Musical. Bloomington, 1987. P. 63.*

<sup>15</sup> Там же. С. 67, 214.

<sup>16</sup> Там же. С. 69.

<sup>17</sup> *И. Фролов. Указ. соч. С. 49.*

<sup>18</sup> *Р. Юрнев. Советская кинокомедия. Москва. 1964. С. 223. И. Фролов. Указ. соч. С. 49.*

<sup>19</sup> Там же. С. 232.

<sup>20</sup> См.: *Robin LaPasha. From Chastushki to Tchaikovsky: Amateur Activity and the Production of Popular Culture in the Soviet 1930s. Ph.D. Dissertation. Duke University, 2001.*

<sup>21</sup> *И. Фролов. Указ. соч. С. 45.*

<sup>22</sup> *Г. Александров. Указ. соч. С. 223.*

<sup>23</sup> Я привожу здесь лишь основные моменты сюжета. Более детальный анализ см.: *Richard Taylor. The Illusion of Happiness and the Happiness of Illusion: Grigorii Aleksandrov's «The Circus» // The Slavonic and East European Review. Vol. 74. № 4. 1996. October.*

<sup>24</sup> *Г. Александров. Указ. соч. С. 239.*

<sup>25</sup> *И. Фролов. Указ. соч. С. 69.*

<sup>26</sup> *Г. Александров. Указ. соч. С. 232—233.*

<sup>27</sup> *Walter Benjamin. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction // W. Benjamin. Illuminations. Essays and Reflections. New York, 1968. P. 232.*

<sup>28</sup> В период с 1933 по 1945 год в Германии было выпущено на экраны 1094

художественных фильма. 48 процентов из них были комедии, 27 процентов мелодрамы, 11 процентов занимали боевики, а 14 процентов приходилось на долю пропагандистских фильмов. Таким образом, в годовой продукции при учете всех четырех жанров развлекательные фильмы занимали 50 процентов, а пропаганде отводилось лишь 10 процентов. См. подробный анализ в: *Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzyler. Geschichte der deutschen Films. Stuttgart, 1993. S. 158.* О немецком развлекательном кино периода нацизма см.: *Karsten Witte, Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomodie im Dritten Reich. Berlin, 1995.* Наконец, об истории немецких трофейных фильмов в послевоенном советском кинематографе см.: *Maya Turovskaya. The Tastes of Soviet Moviegoers during the 1930s // Thomas Lahusen, with Gene Kuperman (Eds.). Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika. Durham, 1993.*

## К ТОПОГРАФИИ УТОПИИ В СТАЛИНСКОМ МЮЗИКЛЕ. ПОЧЕМУ БЫ И НЕ СТАЛИНСКИЙ МЮЗИКЛ?

Одна из недавних статей называлась: «Почему сталинский мюзикл?»<sup>1</sup> Характерна сама постановка вопроса: она указывает на те искажающие линзы, сквозь которые как западные, так и советские ученые исторически рассматривали советское кино (хотя сама статья, о которой идет речь, делает немало для того, чтобы эти линзы перефокусировать). В эпоху коллективных стрессов мы воспринимаем как данность то обстоятельство, что западный зритель обращается к развлечениям с эскапистскими целями. Как напоминал британский режиссер Дэвид Леан, фильмы — это не реальность, но драматизированная реальность: продавщица в лавке, получающая три фунта в неделю, не станет платить, чтобы увидеть свою точную копию на экране, — она платит за то, чтобы увидеть, кем бы она могла быть, как выглядеть, что надевать, какой образ жизни вести<sup>2</sup>. Давно признано, что мюзиклы были самой популярной формой развлечения в США и Европе в эпоху великой депрессии и даже зрители нацистской Германии предпочитали мюзиклы типа «Концерта по заявкам» (1940) таким откровенным образцам нацистской пропаганды, как «Триумф воли» (1935) или «Вечный жид» (1940)<sup>3</sup>. Почему же тогда нам не признать, что в разгар индустриализации и коллективизации, массовых экономических и социальных перемещений эпохи первой пятилетки, в эпоху террора и войны, советские люди точно так же стремились к чему-то, что вместо страданий давало бы надежду на лучшее будущее? Итак, вопрос, который мне хотелось бы задать вначале: Почему бы и не сталинский мюзикл?

Искажающие линзы, сквозь которые западные и советские ученые рассматривали советское кино, были исследованы Иэном Кристи<sup>4</sup>; растет и западная литература о советской массовой культуре, в частности о массовом кино<sup>5</sup>. В ней подчеркивается преемственность до- и постреволюционного периодов российской истории, с одной стороны, а с другой, признаются серьезные различия, на которых традиционно и фокусировался анализ.

Мне уже приходилось писать о той ключевой роли, которую сыграл в становлении советского массового кино Борис Шумяцкий, создавший свой «Кинематограф миллионов»<sup>6</sup>. Он доказывал, что доступный многомиллионному зрителю кинематограф требует новых жанров, таких как музыкальная комедия: «Ни революция, ни защита социалистической родины не являются трагедиями для пролетариата. Мы всегда шли и будем идти в будущие битвы с песней и смехом»<sup>7</sup>.

Как показал Джеймс фон Гелдерн, «в середине 1930-х годов в советском обществе был создан своего рода баланс, который сохранился и в эпоху чисток, и в войне, и в период реконструкции. Насильственная политика эпохи культурной революции была заменена или дополнена стимулированием»<sup>8</sup>. Разделяющая культурная политика эпохи первой пятилетки (1928—1932) была заменена более привлекательной «вовлекающей» культурной политикой, введенной после роспуска самоchinных пролетарских культурных институций в апреле 1932 года и замены их всеохватными советскими институциями, такими как Союз советских писателей. Провозглашенный тогда же соцреализм был определен А. Ждановым как искусство, отражающее реальность не «мертво», не «схоластически», не просто как «объективную реальность», но — «в ее революционном развитии»<sup>9</sup>, а А. Луначарский, руководивший советской культурой в 1920-е годы, указывал на то, что «социалистический реализм [...] не принимает реальности такой, какова она есть. Он принимает ее такой, какой она будет [...] Коммунист, не умеющий мечтать — плохой коммунист. Коммунистическая мечта — это не приземленность, но полет в будущее»<sup>10</sup>. В официальной терминологии этот компонент назывался «революционным романтизмом».

Восприятие «революционного романтизма», этого «полета в будущее», в качестве реальности основывалось на специфике массового восприятия. Политические речи, газетные статьи, официальная статистика и, прежде всего, то, что Ленин назвал «важнейшим» из всех искусств, изображали жизнь не такой, какой она была, но такой, какой она должна была стать. Масс-медиа создавали то, что Шейла Фитцпатрик точно назвала «предосмотром грядущих соблазнов социализма»<sup>11</sup>. Если Большой Террор был кнудом для модернизации страны, то развлекательное кино — пряником.

## РАЗВЛЕЧЕНИЕ И УТОПИЯ

Мюзикл был во многих смыслах совершенным устройством для изображения и продвижения социалистической утопии. Это подтверждается и положением Ричарда Даера о том, что в основе развлечения лежит утопия, но что в то время как «развлечение предлагает образ “чего-то лучшего”, куда можно укрыться от реальности, или чего-то,

что мы горячо желаем, но чем не располагаем в повседневной жизни, оно, тем не менее, не указывает нам моделей утопических миров [...] Утопизм содержится скорее в самом ощущении воплощения»<sup>12</sup>. Фактически же, сталинский мюзикл делал и то и другое: он представлял как модели утопических миров (в случае колхозных мюзиклов — Потемкинские деревни), так и стимулировал утопическое ощущение их воплощенности и идентификацию с этим миром у зрителей. Задача советского кино 30—40-х годов сводилась к тому, чтобы убедить аудиторию в том, что жизнь во чтобы то ни стало будет такой, какой ее демонстрирует экран: жизнь — это не то, что есть, но то, что будет. В этой ставшей повседневной реальностью утопии, которую переживали зрители, сталинский лозунг «Жить стало лучше, жить стало веселее» (1935) сам стал реальностью.

Экранная реализация утопии была достигнута как репрезентативными, так и нерепрезентативными средствами. Замечание Даера о том, что мы обращаем больше внимания на первые за счет вторых, во многом верно. Нерепрезентативная сигнификация сталинского мюзикла лежит в трех основных сферах: в использовании сказочных нарративных конвенций, в самой музыке и, наконец, в топографических конвенциях создания образа утопии. Все они способствуют восприятию утопии, изображенной на экране. Я намерен в этой статье сфокусировать внимание на произведениях двух ведущих режиссеров «музыкальных комедий» (слово «мюзикл» воспринималось в это время как слишком буржуазное) — Григория Александрова (1903—1984) и Ивана Пырьева (1901—1968), поскольку их фильмы будут рассмотрены в историческом контексте, произведения других кинорежиссеров также будут по необходимости рассматриваться. Александров основал жанр советской музыкальной комедии в «Веселых ребятах» (1934), а затем утвердил его в «Цирке» (1936), «Волге-Волге» (1937), «Светлом пути» (1940). Первой музыкальной комедией Пырьева была «Богатая невеста» (1938), установившая модель колхозного мюзикла. За ней последовали «Трактористы» (1939), «Свинарка и пастух» (1940), «Кубанские казаки» (1949); последний фильм впоследствии был назван Хрущевым в его знаменитом закрытом докладе на XX съезде образцом «лакировки действительности», а изображенное в нем — Потемкинскими деревнями сталинской эпохи.

## Путь к Утопии: Сказка

М. Туровская блестяще продемонстрировала, как Пырьев использовал конвенции русской сказки, создавая свою «фольклоризированную»<sup>13</sup> версию Потемкинских деревень, а М. Энценсбергер применила этот подход к «Светлому пути» Александрова<sup>14</sup>. Использование конвен-

ций волшебной сказки позволило советскому мюзиклу быть, по словам Туровской, «отражением не столько его (времени. — Р. Т.) действительной реальности, сколько реальности его представлений о себе»<sup>15</sup>.

Сюжеты этих фильмов почти полностью вращаются вокруг «любовной интриги», но она лишена сексуальных и эротических контекстов и импульсов; это скорее «чистая» романтическая любовь, основанная на трудовых достижениях действующих лиц. В конвенциях советского мюзикла (как и его голливудского эквивалента) с самого начала ясно, когда «мальчик встретит девочку». Однако разрешение этих «неизбежных» встреч всегда сопряжено с ретардацией непонимания и/или соревнования между двумя героями-соперниками, один из которых в своих трудовых достижениях достоин героини, а другой — нет. Сюжет развивается вокруг героини, которая должна разобраться, кто есть кто. Иногда, как в «Цирке», это очевидно с самого начала и, соответственно, сюжет развивается вокруг героини, ищущей и открывающей свой «светлый путь» к пониманию. Так же построен и «Светлый путь», основанный на истории Золушки, где героиня должна доказать трудом и профессиональным ростом, что она достойна своего суженого. В «Кубанских казаках» герой не имеет соперников в любви: он борется лишь с собственной мужской гордостью.

Почти во всех этих фильмах, так же как и в колхозных мюзиклах, главный персонаж, разрешающий все проблемы, — женщина. Здесь нет слабых или злых женщин. Злые силы — только иностранцы, такие как гитлероподобный фон Кнейштитц в «Цирке»<sup>16</sup>, или силы, угрожающие советским границам в «Трактористах». Слабые советские персонажи либо маргинализированы (подобно буржуазным дамам из «Веселых ребят» или Кузьме и его друзьям из «Свинарки и пастуха»), либо перевоспитываются в труде (как Алексей, счетовод из «Богатой невесты», буржуазный уже по характеру своей профессии, или лентяй Назар в «Трактористах»). В утопии слабость — искупаемая беда; тогда как настоящего зла нет — оно вытесняется за пределы утопического мира.

Главные герои деперсонализированы и универсализированы, как в сказке: они являются символическими фигурами, и частое хоровое пение лишь помогает процессу генерализации (в «Богатой невесте» и «Кубанских казаках», например, «борьба полов» протекает как раз в такой «хоровой» форме). Советская версия системы кинозвезд также помогает в этом: во всех александровских фильмах снималась жена режиссера Любовь Орлова, «примадонна» сталинского кино<sup>17</sup>, а во всех пырьевских — жена Пырева Марина Ладынина. Их появление в серии фильмов со сходными сюжетными структурами, но разным антуражем и в разных частях страны, помогало зрителям в разных уголках Советского Союза более непосредственно идентифицировать себя с экранной реальностью. Следует отметить, что ни Орлова, ни Ладынина не всегда соответствовали стереотипу «женственности». Едва ли фольк-

лорный костюм Ладыниной в колхозных мюзиклах был для ее ролей более характерен, нежели рабочий комбинезон (в «Богатой невесте» и «Трактористах»). Мужская одежда в той же степени десексуализирует и Орлову в «Цирке», «Волге-Волге» и «Светлом пути». Для советской женщины, занятой домашним трудом и материнством, с одной стороны, и коллективным трудом, с другой, героини Орловой и Ладыниной должны были представлять действительно утопическое желание самореализации. Героиня всегда изображена на рабочем месте (будь то колхоз, цирк или ткацкая фабрика), а если и дома, то тоже — на рабочем месте, как домработница-Золушка из «Светлого пути». Некоторые критики утверждают, что героиня советского мюзикла — своего рода материнский персонаж, но в конвенциональном смысле это не вполне верно: «домашность» и семью здесь всегда заменяют коллектив, рабочее место — своего рода микрокосм страны. Эта связь осуществляется частично через фольклор, частично через музыку.

В сказочном медиуме картины персонажи встречаются «случайно», например, через оживающие фотографии («Трактористы», «Свинарка и пастух»). Случайность их первой встречи подчеркивает неизбежность их романа, как если бы он был предопределен «свыше». Часто этот мотив усиливается еще и прямым или непрямым «благословением». В фильме А. Медведкина «Чудесница» (1937) героиню-стахановку вызывают в Москву, где она (в качестве награды за свои трудовые достижения) видит и слышит Сталина. Героиня «Цирка» «понимает» свое положение во время участия в параде на Красной площади, когда видит Сталина, иконоподобный портрет которого проплывает над головами участников парада. В финале «Трактористов» свадебный пир завершается тостами и клятвами верности Сталину. В «Светлом пути» героиня вызвана в сказочный Кремль, где получает орден Ленина от кого-то, чья аура отражает свет на ее лице. Эти «незабываемые встречи» происходят во множестве других советских фильмов, плакатов, картин и газет этого времени. Они создают миф Сталина — отца народа, гения, который имел время для каждого и который мог разрешить любые проблемы, даже если медиумом сталинского божественного начала выступал Калинин или местный партийный секретарь («Светлый путь», «Кубанские казаки»). Сталин здесь — патриарх, вездесущий отец советской семьи<sup>18</sup>. Эта большая семья сублимировала нужду как в героинях, так и в героях: ей чужд секс и даже поцелуй должен быть «невинным» («Веселые ребята», «Волга-Волга»). Семья — это сама страна<sup>19</sup>, в которой все равны или, по крайней мере, у всех есть равные возможности.

В центре сказочных фильмов Александрова — идея о том, что каждый советский человек, каким бы скромным и застенчивым он ни был в начале фильма, может добиться успеха в жизни и дорасти до самых высот, какие только возможны в социалистическом обществе. Письмоносца — героиня «Волги-Волги» — преодолевает множество трудностей, но все же добивается победы на всесоюзной Олимпиаде

самодетельного искусства. Героиня «Светлого пути» получает орден Ленина, а потом становится депутатом Верховного Совета. Подобные финалы позволяли зрителям участвовать в «действии», идентифицируя себя с происходящим на экране<sup>20</sup>. «Светлый путь» в этом смысле наиболее интересен; он имеет и наиболее странный для сталинского мюзикла финал. Получив орден Ленина, героиня оказывается в Кремлевском зале, декорированном люстрами и зеркалами. Не веря в то, что все это происходит с ней наяву, она целует зеркало и, видя в нем свое отражение, начинает понимать, что все «реально». Она поворачивается лицом к камере и поет дуэт со своими двойниками в зеркале. Двойник в зеркале превращается в фею, которая отрывает зеркальную раму и приглашает ее в мир зеркальной (экранной?) реальности. Они усаживаются в машину, которая взмывает в небо и, совершив полет над Кремлем, над Москвой, над высокими горами, приземляется на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке перед мухинскими «Рабочим и колхозницей». В финальной сцене фильма, на самой Выставке, вчерашняя Золушка, а ныне пребывающая на вершине успеха советская героиня, вновь встречает своего Принца на дивном фоне лепных картин изобилия, фонтанов и других символов величия. Теперь, когда они оба достигли равенства в карьере, они обретают право на «личную жизнь».

В других фильмах введение массовых сцен и карнавалов втягивает аудиторию в действие и прежде всего эмоционально приподнимает — «штурм» Большого театра и преодоление множества трудностей героем и героиней «Веселых ребят», Олимпиада самодетельного искусства в «Волге-Волге», свадебный пир в финале «Трактористов», предстоящая свадьба, которой завершаются «Свинарка и пастух» и «Кубанские казаки» — всегда сопровождаются популярной музыкой в различных формах; именно она эмоционально «заводит» зрительный зал.

## ПУТЬ К УТОПИИ: МУЗЫКА

Музыка для всех фильмов Александрова и первого и последнего мюзиклов Пырьев был написана самым выдающимся автором советской популярной песни Исааком Дунаевским (1900—1955). Ему была присуждена Сталинская премия первой степени в 1941 году за музыку к «Цирку» и «Волге-Волге», а вторая — 10 лет спустя за музыку к «Кубанским казакам». Одна из песен из фильма «Цирк», «Песня о Родине», стала позывными московского радио и неофициальным гимном Советского Союза до принятия официального государственного гимна в 1943 году.

Музыка играет ключевую роль в эмоциональном воздействии на аудиторию и помогает ослабить какое бы то ни было интеллектуальное

сопротивление пропагандистскому воздействию фильма. Как уже отмечалось, в фильмах широко использовалось хоровое пение, помогавшее универсализации персонажей и ситуаций, в которых они находились. Более того, соединение легко запоминавшихся мелодий с идеологически нагруженными текстами (в основном Василия Лебедева-Кумача, 1898—1949) вело к тому, что когда зритель покидал зал, он, напевая запомнившийся мотив, уносил с ним и текст из экранной реальности в реальный мир. Это, в свою очередь, помогало аудитории чувствовать, что она сама является частью экранного мира: реальное соединялось с утопическим идеалом, «четвертая стена» зала разрушалась<sup>21</sup>.

Песня из «Веселых ребятах» начиналась со слов о популярности песни в Советской стране, тогда как рефрен делал ясным, в чем именно истоки этой всенародной любви:

Нам песня строить и жить помогает,  
Она, как друг, и зовет и ведет.  
И тот, кто с песней по жизни шагает,  
Тот никогда и нигде не пропадет.

Песня спланирует аудиторию («Когда страна быть прикажет герою, / У нас героем становится любой»), и, наконец, предупреждает об угрозе («И если враг нашу радость живую»). Идея песни как центральной и необходимой части жизни звучит и в «Трактористах» («Три танкиста» Бориса Ласкина и бр. Покрасс): «В ней живут — и песня в том порукой — нерушимой дружною семьей» Это была не «ячеечная» семья, но Родина (самое понятие Родины было воскрешено в сталинской культуре и связано с возрождением материнского мифа в ней<sup>22</sup>) — родина «социализма в одной стране», земля необъятных размеров и невероятного многообразия («Цирк», «Волга-Волга», «Трактористы», «Свинарка и пастух»), земля с «границей на замке», окруженная врагами («Цирк», «Трактористы»).

Музыка Дунаевского очень точно отражала антураж каждого фильма. Для колхозных мюзиклов Пырьева он писал «фольклорно», под русскую и украинскую народную песню. В «городских» мюзиклах Александра музыка вырастала из традиций джаза, мюзик-холла и военных маршей (это особенно характерно для «Веселых ребят» и «Цирка»). В центре «Волги-Волги» — музыкальная гражданская война (как прием нарративной ретардации) между героиней, написавшей «Песню о Волге» и в конце концов получившей медаль на Олимпиаде, и героем, который предпочитает классику и руководит духовым оркестром. Для него музыка Вагнера — знак культуры и цивилизации, что в 1938 году было показателем «ложного сознания». Во всех трех мюзиклах «низкая» культура побеждает «высокую». В «Веселых ребятах» респектабельный прием превращается буквально в «карнавал животных», а сам фильм завершается тем, что джазовый коллектив берет штурмом Большой

театр; в «Цирке» действие полностью протекает в мире «низкой» культуры, а в «Волге-Волге» популярная самодеятельная песня берет верх над профессиональной классической музыкой, а пионер-дирижер руководит оркестром лучше взрослых (подобно этому в «Светлом пути» именно Золушка оказывается впереди «гадких сестер»). Эти фильмы и в самом деле доказывают, что «когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой»; залог тому — «поющая Родина». Тексты песен сталинских мюзиклов многое проясняют также в самой топографии утопии.

## ПРИБЫТИЕ: ТОПОГРАФИЯ УТОПИИ

Сталинская утопия герметически замкнута изнутри: единственное изображение заграницы (линчующая толпа в начале «Цирка») отталкивающе враждебно, остальные же отсылки (например, в «Трактористах») носят милитарно-оборонный характер. Давно замечено, что «гендерная» конструкция утопического жанра довольно прямолинейна: мужчина идентифицируется здесь с городом, промышленностью, обороной, модернизацией, рациональным и, следовательно, прогрессивным; женщина, напротив, — с деревней, землей, сельским хозяйством, природой, эмоциональным и, следовательно, отсталым. Эта конструкция нашла свое совершенное выражение в знаменитой скульптурной композиции В. Мухиной «Рабочий и колхозница», «синтаксически симметрической пары, где мужчина, правда, вздымает орудие модернизации — индустриальный молот»<sup>23</sup>. Эта характеристика представляется, однако, слишком упрощенной — каждый мюзикл раскрывает разные пути сталинской утопии, *pars pro toto*. Нам, следовательно, надлежит сконструировать нашу топографию этой утопии путем сборки этих частей в единое целое.

Утопия существует в этих фильмах на двух уровнях, которые можно в самом общем виде охарактеризовать как периферию и центр. Александровские мюзиклы географически центростремительные, Москвацентричные, тогда как пырьевские — нет (хотя они и не центробежные, как утверждает Е. Добренко<sup>24</sup>: просто пырьевские рассматривают периферию в качестве составной части утопии).

## ОСВОЕНИЕ ПЕРИФЕРИИ

Александровские мюзиклы начинаются на периферии: в «Веселых ребятах» это санаторий в Крыму, в «Цирке» — заграница, США, в «Волге-Волге» — маленький провинциальный Мелководск, а в «Свет-

лом пути» — городок в Московской области. Действие фильмов движется к Москве, где и завершается: Большой театр, Красная площадь, Кремль, Речной вокзал, Всесоюзная сельскохозяйственная выставка соответственно. Связи между периферией и центром различны: водные средства являются основными в межгородском передвижении в «Веселых ребятах» (поезд также упоминается, хотя и не показывается) и в «Волге-Волге», где ключевую роль играет почта (так же, впрочем, как и в «Трактористах» Пырьева, где даже есть почтальон со своей песней о необъятности и разнообразии страны). В «Цирке» поезд представляет собой средство прибытия и (прерванного) отправления в/из заграницы, но не средство передвижения внутри самой страны. Телеграммы выступают в роли катализаторов действия как в «Волге-Волге», так и в «Светлом пути», хотя в последнем первая связь между городком и столицей устанавливается, когда радио объявляет: «Говорит Москва». Использование радио знакомо и по другим фильмам этого времени, включая «Одну» Козинцева и Трауберга (1931) и документальные ленты Дзиги Вертова и Эсфири Шуб, однако совершенное отсутствие в мюзиклах широко представленных в культуре этого времени самолетов и поездов как средств внутренней связи — любопытно.

Складывается ощущение, что периферия в определенном смысле живет «в прошлом», которое, впрочем, и являлось реальностью настоящего для зрительской аудитории того времени. Буржуазные дамы в «Веселых ребятах» лишь усиливают это ощущение. В сцене, где александровские женщины понимают, что приняли пастуха за заграничного маэстро, есть очевидная визуальная отсылка к женщине, заколовшей зонтом рабочего-большевика в эйзенштейновском «Октябре» (1926). В «Светлом пути» главная героиня Таня, подобно Анюте в «Веселых ребятах», — домработница (самая несоветская, хотя и широко распространенная в 30-е годы профессия), — обе освобождают себя от этой тяжелой работы по мере развития сюжета. Мелководск в «Волге-Волге» также подается в довольно неприглядном свете: паром ломается, телефон не работает, телеграмма из Москвы в провинцию идет очень медленно, а жители города, кажется, тратят все свое время, жалуясь на местного бюрократа Бывалова или репетируя и разыгрывая свои самодеятельные номера<sup>25</sup>. Хотя все это изображается карикатурно: когда Бывалов, воспринимающий Мелководск не более чем перевалочный пункт на своем долгом карьерном пути в Москву, заявляет, что «в такой дыре не может быть талантов», письмоношица Стрелка настаивает на том, что «у нас есть таланты» и доказывает это пением из оперы Чайковского и декламацией стихов Лермонтова. Но именно застрявшая телеграмма из Москвы, сообщающая о «конкурсе самодеятельных талантов», нарушает провинциальную застой, и усилиями Стрелки Бывалов, несмотря на свое нежелание, в конце концов прибывает в Москву вместе со всеми мелководскими музыкальными талантами.

В фильмах Пырьева колхоз — это в основном самодостаточный микрокосм, один из продуктов «социальной клаустрофобии», если воспользоваться термином Е. Добренко<sup>26</sup>. В «Трактористах» герой, правда, приходит извне, но он прибывает с Дальнего Востока, который, будучи стратегически важным, перестает быть периферией (ср. с «Аэроградом» А. Довженко (1935)). Более того, проезжая транзитом через Москву, на этот раз поездом, он решает отправиться в украинский колхоз вместо столицы. В «Кубанских казаках» внешний мир также почти отсутствует на экране, хотя в нем есть постоянные отсылки к войне, совсем недавно здесь проходившей. Сюжет этих фильмов характеризуется тем, что стало известно как «бесконфликтность».

Главные персонажи периферии почти всегда женщины. Именно они здесь управляют и производят, разрешают любовные коллизии, признавая (хотя и с опозданием) производственные заслуги героя и, следовательно, его пригодность в качестве партнера в труде и любви. Исключение составляют лишь «Веселые ребята», где герой именно своим талантом побеждает обстоятельства. В «Свинарке и пастухе» героиня безропотно принимает свою судьбу из рук лживого ухажера, тогда как герой должен скакать на коне, подобно князю, чтобы спасти свою возлюбленную в последнюю минуту. Одной из причин привилегированного положения женщины в деревне была необходимость большего ее вовлечения в коллективный (а не только в домашний) труд в ситуации миграции мужчин в города и последующей нехватки трудовых ресурсов в сельской местности. Другой причиной был контекст, в котором создавались эти мюзиклы: мужчины-режиссеры демонстрировали актерские, музыкальные и хореографические таланты своих жен. Сюда же следует отнести и необходимость подчеркнуть, что женщина имеет равные права с мужчиной, что лишний раз доказывало преимущества советских системы и образа жизни. По этим причинам женщина никогда не могла быть отрицательным персонажем — им был всегда мужчина, хотя и он мог быть излечен от своих недостатков благодаря вмешательству женщины (если он, конечно, не иностранец, как фон Кнейштитц в «Цирке»).

## ОСВОЕНИЕ ЦЕНТРА: МОСКВА

Москва является сказочным царством и сердцем сталинской утопии. Именно здесь происходят необычные, даже чудесные вещи: триумф джазового ансамбля в «Веселых ребятах», путь к счастью героини «Цирка», победа на музыкальной Олимпиаде в «Волге-Волге», превращение Золушки в волшебную принцессу в «Светлом пути», расцвет труда любви/любви труда в «Свинарке и пастухе».

Именно в Москву персонажи прибывают либо чтобы улучшить свою жизнь, либо чтобы получить награду за свои достижения. Внутри Москвы существенную роль играют Кремль и только что открытая Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. Кремль является синонимом партийно-государственной власти и Сталина. Иногда это прямо выражено (как в «Светлом пути»), иногда общий контекст пропагандистских образов делает такую эксплицитность излишней. Роль Выставки более сложна: она довольно полно представлена и в «Свинарке и пастухе», и в «Светлом пути». Е. Добренко утверждает, что в первом фильме Выставка представляет не Москву, но «страну»<sup>27</sup>. Думается, однако, что в обоих фильмах Выставка выполняет функцию двойной репрезентации: она представляет Москву — периферии, а Москве — страну во всем ее многообразии. В «Свинарке и пастухе» герои поют «Песню о Москве», начинающуюся со слов:

Хорошо на московском просторе,  
Светят звезды Кремля в вышине,  
И, как реки встречаются в море,  
Так встречаются люди в Москве.

Рефрен «Друга я никогда не забуду, если с ним подружился в Москве» указывает на особый статус столицы. Следует помнить, что рядовые советские граждане никогда не видели Москвы: внутрипаспортный контроль и прописка делали путешествие практически невозможным, если не считать специальных и официальных случаев. Большинство людей «знали» Москву только по экрану и с пропагандистскими целями — только определенные части «белокаменной столицы»: Кремль и/или Красная площадь (благодаря их исторической и политической значимости), Выставка (поскольку это и был тот самый «предосмотр грядущих соблазнов социализма»), новые строительные объекты, такие как гостиница «Москва» (в «Цирке»), речной вокзал (в «Волге-Волге»), или станции метро (в том же «Цирке»). Как отметила Оксана Булгакова, чаще реальная Москва была заменена раскрашенным задником<sup>28</sup> (это относится к «Веселым ребятам», «Цирку», «Новой Москве» Медведкина (1937)), что лишь усиливало атмосферу нереальности для тех, кто был непосредственно знаком с городом. Однако для большей части аудитории никакой реальности за экранном образом не стояло, что лишь усиливало его магическую силу.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Задачей этой статьи было прочертить основные линии топографии сталинского мюзикла, сфокусировавшись на четырех фильмах отцов

жанра Александра и Пырьева. Поскольку эти фильмы были популярны, образ страны, в них созданный, хотя и далекий от реальности (в некоем объективном смысле) стал реальным в сознании зрителей-современников. Деревня, городок, столица этой экранной реальности создали мощный воображаемый эквивалент советской реальности<sup>29</sup>. Развлекая массовую аудиторию и знакомя ее с образами утопического будущего, сталинский мюзикл продвигал заложенную в массовых песнях иллюзию не только того, что «жить стало лучше, жить стало веселее», но и дальше — того, что «мы рождены, чтоб сказку сделать былью». Как заметил Сталин, который, будучи кремлевским цензором, обладал в этом смысле уникальной позицией, «кино — иллюзия, но она диктует жизни свои законы»<sup>30</sup>.

Перевод с английского Евгения Добренко.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> T. Anderson. Why Stalinist Musicals? // Discourse. 1995. 17: 3.

<sup>2</sup> D. Lean. Brief Encounter // Penguin Film Review. London & New York, 1947. № 4.

<sup>3</sup> См.: R. Taylor. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. 2<sup>nd</sup> ed. London & New York, 1998.

<sup>4</sup> См.: R. Taylor & I. Christie (eds.). The Film Factory. Russian & Soviet Cinema in Documents, 1896—1939. London & Cambridge, MA. 1988.

<sup>5</sup> См.: D. Youngblood. Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s. Cambridge, 1992; R. Stites. Russian Popular Culture. Entertainment and Society Since 1900. Cambridge, 1992; J. von Geldern. & R. Stites (eds.). Mass Culture in Soviet Russia. Bloomington, 1995.

<sup>6</sup> См.: R. Taylor. Ideology as Mass Entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 1930s // R. Taylor. & I. Christie (eds.). Inside the Film Factory. New Approaches to Russian & Soviet Cinema. London & New York, 1991.

<sup>7</sup> Борис Шумяцкий. Кинематография миллионов. М., 1935.

<sup>8</sup> J. von Geldern. The Centre and the Periphery: Cultural and Social Geography in the Mass Culture of the 1930s // S. White (ed.). New Directions in Soviet History. Cambridge, 1992.

<sup>9</sup> А. Жданов. Речь на Первом съезде писателей // Первый съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934.

<sup>10</sup> A. Lunacharsky. Synopsis of a Report in the Tasks of Dramaturgy (Extract) // R. Taylor & I. Christie (eds.). The Film Factory. P. 237.

<sup>11</sup> S. Fitzpatrick. Stalin's Peasants. Resistance and Survival in the Russian Village after Collectivization. New York & Oxford, 1994. P. 262.

<sup>12</sup> R. Dyer. Entertainment and Utopia. Movie // R. Altman (ed.). Genre: The Musical. A Reader. London, 1981. P. 24.

<sup>13</sup> См.: F. Miller. Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era. Armonk, NY., 1990.

<sup>14</sup> M. Enzensberger. We Were Born to Turn a Fairy Tale into Reality // R. Taylor & D. Spring (eds.). Stalinism and Soviet Cinema. London & New York, 1993.

<sup>15</sup> М. Туровская. И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 132.

<sup>16</sup> См.: Л. Маматова. Модель киномифов 30-х годов // Кино: Политика и люди (30-е годы). М., 1995.

<sup>17</sup> С. Николаевич. Последний сеанс, или Судьба белой женщины в СССР // Огонек. 1992. № 4. С. 23.

<sup>18</sup> См.: Н. Gunther. Wise Father Stalin and His Family in Soviet Cinema // T. Lahusen & E. Dobrenko (eds.). Socialist Realism without Shores. Durham & London, 1997.

<sup>19</sup> См.: Ханс Гюнтер. Поющая Родина: Советская массовая песня как выражение архетипа матери // Вопросы литературы. 1997. № 4.

<sup>20</sup> Т. Anderson. Why Stalinist Musicals?

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> См.: Ханс Гюнтер. Поющая Родина: Советская массовая песня как выражение архетипа матери.

<sup>23</sup> R. Stites. Russian Popular Culture. P. 84.

<sup>24</sup> Е. Добренко. «Язык пространства, сжатого до точки», или Эстетика социальной клаустрофобии // Искусство кино. 1996. № 9. С. 109.

<sup>25</sup> М. Туровская. «Волга-Волга» и ее время // Искусство кино. 1998. № 3.

<sup>26</sup> Е. Добренко. Указ. соч.

<sup>27</sup> Там же. С. 112.

<sup>28</sup> См.: О. Булгакова. Пространственные фигуры советского кино 30-х годов // Киноведческие записки. 1996. № 29.

<sup>29</sup> O. Figs. The Russia of the Mind // Times Literary Supplement. 1998. 5 June.

<sup>30</sup> Д. Волкогонов. Сталин // Октябрь. 1988. № 11. С. 87.

## «ЧТОБЫ ТАК ПЕТЬ, ДВАДЦАТЬ ЛЕТ УЧИТЬСЯ НУЖНО...»: СЛУЧАЙ «ВОЛГИ-ВОЛГИ»

Сталинская культура традиционно рассматривается как «тоталитарная». Эта категория предполагает в качестве наиболее парадигматически близкого примера культуру нацистской Германии. Однако в недавних исследованиях нацистского кинематографа, таких, как «Развлекая Третий Рейх» Л. Шульце-Сассе и в особенности в «Министерстве иллюзий» Э. Ренчлера, разрушаются наши представления о нацистском кино как о глубоко идеологизированном феномене, ориентированном на образцы типа «Триумфа воли» Лени Рифеншталь. Такие «печально известные спонсированные государством постановки, — пишет Ренчлер, — были исключением, а не правилом; они составляли очень небольшую часть кинематографа этой эпохи. Фильмы Третьего Рейха исходили из министерства иллюзий, а не из министерства страха». Утверждая, что большинство фильмов, созданных в эпоху нацизма, были жанровыми, исследователь приводит цифру: от 941 до 1094 художественных фильмов. Более того, «почти половина из них — точнее, 523 — были комедиями и мюзиклами (тем, что нацисты называли *heitere*, веселые фильмы), поставленными неунывающими и непотопляемыми профессионалами киноиндустрии...»<sup>1</sup>. «Студии были фабриками грез, а не пропагандистскими машинами. Геббельс довольно быстро понял, что конвейерный эпос про коричневорубашечников — отравка для билетной кассы»<sup>2</sup>. Поэтому он «избегал прямой агитации»<sup>3</sup>. Среди «огромного большинства фильмов, сделанных при Геббельсе, мы не встретим ни стальных тел, ни железных воль, ни расистских высказываний, ни государственных лозунгов, ни партийных эмблем. Напротив, перед нами проходят персонажи, которые с энтузиазмом танцуют, поют о радостной жизни и не ведают серьезных проблем...» В качестве примера Ренчлер приводит фрагмент песни из фильма Пауля Мартина «Счастливые дети» (Gluckshinder, 1936):

Я курицей хотела б стать,  
Чтоб день-деньской мне отдохнуть.

Яичко б утром я снесла,  
А в полдень в отпуск бы ушла<sup>4</sup>.

К сталинской культуре 1930-х годов эти выводы неприменимы: подавляющее большинство фильмов, снятых в это время, носило жестко идеологизированный характер. Таковы «Ленин в 1918 году» М. Ромма, «Партийный билет» И. Пырьева, «Чапаев» братьев Васильевых — а ведь это всего несколько самых известных работ. Тут уж нет недостатка в стальных телах и железных волях. Другой типичной формой советского кинематографа той поры была политическая аллегория на основе исторического сюжета — показательны те единственные два фильма, которые Эйзенштейн смог закончить после двадцатых: «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1944) (кстати говоря, эта форма также использовалась в нацистской культуре, как показывает Шульце-Сассе). Менее часто, хотя и весьма эффектно, представлены в этом культурном ландшафте комедия и мюзиклы. Первые советские звуковые комедии появились в 1934 году (сразу пять), и с тех пор каждый год выходило от 5 до 12 кинокомедий<sup>5</sup>. Однако и их содержание было строго выдержано идеологически. Чистые комедии, лишенные внятного политического содержания, если и снимались, то просто не выпускались на экран — ярким примером может послужить чудесная комедия Б. Барнета «Старый наездник» (1940) по сценарию Н. Эрдмана. Того самого Эрдмана, который был основным сценаристом и «Волги-Волги», фильма, законченного немногим раньше — в 1938 году.

Что же такое «Волга-Волга», этот гибрид бедняцкого «Парохода» и балаганной комедии? «Волга-Волга» была одним из самых популярных фильмов в 30-е годы — по всей стране в кассы кинотеатров выстраивались длинные очереди желающих посмотреть эту комедию<sup>6</sup>. Популярность этого фильма ни в коем случае нельзя объяснить тем, что он-де проскользнул сквозь решето государственного контроля и сумел обратиться напрямую к подлинно массовым вкусам и интересам. «Волга-Волга» была третьей из четырех музыкальных комедий, сделанных Г. Александровым в 30-е годы *по заказу сверху*. В 1933 г. (или осенью 1932, даты варьируются) в ЦК партии было создано собрание работников кино, на котором были выдвинуты лозунги: «Даешь комедию!» и «Смех — брат силы»; на этом собрании крупнейшие кинорежиссеры страны получили «госзаказ» на производство комедий. Киноработникам было сказано, что трудящиеся в многочисленных письмах требуют комедий. Именно после этого собрания Эйзенштейн написал сценарий «МММ», ставший одним из его многих незавершенных проектов 30-х годов<sup>7</sup>. Но еще раньше, в августе 1932 года, Александров был приглашен на дачу к Горькому, где «случайно» оказался и Сталин. С Александровым Сталин говорил о необходимости для новой советской культуры «бодрого, жизнерадостного искусства, полного смеха и веселья»<sup>8</sup>. Как известно, 1932 год был также годом, когда был запущен в куль-

турный оборот термин «социалистический реализм» и когда ведущие деятели советской культуры пытались сформулировать поточнее, что собственно этот термин обозначает. Как ни странно, в стандартной советской книге Р. Юренева о кинокомедиях именно «Волга-Волга» была названа парадигматическим образцом комедийного жанра в соцреализме<sup>9</sup>. Среди наиболее горячих поклонников этого фильма был сам Сталин, пославший копию этой ленты не без назидательного намека Рузвельту<sup>10</sup>. Сталин, как известно, смотрел «Волгу-Волгу» так часто, что любил по ходу очередного просмотра произносить многие шутки еще до того, как они звучали с экрана<sup>11</sup>.

Что же перед нами? Стандартное советское кино, образцовый экземпляр соцреализма, фильм, сделанный по заказу партии — или же исключение?

Большинство советских комментаторов в качестве ядра сюжета этой комедии рассматривают конфликт между Бываловым и Стрелкой, между бюрократом и почтальоншей. В этом смысле «Волга-Волга» похожа на многие культурные тексты сталинской эпохи, также построенные вокруг столкновения между косным бюрократом-чиновником, озабоченным собственными карьерными интересами и/или глухого к «требованиям жизни», и одним из его помощников, полным энергии и горящего энтузиазмом, чьи новаторские идеи натываются на бюрократические препоны. В случае «Волги-Волги» (что нетипично) место новаторов производства занято музыкантами-любителями. Однако, в тот момент, когда «Волга-Волга» была поставлена, именно этот конфликт служил четкой иллюстрацией официальной политики. Во второй половине 30-х советской культурной политикой определенно поддерживалось любительское и фольклорное искусство. До определенной степени, в фильме чувствуется оттенок ксенофобии, характерной для периода, когда фашизм воспринимался как растущая опасность для СССР. Показательно, что все композиторы, которых почитает «ошибающийся» Алеша — немцы: Вагнер, Бетховен, Моцарт и Шуберт. В то же время сюжет фильма может быть прочитан как метафора стахановского движения, в изображении которого также неизменно подчеркивался конфликт между осторожностью инженеров и энтузиазмом простых рабочих, перевыполнявших установленные спецами нормы в два-три раза. Столкновение между Стрелкой и Алешей, с другой стороны, содержит в себе элементы классовой борьбы: перед нами состязание между оркестром, состоящим из счетоводов, мелких чиновников и других полупрофессиональных «белых воротничков», и группой музыкантов-любителей, состоящей из людей, чье социальное происхождение предполагало (по крайней мере, в то время) низкий уровень образования: водовоза, почтальона, пожарника, сторожа, повара, официанта, шофера. Как отмечал сам Александров, фильм посвящен «гению народа», которому должна быть дана возможность для полнейшего самовыражения. Несмотря на оттенок ксенофобии, фильм во многом

восходит по своей концепции к немецкому романтизму. И местный пейзаж соответствует этой ориентации: вокруг Мелководска и на берегах окружающих его притоков Волги, где сосредоточено действие фильма, открываются пейзажи с утесами и хвойными лесами совершенно в духе Каспара Давида Фридриха (на самом деле, фильм снимался в районе Елабуги, окрестности которой были любимым объектом популярнейшего русского китч-художника И. И. Шишкина).

Имплицитно, фильм утверждает, что народный ансамбль Стрелки представляет более подлинную, более русскую культуру, чем оркестр Алеши. Хотя, на самом деле, народная культура, представленная Стрелкой и ее ансамблем, не вполне фольклорна. Когда в Мелководске Стрелка тщетно пытается убедить Бывалова в том, что талантливые исполнители есть и в их городе, номера, которые исполняет сначала она одна, а потом и весь ансамбль, принадлежат как русскому фольклору, так и русскому классическому репертуару XIX века. К примеру, она поет арию Татьяны из «Евгения Онегина» (может быть, не случайно: «Волга-Волга» была завершена в 1937 году в разгар пушкинских торжеств).

Среди различных образцов немецкой музыки, исполняемых в фильме, особое место принадлежат «Смерти Изольды» Вагнера, звучащей как «нудятина», чуждая подлинно русскому слуху. Александров заставляет Алешу сыграть фрагмент «Смерти» на тубе, чтобы подчеркнуть немелодические, «тоскливые» тона. Стрелка, которая как положительный герой, воплощает дух бодрости всегда и везде, никак не может разделить Алешин энтузиазм по поводу этой музыки. Эта карикатура на вагнерианство носит, однако, не столько антинемецкий, сколько антимодернистский характер — еще один кивок в сторону современной фильму культурной политики. За год до того, как фильм был сделан, в январе 1936 г. была опубликована знаменитая «правдинская» статья «Сумбур вместо музыки», направленная против оперы Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». Атака на Шостаковича в этой статье сопровождалась нападками на «левацкие искажения в опере» в целом, которые обнаруживают те же идеологические корни, что и «левацкие искажения в живописи, поэзии, образовании и науке»<sup>12</sup>. Этой статьей и последовавшей за ней «анти-формалистической» кампанией был положен конец любому авангардизму в культуре и интеллектуальной жизни вообще, а не только в опере. Что же касается собственно оперы и Вагнера, то по иронии судьбы, после пакта Риббентропа — Молотова, когда немцы перестали быть врагами, Эйзенштейн должен был ставить «Валькирий» Вагнера в Большом театре.

Важно обратить внимание на разницу в биографиях создателей «Волги-Волги». Александров был родом из рабочей семьи из Екатеринбурга (Свердловска) на Урале. Он был одним из тех людей, для которых возможность карьеры в искусстве была, по существу, создана революцией. В Екатеринбурге он достиг определенных успехов, работал в лю-

бительском клубе ЧК (по случайному совпадению, его коллегой по этому клубу был Иван Пырьев), после чего он был послан в Москву учиться. В Москве Александров сблизился с Эйзенштейном, работавшим в то время в Театре Пролеткульта, тогдашнем анклав учеников Мейерхольда, и стал главным ассистентом Эйзенштейна во всех его фильмах 20-х годов. Александров также сопровождал в начале 30-х Эйзенштейна в его поездке по Европе, США и Мексике, длившейся два с половиной года. К моменту возвращения в СССР, Александров разорвал сотрудничество с Эйзенштейном и сделал четыре музыкальные комедии, необычайно популярные в 30-е годы. Во всех четырех сияла звезда его жены Любви Орловой.

Любовь Орлова, ставшая лицом советского кинематографа 30-х годов, была, однако, далеко не пролетарского происхождения. Отпрыск боковой ветви знаменитого дворянского рода Орловых, она росла в окрестностях Москвы, ее родители вращались в интеллектуальных кругах, она брала уроки театра, танца и пения у лучших учителей Москвы. Занятная деталь: Орлова, даже став иконой советской культуры, в течение всей своей жизни пользовалась старым, дореволюционным календарем<sup>13</sup>.

Игорь Ильинский, игравший Бывалова, был знаменит своими ролями в мейерхольдовских постановках пьес Маяковского «Клоп» и «Баня». Несомненно, роль Бывалова была смоделирована по роли Победоносикова в «Бане», которую Ильинский играл в Театре им. Маяковского, — совпадения носят даже текстуальный характер.

Оператором (и соавтором сценария) был Владимир Нильсен, который работал с Эйзенштейном в «Октябре» и «Старом и новом», а также с Александровым в двух предшествующих мюзиклах. Основной текст сценария был написан Николаем Эрдманом, автором двух сатирических комедий конца 20-х, поставленных Мейерхольдом (впрочем, постановка второй пьесы, «Самоубийца», была запрещена). Именно Эрдман придал фильму каламбурный блеск и остроумие.

Но если, как выяснилось позднее, главной мишенью статьи «Сумбур вместо музыки» был не Шостакович, а Мейерхольд, то возникает вопрос: разве «Волга-Волга» не служит подтверждением расхожего представления об авангардных художниках 20-х годов, которых в 30-е годы режим заставил производить политически выдержанный китч? Большинство русских и советских модернистских экспериментов в музыке, опере, театре и даже литературе прошли под знаком вагнерианства (и нищезанятия). Неужели авангардисты 20-х годов продались режиму в обмен на право снимать фильмы? До определенной степени, так оно и есть, если только не обращать внимания на хитроумную и разухабистую-веселую природу китча.

Некоторые детали фильма позволяют выдвинуть альтернативное прочтение, согласно которому «Волга-Волга» по-своему защищает старые авангардные идеалы. Например, в сцене, где Алеша отвергает пред-

положение о том, что Стрелка может сочинить песню, он называет работу ее ансамбля «балаганом» — словом, которое, без сомнения, неслучайно вызывает ассоциацию с лозунгами Мейерхольда, под которыми разворачивались его реформаторские театральные эксперименты в 1910—1920-е годы.<sup>14</sup> Другой тонкий защитный жест: среди многих аранжировок песни Стрелки, которые появляются в конце фильма, звучит и джаз, хотя джаз, подобно Мейерхольду, стал после 1936 года весьма проблематичным<sup>15</sup>.

Многое в этой тонкой защите авангарда 20-х опирается на текст Эрдмана, и, конечно, не следует впадать в другую крайность, утверждая, что *весь фильм* представляет собой закодированное инакомыслие. Это гораздо более сложный феномен — как сложны и гибричны (в социальном отношении) фигуры создателей «Волги-Волги». Ясно, например, что фильм гораздо больше позаимствовал из эстетики Голливуда, чем из авангарда 20-х годов. Александров видел множество голливудских фильмов не только во время своего путешествия по Америке вместе с Эйзенштейном в 20-е годы; и в 30-е годы американские фильмы часто демонстрировались советским кинорobotникам на закрытых просмотрах. Подобно музыкальному рисунку фильма, построенному большей частью из всевозможных переработок песни Стрелки, «Волга-Волга» в целом представляет собой игровую переработку голливудских комедий и мюзиклов. В определенной степени, в «Волге-Волге» используются фирменные жесты и даже физические черты знаменитых американских кинокомиксов<sup>16</sup>. Сходство не ограничивается приемами актерской игры. Даже колесный пароход воспринимается как отсылка к американской комической и музыкальной традиции (хотя у подаренного Америкой России парохода, как поется в песне, «ужасно тихий ход»). Достаточно вспомнить не только различные версии «Парохода», но также несколько фильмов Бастера Китона, в особенности такой, как «Steamboat Bill Jr.» (1927). Показательно, что Китон, вместе с Чаплином и Гарольдом Ллойдом были шутивно представлены в начальных титрах первой комедии Александрова «Веселые ребята» (1934).

Более существенным представляется тот факт, что помимо частных цитат из американских комедий и мюзиклов, «Волга-Волга» в целом воспроизводит типовую структуру американского мюзикла. К примеру, весьма типичным для американского мюзикла, и в особенности для его субжанра — закулисного мюзикла (backstage musical), чрезвычайно модного в 30-е годы, был сюжет о девушке из провинции, завоевывающей свое место среди звезд нью-йоркской сцены<sup>17</sup>. Главной целью этого сюжета, его *телосом*, является выступление перед большой нью-йоркской аудиторией — любовная линия принципиально подчинена этой цели и достигает разрешения только во время триумфального шоу. Для того, чтобы добиться успеха в огнях рампы, героиня (иногда герой) должна либо (1) изживать провинциальные стереотипы, либо (2) преодолевать сопротивление продюсера/режиссера, не признаю-

щего ее таланта, либо (3) бороться с темпераментной, властной и эгоистичной, но менее талантливой, чем героиня, звездой. Все три варианта представлены в «Волге-Волге».

Стрелка, разумеется, не только прилагает все силы для успеха в Москве, но и борется с местными конкурентами, стремящимися к той же цели. Однако, борьба разных типов музыки, изображаемая в «Волге-Волге», — между Алешей с его классическим оркестром и Стрелкой с ее фольклорным ансамблем — была фундаментальной и для американской кинематографической традиции. Джейн Фойер (Jane Feuer) в книге «Голливудский мюзикл» отмечает, что «борьба между популярным и элитарным искусством велась мюзиклом на всех фронтах»<sup>18</sup>. И действительно, «уже в «Бродвейской мелодии» (1929), первом оригинальном мюзикле, выпущенном МГМ и ставшем прототипом для субжанра закулисья в целом, была показана борьба между дирижером и режиссером, спорящими о том, какая музыка должна звучать в спектакле — высоколобая или популярная»<sup>19</sup>. Нередко этот конфликт завязывается вокруг любовной линии: благодаря воссоединению героев-любовников «высокое» и «низкое» искусство буквально вступают в брак. Существуют различные варианты данной оппозиции высокого/низкого. Так, в мюзикле Гершвина «Потанцуй?» (Shall We Dance?) (1937) Джинджер Роджерс — чечетчица, а Фред Астор — танцор балета, которому наскучили классические каноны и который мечтает попробовать свои силы на эстраде. Но косный импресарио запрещает Фреду любые отклонения от высоких канонов балета, да и Джинджер не отзывается на мольбы Фреда танцевать с ним. Когда же сердце Джинджер, наконец, достаточно завоевано Фредом, чтобы она согласилась танцевать с ним (что, конечно, может произойти только в Нью-Йорке), — их танец соединяет балет и чечетку.

Далеко не всегда стороны конфликта, как и то, что они репрезентируют, обладают равной ценностью. В мюзиклах, как правило, предпочтение отдается «низкому» как более спонтанному, непосредственному, более близкому к народу. Обращая внимание на эту черту, Дж. Фойер заключает: «Голливудские мюзиклы стали массовым искусством, устремленным к моделям фольклорного искусства, создаваемого и потребляемого одним и тем же единым социальным коллективом [...] Хореография размывает разделительную черту между исполнителем и аудиторией». В конечном счете, отмечает она, в мюзиклах «ставили (псевдо)спонтанность выше спланированных эффектов, маскируя хореографию и отрелетированность, она создавала эффект любительского спектакля ради того, чтобы отменить профессионализм»<sup>20</sup>. Так, например, характерно, что в танцевальных или музыкальных номерах киномюзикла используются аксессуары, оказавшиеся «под рукой», а не заготовленные<sup>21</sup>.

Конфликт разных типов музыки представляет собой специфический вариант того, что Рик Олтман в своей книге «Американские му-

зыкальные фильмы» считает фундаментальной структурой американского мюзикла и называет «двойным фокусом». Под «двойным фокусом» он понимает центральную оппозицию двух персонажей, обычно вовлеченных в любовную интригу, причем каждый из них представляет определенную систему ценностей. Фильм движется прыжками от одной позиции (фокуса) к другой, в целом показывая обоих персонажей в параллельном или контрастном действии<sup>22</sup>. В «Волге-Волге» двойной фокус — на Стрелке и Алеше — движет сюжет, перенося действие от одной сцены к другой, по мере того, как ее или его ансамбль продвигается к Москве, каждый на своем водном транспорте, притом что каждый ансамбль стремится опередить соперников и доказать, что его (ее) музыка лучше.

Есть, конечно, и различия: Москва — не Нью-Йорк. Тем не менее, и в американской, и в советской традициях оба города функционируют как высоко символизированные пространства; только успех в этих городах считается настоящим успехом. Каждый из городов обычно замещает собой *всю страну*, но как *таковой* каждый из городов определяет страну по-своему и по-разному. Нью-Йорк — столица капитала, Москва — столица социалистического государства. Это различие делает проблематичной экстраполяцию на советские мюзиклы сущностной черты голливудских мюзиклов, которые, как считает Джейн Фойер, «воспринимают разрыв между производителем и потребителем, распад социального единства на основе различий между исполнителем и аудиторией, как первородный кинематографический грех. Мюзикл стремится построить мост через эту пропасть, создавая идеальный образ социального коллектива. Возводя свои ценности на фундаменте социального единства, мюзикл воссоединяет с помощью жанровой риторики функции производства и потребления культуры, разделившиеся при переходе от фольклорного к популярному и массовому состоянию. Мюзикл всегда оглядывается на себя, стараясь компенсировать собственный профессиональный лоск гуманистическими «фольклорными» отношениями, выстраиваемыми внутри фильма. В свою очередь, эти фольклорные отношения отменяют экономические ценности и отношения, ассоциируемые с массовым искусством. Через риторический обмен такого рода, создание фольклорных отношений *внутри* фильма отменяет сущность *самого* фильма как продукта массовой культуры. Голливудские мюзиклы становятся массовым искусством, которое мечтает о статусе фольклорного искусства, производимого и потребляемого одним и тем же интегрированным коллективом»<sup>23</sup>.

Возможно, Фойер преувеличивает элемент «экономизма» и сознательности в конструкции голливудских мюзиклов. Однако различие между голливудскими и сталинскими мюзиклами можно свести к следующей формуле: если первые стремятся загладить мотив прибыли, то вторые стремятся замаскировать и залакировать мотив власти. В определенном смысле, оба типа мюзикла проецируют модель социаль-

ного единства и служат медиаторами при переходе от общества типа *Gemeinschaft* к обществу типа *Gesellschaft*. В советском случае *Gesellschaft* — это авторитарное государство, и, следовательно, еще одним существенным объектом медиации является конфликт между спонтанным самовыражением и контролем.

Итак, Москва замещает собой государство. Как известно, в 1930-е годы Москва была реконструирована чуть ли не по мановению волшебной палочки. Подобно гитлеровскому Берлину и муссолиневскому Риму, она должна была стать витриной достижений всей нации. «Новая Москва» должна была также стать демонстрационной моделью нового социалистического общества. Но, как и в случае с грандиозными планами Гитлера по реконструкции Берлина, план перестройки Москвы был лишь частично осуществлен. Поэтому Москва, которую мы видим в фильме, состоит из нового речного вокзала, появляющегося как своего рода фантастический портал для входа в фантастическое пространство. В тот момент, когда мелководская группа приближается к Москве, водные просторы неожиданно расширяются, и зритель попадает как будто в современную Венецию, по выражению одного критика<sup>24</sup>. Внешняя площадь речного вокзала служит финальным пунктом путешествия героев. Здесь проходит Олимпиада искусств. Но пространство «тоталитарного ритуала» в «Волге-Волге» напоминает не столько Нюрнбергскую арену из «Триумфа воли» (1934) Л. Рифеншталь, сколько парады на Красной площади. На речном вокзале события разворачиваются в поразительно непредсказуемой манере, напоминая скорее городское гуляние. Часто ни церемониймейстер, ни какая бы то ни было программа фестиваля не в состоянии контролировать то, что происходит на сцене.

Все это может быть воспринято как лакировка реальности тоталитарного государства, которое стереотипно ассоциируется с отчуждением, регламентацией, утратой индивидуальности и бессилием личности. Шульце-Сассе отмечает в книге «Развлекая Третий Рейх»: «То, что “происходит” в нацистском кинематографе, должно быть объяснено не только идеологическими моделями, но и более широкой социально-психологической функцией, которая направляет и превосходит идеологию общества [...] социальные фантазии “изобретают” с тем, чтобы замаскировать невозможность осуществления идеалов, с которыми они себя отождествляют»<sup>25</sup>. Возможно, учитывая проделанный Фойер анализ голливудских мюзиклов, следует усомниться в сознательном характере этого процесса, однако несомненно, что и в случае «Волги-Волги» мы имеем дело с элементами «социальной фантазии».

В советской истории тридцатые годы были по своему существу временем строительства нации. Именно в это время основные легитимирующие мифы сталинского государства приобрели свою окончательную форму; именно тогда главное внимание было направлено на воспитание советского гражданина. Можно сказать, что «Волга-Волга»

аллегорически изображает этот процесс, представляя государственное строительство как развлечение и *через* развлечение.

Эта аллегория структурирована несколькими синкопированными сюжетными линиями. Одна из них — пространственно-временная. В фильме ощущается известная смутность в характеристиках календарного времени: так, например, в телеграмме из Москвы ничего не говорится о сроках Олимпиады. Вращение паровых лопастей уносит зрителя в путешествие во времени, но сколько времени проходит на самом деле, неясно. Кажется, что это и не важно, временные рамки подчиняются достижению пространственной цели. Когда после серии приключений герои прибывают, наконец, в Москву, Олимпиада искусств уже в разгаре, и все ждут неизвестного автора песни. Появление Стрелки разрешает это ожидание.

Смутность календарного времени можно объяснить повышенной символической значимостью пространственных перемещений. Хотя Стрелка и Алеша и отправляются в Москву исключительно для того, чтобы принять участие в Олимпиаде, подлинное существо этого путешествия — в пространственной медиации временной дистанции между здесь и теперь, с одной стороны, и настоящим и коммунистическим будущим, с другой. В фильме, как и в советской риторике в целом, Москва функционирует как символический локус реализованной коммунистической утопии; в то же время провинциальный городок как противоположность Москвы становится воплощением более ранних фаз исторического развития. Эта модель была апробирована в великом множестве фильмов и романов советской эпохи.

Темпоральность провинциального городка запечатлена в его названии — Мелководск, которое, без сомнения, репрезентирует отсталую Россию дореволюционной эпохи, с трудом приспособляющуюся к новой эре<sup>26</sup>. Темпоральный символизм также заложен в именах центральных антагонистов: Бывалов (прошедшее время) и Стрелка (устремленность в будущее, стрелка часов). Стрелка действительно постоянно и целеустремленно движется вперед с большой скоростью.

В сущности, три пространственные зоны фильма соответствуют трем темпоральным уровням. Мелководск и нижние притоки реки, где движение еще не набрало полную силу, репрезентируют старую Россию. Вторая пространственная зона, воплощающая модернизированное настоящее, отличающееся высоким технологическим развитием, представлено панорамой берегов Волги, усеянных заводами-гигантами, которые функционально превосходят канал Москва-Волга, выносящий мелководских путешественников на широкие водные просторы, открывающиеся уже перед самой Москвой. А речной вокзал — это уже пространство будущего.

Помимо размывания времени, в фильме подчеркнуто снижено значение мотива труда, центрального для сталинского этоса. Все танцуют и поют, даже на барже-лесовозе. Конечно, такова традиция мюзикла,

в которой, как замечает Фойер, «наконец весь мир стал сценой»<sup>27</sup>. Но советский мир был в любом случае больше, чем сцена: в нем *все* играют роль.

Тенденция к понижению значимости труда усиливается по мере того, как мелководские артисты приближаются к Москве. Выход за пределы реального времени в этом смысле объясняется тем, что они входят в мир праздности (и роскоши). Они проплывают мимо яхт, матросы которых расслабленно отдыхают на палубах, да и самих артистов пересаживают на роскошный многопалубник (Стрелка даже получает отдельную каюту). Индустриализация и индустриальный труд, которые до этого были представлены кратко, вовсе исчезают с экрана. Время останавливается, артисты въезжают в край молочных рек и кисельных берегов.

На самом деле, возникающая картина сложнее, чем просто идиллия. Все чаще возникают на экране люди в военной форме. (Промокшая после приключений на волнах Стрелка даже надевает морскую форму огромного размера). Сходным образом, ее песня о Волге, якобы прославляющая природу, на самом деле воспевает имперскую мощь Советского Союза, реализованную через пространственные образы. Как явственно следует из отдельных эпизодов фильма, Волга, как и песня о ней, выступает в фильме как синоним родины. Ее характеристика заключена в припеве песни, содержащем три эпитета: «Широка, глубока, сильна». Опять-таки, якобы определяя физические качества реки, эти эпитеты на самом деле передают мощь самой Советской страны. Слово «широка» не случайно перекликается с первым словом из «Песни о Родине» («Широка страна моя родная...»), звучащей в апофеозе «Цирка» (1936), комедии Александрова, непосредственно предшествовавшей «Волге-Волге». Как известно, эта песня, ставшая настоящим советским шлягером 30-х годов, в то же время фактически стала неофициальным государственным гимном; даже кремлевские куранты как звуковой символ Москвы (на радио и т. п.) были перенастроены на исполнение мелодии «Песни о Родине». В обеих песнях — из «Цирка» и из «Волги-Волги» — необыкновенные географические размеры страны предстают в качестве гарантии необыкновенного статуса нации. Но, как поется в песне Стрелки, «много песен о Волге пропето, но еще не сложили такой», чтобы отразила реальность адекватно. Как водится, новое время потребовало новых песен.

Песня функционирует как цемент, скрепляющий коллективное единство. Подобным образом в «закулисном» мюзикле функционировал спектакль. Как пишет Фойер: «Часто темой закулисных мюзиклов становится потребность в коллективном единстве внутри мира сцены. В обществе театральной компании индивидуалистическая жадность (обычно представленная фигурой темпераментной звезды) становится препятствием на пути к успеху всего представления»<sup>28</sup>. В «Волге-Волге» аналогичная роль отведена Бывалову как бюрократу-перестраховщи-

ку, чуждому душевным интересам всего коллектива, а сближение артистов и успех песни у публики соответствуют сплочению всего общества в целом.

Надо отметить, что нет ничего специфически советского в построении сюжета вокруг сочинения песни, подхваченной «широкими слоями населения». Жан Ренуар в фильме «Марсельеза», снятом немногим раньше — в 1937 году, показывает, как новая революционная нация возникает из разобренных групп сторонников революции благодаря песне, объединяющей отдельных людей и целые регионы. В этом фильме споры о значении революции — как, например, жаркие дискуссии между жителями Марселя — могут не только вызвать конфликт мнений, но оказываются в состоянии объединить людей. Однако, в фильме Ренуара у песни нет автора, она возникает сама по себе среди сторонников революции.

В соответствии с известной шуткой, существо соцреалистической культуры сводится к «свиданию с трактором». Стереотипное представление о советской женщине, в свою очередь, сформировано в американской культуре «Ниночкой» Э. Любича, появившейся годом позже «Волги-Волги», в 1939 году: советская женщина асексуальна, угрюма, лишена чувства юмора и фанатична (иначе говоря, чужда консюмеризму). Почему же тогда «Волга-Волга» так непохожа на эти клише и скорее заслуживает иного названия, чего-то вроде: «Девушка с песней на свидании с московской сценой»? Почему Стрелка везет свой «трактор», т.е. свое трудовое достижение, в Москву; почему она не встречается со Сталиным (как, например, в классике соцреализма «Клятва» Михаила Чиаурели) или его символическим заместителем, каким-нибудь партийным лидером? И почему у Стрелки, вопреки требованиям соцреализма, нет местного наставника в виде какого-либо партийного руководителя или начальника (тоже, разумеется, члена партии), который бы направлял бы ее на путь истины? Два персонажа, которые занимают эту нишу — Бывалов и церемонимейстер Московской олимпиады — совершенно не подходят для выполнения этих заданных соцреализмом функций. Разве это не пример того, что Ренчлер, говоря о кинематографе нацизма, называет признанием требований билетной кассы?

Скорее всего, такие умозаключения поспешны: задачей Александрова было создание привлекательного образа советской жизни и идеологии, а не агрессивная пропаганда. Иначе говоря, ему было приказано создать советский вариант американского мюзикла, и он стремился усвоить его жанровые конвенции, требующие неизбежных уступок со стороны соцреалистического канона.

В большинстве произведений соцреализма, по мере того, как сюжет движется к финалу, напряжение нарастает: сможет ли коллектив, преодолевая всевозможные препятствия, выполнить поставленную производственную задачу? Другой вариант: сможет ли коллектив по-

бедить скрытого или явного врага, вступив с ним в бескомпромиссную борьбу? Однако в «Волге-Волге» напряжение, разрешаемое сюжетом, связано с проблемой совершенно иного порядка: кто сочинил песню о Волге? Когда в финале выясняется, что песню, которую давным-давно распевают и аранжируют все вокруг, сочинила Стрелка, именно она, а не стахановец-производственник, окружена репортерами и фотографами, и приз Московской олимпиады получают не лучшие исполнители, а лучшая песня. Более того, все хотят видеть не композитора, а именно *автора* песни.

Многие моменты сюжета, связанные с вопросом об авторстве, используют театральные и кинематографические мотивы, традиционно проходящие по ведомству любовной интриги. Например, поединок между героями-любовниками, Стрелкой и Алешей, связан не только с вопросом о том, какая музыка лучше — «высокая» или «низкая», как во многих американских мюзиклах, но и с проблемой авторства. Сходным образом, Стрелка в состоянии, близком к истерике, бросается на кровать в отдельной каюте не потому, что она, как можно было бы ожидать, отвергнута возлюбленным, а потому, что она переживает кризис авторской идентичности. И когда Стрелка хочет, чтобы Алеша признал, кто истинный автор песни, она надевает свое лучшее платье (по крайней мере, считающееся таковым) с оборочками, украшением, которого все иные ее наряды были категорически лишены. Иными словами, она наряжается как для свидания с любимым; но переодевание как таковое также указывает на социальный статус автора в сталинской России, на его/ее принадлежность к привилегированной элите: новое платье Стрелки должно соответствовать этому статусу Автора. И только после того, как Стрелка открывает Алеше, что она и есть подлинный автор песни о Волге, только тогда он признается ей в любви.

Уместно обратить внимание на распределение гендерных ролей в «Волге-Волге», особенно по отношению к Стрелке. Как и в большинстве голливудских мюзиклов (за исключением некоторых фильмов с Фредом Астором), в «Волге-Волге» ведущая роль принадлежит женскому характеру. Однако, Стрелка эффективно соединяет, или точнее, перебирает мужские и женские роли, что передается ее непрерывными переодеваниями, при которых брюки меняются на платье и наоборот. Даже в советской критике было отмечено, что в этом характере мужское, командное начало побеждает женственность: «Вместе с трогательной наивностью, женской доверчивостью и кротостью, которые видны в мелководской почтальонше, ее отличает боевая активность [...] Ее не пугают начальственные окрики. Она человек нового типа, она смело отстаивает свое мнение до конца, побеждая и разоблачая примитивность и глупость Бывалова»<sup>29</sup>.

Стрелка не только борется с бюрократизмом и другими препятствиями в лучших традициях соцреализма, герой которого в 30-е годы, кстати говоря, почти всегда был мужчиной, ее активность приобрета-

ет гиперболический размах. Она может выполнять обязанности каждого из членов своей группы, она может сочинять песню, которая захватит всех и каждого. По существу, она мифологический персонаж, а ее «Песня о Волге» — это сказка, которая становится былью (вновь смещение реального и фольклорного начал), тем самым предвосхищая движение сюжета. Но Стрелка как руководитель ансамбля играет роль более значительную, чем роль сказочной принцессы, она — в своем масштабе Сталин, она — Автор. По-своему, она демонстрирует пример нового пути в новом обществе, где даже самый обездоленный имеет шанс на социальное возвышение, может стать Автором. Тем самым «Волга-Волга» предоставляет новую иллюстрацию к ленинской максиме: «Каждая кухарка будет управлять государством».

Так, сюжет фильма, который вращается вокруг того, как простая девушка, сочинив песню, приходит к славе и успеху, оказывается чем-то большим, нежели прямая имитация американского мюзикла. Проблема аутентичного авторства было окружена в советской культуре 30-х годов даже большим вниманием, чем экономические достижения. Поворотным аспектом авторства — и в этом существенное отличие «Волги-Волги» от американских мюзиклов — становится записывание композиции, момент, ведущий к широкому распространению песни. Показательно, какую важную роль играет письменный текст в этом фильме, рассказывающем об успехе якобы фольклорного произведения (которое по своей природе должно распространяться устно)<sup>30</sup>. Интересно, что ни Стрелка, ни Бывалов не знают нотной грамоты. Бывалова это не волнует (еще один пример его никчемности), но Стрелка понимает, что ее песня приобретет легитимный статус, только если она будет записана на ноты. Она заручается поддержкой Алешиных музыкантов, тем самым делая первый шаг к разрешению конфликта между двумя группами исполнителей (читай: между интеллигенцией и народом; интеллигенция должна предоставить культурный инструментарий для реализации народного вдохновения). Однако, случается несчастье, и ветер уносит все копии песни в реку. Стрелка в отчаянии: «Пропала песня» — рыдает она. В действительности, конечно же, песня не потеряна, поскольку Стрелка остается ее композитором и не забыла свое сочинение. Потеряна только запись песни. Но именно эта потерянная запись играет решающую роль в дальнейшем развитии событий. Копии песни собирают самые разные люди — рабочие поднимают их подъемным краном, яхтсмены случайно достают их из воды, и т. п. Таким образом, песня и достигает широчайших кругов населения.

Этот эпизод, который можно назвать «гуттенберговским» моментом, переводит фильм на другую скорость, в другую пространственно-временную фазу. Вместе с краном, поднимающим груз с записью песни, камера поднимается ввысь, открывая всю панораму фабрик, усеявших берега реки, эта панорама, в свою очередь, символизирует новую индустриализированную и модернизированную Рос-

сию. Именно в этот момент появляется вход в канал Москва-Волга, и артисты из Мелководска начинают свое путешествие по великому белому пути, ведущему к стране чудес под названием Москва (третья и последняя пространственно-временная фаза). По мере их приближения к Москве, они встречаются с результатами распространения песни (о чем они не имеют представления): на каждом проплывающем мимо них корабле группы людей на палубах распевают песню Стрелки, но каждая из групп использует новую аранжировку — тут джаз, там марш и т.п.

Тридцатые годы были временем письма. Можно утверждать, что в это десятилетие письмо стало отождествляться с наивысшим социальным статусом. Почему же письмо и письменные тексты приобрели столь важную роль в сталинской России? Можно объяснить это тем, что к тридцатым годам фактически была побеждена безграмотность населения, тогда как в двадцатые массы по преимуществу не могли ни читать, ни писать. Конечно, распространение грамотности сыграло свою роль в повышении авторитета письма, но не меньшее значение имели факторы постоянства, рационализации и консолидации (а также респектабельности). Фуко и другие уже указали на связь между письмом и властью. Как доказывает А. Рама в книге «Город из букв» (The Lettered City), обращаясь к примеру колониальной Латинской Америки, письменная культура, культура писарей и грамотеев часто играла центральную роль в тот момент, когда государство стремилось распространить свой собственный, единый порядок на разобщенные народные массы. Особая роль, отводимая письменным текстам, была характерна для новой фазы консолидации и легитимации, в которую вошел советский режим в начале 30-х годов, после потрясений коллективизации и культурной революции. Это десятилетие было обрамлено и пунктирно прошито публикациями авторитетных текстов, как из наследия марксизма, так и заново созданных (особенно показательны тексты, непосредственно связываемые со Сталиным: Конституция 1936 года и «Краткий курс» истории партии 1938 года).

В тридцатые годы сталинское государство обладает иерархией власти, основанной на власти над текстами. Эта иерархия была артикулирована в виде ограничений доступа к письменным документам. Так, партийный руководитель или командир производства где-нибудь в Сибири получал раз в неделю письменные директивы, прочитать которые имел право только он один. Он собирал закрытые заседания, на которых разъяснял смысл этих директив своим ближайшим подчиненным — но никто из подчиненных никогда не имел доступа к оригиналу. Этот сценарий, носивший в сталинской практике характер эпидемии, пародируется в фильме Бываловым, который, составляя ответ на телеграмму из Москвы, начинает его со слов: «Совершенно секретно» — несмотря на то, что ему приходится огласить это послание перед большой частью населения Мелководска.

В дополнение к официальным документам, авторитетным историческим и теоретическим сочинениям, огромную роль в сталинской культуре тридцатых годов стала играть литература. Профессионально генерируемая литература призвана была систематизировать реальность большевистского эксперимента; ее другой задачей было производство субъектов государства. Именно в тридцатые годы эта функция была официально предписана литературе. Как сказал Сталин, писатели должны стать «инженерами человеческих душ». Помимо «инженерных» трансформаций, производимых в душах обывателей воздействием литературы, власть «инженерно» пыталась способствовать этим трансформациям, подталкивая обычных граждан к записыванию своего жизненного опыта. Однако, как заметил С. Гейтс, говоря о нарративах американских рабов, текстах, аналогичных по функции, этот тип письма неизбежно предполагает вписывание себя в уже существующий нарратив. В случае с советскими текстами, якобы основанными на индивидуальном опыте «простых людей», их «авторы», с одной стороны, следовали моделям, предписанным марксизмом и официальной историей, а с другой, ими, как правило, руководили профессиональные литераторы — в любом случае, память авторов «корректировалась» в процессе создания текстов. В этом контексте предположение о том, что провинциальная письмоносица вдруг, спонтанно, сочинит песню, которую запоет вся страна, кажется маловероятным.

Тридцатые годы были временем необычайного почтения к литературе. Бывалов в очередной раз демонстрирует свою профнепригодность, проявляя полное невежество в области литературы. Когда Стрелка рассказывает ему, как замечательно местный талант декламирует лермонтовского «Демона», его первая реакция: «Какие тут могут быть демоны! Никто так говорить не может!» Этот эпизод приобретает двойное значение: с одной стороны, он разоблачает невежество Бывалова, с другой — передает атмосферу времен массовых репрессий: 30-е годы отличались страхом перед текстом в целом, озабоченностью чистотой текста; текст играл ключевую роль во всех аспектах чисток.

Не забудем и о том, что те два года, в течение которых снимался этот фильм (1937—1938), были самыми страшными в истории сталинского террора. Два ведущих члена съемочной группы пали жертвами репрессий. Оператор Владимир Нильсен (работавший с Эйзенштейном в «Октябре» и «Старом и новом», а также с Александровым в двух его предыдущих мюзиклах) не увидел завершения фильма, так как был арестован через несколько дней после возвращения со съемок в сентябре 1937-го. Он погиб в 1942 году, и его имя исчезло из титров фильма вплоть до его реабилитация при Хрущеве в 1956 году. Главный автор сценария, Николай Эрдман, также был арестован в конце тридцатых, хотя ему и удалось вернуться в 1942 году (Юткевич утверждает, что ему удалось вытащить Эрдмана из ссылки, включив его в состав своей артбригады НКВД).

Не удивительно, что в этой бодрой комедии репрессии не были представлены прямо, но благодаря многим шуткам и каламбурам Эрдмана присутствовали в ее ассоциативном поле. Впрочем, два аспекта террора косвенно воссозданы в «Волге-Волге». Во-первых, весь фильм был, в сущности, приурочен к завершению строительства канала Москва—Волга, широкомасштабного проекта, связанного с реконструкцией Москвы и законченного летом 1937 года. Большая часть стройки была осуществлена силами заключенных. А финальные фазы строительства шли под непосредственным руководством НКВД, и многие высокие чины этой организации были награждены орденами и медалями по завершении работ. Показательно, что в фильме то, что мы назвали «гуттенберговским» моментом, совпадает с моментом, когда на экране возникает вход в канал. Как и литература, работа чекистов трансформирует людей в законопослушных граждан. Интересно, как показан в фильме сам канал. Когда пароход, на котором плывут артисты, проходит через ворота канала, этот проход снят спереди: камера показывает, как ворота открываются и впускают корабль с героями. Канал как бы открывает для граждан новые возможности. Если бы этот проход был снят с противоположной точки, и ворота захлопывались бы за героями, это вызывало бы куда более зловещие ассоциации. Героям-любовникам дарована привилегия наблюдать канал через огромное окно в кормовой части роскошного парохода. Но сам канал, как уже было упомянуто, по сути, функционирует в качестве главной магистрали, ведущей к Москве; его стены направляют движение корабля, жестко ограничивая его при этом.

Второй аспект репрессий, отразившийся в фильме, — это мотив бдительности и разоблачения «врагов народа», «притаившихся» на высоких официальных постах. Риторика эпохи обязывала каждого разоблачать «врагов народа», под какими бы личинами они ни скрывались, «срывать маски» и ежеминутно демонстрировать повышенную бдительность. Эти элементы проявляются и в истории, связанной с песней Стрелки, и в ее отношениях с Алешей. Когда Стрелка решает рассказать ему о своем авторстве и появляется перед ним в новом платье, она велит ему смотреть внимательно, предполагая, что только так он сможет рассмотреть подлинного Автора, скрывшегося под ее «личиною». А когда она прибывает на Олимпиаду, и публика требует автора песни, Стрелка решает признаться в том, что она раньше говорила неправду и что это она — автор песни. «Не сознавайся!» — умоляет ее Алеша, теперь уже официальный ее жених. Но она все-таки «разоблачает» себя: «Делайте со мной что хотите, — говорит она, — но эту песню сочинила я!» (конечно, зрители фильма знают, что в данном случае, за «чистосердечным признанием» последует не наказание, но справедливая награда, уже объявленная). Как бы произносилась речь в свою защиту, Стрелка страстно исполняет песню о Волге. Перед нами действительно — показательный суд, в буквальном смысле — *a show trial*.

Надо заметить, что самый известный из показательных процессов 30-х годов, над Бухариным, Рыковым и др., проходил в том же году, когда фильм вышел на экраны (1938). В сущности, и допрос центрального обвиняемого, Бухарина, Вышинским может быть проанализирован в перспективе дебатов об авторстве в толковании текста. В фильме, однако, такой проблемы не возникает. «Стрелка, послушай это, — говорит обычный мальчик в пионерском галстуке и подходит к дирижерскому пульта, откуда руководит целым оркестром, исполняющим все ту же песню, в «его аранжировке» (состоящей из обвала аккордов). За признанием Стрелки в фильме следует каскад смешных трюков — вроде того, как Стрелка скрывается под столом, за которым сидят судьи, для того, чтобы снять одолженный ей матросский костюм. Во всем этом ощущается легкомыслие, за которое Александрова, кстати, и критиковали. Когда поиски исчезнувшей Стрелки ни к чему не приводят, мелководский коллектив исполняет песню без нее. Бывалов пытается подпевать и даже выступает вперед, как солист хора, но не может выдать из себя ничего, кроме хрипа. Однако, по случаю, из всей мелководской группы только у него не обнаруживается певческого таланта, и это решает его судьбу. «Очистить палубу», — говорит один из артистов, пародируя тем самым более ранний момент фильма, когда Бывалов прогонял Стрелку с парохода, идущего из Мелководска в Москву. Но у слова «очистить» тот же корень, что и у слова «чистка». И для того, чтобы зритель не упустил смысл этого каламбура, после того, как Стрелка воссоединяется со своим ансамблем, все они поют якобы шутивную песню, разъясняющую зрителю мораль всего представления: к счастью, бываловых не много, но если вам попадет такой, то достаточно лишь метлу взять в руки, чтобы очистить жизнь от несносного бюрократа. Характерно, что финальная часть этой песни исполняется под гербом советского государства.

Этот момент соответствует финалу американского мюзикла, когда, как пишет Д. Фойер: «Пара застывает в вечном объятии, а представление застывает в непрерывном триумфальном вызове на поклон»<sup>31</sup>. Надо отметить, однако, что в этой сцене Стрелка фактически сливается с коллективом, она не выходит вперед, как полагается звезде, не дирижирует оркестром и не целуется с любимым. Эта сцена возвращает к предшествующему моменту: когда никто не может найти Стрелку (спрятанную под столом), и мелководские артисты вынуждены петь без нее, церемониймейстер говорит: «Была бы песня, автор найдется!» Эта ремарка кажется странной в свете тех немислимых усилий, что были потрачены на выяснение личности автора песни. Но, в сущности, в финальных сценах фильма образ Стрелки смешается от фольклорного гения (романтическая версия) к более ранней модели творчества — модели (божественного) инструмента (*afflatus*): не важно, кто композитор, ибо песня *уже существует*. Она *уже создана* авторами. Теперь остается исполнять ее со всевозможными вариациями. Спон-

танность, или творчество, могут процветать в обществе, управляемом единым текстом. В «Волге-Волге», по мере движения сюжета сочиненная Стрелкой песня покрывает собой все больший и больший масштаб реальности.

В заключение я хотела бы обратить внимание на один из начальных моментов фильма, когда еще в Мелководске Стрелка пытается убедить Бывалова в том, что в их городе есть свои таланты, и в доказательство поет арию Татьяны из «Евгения Онегина», Бывалов отвергает ее аргументацию, говоря: «Чтобы так петь, двадцать лет учиться нужно». Конечно, он смешон, потому, что ария только что была «так» спета не учившейся Стрелкой, да и 20 лет звучат как явное преувеличение. Но будем помнить о том, что в 1937 году, когда снималась «Волга-Волга», страна праздновала двадцатилетний юбилей революции.

Вот почему теперь, после двадцатилетнего «обучения» страны, ее граждане могут спеть главную песню так хорошо, что все «застывает в непрерывном триумфальном вызове на поклон». Можно, таким образом, сказать, что «Волга-Волга» была подлинно популярным, подлинно массовым, великолепным развлекательным фильмом, который в то же время был фундаментально идеологическим по своим прямым и косвенным характеристикам. Это был очень советский фильм, построенный по жанровым канонам американского мюзикла и русского авангарда. Он соответствовал партийной линии, хотя содержал множество деталей, провоцирующих альтернативные прочтения.

*Перевод с английского Марка Липовецкого.*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Rentschler E.* The Ministry of Illusions. Nazi Cinema and Its Afterlife. Cambridge (Mass.), 1996. P. 7.

<sup>2</sup> Там же. С. 9.

<sup>3</sup> Там же. С. 16.

<sup>4</sup> Там же. С. 100.

<sup>5</sup> *Юренев Р.* Советская кинокомедия. М., 1964. С. 191.

<sup>6</sup> Там же. С. 445.

<sup>7</sup> См.: *Фролов И.* Григорий Александров. М., 1976. С. 21.

<sup>8</sup> *Александров Г.* Эпоха и кино. М., 1976. С. 163.

<sup>9</sup> Юренев описывает «Волгу-Волгу» как «блестящий пример» соцреалистической комедии, определяемой «сочетанием сатирического отрицания с радостным утверждением» (*Юренев Р.* Указ. соч. С. 5).

<sup>10</sup> *Александров Г.* Указ. соч. С. 208.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 января. С. 3.

<sup>13</sup> *Щеглов Д.* Любовь и маска. М., 1997. С. 5, 8-12.

<sup>14</sup> Необходимо также отметить роль цирковых приемов, которые Мейерхольд и многие другие деятели авангарда считали живительным искусством

«театральности». Они входят в номера любительской группы, руководимой Стрелкой.

<sup>15</sup> См.: *Starr F.* Red and Hot: The fate of jazz in the Soviet Union, 1917—1980. New York, 1983.

<sup>16</sup> К примеру, поющая официантка в мелководском ресторане напоминает о Шарлотте Гринвуд, звезде американской кинокомедии.

<sup>17</sup> Эта тема, особо характерная для «закулисного» (backstage) мюзикла обсуждается в книге: *Feuer J.* The Hollywood Musical. Bloomington, Indianapolis, 1993. P. 19—20.

<sup>18</sup> Там же. С. 55.

<sup>19</sup> Там же. С. 62.

<sup>20</sup> Там же. С. 3, 15.

<sup>21</sup> В «Волге-Волге» особенно показательны в этом отношении концертные номера, исполняемые в мелководском ресторане.

<sup>22</sup> *Altman R.* The American Film Musical. Bloomington, Indianapolis, 1987. P. 16—58.

<sup>23</sup> *Feuer J.* Указ. соч. С. 3.

<sup>24</sup> *Булгакова О.* Пространственные фигуры советского кино 30-х годов // Киноведческие записки. 1995. № 29. С. 57.

<sup>25</sup> *Schulze-Sasse L.* Entertaining the Third Reich. Illusion of Wholeness in Nazi Cinema. Durham and London, 1996. P. 6.

<sup>26</sup> Характерно, что оба корабля по пути в Москву застревают на мели.

<sup>27</sup> *Feuer J.* Указ. соч. С. 89.

<sup>28</sup> Там же. С. 17.

<sup>29</sup> *Фролов И.* Указ. соч. С. 85.

<sup>30</sup> Показательный пример — телеграмма-«молния», посланная мелководскими артистами в Москву.

<sup>31</sup> *Feuer J.* Указ. соч. С. 87.

## СОВЕТСКИЕ КРАСАВИЦЫ В СТАЛИНСКОМ КИНО

В конце 20-х годов Юрий Олеша начал работать над новой пьесой, описывающей антропологию формирующегося нового человека в столкновении с существующими типами и обстоятельствами, которой он поначалу дал название «Исповедь». Одной из героинь должна была стать молодая актриса, мечтающая уехать на Запад, потому что только там можно стать «звездой». Накануне отъезда она получает после спектакля записку, в которой ее обвиняют в «тончайшем методе вредительства: угнетении психики пролетария» и желании унижить его, отравив его «тоской по непонятному». Актриса отправляется после спектакля в рабочее общежитие, чтобы найти автора записки и становится свидетелем следующего разговора:

«Ибрагимов. Я бы просто запретил видеть сны. В переходную эпоху, когда нужно охранять формирующуюся психику нового человека, следует наказывать сновидцев. Есть обстоятельства, которые разрушают психику: сновидения, отражения в зеркале. Нужно запретить отражаться в зеркалах. Это очень опасная вещь для неорганизованной психики — отражение в зеркале...»<sup>1</sup>.

Мотив контроля над снами возникал у Олеши уже прежде (впервые в комической форме в «Зависти»<sup>2</sup>), когда Иван Кавалеров изобрел прибор, нечто вроде абажура с бахромой из бубенчиков, который мог вызывать сон по заказу. Между тем у общества было более современное средство, которое могло поправить сны и отражения в зеркале — кино. Оно и предприняло в 30-е годы попытку визуализировать новый антропологический тип. Из предложенных советским кино вариантов меня интересует «красавица» и ее реальные воплощения — советские киноактрисы, которым была дана возможность стать звездами, правда, в четко определенных границах.

Изменения в облике «кинозвезды» — очевидные в 30-е годы — были концептуально подготовлены во второй половине 20-х годов и связаны с изменениями в других областях общества, вызванных особенностями

ми сталинской модернизации: представлением о роли женщины, меняющейся бытовой культурой, модой и обликом рекламы, сменой риторики вокруг сексуального тела, дискуссией о «физиологической норме красоты» и, в первую очередь, с резким изменением самой функции кино. Хотя советские звезды были достаточно далеки от искусственных созданий Голливуда, в 30-е годы советское кино затребовало своих звезд, чье своеобразие состояло бы в том, что они не были связаны с рынком, а скорее предписаны и сформированы представлениями идеологии — как сон по заказу, как чужой сон, призванный стабилизировать формирующуюся новую психику, заменяя «тоску по непонятному» реальными целями. Созданный «социалистический объект желания» предлагал зрителю идентифицироваться с экранным образом, приняв его как свое отражение в зеркале.

Противоречивость подобной конструкции «звезды» может быть прослежена на разных уровнях — в постоянных сдвигах от кинозвезды старого типа к дискутируемому проекту «новой красавицы», от этой конструкции к ее визуализации в теле конкретной актрисы, от реального облика актрисы к ее стилизованному экранному отражению и оттуда обратно в реальность, где сама актриса должна перенять правила поведения своего экранного создания. В за экранной реальности сталинская политика форсировала модернизацию России, но ее ассимиляция протекала своеобразно. С одной стороны, темпы модернизации были радикально ускорены — в невероятных, сказочных планах индустриализации; с другой стороны, модернизация была втиснута в патриархальные формы, что прежде всего сказалось на понимании роли женщины. Она была необходима на рабочем рынке модернизирующейся России, чтобы восполнить нехватку рабочей силы, что обеспечивало женщине равное положение с мужчиной, то есть ту же тяжелую работу без скидки на биологическую слабость. При этом поведенческие модели, опробовавшиеся в 20-е годы, революционизировавшие отношения полов и представления о здоровом эросе, который не препятствует социальным контактам и обеспечивает женщине те же сексуальные права, что и мужчине, были полностью отвергнуты. Государство ввело суровый контроль над сексуальными практиками и сексуальными телами своих граждан: в 1934 вышло Постановление ВЦИК, по которому гомосексуализм стал рассматриваться как уголовное преступление, в 1935 хранение и производство порнографии стало караться тюремным сроком до пяти лет, а в 1936 году были запрещены аборт<sup>3</sup>. Но не просто дисциплинирование сексуального тела и традиционная идеализация моногамного брака с презрением к добрачным связям устанавливается как норма поведения, а скорее половое воздержание, пример которого публично демонстрирует первый мужчина в государстве. Образ Сталина утверждается в общественном сознании как образ вдовца, окруженного множеством чужих детей, который все свое время, и главным образом ночи, проводит в Кремле, отдаваясь работе на

благо всех. Эта ночная работа подчеркивает асексуальный образ лидера, и его примеру следует его окружение (стоит заметить, что фольклорное сознание поправило эту картину: в неподцензурных частушках и апокрифах Сталин был снабжен традиционной для властелина сексуальной энергией и предстал как дракон, пожирающий невинных девушек и устраивающий оргии под гигантским фаллосом моржа<sup>4</sup>).

Либертинаж и *amour fou* исчезают из дискурса 30-х годов, а в советском кино любовные истории не утверждаются как основной сюжет. Даже такая ослабленная любовная линия как отношения Анки и Петьки, персонажей второго плана в «Чапаеве», была раскритикована как «дань вульгарному американизму»<sup>5</sup>.

Из визуального окружения советского человека исчезает эротизированная мода, реклама, изображения нагого женского тела. Немногие рекламные анонсы для пудры «Снежинка», крема «Метаморфоза», тройного одеколона или мыла, которые можно найти на страницах периодических изданий или в настольных календарях (колхозника) обходятся без женского тела (даже не нагого) и представляют собой сами продукты, четырехугольники и цилиндры, завернутые в упаковочную бумагу и снабженные только надписью без картинки. Нагота же — даже в изобразительном искусстве — отделяется от интимного опыта; она не используется как мифологический образ (муза, богиня) и допускается лишь при изображении спорта. Даже мотив купающейся красавицы введен в гигиеническое русло. В этом контексте становится понятным, почему Марика Рокк, попав на советский экран в августе 1945 года в трофейной копии «Девушки моей мечты», так впечаталась в сознание послевоенного поколения: представ только в соблазнительном нижнем белье под меховой шубкой и возродив жанр «купающейся красавицы», она стала первым эротическим опытом в кино для послевоенных пубертирующих подростков и, пожалуй, их отцов.

С середины 20-х годов ведется кампания против эротизированных танцев, которые разрешают исполнять только в ресторанах, где работают иностранцы<sup>6</sup>. Циркуляр Главреперткома от 2 июля 1924 года предписывал изгнать из советского быта танцы, влекущие за собой «буржуазное разложение»:

«Секретно. Москва. В последнее время одним из самых распространенных номеров эстрады, вечеров (даже в клубах) является исполнение “новых” или “эксцентрических”, как они обычно именуется в афише, танцев — фокстрот, шимми, ту-степ и проч. Будучи порождением западноевропейского ресторана, танцы эти направлены несомненно на самые низменные инстинкты. В своей якобы скупости и однообразии движений они по существу представляют из себя салонную имитацию полового акта и всякого рода физиологических извращений.

На рынке наслаждений европейско-американского буржуа, ищущего отдыха от “событий” в остроте щекочущих чувственность телодвижений, фокстроты естественно должны занять почетное место. Но

в трудовой атмосфере Советских Республик, перестраивающих жизнь и отмечающих гниль мешанского упадочничества, танец должен быть иным — добрым, радостным, светлым...

Трайкин (председатель ревкома)»<sup>7</sup>.

Сексофобия этого времени, считает Игорь Кон, соответствовала новой «народной политике». Места в элите были постепенно заняты крестьянами, заменившими репрессированных интеллигентов. Анти-сексуальные аргументы были для них гораздо более убедительны, потому что опирались на официально высмеянные, но прочно действующие в патриархальной среде религиозные табу<sup>8</sup>. Эта политика была частью сталинской модернизации.

При этом элита, возникающая в стабилизирующемся советском обществе 30-х годов, реабилитирует старую буржуазную роскошь, одним из компонентов которой является холеная, элегантная женщина, «красавица». Она оттеняет кратковременную попытку приспособить к советскому обществу тип «викторианской жены», предпринятую в середине 30-х годов в связи с движением «общественниц», жен крупных начальников, главных инженеров и директоров заводов. Советские красавицы становятся украшением приемов в Кремле и дипломатических балов. Они выступают на ролях супруг или любовниц новой элиты, следуя старому коду поведения красавиц: ездят в открытых автомобилях, демонстрируют элегантные туалеты и остаются бессловесными. Как и в старые времена, кордебалет Большого театра составляет любовниц правящей элите. Абель Енукидзе становится покровителем несовершеннолетних балетных красавиц, и даже Сталин интересуется солистками театра, певицами Верой Медведевой и Натальей Шпиллер. Буржуазное разложение сына Каменева, Лютика, выражающееся в шумных танцевальных вечеринках с молодыми актрисами, становится в середине двадцатых годов сюжетом пьесы «Сын командарма». Лютик женится на кинозвезде 20-х годов Галине Кранченко, советской «Паррег».

В дневниках Елены Булгаковой, в воспоминаниях американских дипломатов и немецких эмигрантов, в протоколах допросов арестованных жен элиты можно узнать многое о светской жизни московских красавиц<sup>9</sup>. Жизнь знаменитых красавиц, Тимоши Пешковой или Марии Остен, любовницы Михаила Кольцова, окружается сплетнями и рассказами. «Молодая и очень красивая Мария Остен принадлежит к тем, кому на советском Олимпе завидуют особенно сильно, потому что несколько раз в год она едет в Париж и возвращается оттуда с набитыми чемоданами, как будто ее высшая задача состоит в том, чтобы стать самой элегантной женщиной Москвы. Говорят, что она к тому же неглупа и образованна; я мог обменяться с ней только несколько словами, прежде чем она умчалась с Жаном Эффеллем в своей элегантной открытой машине», — записывает Эрвин Шинко в своем дневнике<sup>10</sup>. Задача Марии быть традиционно бессловесной и украшать общество, как и полагается красавице<sup>11</sup>. Она сопровождает почет-

ных иностранных гостей в Большой театр или на самый модный спектакль сезона 1935 года, «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича в музыкальном театре<sup>12</sup>.

Красавицы не работают и, если их мужья арестовываются, они беспомощны. В воспоминаниях Тамары Петкевич<sup>13</sup> и Татьяны Окуневской<sup>14</sup> описаны их матери, старые красавицы, которые после ареста мужей спиваются (как у Петкевич) и спасены лишь работающей дочерью (у Окуневской), продающей свою красоту. Но о мотиве продажи позже.

Эта амбивалетная ситуация отражается — в очень ослабленной форме — в кино того времени. Его роль в 30-е годы тоже изменилась<sup>15</sup>: индустриализации требуется миллионная рабочая армия, которая должна быть рекрутирована не только из арестантов, но и из добровольцев. Государство использует фильм как медиум, при помощи которого и индоктринировались желаемые модели поведения. Для этого необходимы фигуры для идентификации. Эта задача передается в советском кино актрисам. То, что именно женщины определяются на эту роль индоктринирования моделей поведения для мужчин, — достаточно интересный пример *cross-sexual* идентификации. Женская привлекательность используется как средство социального воспитания. При этом сама привлекательность конструируется по особому образцу, что становится понятнее, если мы сравним тип красавицы на экране в 30-е и в 20-е годы.

Уже после революции тип кинокрасавицы меняется. Прежние королевы экрана исчезают. Это связано не только с тем, что многие кинозвезды эмигрировали — как Вера Каралли, Наталья Лысенко, Наталья Кованько, а самая популярная, Вера Холодная, умерла в 1919 году. Крестьянка и работница — раньше на ролях комических субреток — должны занять амплуа героини и заменить хрупких красавиц с бледным тонким лицом и каменным профилем, с увеличенными черными тенями большими глазами и легкими локонами<sup>16</sup>. Уродливая женщина назначается советским авангардом на роль звезды, анти-звезды и — как знак реальности по ту сторону экрана. Она ищется в уличной толпе, а не в кордебалете Большого театра. Ее лицо экспрессивно, но асимметрично, нос картошкой или сифилитически провален, как у Марфы Лапкиной в «Генеральной линии». Критик Борис Алперс был потрясен дегенеративностью, патологичностью облика этой новой героини<sup>17</sup>. Прежний матовый рисунок гладкого, загримированного, сильно напудренного лица заменен кожей без грима, с крупными порами, шрамами и морщинами, подчеркнутыми грубым зерном контрастной пленки. Волосы анти-звезды скрыты под платком. Тела не видно под грубой бесформенной одеждой. Ее облик нарративизирован не в любовной интриге, а в истории эмансипации (часто от мужчины, воплощения репрессивных структур общества). Актрисы не боятся показать себя лежащими в луже, с перемазанным лицом, вспотевшими, с рас-

трепанными волосами. Грета Гарбо описывается в прессе как «божественная», а Елена Кузьмина из «Нового Вавилона» как «икающий урод». Тем не менее на экране еще остался прежний тип красавицы (воплощенный новыми актрисами), против которых начинается критическая атака. Сергей Третьяков нападает не просто на буржуазные манеры в своей статье «Хороший тон», но на сам тип старой красоты:

«Соблазн полированных манер велик. Разве не во имя этих полированных манер, потрясая студийными чемоданчиками и брезгливо пяля губки над прозой советских будней, мчат на козьих ножках совбарышни в драмкружки и студии, чтоб забыться, вживаясь в образы цариц, герцогинь, героинь, русалок, соблазнительниц, “Чаек”, вампиров? Разве не потому с наших киноэкранов не слезают патентованные красавицы, что мужское население кинотеатров предъявляет требование на женщину с атласной кожей, маленькой ножкой, аристократической рукой, узкой костью, благородным профилем, породистым ртом? И разве в этом наборе атрибутов не сказывается полностью старый феодальный взгляд на женщину — постельную принадлежность? Ибо какая она, малоногая, узкокостая, нежнорукая, — работница, деятельница, товарищ? Она именно то “нежное создание”, к которому убегают от собственной корявой, усталой, курносой, узкоглазой, скуластой. Но вместо того, чтобы объявить прежнюю красавицу низложенной во имя нашей скуластой и ширококостной — объединенными усилиями кинозавсегдатаев и кинодельцов, точно под гипнозом движутся тысячи смазливых мордочек к манящим их огням “храмов искусства”, “богема”, “изящества”<sup>18</sup>. Этот тип красоты выработан кино как «способ для людей дезертировать от реальности (со всеми ее корявизнами и трудностями) в некий экзотический мираж»<sup>19</sup>. Красота понята и уравнена с гипнотическими средствами, с наркотиком. Советские кино-красавицы — Вера Малиновская, Ольга Жизнева, Юлия Солнцева, Анна Стен, Анель Судакевич<sup>20</sup> — находят прибежище в прошлом (исторических костюмных фильмах типа «Медвежья свадьба», 1926), на Марсе («Аэлита», 1925) или на декадентном Западе (почти все роли Жизневой в комедиях Якова Протазанова). Красавица в советском быту выводится экраном как нечто деструктивное и чуждое, она лишь отвлекает комиссаров от выполнения долга («В угаре нэпа», 1926). При этом красавицы не соблазняют зрителя, потому что становятся на экране объектами карикатуры, на которых должна сосредоточиться классовая ненависть, они — знаки буржуазного Запада.

С этим сомнительным наследием начинают свою карьеру советские актрисы 30-х годов. Фильм должен обращаться к миллионам, считает новый председатель Комитета по кинематографии Борис Шумяцкий<sup>21</sup>, и женщины используются в рамках этой программы традиционно как анимирующие приманки. «Новым руководством [кинематографии. — О. Б.] выдвинуто требование о необходимости показа красивого человека нашего класса в противовес нелепой, буржуазной по своей сути,

концепции, считавшей, что большевиков, пролетариев и крестьян в фильмах обязательно надо рисовать уродами, грубыми «Ваньками» и «Матрешками», а красоту и тонкий интеллект считать принадлежностью враждебных классов»<sup>22</sup>. Любовь Орлова, Тамара Макарова, Марина Ладынина, Зоя Федорова, Татьяна Окуневская, Валентина Серова, Людмила Целиковская, привлекательные кинозвезды 30—40-х годов, отвечают новому требованию. Но это не таинственные красавицы старого стиля. Олег Фрелих, *beau* русского дореволюционного фильма, посвятил феномену «Советское лицо» в 1926 году специальную статью: «Предшествовавшей классово неясной эпохе соответствовали лица “мягкие”, неопределенные, лица “трудно-читаемые”. Революция не только убрала жир со щек и подбородков, она уточнила классовый смысл данного лица и дала сосредоточенную волю глазу. Мне думается, что формула перехода лица из “до” в “по”- революционные может быть такова: убывающая рефлексия за счет возрастающей активности... Попробуйте поставить перед собой несколько портретов больших людей 19 века — с одной стороны, и людей нашей революции — с другой. Пусть это будут Достоевский и Пирогов — с того берега, и Троцкий и Бухарин — из современности. И сразу в этих значительных и заровненных мыслях лицах вы видите резкую разницу: взгляд первых двух как бы втягивает весь внешний мир в себя, переваривая и осмысливая его внутри, интимно, “для себя”. Взгляд наших современников, наоборот, стремится выпрыгнуть из орбит, цепко охватить видимое и строить его тут же, во вне, “на улице”. Искусство сегодняшнего кино живет всех и четче всех формулирует нужные ему лица»<sup>23</sup>.

Социальное происхождение актрис может быть разным — они приходят в кино из аристократической семьи, как Орлова или Окуневская, из мещанства, интеллигенции, рабочих, но их физиогномический тип один, он закрепляется как типаж «простого человека». Если фотографии актрис 10-х годов без труда могли быть помещены в контекст журнала мод, лица и фигуры актрис 20-х — в конструктивистский коллаж, то лица актрис 30-х годов как будто созданы для политических плакатов того времени<sup>24</sup>. Параллельно строительству социализма в одной отдельно взятой стране советское кино ищет особый, «социалистический» тип красоты.

При этом красота понимается не как измеряемая в числах грация из учений о женской красоте, каллигономии или каллисофии. Но идеал не ищется интуитивно.

Напротив, представление о красоте вербализируется, и в риторике на эту тему присутствуют те же элементы, которые определяют ставший модным дискурс и сегодня, то есть, что красота — зависящая от состояния общества «конструкция», инсценированный и тиражируемый в реальности эффект, создающийся часто в кино и распространяемый при помощи других средств массовой информации (журналов, открыток, плакатов, рекламы). Этот дискурс, развиваемый уже во вто-

рой половине 20-х годов, правда, кажется оторванным от советских светских красавиц, тем более активно он пытается вмешаться в создание кинематографических образов. Выработка визуального соответствия понятия «новой физической красоты» начинается с конструкции «от противного», понимаемого как «буржуазное» и представленного достаточно широко в визуальном окружении советского человека конца 20-х — зарубежными фильмами, журналами мод и советскими звездами, похожими на западных актрис (как Анна Стен, карьера которой на УФА начиналась после эмиграции очень удачно). Определение «советской красавицы» начинается с подчеркивания ее «натуральности», физической силы (в противоположность хрупкой слабости), классовой принадлежности и национальности. Все еще узнаваемые черты плебейского лица 20-х годов теперь смягчены и идеализированы. Лица киноактрис, выдвинувшихся в 30-е годы, пропорциональны, знаки дегенерации и патологии, болезни и уродства исчезают. Волосы уложены в прическу, покрашены и завиты, на лицо наложен грим, губы подчеркнуты неяркой губной помадой, ресницы наклеены и брови выщипаны. Однако косметика должна оставаться незаметной, завивка смотреться как натуральные локоны, помада не выделять рта, и красота производить впечатление абсолютно естественной — без «искусственной» добавки<sup>25</sup>. Женщина есть часть нетронутой природы, и поэтому прекрасна. С другой стороны, социологизированное представление о прекрасном, которое Николай Чернышевский объяснял на примере женской красоты (аристократ находит красавицей бледную хрупкость, крестьянин здоровую работницу<sup>26</sup>), и что, собственно, и развивал Третьяков в своем эссе о «Хорошем тоне», находит свое воплощение в новых кинотелах: советские кинокрасавицы не худы, не измождены, их физическая сила и здоровье подчеркнуты крепким телосложением, они скорее атлетичны, чем хрупки. Их жесты определены, их голос громок и хорошо поставлен.

Идеал красоты, который воплощают эти киноактрисы, сформирован представлениями о крестьянской «здоровой красоте» славянского типа, что-то вроде иронической «Русской Венеры» Бориса Кустодиева (1926) из его серии «Русские типы», преобразованной в мощные тела купальщиц Александра Дейнеки. Правда, пышные формы Венеры, слишком апеллирующие к телесности, полностью скрыты одеждой, избегающей струящихся или тесно обтягивающих платьев. Контур фигуры вписывается не в восьмерку, а в прямоугольник, уравнивающий поднятые и выпрямленные плечи и бедра, и скрывает таким образом грудь и талию. Это подавление эротической телесности также вербализировано. Советский психолог Арон Залкинд, писавший много во второй половине 20-х годов о новом типе красоты пролетариата, замечал:

«Привлекать, побеждать в любовной жизни должны социальные, классовые достоинства, а не специфические, физиологические половые приманки, являющиеся в подавляющем своем большинстве либо

пережитком нашего до-культурного состояния, либо развившиеся в результате гнилостных воздействий эксплуататорских условий жизни [...] Так как у революционного класса, спасающего от гибели все человечество, в половой жизни содержатся исключительно евгенические задачи [...] очевидно в качестве наиболее сильных возбудителей должны выявлять себя не черты классово-бесплодной “красоты”, “женственности”. Бессильная хрупкость женщины ему вообще ни к чему: политически и экономически, т.е. физиологически женщина современного пролетариата должна приближаться и все больше приближается к мужчине. Основной половой приманкой должны быть основные классовые достоинства. Они же определяют собой и классовое понимание красоты, здоровья: недаром не только понятие красоты, но и понятие физиологической нормы подвергается сейчас такой страстной научной дискуссии»<sup>27</sup>. В социалистической «женской красавице», в отличие от буржуазной, грудь должна быть только немного намечена, зато рост, сильные ноги и широкие плечи подчеркнуты. Крепкие здоровые голубоглазые блондинки монументальны, как архитектура того времени. Борис Шумяцкий описывает популярную в начале 30-х годов актрису Цесарскую как «медлительную, тяжелую Красоту»<sup>28</sup>. Но здоровье и сила этих женщин закрепляются в кинореальности не как предпосылки для материнства (как в немецкой идеологии «Blut und Boden» или в рамках евгенической программы Залкинда). Ни героиня на экране, ни актриса в жизни не имеют детей и не ассоциированы с детьми. Сила подается в киносюжете как необходимое условие для работы — тяжелого, часто физического труда, с которым героини справляются шутя. Как и в 20-е годы, советские звезды нарративизируются не в любовных историях, но в историях социалистического соревнования, представленного как соревнование полов<sup>29</sup>. На экране женщины часто выполняют мужскую работу, одеваются в мужскую спецовку и занимают традиционно мужскую общественную сферу, покидая полностью сферу частную. Социальный подъем героини представлен, правда, переездом из рабочего общежития в свою квартиру. Эта награда за работу иллюстрирует на экране пропагандируемые в газетах возможности потребления, расширенные для стахановцев. Эрвин Шинко записывает в своем дневнике, что газеты систематически сообщают, как «один стахановец приобрел шкаф, а другой кушетку, третий швейную машину, новый костюм или зимнее пальто. Иногда сообщаются и цены, или ты можешь лицезреть приобретенный предмет рядом с сияющим покупателем»<sup>30</sup>. Интересно, что рабочие подвиги внутри программы модернизации следуют фольклорной логике справедливости из крестьянских сказок: трудолюбивая сестра награждается богатством. Свадьба, сопровождающая окончание некоторых сюжетов, является ненужным привеском, потому что соревнование полов идет не в эротической области, а на производстве, где мужчина и женщина подразумеваются одинаково сильными. Поэтому примирение полов скорее уступка традиционному

нарративу. Факт утверждения женщин как основных фигур для cross-sexual идентификации, указывает на то, что эротика не совсем подавлена, но только классически сублимирована и запрещенный Фрейд празднует массовый триумф. Просто половая энергия разумно переключается «в область трудовых и культурных интересов».

В фильмах можно найти и другие знаки сублимационной техники. Тайный любимый герой — Сталин. Эрос изживается в символических реквизитах (природе, скульптуре, аксессуарах), которые перенимают роль эротических намеков, как в викторианской живописи. В последней сцене «Светлого пути» герои так и не заговаривают о любви, но они погружены в атмосферу чувственности, застывшей в каменных скульптурах гигантских быков, в фаллическом фонтане и т. д.

Советским кинозвездам в этих жестких рамках нелегко. Они почти не появляются на экране в элегантных платьях, только в коротком финале. До этого мы видим их в мужских (unisex) рабочих спецовках, волосы спрятаны под шлемом или косынкой, ноги в валенках или сапогах. Вечернее платье в финале закрыто наглухо, руки, спина и плечи необнажены. О мехах, атласных negligee, драгоценных камнях, перьях (традиционных аксессуарах эротизируемого женского тела) не приходится и говорить. Единственная форма обнажения — это занятие спортом. Однако полуобнаженное тело Тамары Макаровой в сцене купания в «Комсомольске», превращено при помощи костюма — мужские трусы и майка — в тело почти мужское — без амбивалентного эротизма андрогина.

Правда, работа представлена в большинстве фильмов как музыкально-танцевальный номер. Женщины предстают как машины энергии и социального оптимизма, их красота отделена от эротики, вынута из интимной сферы. Их энергия не должна быть потрачена на ненужную половую жизнь, а перенесена на другие области — парад, почитание вождя, работа как оргиастическое занятие без секса. Советская актриса, если попытаться рассматривать ее в аналитической модели визуального наслаждения, предложенной Лаурой Молви<sup>31</sup>, становится объектом взгляда и одновременно «идеальным Я», она объединяет качества женского («визуальный аттракцион») и мужского («агент») протагониста.

Любовь Орлова, пожалуй, наиболее близко приближается к западному понятию звезды. Может быть, потому что ее популярность началась с роли американской звезды, циркачки Марион Диксон в фильме «Цирк» (1936). В этом фильме она воплощает две проекции женственности — западную и советскую. Марион, шантажируемая своим менеджером из-за черного ребенка, зависимая от него материально и сексуально, стилизована им в жизни как «объект роскоши» (в мехах, шелках и драгоценностях) и инсценирована на арене цирка как эротический фетиш. Темноволосая и сексапильная, она появляется традиционно в перьях на голове и коротенькой юбочке, с высоко обнаженными ногами, подчеркнутыми чулками в блестках, на гигантской фал-

лической пушке, которая дает ей толчок для полета на Луну (достаточно явная инсценировка экстаза). Но под этой фальшивой маской эротизированной женственности зритель открывает простую страдающую героиню, которая, обретя свободу в Советском Союзе, со сменой гражданства полностью меняет и свой женский облик. В финале перед нами белокурая сильная спортсменка, женщина-товарищ. Ее равенство и приближение к мужчине подчеркнуто сменой одежды: закрытый свитер и длинная юбка, похожая на брюки мужских участников парада. Ее эротические «приманки» превращаются в силу и ловкость. Когда она исполняет номер «Полет в стратосферу» в советском цирке, она одета в тот же костюм, что и ее мужской партнер. Ее тело полностью скрыто в скафандре, на который накинута плащ, волос не видно под шлемом. Различия между советской и западной красавицами театрализируются в этом фильме как «трюк» быстрой трансформации.

Критика рассматривала Орлову как сознательное противопоставление западной звезде: «Надо сказать еще об одной черте актрисы — ее прекрасных типажных данных и умении пользоваться ими. Критики зачастую считают чем-то *зазорным* (курсив наш. — О.Б.) специально останавливаться на внешности актера или актрисы, как будто красивая и обаятельная внешность актера не помогает созданию убедительного образа. Внешности советской киноактрисы Орловой может позавидовать любая «звезда» буржуазного кино. Героиня советского фильма должна быть красивой, симпатичной, обаятельной. Никто так не любит и не ценит подлинную здоровую красоту, как наш могучий, здоровый, красивый народ. И Орлова прекрасно использует свои природные данные»<sup>32</sup>.

В инициалах ее героини из «Цирка» Карина Добротворская видит намек на Марлен Дитрих<sup>33</sup>. Костюм ее западного номера отдаленно напоминает облик Лолы-Лолы из «Голубого ангела». Как Марлен, Орлова происходила из аристократической семьи и унаследовала от отца военную дисциплину, как Марлен, она пыталась сохранить красоту и молодость до 70 лет, проявляя поистине прусскую дисциплину в отношении своего тела, подвергнутого строгой диете и тренировкам. Она училась в консерватории, брала уроки балета и вокала, стала хористкой в Музыкальном театре, была замечена Владимиром Немировичем-Данченко. Ее первый брак с высоким партийным функционером, Андреем Берзиным, был расторгнут. Муж пропал в лагерях после процесса по делу «Крестьянской партии» Александра Чайнова в 1930 году. Одно время она была любовницей немецкого дипломата, то есть как бы следовала предписанным «красавицам» возможностям — как принадлежность партийной элиты (жена) или иностранца (любовница). Но в начале 30-х годов она встретила Григория Александрова и связала свою судьба с ним. Он сделал ее звездой, она обеспечила ему положение первого комедийного режиссера страны. Сталин любил его фильмы, но зрители ходили в кино на Орлову, как пишет ее биограф Дмитрий Щеглов<sup>34</sup>.

Ее официальные и частные фотографии представляют собой два мира. На частном фото нам таинственно улыбается элегантная дама в мехах и шляпе. На официальных фото мы видим веселую комсомолку в пестреньком платьице и белых носочках, либо строгую даму в закрытом жакете с орденом и прямыми плечами. Стиль ее частной жизни мало отличался от стиля западных звезд и был достаточно буржуазен. Загородный дом строился по эскизам виллы Пикфорд и Фэрбенкса, которых Александров посещал в Беверли Хиллс, мебель изготовлялась по специальным чертежам в мастерских Мосфильма. Ванная комната Орловой возбуждала слухи во всей Москве (традиционное окружение рекламного образа голливудской дивы). Шофер, домработница, кухарка принадлежали дому так же, как массажист и косметичка. Но это не имело никакого отношения к стилю жизни, который вели ее экранные героини.

Орлова появлялась в элегантных туалетах только в ролях иностранных шпионок («Встреча на Эльбе», 1949). В роли советской женщины она вынуждена была прятать свое тело в комбинезоне, который, однако, подчеркивал «скрываемую грудь» не хуже обтягивающего платья. Намек на андрогинность советской кинокрасавицы реализован Орловой в травести, которая лежит в основе сюжетного поворота ее фильмов. При этом травестижность ее ролей отсылает к популярнейшему фильму 30-х годов, комедии «Петер» Генри Костерлица (1934), одному из немногочисленных западных фильмов на советских экранах, в котором Франциска Гааль представала то в образе мальчика (в рабочем комбинезоне), то его «сестрою». На похожей травести строятся все экранные образы Орловой. Собственно, она всегда играла двойников. В «Цирке» это две Марион, западного и советского образца. В «Светлом пути» — две Тани, одна мужиковато-бесполоя, другая — подчеркнуто женственная, которые в финале фильма встречаются в зеркале (та же конструкция, только ослабленно, лежит в основе «Веселых ребят», где она играет роль второго плана, наивную девочку-домработницу, которая превращается на сцене в эксцентричную, соблазнительную танцовщицу). В «Весне» тема двойников (с теми же знаками «мужского» и «женского») переведена в фабулу. Зачем эти двойники, эти два зеркальных отражения?

«Светлый путь» рассказывает историю превращения неотесанной домработницы из деревни в современную рабочую, инженера и политика. Фильм создает аллегорическое повествование о трансформации всей крестьянской России в индустриальную урбанизированную страну. Визуально это решено как превращение крестьянской дурнушки в кинокрасавицу (первоначальное название фильма было «Золушка»). Собственно, фильм следует тому же процессу (только в ускоренном темпе), который можно наблюдать, листая журналы «Работница» и «Крестьянка» от 20-х к 40-м годам. Если в 20-е годы на страницах этих журналов доминируют фотографии женщин в ватниках и платках (нет

ни одного портрета с непокрытой головой) и раздел моды отсутствует, то в 40-е годы почти у всех женщин на фотографиях сделан перманент, и они снимаются в городских костюмах. На последних страницах журнала представлена мода, которую могла бы носить и Рита Хейворт. В «Советах косметолога» — рубрике, также отсутствующей в 20-е годы, — появляется даже упоминание о пластических операциях по устранению морщин.

В первой половине фильма лицо Орловой вымазано сажей, волосы закрыты платком, фигура искажена ватниками и валенками. Но с каждым новым рабочим рекордом Таня становится все краше и утонченнее. Красавицу создает труд. Наиболее показательна в этом отношении сцена, с которой начинается путь Тани как стахановки. Ночь, бессонница, героиня мучается непонятным зрителю томлением, которое сопровождается всеми знаками эротического томления. Мы впервые видим героиню в полупрозрачной ночной рубашке с обнаженными руками и плечами, с которых сползает платок (замена пушистых перьев). Ее волосы распущены, лицо эффектно моделируется мягким ночным освещением. В состоянии крайнего волнения (рубашка сползает с плеча), она мчится к телефону, чтобы позвонить в партком и попросить разрешения работать на 16 станках. Впервые в фильме актриса получает возможность эффектно и эротически представить свою внешность. Ее работа — управление 140 станками и автоматическими процессами — поставлены как танцевальный номер, в котором проглядывает тренаж классической оперетты, через которую прошла Орлова: «Соломенная шляпка», «Перикола» и «Дочь мадам Анго».

Интересно и отношение Тани к зеркалам. Орлова смотрит в зеркало и видит там все время себя «другую», что корректирует ее поведение. Она не подвергается опасности бесконтрольного отражения в зеркалах, которые могут расстроить ее формирующуюся психику. Отражения Тани вербализируются ею самой и «волшебницей», которая приглашает и зрителей узнать себя в конструированном «Другом».

Фильм должен был сопровождаться западной кампанией merchandizing, работающей на имидж Орловой. Только потому что Сталин в последнюю минуту изменил название фильма, прокат не мог выпустить в продажу уже подготовленные заранее духи и спички «Золушка», чтобы закрепить образ кинокрасоты, созданной трудом, во внеэкранной реальности<sup>35</sup>.

«Весна» показывает другую трансформацию и, собственно, переворачивает созданный тип cross-sexual идентификации. Этот фильм инсценирует женственность, которая как бы перестала восприниматься. Он работает с трудными клише женственности, разведенными на два полюса: красавица-блондинка без интеллекта, актриса музыкального театра, и синий чулок, ученая без пола. Снимается фильм в декорациях «Девушки моей мечты», используя лестницу мюзик-холла как дозволенное место для кино-снов о красавицах. У Александра — это

ателье киностудии и аудитория Института Солнца, где эксперименты героини инсценируются как цирковой аттракцион с эффектами вспыхивающих электрических разрядов, знакомыми по «Метрополису» и «Франкенштейну».

Актриса кокетлива, элегантна, ее волосы распущены, на лице — неуверенная улыбка (знак женственности). Она носит светлые, развевающиеся платья, шляпки, перчатки, домино, прозрачные чулки. При танцевальных номерах камера останавливается на ее ногах и обнаженной спине, она поселена в мир фантазий вокруг образов традиционной женственности — Одетты, Сильвы, Травиаты, спящей красавицы, цыганки, Людмилы. Ученая, конечно, в очках, волосы спрятаны, она одета в темную, бесформенную вязаную кофту, в длинную юбку, у нее мужская манера курить, и ее безапелляционность кодируется как мужское поведение. В сюжете они меняются местами: актриса попадает в роль ученой, а ученая в роль актрисы. Одна должна давать умные интервью, другая — научиться носить вечерние туалеты, меха и говорить о любви<sup>36</sup>.

Два лица, две манеры держаться и жестикулировать, говорить и интонировать подгоняются друг под друга и постоянно комментируются специалистами (гримершей и режиссером). На одном лице убирается улыбка, на другом очки и узкие губы. Лицо ученой подгоняется под «секс аппил номер 4», превращается в маску, из которой может быть моделирована красавица. Параллельно этому артистка кордебалета, дебютирующая ролью в «Спящей красавице», превращается в солистку, звезду. Женщине опять отведена роль «объекта взгляда». Никакой другой советский фильм не показывает так отчетливо, что женственность — это артефакт, инсценированная маска, которая может быть примерена и отложена.

В конце фильма кинотрюк разоблачается и перед нами предстают не две женщины, а одна единственная, она — синтез той и другой — советская киноактриса Любовь Орлова. В жизни нет подобных раздвоений, они отсланы в область фильма, который работает с кажимостями и двойниками — там есть два Гоголя, выступающих как Добчинский и Бобчинский, две луны и две женские ипостаси.

Но история со сведением двойников — на поверхности сюжета. На уровне глубинных структур фильм работает с традиционными топосами. Один из них — классическая оппозиция бытия и кажимости, которая тематизирована на таком же традиционном для нее предмете — женской красоте. «Красота очаровывает, рождает желание, обещает жизнь повышенной интенсивности. Она выражает бесконечное в конечном и противится отчаянным попыткам определить ее смысл [...] Красота есть кажимость и как таковая отражение в самой себе. Она ничего не репрезентирует, она бесполезна и играет с эротическим желанием на краю бездны хаоса в стремлении к бессмертию»<sup>37</sup>.

«Весна» построена на противопоставлении кажимости и сущности, на двойственности без различия подлинного от не подлинного (в рам-

ках водевильного сюжета). Это балансирование заметно на всех уровнях, вплоть до музыкального, где Дунаевский создает как бы оригинальные мелодии, но одновременно очень напоминающие классические арии Верди или романсы Глинки.

Второй традиционный для советской риторики топос — это противопоставление науки и искусства. Двойники как раз являются представительницами этих двух сфер (их олицетворениями), и таким образом дискурс переводится в аллегорию и ведет в конце к синтезу, который подразумевался с самого начала, только оставался незамеченным, так как игра с кажимостями скрывала его. С обнаружением «кинетрюка» (единого тела актрисы Орловой) восстанавливается синтез не только науки и искусства, но и искусства и жизни, чем снимается оппозиция сущности и кажимости.

Стиль игры Орловой остается при этом очень искусственным, знаковым, сводимым к нескольким маскам: кокетливое подмигивание, поднятая бровь как знак изумления, радость в открытой улыбке, обнажающей несовершенные зубы. Ее сопрано интонирует и совсем бытовые предложения как мелодии. Искусственность ее игры как нельзя лучше подходит к искусственности среды, в которой движутся ее ткачихи, почтальоны, домработницы. Их быт освобожден от тяжести. Никогда зрители не видели Орлову, стоящей в очереди или стирающей пленки (ее домашний труд в «Светлом пути» поставлен как эксцентрический танец), также как они не видели ее у косметички или у парикмахера. Сферой публичной деятельности ее героини были не балы, а собрания, митинги, демонстрации и парады. Ее песни пели не в частном кругу, а хором, они становились позывными государственных радиостанций. Даже опереточный марш из «Веселых ребят» исполнялся как гимн, его исполнением завершилась первая конференция стахановцев в 1935 году<sup>38</sup>. Зато гимн или боевой марш превращался в шлягер. Популярнейшей песней Окуневской, которую она исполняла в сольных концертах, был марш, вызывавший слезы и в лагерной зоне (во всяком случае, так она уверяет в воспоминаниях):

Пламя гнева горит в груди  
Час расплаты готовь  
Смерть за смерть  
Кровь за кровь  
В бой, славяне, заря впереди!

Только в годы войны на советских экранах появились две блондинки с более выраженным эротическим обаянием: Валентина Серова и Людмила Целиковская, обе обладавшие шармом капризного, очаровательного, нуждающегося в защите и мужском покровительстве женщины-ребенка<sup>39</sup>. Они появились в роли сестер в комедии «Сердца четырех», поставленной в 1941, запрещенной за легкомысленность и

выпущенной на экраны как подарок к победе в январе 1945 года. Сюжет комедии был похож в чем-то на «Весну», серьезная ученая превращалась просто во влюбленную блондинку. Социальный статус героинь Серовой и Целиковской меняется — это студентки, певицы или просто любящие жены, которые не должны устанавливать рабочих рекордов, но могут просто предаваться любви, музыке и искусству. Но и их сексапильность немного подавлена, потому что обе актрисы всегда оставались в амплу наивных инженю с высокими, детскими голосками.

Позиция звезды в советском обществе была своеобразна. Государство сделало их представительницами политической власти и помимо реальности экрана. Их имиджи курсировали не на рекламе духов или в журналах мод, даже не в специальных киноизданиях, а в политической, общественной сфере. Они избирались депутатами Верховного Совета, в комитеты женщин и мира, они встречались со своими поклонниками на фабриках и на избирательных участках. Не просто отдельные зрители шли в кинотеатр на Орлову, а рабочие бригады, коллективы шахт и фабрик. Экранный образ Орловой распространялся по стране в огромном числе копий. Освобожденная от эротики и религиозного поклонения, она должна была действовать скорее как мотор энергии и побуждение к действию. Поэтому почиталась она своими не розами, а поршневыми кольцами. Во всяком случае именно этот образ почитания закреплялся в массовом сознании при помощи прессы. В. Гусев посвятил встрече между актрисой и ее поклонниками на заводе в Челябинске поэму, напечатанную 1 мая 1937 г. в «Правде»:

Когда она спела, старик Петров  
Волненья сдержать не смог.  
Он вышел на сцену и тихо сказал:  
Вы пели, товарищ, так...  
Мы вам цветы принесли. Но цветы —  
Растенье, трава, пустяк.  
И лучшим из этих цветов  
Не выразить наших сердец!  
Мы десять тысяч в смену даем  
Поршневых прочных колец,  
И мы ответим своим трудом  
Песням прекрасным таким,  
И ровно двенадцать тысяч колец  
Мы через неделю дадим<sup>40</sup>.

Орлова: «Говорят, что в капиталистических странах буржуа дарят актрисам золотые кольца и другие драгоценности. Таков унижительный обычай стран, где люди привыкли покупать за золото все, даже человеческое вдохновение... В Советской стране, в городе Челябинске советской киноактрисе рабочие поднесли поршневое кольцо... Никакие

драгоценности мира не могут сравниться с этим товарищеским подарком, который я свято храню до сих пор. На металлическом поршневом кольце было выгравировано: «Нам песня строить и жить помогает... Засл. Арт. Респ. Л. П. Орловой от стахановцев отделения поршневых колец литейного цеха Челябинского тракторного завода им. Сталина. 20 декабря 1936 года. 12314-ая штука — рекорд после вашего концерта»<sup>41</sup>.

Частная жизнь звезд приватизировалась, правда, по другим каналам — через слухи. Имидж Серовой был сформирован и ее жизнью по ту сторону экрана — замужеством за близким к власти писателем, любовной аферой с маршалом Рокоссовским, вмешательством Сталина в семейную жизнь, тяжелым алкоголизмом. Образ Орловой был охранен образцовым браком с режиссером. Она была воспринята (и стилизована) как «заступница». Только она могла помочь бедной вдове отправить больного ребенка в санаторий или получить пособие. Интересно, что добивалась она этого не как депутат (которым она была), а как актриса и женщина. Правда, если она долго не получала ролей в театре, то обращалась сама не к своему главному режиссеру, а в Политбюро. Эти связи между красавицами и властью вписываются в старые патриархальные роли (далеко до эмансипации) — заступницы перед властином, покровительствующим ей.

С другой стороны, если красавицы приближались к власти слишком близко, им угрожала та же зависимость, что и бедной американской циркачке Марион Диксон. Слухи о красавицах, которые продались не только режиссерам, но и партийным работникам, курсировали и помимо не существовавшей желтой прессы. Окуневская цитирует в своих мемуарах услышанную ею на приеме в Кремле фразу в свой и Серовой адрес: «Две продажные суки продали свои красоту и талант цековским холуям»<sup>42</sup>. Несознательно она воспроизводит патриархальное представление об отношении женщины к собственной красоте и актрисы к власти. Если красивая женщина становится актрисой, то она уравнивается с проституткой. Это клише, как показывает Наталья Нусинова, было распространено и в прессе русского зарубежья:

«В романе писателя эмигранта Ивана Шмелева “Няня из Москвы” подписание контракта с киностудией становится для героини, русской беженки, не получившей помощи от богатого парижского дяди, альтернативой ухода на панель. Ее описание своей победы по сравнению с другими русскими барышнями, еще в Константинополе попавшими в “такие дома”, подразумевает определенную аналогию с их судьбой: “Приезжает раз, упала на кресла, перчатки стаскивает — стяни, не могу! И улыбается: “Купили-таки меня, дорого купили”. Первый директор бумагу подписал, сыпать будут... три красавицы было, всех победила!” И теперь уже не Катичка, а звезда! Больше тыщи за неделю положил директор!»<sup>43</sup>.

Эти стереотипы поведения красивой женщины в советском обществе воспроизводит и автор последней биографии Орловой, Дмитрий

Щеглов: «Что еще могла делать красивая женщина, попавшая в общество партийных мужланов, как не превратить свою красоту в товар, обеспечивающий ее относительную независимость»<sup>44</sup>.

Лаврентий Берия сделал некоторых из этих красавиц своими любовницами. За свои романы с иностранцами — эротическое предательство власти — Окуневскую и Федорову отправили в лагерь. Как гарант неприкосновенности советской Эвиты-Орловой распространялся такой апокриф: Сталин после очередного просмотра «Волги-Волги» сказал Александрову: «Если с этими ногами что-то случится, то твоя голова полетит».

Красота, кодированная женским телом и распространяемая через средства массовой коммуникации, стала в последнее время модной темой. Ей посвящены книги<sup>45</sup>, симпозиумы, выставки<sup>46</sup>, о ней рассуждают культурологи и философы<sup>47</sup>. Конструкция красоты давно уже перешла из области искусства в область попа и массовой культуры. То, как эта эфемерная конструкция сознательно создавалась в Советском Союзе 30-х годов и как она существовала в жизни, дает интересный материал для анализа различий между жизнью женщины на экране, жизнью красавицы в обществе и жизнью самой звезды. Кино (санкционированное властью) предписывало новый тип красавицы внутри нового нарратива, однако подчинила правила ее поведения в жизни старому коду. И то, и другое основывалось на патриархальных идеалах и использовалось как средство — дать обществу контролируемые сны и отражение в зеркале, и таким образом — желаемую идентичность.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цит. по статье Виолетты Гудковой, которая впервые представила этот проект Олеша, завершившийся «Заговором Чувств»: Мечта о Голосе // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 147—148.

<sup>2</sup> Кавалеров «двенадцатилетним мальчиком продемонстрировал в кругу семьи странного вида прибор, нечто вроде абажура с бахромой из бубенчиков, и уверял, что при помощи своего прибора может вызвать у любого — по заказу — любой сон». (*Юрий Олеша*. Зависть. М.: Л., 1929. С. 72).

<sup>3</sup> Параграф о преследовании гомосексуалистов был отменен после февральской революции 1917 года. Новый декрет был опубликован 17 декабря 1933 г. и вступил в силу 7 марта 1934 г., при этом в общественной риторике гомосексуальность отождествлялась с фашизмом и контрреволюцией. Закон, карающий хранение и производство порнографии пятью годами, был принят 17 октября 1935 г., а декрет о запрете аборт 27 июня 1936 г. Материнство было объявлено не просто биологической, но государственной функцией.

<sup>4</sup> Ср.: *Игорь Кон*. Сексуальная культура в России. Клубничка на березке. М., 1997. С. 161.

<sup>5</sup> *Михаил Шнейдер*. Изобразительный стиль братьев Васильевых // Искусство кино. 1938. № 2. С. 28.

<sup>6</sup> А. Блюм приводит в своей книге письмо, посланное в 1926 Главрепертком в Ленгублит с запросом, можно ли разрешить фокстроты, шимми и другие танцы, запрещенные ГРК, в гостиницах «Астория» и «Европейская». Поскольку «Астория» являлась общежитием ответработников ВПК (б), там танцы запретили, а в «Европейской», которая на 50% обслуживала иностранцев, разрешили. (А. Блюм. Министерство правды: Тайная история советской цензуры: 1917—1929. СПб., 1994. С. 174)

<sup>7</sup> А. Блюм. Указ. соч. С. 172—173. Вскоре после этого Борис Трайкин перешел на работу в Совкино.

<sup>8</sup> И. Кон. Указ. соч. С. 162.

<sup>9</sup> См.: *Лариса Васильева*. Кремлевские жены. М., 1992. Дневник Елены Булгаковой. М., 1989; *Charles Thayer*. Bears in the caviar. Philadelphia, 1951; *Ervin Sinko*. Roman eines Romans. Moskauer Tagebuch. Koln, 1962.

<sup>10</sup> *Ervin Sinko*. Указ. соч. С. 280.

<sup>11</sup> При этом Мария Остен — самостоятельная журналистка и писательница. См. ее новую биографию: *Ursula El-Akramy*. Transin Moskau. Margarete Steffin und Maria Osten. Hamburg, 1998.

<sup>12</sup> *Ursula El-Akramy*. Указ. соч. С. 298.

<sup>13</sup> *Тамара Петкевич*. Жизнь — сапожок непарный. Воспоминания. СПб., 1993.

<sup>14</sup> *Татьяна Окуневская*. Татьяна день. М., 1998.

<sup>15</sup> Рамки настоящей статьи не позволяют остановиться на этом подробнее. Я отсылаю читателя к другим работам, в которых эти изменения анализируются в разных аспектах: *О. Булгакова*. Советское кино в поисках общей модели // Ханс Гюнтер, Евгений Добренко (ред.). Соцреалистический канон. СПб., 2000; *Maya Turovskaya*. The 1930s and 1940s: Cinema in context // Richard Taylor, Derek Spring (eds.) Stalinism and Soviet cinema. London, 1993; *Майя Туровская*. К проблеме массового фильма в советском кино // Киноведческие записки. 1990. № 8; *Юрий Богомолов*. Краткий конспект длинной истории советского кино // Искусство кино. 1996. № 11; *Richard Taylor*. Red stars, positive heroes and personality cult // Stalinism and Soviet Cinema; *Richard Taylor*. Ideology as mass entertainment: Boris Shumyatsky and Soviet Cinema in the 30s // Richard Taylor, Ian Christie (eds.). Inside the Film Factory. London, 1994.

<sup>16</sup> При этом национальное и социальное происхождение героини не имело для «типа красавицы» никакого значения. Вера Холодная могла играть аристократку, циркачку или мешанку, Вера Каралли — русскую или итальянку.

<sup>17</sup> *Борис Алперс*. Дневник кинокритика. М., 1995. С. 59—60.

<sup>18</sup> *Сергей Третьяков*. Хороший тон // Новый лэф. 1927. № 5. С. 29.

<sup>19</sup> Там же. С. 27.

<sup>20</sup> Карьера этих актрис прекращается в 30-е годы. Малиновская и Стен эмигрируют, Судакевич становится художницей по костюмам в Большом театре, Солнцева — ассистентом мужа, Александра Довженко.

<sup>21</sup> Она довольно полно представлена в его книге: *Кинематограф миллионов*. М., 1935.

<sup>22</sup> *Б. Шумяцкий*. Указ. соч. С. 117.

<sup>23</sup> *Олег Фрелих*. О советском лице // Советский экран. 1926. № 33, С. 4.

<sup>24</sup> См.: *Victoria Bonnell*. Iconography of Power. Berkeley, 1998.

<sup>25</sup> О сближении презрения к косметике в сталинское время с альтернативным пониманием красоты у хиппи см.: *Helena Goscilo, Nadezhda Azhginkina*. Getting under the Skin: The Beauty Salon in Russian Women's Life // *Helena Goscilo, Beth Holmgren* (eds.). Russia-Women-Culture. Bloomington, 1996. P. 98. Интересно, что

красота Ольги Баклановой или Ольги Чеховой, сделавших карьеру в Голливуде и на УФА, кодировалась как «славянская» и потому натуральная красота.

<sup>26</sup> Ср.: Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности // Н. Г. Чернышевский. Избранные философские сочинения. Т. I. М., 1950. С. 59—62.

<sup>27</sup> Арон Залкинд. Половой вопрос в условиях советской общественности. Л., 1926, С. 56—58.

<sup>28</sup> Борис Шумяцкий. Указ. Соч. С. 216.

<sup>29</sup> Maria Enzensberger. «We were born to turn a fairy tale into reality»: Grigori Aleksandrov's «The Radian Path» // Richard Taylor, David Spring (eds.). Stalinism and Soviet cinema.

<sup>30</sup> Sinko. Указ. соч. С. 305.

<sup>31</sup> Laura Mulvey. Visual Pleasure and Narrative Cinema // Constance Penley (ed.). Feminism and Film Theory. New York, 1988.

<sup>32</sup> Г. Зельдович. Любовь Орлова. М., 1939. С. 21

<sup>33</sup> Карина Добротворская. «Цирк» Г. В. Александрова // Искусство кино. 1992. № 11. С. 28—32.

<sup>34</sup> Дмитрий Щеглов. Любовь и маска. М., 1998.

<sup>35</sup> Там же. С. 158.

<sup>36</sup> В конце концов фильм убеждает нас в том, что советская женщина так же буржуазна, как и западная красавица, что вечерние туалеты и меха — такие же обычные предметы обихода в ее быту, как икра и шампанское на столе любого пролетария, как утверждала «Книга о вкусной и здоровой пище». При инсценировке женственности принимаются, с одной стороны, старые традиции (романсы Глинки на стихи Пушкина), с другой, буржуазные нормы. В фильме нет следов былой деревенской патриархальности. Обе женщины помещены в центр Москвы, и Каменный мост опять используется как излюбленное место первого поцелуя, вспоминая традиции русского немого кино.

<sup>37</sup> Dietmar Kamper, Christoph Wulf (Hg.). Der Schein des Schönen. Göttingen, 1989. S. 9.

<sup>38</sup> Sinko. Указ. соч. С. 271.

<sup>39</sup> Ср. описание Серовой у Окуневской: «Женственная, ни на кого не похожая, обаятельная, хорошенькая, маленькая, изящная, с серыми, теплыми глазами, со взглядом обиженного ребенка». (Окуневская. Указ. соч. С. 116).

<sup>40</sup> Цит. по кн. Щеглова.

<sup>41</sup> Зельдович. Указ. соч. С. 30—31.

<sup>42</sup> Окуневская. Указ. соч. С. 200.

<sup>43</sup> Наталья Нусинова. Кино эмигрантов: Стиль и мифология // Киноведческие записки. 1994. № 18. С. 257. Надо отметить, что традиция сравнивать актрису с проституткой очень стара и может быть прослежена в разных эпохах и разных культурных кругах. «Many great stage actresses in the Restoration, when women were first allowed into the English stage, often kept up their practice as prostitute. There is an aesthetic continuity between all the professions that display the body. Prostitution like acting emphasizes individual pleasure through a kind of benevolent deception, a “trick”» (Leo Braudy. The World in a Frame. New York, 1976. P. 214).

<sup>44</sup> См.: Д. Щеглов. Указ. соч.

<sup>45</sup> См.: Dave Hickey. The invisible Dragon: Four Essays on Beauty. Los Angeles, 1993; Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius (Hrsg.). Bei mir bist Du schon: die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film. Marburg, 1994. Bernd Guggenberger. Die soziale Macht der Schönheit. Eggingen, 1991.

## СОВЕТСКИЕ КРАСАВИЦЫ В СТАЛИНСКОМ КИНО

<sup>46</sup> Напр., «Regarding Beauty» в Вашингтонском музее Хиршборн в 1999 г. повторенная под названием «Beauty now — die Schönheit in der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts» в Мюнхенском Доме искусств в 2000 году.

<sup>47</sup> См.: *Peter Sloterdijk. Unsere Sterne sind weiblich // Vogue. 1993. № 12.*

## СЛЕПЫЕ ГЕРОИ — СЛЕПЫЕ ЗРИТЕЛИ: О СТАТУСЕ ЗРЕНИЯ И СЛОВА В СОВЕТСКОМ КИНО

### Визуальность и индивидуализация

По отношению к структурам общности и смыслообразования вербальность и визуальность функционируют совершенно различным образом. Акустическое измерение вербального и синестетические взаимодействия рассказчика или говорящего лица, с одной стороны, и слушателей, с другой, позволяют испытать эффект общности в момент речи и слушания как на ментальном, так и на телесно-духовном уровне. Визуальность же оказывает на коммуникацию прямо противоположное, разделяющее влияние. Если в сферу восприятия уха попадает все звуковое пространство, то глазу доступен лишь узкий пространственный сегмент; тем самым в горизонте визуального восприятия всегда присутствует только конкретный, субъективный аспект действительности. Когда человек через зрение утверждает факт своего активного бытия в мире, то он всего лишь выбирает одну из возможных перспектив, исключая все остальные и продуцируя тем самым неизбежные проблемы взаимопонимания. Иными словами: глаз разъединяет — ухо соединяет<sup>1</sup>.

Эпохальные медиально-технологические скачки, в момент которых визуальность/глаз автономизируется от вербальности/уха и высвобождает эффекты индивидуализации, всегда воспринимались в этой связи как дестабилизирующие факторы при образовании общности. Это можно проследить, в частности, по реакции Платона на факт визуализации языка посредством шрифта, а также по введению типографской печати, которая явилась поводом к возникновению современного понятия субъекта, но одновременно привела и к многочисленным кризисам и крушениям социально-политических систем. Естественно, в новое время подобная же участь ожидала и фильм — новое медиальное средство, которое при своем хоть и подготовленном развитии фото-

графии рождении вызвало тем не менее неизбежную радикализацию проблемы индивидуализации, в дальнейшем терапевтически нейтрализуемую в психоаналитическом дискурсе<sup>2</sup>.

Фильм, уже в силу своей медиальной специфики использующий базовые эффекты индивидуализации и субъективации, в значительно меньшей степени, чем слово, предназначен для пробуждения и образования в человеке духа общности — особенно учитывая тот факт, что сила воздействия слова новой эпохи усилена микрофоном, а сфера его влияния расширена радио<sup>3</sup>. Именно этот момент индивидуализации подчеркивал Борис Эйхенбаум в статье «Проблемы эстетики фильма» (1927), противопоставляя его «массовому характеру» медиальности кино: «Но если заставить себя вдуматься спокойно — массовость кино есть понятие не качественное, а количественное, не связанное с его существом. Это — характеристика успеха кино, т.е. чисто социального явления, обусловленного целым рядом исторических обстоятельств, с кино как с таковым не связанных. Наоборот — кино само по себе вовсе не требует присутствия массы, как хотя бы театр. Имея аппарат, каждый у себя дома может смотреть фильму и быть, таким образом, участником массы кино-зрителей, не входя в кино-театр. Более того — сидя в кино-театре, мы, в сущности, вовсе не ощущаем себя членами массы, участниками массового зрелища; наоборот — условия кино-сеанса располагают к тому, чтобы зритель почувствовал себя как бы в полном уединении, и это чувство составляет одну из своеобразных психологических прелестей кино-восприятия. Фильма не ждет от нас даже аплодисментов — аплодировать некому, кроме механика. Состояние зрителя близко к одиночному, интимному созерцанию — он как бы наблюдает чей-то сон. Малейший посторонний звук, не относящийся к фильму, раздражает его гораздо сильнее, чем в театре. Разговор соседей (например, чтение надписей вслух) мешает ему сосредоточиться на движении фильма; его идеал — не чувствовать присутствия других зрителей, быть наедине с фильмой, стать глухонемым»<sup>4</sup>.

О справедливости наблюдения Эйхенбаума по отношению как к нему, так и к звуковому кино свидетельствует, в частности, картина американского художника Эдварда Хоппера, который визуализирует в своей картине «New York Movie» (1939) тот же самый мотив почти эротической интимности кинозрелища: в сумраке пустого кинозала сидит одинокий зритель и смотрит на экран. Картина остроумно разворачивает эротический сюжет так, что в некотором отдалении от этого зрителя, на несколько рядов дальше, сидит столь же одинокая женщина, находящаяся вне сферы визуальной досягаемости восхищенного киноизображением мужчины. С другой стороны, в перспективу наблюдателя картины попадает прислонившаяся на переднем плане к стене кассирша, чье лицо и светлые волосы освещены красным светом, падающим с экрана и вызывающим у наблюдателя эротико-интимные ассоциации, пробужденные именно синестическим зрением.

Этот свойственный фильму эффект индивидуализации создал проблему, с которой поневоле столкнулось советское кино 20-х годов, пытаясь использовать медиальные средства кинематографа для поддержания социальной, политической и культурной общности. И чем сильнее подчинял себя фильм этому духу советской общности, тем более подавлялась сама специфика кино, его образная и репрезентативная сущность. Как раз против этих тенденций индивидуализации, интимности и эротизма, являвшихся, по Эйхенбауму и Хопперу, неотъемлемыми чертами кинематографа, были направлены работы первых советских кинематографистов. В особенности это касается Сергея Эйзенштейна и Дзиги Вертова — двух режиссеров, олицетворявших собой раннее советское кино. Как многочисленные монтажные теории Эйзенштейна, так и концепции кинематографического (документального) зрения Вертова, можно описать как попытки систематического подавления индивидуального измерения, весьма существенного для кинематографической визуальности<sup>5</sup>. Художественная продуктивность и эстетическая комплексность кинематографических проектов русского и советского авангарда берут свое начало во многом именно из этой деятельности, направленной против медиальной динамики; и поскольку эта работа упиралась непосредственно в медиальные устои фильма, постольку она требовала постоянной форсированной концентрации усилий. Отсюда и происходит экспериментальная интенция советского киноавангарда 20-х годов и его программный отказ от литературной основы повествовательного кино<sup>6</sup>.

Советский киноавангард конца 10-х — 20-х годов был занят поисками формальных приемов, позволявших подавить вызванные спецификой фильма эффекты индивидуализации и перенести их в вербально-акустическую медиальную сферу непосредственного телесного совместного переживания. В этой связи возникает вопрос: как ставит советский фильм к началу 30-х годов проблему индивидуализированного могущества визуальности, когда, с одной стороны, все искусства, и фильм в том числе, были направлены на построение советской общности, а с другой, авангардистский прием вербализации визуальности утратил способность утверждать себя как культурно-политически, так и экономически?

Как своеобразную попытку редукции кинематографической индивидуации можно интерпретировать в этом аспекте жанр музыкальной комедии. Этот жанр, используя возможности звукового фильма, направляет «объединяющую» силу музыки против свойственных кинематографу эффектов индивидуализации. Интересно проследить, каким образом фильмы справляются с этой проблемой в тех случаях, когда подобного обходного «музыкального» пути нет. Мой тезис сводится к следующему: по сравнению с авангардом, визуальные эффекты индивидуализации советского кино 30-х — 40-х гг. рассчитаны не на формально-композиционную/конструктивную сферу различных монтаж-

ных стратегий, а на уровень мотивов и сюжетов, предлагающий своеобразный полемический дискурс против визуальности в пользу господства слова. Зрителя заговаривают: *«Не смотри на то, что видишь, а слушай то, что говорит картина»*. Иными словами, с начала 30-х годов советский фильм ставит перед собой задачу воспитания визуальными средствами слепой зрительской аудитории<sup>7</sup>.

То, как решалась эта задача, я хотел бы продемонстрировать на примере трех исключительно популярных советских фильмов: «Истребители» (1938/1939), «Повесть о настоящем человеке» (1948) и «Подвиг разведчика» (1947)<sup>8</sup>.

### ТЕРАПИЯ ОБОЖАЮЩЕГО ВЗГЛЯДА: «ИСТРЕБИТЕЛИ»

Фильм «Истребители», снятый незадолго до войны, поднимает вопрос о ложном и подлинном советском героизме. То, что столь убедительно показал Ханс Гюнтер на примере героического эпоса летчиков и рабочих 30-х годов, действует и в этом фильме: становление героя идет по регрессивной линии и направлено не на эдипово преодоление отцовского авторитета; напротив, юный герой утверждает свою связь с фигурой отца-Вождя и остается на стадии «вечной незрелости»<sup>9</sup>. Изюминка этого фильма заключена в том, что воспитание настоящего советского героя тесно связано с медиальной проблематикой, а именно с проблемой взаимоотношения вербальности и визуальности.

В фильме рассказывается история двух друзей, Николая и Сергея. Оба были образцовыми учениками, поступившими после школы в летное училище. История дружбы является здесь одновременно и историей соперничества: оба друга постоянно подстегивают друг друга в борьбе за высшие отметки в учебе. Причина их конкуренции — бывшая соученица Варвара, успешно работающая архитектором. Мораль фильма очевидна: соперничество, основанное на эротической мотивации и преследующее исключительно личные цели, решительно отвергается советским кодексом морали — в особенности тогда, когда речь идет об общественных интересах<sup>10</sup>.

Преодоление либидо, эротико-эгоистической мотивации героизма во имя истинного советского героизма рассматривается в «Истребителях» как проблема зрения. Потеря и приобретение возможности видеть составляет драматическое ядро сюжета. Из двух друзей, борющихся за привлекательную Варю, более удачливым пилотом оказывается Сергей. Именно он во время разведывательного полета обнаруживает поврежденную диверсантами железнодорожную трассу, именно ему удастся в последний момент остановить мчащийся поезд и предотвратить тем самым катастрофу, и именно он разрабатывает идею о техническом усовершенствовании боевых самолетов. В этой связи не удивитель-

но, что во время празднования в парке Горького желанная Варвара отдает свое сердце Сергею. И в этот момент, на взлете его личной судьбы рок поражает Сергея с античной неумолимостью: во время фейерверка, символизирующего для Сергея его триумф, случается пожар, из которого герой спасает маленького мальчика. И если мальчик переживает это приключение целым и невредимым, то Сергей повреждает себе глаза и в результате этой травмы через несколько дней полностью слепнет. Только здесь зрителю становится ясно, в какой степени вся морально-этическая конституция Сергея определялась визуальностью: потеря зрения разоблачает истинный характер героя и те эгоистические силы, которые побуждали его к подвигу. К ужасу матери и младшей сестры<sup>11</sup>, Сергей оказывается морально сломлен; ничто не могло ярче охарактеризовать падение человека в советском фильме 30-х — 40-х годов, чем тот факт, что герой начал пить и курить! Перелом наступает тогда, когда Сергей с помощью своего друга осознает, что и слепым он может и должен быть полезен коллективу летчиков своими техническими познаниями. В состоянии слепоты он постигает метафизическую, спасительную власть слова и ту силу, которую слово дарует советской общности. Первоначально эгоистическое желание визуального обладания преодолевается слепой советской верой в слово.

По отношению к мотиву зрения фильм представляет собой примечательно трансформированный вариант «Царя Эдипа» Софокла. На уровне сюжета греческая трагедия также повествует об опасности увлечения зрением, о его эгоистичной, разрушительной силе; трагедия воспекает метафизическую защитную силу слова на примере Эдипа, виновного в отцеубийстве и инцесте исключительно в силу безоглядной веры в истинность визуального, наказывающего себя за свою вину ослеплением и странствующего по земле слепым провидцем. Сергея ждет сравнительно более легкая доля: хотя ему и не дано постичь свою вину, через оперативное вмешательство кудесника-хирурга он излечивается от слепоты и воспринимает это как награду за отказ от любования визуальным в пользу безусловной веры в слово. Его излечение проходит несколько инстанций: общественную, семейную, дружескую и, наконец, медицинскую, при помощи которых Сергей получает подлинно советский облик и возвращается излеченным в свою летную бригаду.

Название фильма «Истребители» имеет два значения: с одной стороны, оно указывает на воинскую специальность, с другой — на «истребление» эротической мотивировки подвига. Тем самым фильм развивает образ советского героя, развенчивая ложную ценность визуального и подчеркивая значимость вербального. Вдобавок фильм учит правильному видению и зрителя тоже — видению, лишенному эффектов индивидуализации и наслаждения визуальным, *вычитывающему* изображение кадров и *выслушивающему* то, что эти кадры ему нашептывают<sup>12</sup>. История ослепленного и излеченного Сергея становится своеобраз-

разной школой аллегорического, мифологического видения, ориентированного не на глаз, видящий картину, а на ухо, воспринимающее ее сообщение.

Если фильм «Истребители» еще представляет обе модели видения, рассказывая о «воспитании» советского, мифологического (аллегорического) зрения, то во многих фильмах конца 30-х — 50-х годов этот конфликт уже исчерпывает себя в силу того, что истории, рассказанные в них, представлены целиком и полностью как аллегорически-мифологические образы и сюжеты<sup>13</sup>. Идеальным примером подобной тенденции в жанре военного фильма является картина М. Чиаурели «Падение Берлина» (1949), в которой, подобно мифологическому рассказу, уже нет различия между вымыслом и реальностью, фиктивным сюжетом и документальной историей. Герой этого фильма, в отличие от летчика Сергея, с самого начала свободен от эротических притязаний и предоставляет самому Сталину право выбора предмета своей любви.

### МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ВИДЕНИЕ: «ПОВЕСТЬ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ»

Именно этой мифологической, вербализированной эстетике следует военный фильм «Повесть о настоящем человеке» (1948), основанный на одноименной книге Бориса Полевого (1945—1946) и рассказывающий историю страданий и борьбы за возможность вернуться в строй летчика-героя Алексея Мересьева. Книга и фильм повествуют — с отчетливой ссылкой на древнерусский жанр жития святых — о предположительно правдивом сюжете из жизни летчика Маресьева, сбитого немцами за линией фронта, выпрыгнувшего с парашютом из горящего самолета, проползшего обратно на советскую территорию, спасенного партизанами и лишившегося после ампутации обеих ног. Отеческие советы комиссара-соседа по палате и помощь лечащего врача возвращают Мересьева к мысли о полетах: ему рассказывают историю летчика времен Первой мировой войны, который с ампутированной ногой вновь начал летать. На возражение, что ему отрезали обе ноги, Мересьев получает в ответ железный аргумент, которому ему нечего противопоставить и который возвращает его к жизни: «Ты советский человек!»

Примечательно в этом фильме то, каким образом выражена здесь чудесная сила слова. Решающие сцены фильма, рисующие воскрешение советского героя летчика Мересьева, сняты в ослепительно бело-снежной, освещенной лучами весеннего солнца больничной палате, где пациенты делятся друг с другом мечтами об идиллическом будущем. Эта светлая советская палата является своеобразным ответом на чеховскую «Палату номер шесть». Если у Чехова врач Андрей Ефимо-

вич сам погружается в темный мир безумия, как только допускает контакт на равных с пациентом Иваном Дмитриевичем, то здесь зритель видит совершенно обратный эффект: советская палата представляет из себя светлый мир чудесного обращения больных посредством своевременного слова. Эта животворящая и магическая сила проявляется во многих сценах фильма, показывающих вдохновенных рассказчиков, обменивающихся облегчающим словом и устремляющих свои взоры в многообещающее будущее.

Сила слова инсценируется в советской палате не только через действия персонажей, но и эксплицитно рефлексирована в их разговорах. В их центре стоит отеческая фигура смертельно больного «товарища полкового комиссара» Семена Петровича, который вызывает в пациентах энтузиазм и (в случае Мересьева) чудесные подвиги не идеологическими лозунгами, а «словом внутреннего убеждения» (Бахтин)<sup>14</sup>. Именно он формулирует эту теорию, подчеркивая, что «слова должны быть звонкие, как жизнь». Истинность своих слов и животворящую силу слова Семен Петрович христологически доказывает своей смертью. По мере того, как он возвращает Мересьеву веру в магическую силу советского слова, близится его собственный конец. Речь Семена Петровича лишена субъективно-эгоистических или эротических коннотаций, это скорее слово, отсылающее к метафизической истине в платоновском смысле и представляющее по отношению к говорящему лишь случайный медиальный носитель над-индивидуального смысла<sup>15</sup>. Теорию своеобразной метафизики слова Семен Петрович формулирует, когда говорит о вневременной силе языка и смертности человека, имея в виду нескончаемый поток солдатских писем: «Я люблю солдатские письма. Они как лучи звезд идут к нам. Вот иные звезды давно угасли, а лучи их идут — долго, долго»<sup>16</sup>. Главное в лингвистической теории Семена Петровича — мысль о том, что язык достигает апогея своей магической силы и эстетической привлекательности, трансцендируя говорящий (пишущий) субъект и утверждая свое превосходство над ним. Смерть комиссара и возрождение советского героя Мересьева лишь подтверждают эту теорию.

Характерно, что против концепции разделения слова и образа выступает сам ее медиальный носитель — звуковой фильм, соединяющий звук (голос) с определенной личностной инстанцией. Тем самым история о магической силе слова подавляет медиальную основу звукового кино: образное единство звука и изображения. То авангардистское требование контрапунктного соотношения кадра и тона, которое в 1928 году формулируют некоторые советские кинематографисты, проводится здесь не на уровне монтажа, а с учетом определенной связи, double-bind, кинематографической (визуально-звуковой) и чисто сюжетной репрезентации<sup>17</sup>.

В перспективе противопоставления слова и образа, сюжета и кинематографической репрезентации показателен также мотив ампута-

ции<sup>18</sup>. На фоне литературной традиции этот мотив принадлежит к инвентарю гротеска и отсылает непосредственно к гоголевской «Повести о капитане Копейкине» из «Мертвых душ», в которой Гоголь недвусмысленно связывает ампутацию с медиальной проблематикой вербальности и визуальности — соответственно, магии слов и визуальной очевидности. Когда жители города ломают себе головы над вопросом, кем может быть скупающий по всей губернии мертвые души Чичиков, почтмейстер предполагает найти в нем некоего капитана Копейкина, свершившего подвиг во время войны с Наполеоном и потерявшего руку и ногу. Своим увлекательным рассказом почтмейстер завораживает публику, готовую уже принять его версию — как тут один из слушателей обращает всеобщее внимание на тот очевидный факт, что Чичиков, о личности которого спекулировал почтмейстер, абсолютно здоров и не страдает недостатком конечностей. У Гоголя в этой связи всплывает гротескный мотив телесного уродства, затрагивающий комичное противопоставление очевидной визуальной истины и основанной исключительно на магии слов убежденности, отрицающей здравый смысл<sup>19</sup>. В нелепой истории почтмейстера язык не гнушается борьбы со здравым смыслом, и тот факт, что рассказчик абсолютно беспомощен против власти слова, подтверждается его реакцией на разоблачение: «Однако ж, минуто спустя, он тут же стал хитрить и попробовал было вывернуться, говоря, что, впрочем, в Англии очень усовершенствована механика, что видно по газетам, как один изобрел деревянные ноги таким образом, что при одном прикосновении к незаметной пружинке уносили эти ноги человека бог знает в какие места, так что после нигде и отыскать его нельзя было»<sup>20</sup>. Этот же мотив ампутации вводится и в фильм, и в книгу «Повесть о настоящем человеке» с тем, чтобы доказать решающую роль слова и языка<sup>21</sup>.

В плане «умерщвления плоти» как фильм, так и повесть стоят в контексте мистической ортодоксально-монашеской аскезы и в то же время различных концепций телесности XIX века (Гоголь, Достоевский, Толстой) и раннесоветского авангарда<sup>22</sup>. Особенно следует упомянуть здесь бахтинскую концепцию гротескного тела. Но если в этой традиции различные духовные, метафизические и утопические процедуры преодоления телесного находятся всегда в тесной связи с гротескно деформированным, ущербным телом, то в «Повести о настоящем человеке» взгляд на тело Мересьева остается привилегией сверхотца-хирурга и его команды специалистов. В книге (а еще более отчетливо в фильме) целью художественного воплощения является стремление представить читателю/зрителю успешную мазохистскую работу<sup>23</sup> по созданию безупречного тела при помощи механических аппаратов<sup>24</sup>.

## ЗРИТЕЛИ КАК ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКАЯ ОБЩНОСТЬ ЗАГОВОРЩИКОВ: «ПОДВИГ РАЗВЕДЧИКА»

Расхождение слова и взгляда, речи и зрения определяет ориентацию на жанр, который функционирует как раз на основе противоречия между визуальной очевидностью и потаенным вербальным смыслом, а именно — на жанр шпионского фильма. Советский шпионский детектив, достигший апогея своего развития в телесериале «Семнадцать мгновений весны» (1972/73), представляет собой полярную противоположность просветленным мифологическим сценариям «Клятвы» или «Падения Берлина». Его мир — почти всегда темная, мрачная действительность фашизма, в которую вторгается советский разведчик. Образцовый пример этого жанра — фильм Бориса Барнета «Подвиг разведчика» (1947), рассказывающий о деятельности советского лазутчика Алексея на занятой немецкими войсками западно-украинской территории (Винница). Перед Алексеем стоит сложная двойная задача: он должен не только разузнать о планах немецких военных операций, но и раскрыть предателя в большевистском подполье. Это двойное задание имплицитно несет весьма показательную интенцию: в фильме речь идет не столько о хитроумной борьбе за ценную стратегическую информацию, сколько о вечной проблеме лжи, обмана и притворства — о том, что верить нельзя ни глазу, ни уху, что вся сфера репрезентации может быть объектом подделки, и задача, следовательно, заключается в том, чтобы установить, каким образом возможна в коммуникации передача истинных намерений. В этом фильме проблема обмана не соотносена с драматургическим принципом напряжения (*suspense*); напротив, в момент кульминации, когда сам разведчик не знает, кому из оставшихся в живых подпольщиков он может доверять («*Осталось двое, один из них провокатор — кто?*»), зрители уже давно посвящены в тайну распределения ролей. Смысл подобного различия в информированности зрителей и героя заключается в том, чтобы продемонстрировать, как разведчику удается интуитивно отделить добро от зла, друга от врага. При этом важно, что зритель наблюдает не за рационально-аналитическим процессом (само)познания, как в трагедии Софокла «Царь Эдип», а интуитивно-чувственную ориентацию в полной обманной сфере визуальной очевидности. Лейтмотивом проходит через фильм мысль об особом качестве «чувствительности», отличающем советского героя от вражеского соперника.

Важность требований, предъявляемых советскому разведчику, становится особенно ясной на вечеринке немецких захватчиков, в разговоре Алексея, играющего роль немецкого офицера Экхарда, с адъютантом немецкого генерала Вилли, с отцом которого Алексей якобы находится в деловых отношениях. Разговор начинается с того, что Вилли отмечает наблюдательность Алексея:

«Вилли: Вы тренируете свою наблюдательность, Экхарт? Может быть, вы хотите служить у нас?»

Алексей: С удовольствием. Только вряд ли с меня получится толк.

Вилли: Разведчиком нужно родиться.

Алексей: Мой отец то же самое говорил про коммерсантов. Тоже нужен талант.

Вилли: Разведчику нужен особый талант: Особое чутье, особый нос, особые глаза. И злость!

Алексей: Надо очень любить свою родину.

Вилли: Сентиментальность! Это еще одна причина, по которой вы никогда не сможете быть разведчиком. У нас чувствительность не популярна. Вы умный немец, вы хороший немец. Враг может сидеть рядом с вами, а вы любезно будете предлагать ему выпить.

Алексей: Кстати, не хотите ли (выпить)?»

Комизм ситуации заключается в том, что Вилли становится жертвой того самого простодушия, в котором он упрекает «чувствительного» и «сентиментального» Алексея. «Чувствительность» и «сентиментальность» тесно сопряжены в этой сцене с речью и слухом. Вместе с героем фильма зрители образуют тайное содружество: только они понимают тайный смысл, заключенный в словах Вилли и недоступный ему самому. В конце фильма именно этот скрытый вербальный смысл подчеркивается еще раз, а именно в сцене праздника в генеральном штабе, когда после радиосообщения об успехе немецких войск Алексей первым поднимает бокал, чтобы выпить за победу; и после того, как все следуют его примеру, он произносит тост с особым ударением — «За нашу победу!», закрепляя тем самым единство с понимающим и сочувствующим ему зрителем.

Эта форма конспиративного, вербального единства основана на внеиндивидуальном начале. Алексей действует не как герой-одиночка, но как представитель советского общества, из союза с которым он черпает силы для подвига. Поэтому нарушение связи с Москвой является для Алексея не столько технической проблемой, сколько началом экзистенциального морального и эмоционального кризиса. Потеря этой связи влечет за собой и потерю веры в себя: «Он лишил меня связи с центром. Чего я стою, если и ее у меня нет».

Через правильное понимание двойственности ситуации зритель сохраняет за собой внутреннюю связь с советским центром, являясь соучастником, посвященным в таинственный союз. Решающим оказывается не то, что именно каждый зритель пытается понять для себя и каким образом он олицетворяет себя с героем, а степень его впаивности в органику *вербального* тайного союза. Только через эту связь с советским коллективом каждый может видеть и слышать истинный порядок вещей. Эта ситуация аналогична платоновскому примеру с пещерой: индивидуализированному акту познания, основанному на визуальности, в ходе которого индивидуум способен отличить тени

вещей от них самих, Платон противопоставляет вербальную форму «слепого» понимания, которое обеспечивает коммуникацию внутри заключенного во тьме пещеры общества и разъясняет, что именно должны означать тени на стенах пещеры. При этом, разумеется, истинное знание остается для людей недоступным.

В контексте нашей аргументации фигура советского разведчика и специфическая форма реализации сюжета может трактоваться как результат и продукт блокированной автономизации визуальности и увязанности киноизображения с властью слова. Самое интересное, что при этой тенденции отсылки изображения к слову затрагивается вообще вся сфера репрезентации; как визуальная, так и вербальная сферы становятся зыбкими, обманными и неточными в своем значении. Оговорка об автономизации визуальной репрезентации делает амбивалентным сам язык и расщепляет его на речь свою и чужую, помысленную и сказанную, смысл которой определяется исключительно в коммуникативных операциях и процедурах. Специфика советской культуры заключается в первую очередь в том, что механизмы поддержания общности базируются не столько на стратегиях репрезентации, сколько именно на проведении коммуникации.

Именно из этого пункта и возникает кинематографическая фигура советского разведчика, из этого же пункта особенно отчетливо выступает медиальный парадокс советской культуры: чтобы страховать необходимые коммуникативные процедуры поддержания общности, культура заинтересована, с одной стороны, в как можно более глубоком проникновении медиальных средств в социальное пространство, а с другой стороны, опасается возникновения посредством тех же самых медиальных средств (печать, телеграф, радио, фильм, телефон), также предоставляющих средства коммуникации, новых неясностей, которые в свою очередь должны быть устранены. Это означает, следовательно, что советское общество продуцирует разрушительные для идеи советского коллектива силы ровно в той степени, в какой оно пускает и вынуждено пускать в ход технические медиальные средства. Постоянно растущий в течение 30-х годов физический, ментальный и психический тоталитарный террор может трактоваться как реакция на параллельный рост неуверенности в толковании поступающей информации, которую обеспечивало небывалое индустриальное и медиально-технологическое развитие страны. Как подобное внутреннее самопродуцируемое разрушение социалистической системы можно толковать и послевоенный процесс развития страны, приведший к гибели советского строя.

Телевидение является наименее изученным в этом аспекте медиальным средством, обладающим немалой силой. С момента своего возникновения и пропагандируемого сверху распространения в 60-е годы используемое как идеологический и политический инструмент, телевидение именно в сравнении с кино и театром особенно четко под-

черкивает разделение между приватной и общественной сферой. Вне зависимости от посланий, которые оно передает, телевизор утверждает частное пространство квартиры как коммуникативную сферу, противостоящую официальному советскому пространству. Этот новый контекст решительным образом изменяет прагматику советских традиционных сюжетов и фигур. Не в последнюю очередь это касается образа советского разведчика. Пока он действует на киноэкране, ему удастся с помощью двусмысленных речей удержать зрителей в кинозале в пространстве советской общности. Совсем иное впечатление производит он на телеэкране, когда переносит искусство двусмысленной речи к зрителю домой и представляет тем самым такую стратегию поведения, которая воспринимается параллельно опыту (медиально продуцированного) разделения частной и официально-советской сферы. В этой связи понятен грандиозный успех телесериала «Семнадцать мгновений весны» о советском разведчике Штирлице, показывавшего зрителю, как должен себя вести частный субъект, чтобы соблюсти конспирацию в чужом (или ставшем чужим) пространстве официальной советской культуры. В условиях телекоммуникации обречена на гибель та платоновская община слепцов, о воспитании которой так заботилось советское кино.

*Перевод с немецкого Ильи Кукуя.*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *M. MacLuhan. Understanding media: The Extensions of Man. New York, 1964. P. 80—91.*

<sup>2</sup> О связи кино и психоанализа см.: *F. Kittler. Aufschreibesysteme. 1800—1900. Munchen, 1995. S. 349.*

<sup>3</sup> О медиальной теории кино см.: *MacLuhan. Understanding media. P. 248—259.*

<sup>4</sup> *Б. Эйхенбаум Проблемы киностилистики // Поэтика кино. Л., 1927. С. 21.*

<sup>5</sup> См.: *J. Murasov. Die Frau im Zeitalter ihrer kinomatographischen Reproduzierbarkeit. Zu Dziga Vertovs Kolybel'naja. // Jurij Murasov, Natascha Drubek-Meyer (Hrsg.). Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen Dziga Vertovs. Frankfurt a. M., Berlin, New York, 2000; J. Murasov. Filmbild als Sprachgeste. Zu Eisensteins Panzerkreuzer "Potemkin" // Balagan. 1996. № 2.*

<sup>6</sup> См.: *Д. Вертов. О значении неигровой кинематографии // Д. Вертов Статьи, дневники, замыслы. М., 1966; Художественная драма и «киноглаз». // Там же.*

<sup>7</sup> См.: *М. Ямпольский. Кино без кино // Искусство кино. 1988. № 6. Ямпольский также придерживается тезиса о вербальной ориентации кинематографа 30-х годов и о его отказе от визуальной специфики. Различие наших позиций в том, что, как мне представляется, подавление визуальности требует специфических приемов как на формальном уровне, так и на уровне сюжета, и тем самым образует в «кино без кино» довольно сложные эстетические построения.*

<sup>8</sup> В то же время соотношение общности и индивидуации традиционно образует ядро военного рассказа = военного фильма; это явление берет свое нача-

ло в «Илиаде» Гомера и проходит через «Энеиду» Вергилия, «Повесть о полку Игореве», «Войну и мир» Толстого вплоть до фильмов «Casablanca» (1942) или «Saving Private Ryan» (1997).

<sup>9</sup> См.: *H. Gunther. Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart/Weimar, 1993. S. 179—183* (особенно гл. «Mobilisierung und perpetuierte Unreife». S. 181).

<sup>10</sup> Это особенно заслуживает внимания по отношению к западным военным или пропагандистским фильмам, напр. «Casablanca» или «To Be Or Not To Be» (Ernst Lubitsch, USA, 1942), в которых погруженность персонажа в борьбу с врагом мотивирована в одном случае героико-романтически, в другом — бурлескно-комически, через эротическую диспозицию.

<sup>11</sup> Показательно, что семья Сергея — семья без отца; тем самым мотивируется дальнейшее появление чудо-хирурга, играющего для Сергея роль духовного отца и возрождающего его духовно и физически.

<sup>12</sup> То, что проблема зрения тематизируется именно на примере героев-летчиков, не удивительно: зрение — их профессиональное качество и гордость. Поэтому здесь прилагаются повышенные усилия для возвращения глаза во власть слова.

<sup>13</sup> См. такие примеры советской кинопатетики, как «Клятва» (Чиаурели, 1946) или фольклорные комедии («Кубанские казаки» И. Пырьева, 1949).

<sup>14</sup> В своей работе «Слово в романе» Бахтин различает по отношению к слову исторической традиции две формы слова: авторитарное слово, ищущее утверждения через внешние атрибуты власти, и гораздо более эффективное «внутренне убежденное слово»: «Еще более глубокое и существенное значение приобретает установка на усвоение чужого слова в процессе идеологического становления человека в собственном смысле. Чужое слово [...] стремится определить самые основы нашего идеологического мироотношения и нашего поведения, оно выступает здесь, как авторитарное слово и как слово внутренне убедительное. И авторитет слова, и внутренняя убедительность его, несмотря на глубокие различия между этими двумя категориями чужого слова, могут объединяться в одном слове — одновременно и авторитарном, и внутренне убедительном. Но такое объединение редко бывает данным, — обычно идеологический процесс становления характеризуется именно резким расхождением этих категорий: авторитарное слово (религиозное, политическое, моральное, слово отца, взрослых, учителей и т. п.) лишено для сознания внутренней убедительности, слово же внутренне убедительное — лишено авторитарности» (*М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 154*).

<sup>15</sup> Ср. в книге: «Казалось, чем слабее и немощнее становилось его тело, тем упрямее и сильнее был его дух» (*Б. Полевой. Повесть о настоящем человеке. М., 1949. С. 122*).

<sup>16</sup> Характерно, что несмотря на то, что в книге достаточно подробно повествуется о комиссаре как об отправителе и получателе писем (см. в цит. изд. с. 118 сл.), этой фразы там нет.

<sup>17</sup> Ср.: *С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, С. Александров. Манифест звуковой фильмы (1928)*.

<sup>18</sup> О мотиве ампутации и протеза см.: *S. Spieker. Orthopadie und Avantgarde. Dziga Vertovs Filmauge aus prothetischer Sicht // Jurij Murasov, Natascha Drubek-Meyer (Hrsg.). Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen Dziga Vertovs; к антропологии советского тоталитаризма см.: И. Смирнов. Соцреализм: Антропологическое измерение // Соцреалистический канон. Под ред. Х. Гюнтера и Е. Доб-*

ренко. СПб., 2000. С. 16—30, 729—743.

<sup>19</sup> О гротеске у Гоголя см.: *H. Gunther. Das Grotteske bei Gogol'. Formen und Funktionen.* Munchen, 1968.

<sup>20</sup> *Н. Гоголь. Собр. художеств. произв. в 5-ти томах. Т. 5. М., 1961. С. 294.*

<sup>21</sup> Это возрождение веры в магическую силу языка определенно связано с изобретением и внедрением медиальных средств т. н. «вторичной оральности» — особенно радио. Удачный пример этого дает Вуди Аллен в фильме «Radio Days» (1987). Фильм рассказывает о восхищении радио в Америке 30-40-х годов и показывает в одном из эпизодов радиопередачу, в которой, в свою очередь, повествуется о потрясающем игроке в бейсбол, на пике своей карьеры ставшем жертвой целого ряда несчастных случаев, в результате которых он последовательно лишается всех конечностей и вдобавок слепнет. Его карьера, однако, нисколько от этого не страдает, поскольку каждая телесная травма является для героя спорта дополнительным стимулом к ментальной компенсации. Точно по Гоголю проводит Вуди Аллен свою абсурдную историю, заимствующую свой комизм из сочетания вербальной, гипертрофированно нелепой силы внушения и визуальной очевидности. У Аллена потеря волшебной ленты радио-историй своей волшебной силы представлена через визуальную репрезентацию рассказа в пространстве фильма одновременно и в гротескно-комическом, и в аналитическом плане.

<sup>22</sup> Известно, что как для Гоголя, так и для Толстого, религиозно-аскетическая, ортодоксальная концепция тела с ходом их творческого развития завоевывала все более существенное экзистенциальное место в их жизни и творчестве. Для Достоевского особенно показательна концепция тела в главе о лазарете в романе «Записки из мертвого дома». Как показательный пример гротескного мотива телесности см. трагедию «Владимир Маяковский» (1913), в которой на сцену выводятся герои без рук, ног и даже головы и превращают визуальное пространство театра в доминанту вербальности. По отношению к фильму см. сцену «Одесская лестница» из «Броненосца Потемкина», где безногий персонаж, пытаясь скрыться от царских солдат, одолевает высокие ступени и выполняет тем самым экзатическую работу по преодолению собственного тела, являясь своеобразной иллюстрацией к эйзенштейновскому концепту аттракциона.

<sup>23</sup> О мазохистском аспекте советской концепции тела см.: *И. Смирнов. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 238—268.*

<sup>24</sup> К механизации тела см. в книге: «Когда с ног сняли бинты и Алексей получил в пределах койки большую подвижность, он усложнил упражнения. Подсунув обрубки ног под спинку кровати, упершись руками в бока, он медленно сгибался и разгибался, с каждым разом замедляя темп и увеличивая число «поклонов». Затем он разработал серию упражнений для ног. Улегшись на спину, он по очереди то сгибал их, подтягивая к себе, то разгибал, выбрасывая вперед. Когда он в первый раз проделал это, то сразу понял, какие огромные, а может быть, непреодолимые трудности его ожидают. В обрубленных по голень култышках подтягивание вызывало острую боль. Движения были робки и неверны. Их трудно было рассчитать, как, скажем, трудно лететь на самолете с поврежденным крылом или хвостом. Невольно сравнивая себя с самолетом, Мересьев понял, что вся идеально рассчитанная конструкция человеческого тела у него нарушена, и хотя тело еще цело и крепко, оно никогда не достигнет прежней, с детства выработанной гармонии движений» (*Б. По-*

*левой*. Указ. соч. С. 144). Если в книге страдающему телу еще предоставляют слово, то в фильме оно остается визуально закрытым. Даже во время поначалу беспомощных попыток ходить на протезах фильм представляет не уродство Мересьева, а его несовершенное владение своим протезным аппаратом. Особенно показательны для табуизации визуальной репрезентации поврежденного тела начало фильма, когда Мересьев спасается из подбитого самолета, прыгает с парашютом и, приземлившись, лежит с абсолютно чистым, ясным и гладким лицом в снегу. К критике метафизической концепции советского тела см.: *М. Рыклин*. Террорологиики. М., Тарту, 1992. Рыклин рассматривает этот концепт как результат речевой культуры, в контексте которой критически рефлексировалась также бахтинская концепция тела (см. главы «Сознание в речевой культуре» и «Метаморфозы речевого зрения»).

## ФАНТАСМАГОРИИ СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКОГО КАНОНА

Советской культуре в отличие от современных плюралистически дифференцированных культур была свойственна ориентация на канон, характеризующийся мощным потенциалом действия. Свою заявку на монополию в искусстве соцреализм смог воплотить благодаря особому совпадению идеологических и институциональных факторов. Переживший свою кульминационную фазу в сталинский период, соцреализм является своеобразной художественной иллюстрацией великого рассказа о всеобщем счастье, который основывается на идеологии марксизма-ленинизма. Этот факт полемически отметил Андрей Синявский в своей статье «Что такое социалистический реализм?»: «Как вся наша культура, как все наше общество, искусство наше — насквозь телеологично. Оно подчинено высшему назначению и этим облагорожено. Все мы живем в конечном счете лишь для того, чтобы побыстрее наступил коммунизм»<sup>1</sup>.

В акте перманентного самоутверждения идеологического центра изначально заданные смысловые стереотипы постоянно репродуцировались в различных эстетических формах. Канонизация соцреализма в середине 30-х годов привела к гомогенизации советского культурного пространства и, в конечном счете, к изоляции от преобразующих сил эволюции. Конкурирующие художественные течения и эстетические позиции вытеснялись посредством таких механизмов, как образование художественных союзов, государственная цензура, а также культурная политика и критика, контролирующая творческий процесс<sup>2</sup>.

Что же остается привлекательным для культуры в каноне соцреализма после конца советской империи, когда структуры власти, гарантировавшие этому канону влияние и неприкосновенность, перестали существовать? Эту проблему я хотела бы рассмотреть на примере двух фильмов, созданных уже в посткоммунистическое время: «Прорва» Ивана Дыховичного (1992) и «Серп и молот» Сергея Ливнева (1994).

В отличие от времени перестройки, когда ряд режиссеров (как, на-

пример, Элем Климов) отказывается от съемок собственных фильмов в пользу создания новых структур в союзе кинематографистов<sup>3</sup>, деятель кино 90-х годов интересуется уже не столько культурно-политическая проблематика, связанная с соцреализмом, сколько его эстетическая и мифологическая система. Материалом художественной игры становятся в первую очередь те произведения соцреализма, которые играли в свое время особо важную роль, так как именно они образцово реализовывали постулированные нормы. В данном случае эстетическое очарование имеет своим истоком глубинные мифологические структуры советской культуры, нашедшие свое внешнее выражение в аудиовизуальном языке масс-медиа<sup>4</sup>.

Разумеется, подобная тематизация законов функционирования собственной культуры была под строгим табу в то время, когда канон мог еще действовать. Лишь за пределами государственной цензуры, в рамках неофициального искусства, художники соц-арта (неологизм, комбинирующий в себе соцреализм и поп-арт<sup>5</sup>) разрабатывали стратегию иронического использования клише советской массовой культуры. Традиция соц-арта была продолжена во второй половине восьмидесятых годов режиссерами т.н. «параллельного кино», которое уже во время перестройки создало себе собственную инфраструктуру для творческого эксперимента за рамками официальных институтов кинопроизводства и проката. Запоздалое появление соц-арта в кинематографе по сравнению с изобразительным искусством и литературой объясняется прежде всего техническими и экономическими сложностями производства фильмов вне рамок государственной монополии<sup>6</sup>.

Ниже речь пойдет о том, каким образом в постсоветском кино развивался соц-арт уже после отмены дихотомического разделения культуры на официальную и неофициальную коммуникативные сферы. Какое место занимает соц-арт в киносистеме современной России, образовавшейся в процессе отмежевания от огосударствленной, идеологически ангажированной культуры в пользу коммерческой культурной системы?

## «ПРОРВА» (1992)

В эпоху коммерциализации российской культуры «Прорва» следует образцам советского Голливуда. Фильм Ивана Дыховичного можно рассмотреть как пастиш на «большой стиль» кино сталинской эпохи. Фильм является своеобразной стилизацией эстетических форм прошлого, одновременно и разоблачающей, и участвующей в них. Мы имеем здесь дело с феноменом «невозможной пародии», которая из «несоответствия» оказывается постоянно втянутой в «соответствие» объекту стилизации: «Стилизация близка к пародии. И та и другая живут двойною жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или

пародируемый. Но в пародии обязательна неувязка обоих планов, смещение их [...]. При стилизации этой неувязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого»<sup>7</sup>.

В «Прорве» мы наблюдаем противоречивое напряжение между интеллектуальными усилиями соблюсти дистанцию и непосредственным физиологическим воздействием цитируемых изображений и звуков, между заявкой на аналитическую рефлексию и ориентацией на желания и потребности массового зрителя, идущего в кино переживать, сочувствовать и тем самым идентифицировать себя с экранной реальностью. Иван Дыховичный играет с визуальными и художественными аттракционами успешных кинотрадиций прошлого и выслеживает в канонических произведениях соцреализма элементы популярной культуры. Помимо абстрактной дидактики, соцреализм ориентировался для достижения пропагандистских целей на пристрастия масс и приспособлялся как к формам отечественного фольклора, так и к коммерческой массовой культуре. Как отметил Евгений Добренко, соцреализм являлся машиной для кодирования желаний Массы и голосом Власти «одновременно»<sup>8</sup>.

В сегодняшнем особом интересе элитарного искусства к массовой культуре виден феномен, заложенный уже в самой соцреалистической эстетике, — нейтрализация оппозиции «высокой» и «низкой» культур. В кино сталинской эпохи можно наблюдать попытку выражения идеологии посредством принципа развлекательности — сочетание идеологического смысла и удовольствия в чувственном и эмоциональном переживании. Программа соцреалистической «кинематографии миллионов»<sup>9</sup>, сформулированная ведущим «администратором» советского кино 30-х годов Борисом Шумяцким, включала в себя и те формы воздействия, которые были уже опробованы кинематографом западных стран. В те времена, когда культурная политика предписывала отмежевание от капиталистического Запада, образцы голливудской «фабрики снов» были приспособлены к советским условиям в целях трансцендирования тяжелых обстоятельств действительности. При этом особенно успешно использовался утопический потенциал жанров популярного кино, предлагавших зрителю возможность отвлечься от окружающей его действительности. Эта возможность реализовывалась в размывании границ между реальностью и мечтой путем сказочной трансформации действительности<sup>10</sup>.

В своей основополагающей статье о голливудском мюзикле Ричард Дайер характеризовал связь утопии и развлекательности как специфическую форму кодировки эмоций, свойственную также и советской культуре: «Две общепринятые характеристики развлекательности — «эскапизм» и «исполнение желаний» — указывают на основную его направленность, а именно утопическую. Развлекательные жанры создают образ «чего-то лучшего», где можно укрыться, чего-то такого,

чего мы глубоко желаем, но не можем получить в повседневной жизни. Альтернативы, надежды, желания — вот из чего строится утопия, в ее основе лежит ощущение, что все на свете может стать лучше, и что это можно вообразить, а быть может и осуществить, нечто отличное от реального положения вещей. Развлекательные жанры, тем не менее, не создают моделей утопических миров, наподобие классических утопий Томаса Мора, Уильяма Морриса и др. Они в некотором смысле напрямую воплощают то, как бы утопия ощущалась, но не то, как бы она была организована. Воздействие происходит на уровне чувственных ощущений, которые я рассматриваю как эффективный код для данного способа культурного производства. Этот код использует как репрезентативные, так и, что особенно важно, нерепрезентативные знаки»<sup>11</sup>.

Киноведение до сих пор сосредоточено на анализе «репрезентативных знаков», вычленяемых на уровне тем, фигур и нарративных схем. Изменение «нерепрезентативных знаков», ориентированное в первую очередь на чувственное воздействие — цвет, текстура, движение, ритм, мелодия и т. д. — освещено в значительно меньшей степени. Уже при первых кадрах фильма Дыховичного становится очевидно, что выработка особого, «возвышенного» настроения осуществляется в фильме именно в этом изменении. Экспозицию характеризуют как раз те категории, которые Ричард Дайер считал определяющими для «утопической чувствительности»<sup>12</sup> — необыкновенное чувство изобилия, энергии, интенсивности, прозрачности и общности заставляет зрителя забыть свой бедный, раздробленный, монотонный быт.

«Прорва» начинается с цитаты из фильма, концентрирующей в себе картину целой эпохи. Вступительные титры проходят на фоне документальных съемок майского парада 1938 года, в которых заметна одна особенность: Иван Дыховичный использует крайне редкий цветной материал 30-х годов, хотя в кино того времени доминировало черно-белое изображение. Включение цветного кино, символизирующего магическую связь ценного содержания и дорогого материала, повышает культовую ценность съемок — так же, как и насыщенный коллаж маршей и песен сталинского времени на звуковой дорожке.

С использованием цитат Дыховичный вводит в ткань художественного воплощения своего фильма культовую эстетику политических ритуалов, инсценировку массовых праздников сталинской эпохи с их акцентом на телесные, чувственные, ориентированные на архаику формы общности. Московская метрополия, украшенная идеологическими символами и знаками райского изобилия, образует центр празднества. В марширующих через Красную площадь колоннах преобладают спортсмены и спортсменки, поскольку советская официальная идеология, как и всякая тоталитарная идеология, была идеологией спорта. Через спорт выражала себя восходящая к античности классическая норма прекрасного, гармонического и здорового тела. Новый

человек должен был достичь победы коммунизма по образцу античных атлетов — сильных, дисциплинированных и опробованных в схватках спортсменов.

В цитируемых документальных съемках ритмические движения отдельных тел синхронизированы в массовый орнамент из геометрических и декоративных форм. Зигфрид Кракауэр удачно описал этот характерный для тоталитарной культуры феномен деиндивидуализации в коллективном теле на примере «Нибелунгов» Фрица Ланга: «Неограниченная власть выражается и в тех привлекательных орнаментальных композициях, в которых расположены люди»<sup>13</sup>.

Вслед за документальными съемками парада «Прорва» стилизует праздничную атмосферу по образцу советских комедий 30—40-х годов (в особенности в американизированных версиях Григория Александрова («Веселые ребята», 1934; «Цирк», 1936; «Волга-Волга», 1938; «Светлый путь», 1940). Музыкальная кинокомедия возникла в середине 30-х годов на фоне важных политико-идеологических изменений, основываясь также на новых технологических условиях звукового кино. С заявлением о победе социализма в отдельно взятой стране и введением сталинской Конституции 1936 года классовая борьба была объявлена в основном завершенной, а диалектический исторический процесс — остановленным. Достигнутое состояние общества должно было быть отпраздновано в гигантском спектакле всеобщей радости. Для выработки праздничного, утопически приподнятого настроения и образования ритуального коллектива решающую роль играла музыка. Иван Дыховичный использует в своем фильме большое число джазовых композиций 30-х годов: Дунаевского, Цфасмана, Блантера и др., которые он, однако, остраненно дополняет в списке композиторов именем Юрия Буцко. Это ведет к активизации сферы коллективного бессознательного в конфронтации с тоталитарным прошлым.

Действие «Прорвы» проходит на архитектурном фоне сталинской Москвы, реконструированной, тем не менее, не совсем точно, но представленной, скорее, в некотором мифологическом измерении. Показана Москва «культы воды» 30-х годов — с набережными, речным вокзалом, белыми пароходами с комфортабельными салонами для немногих счастливых избранных. Показано метро, ВДНХ, высотные здания послевоенного периода, помпезные залы и интерьеры имперского стиля, введенные в иконографию советского кино Михаилом Чаурели в культовых фильмах «Клятва» (1946) и «Падение Берлина» (1949)<sup>14</sup>.

Так же, как и в случае с документальными съемками, Иван Дыховичный гиперболизирует самую стилизацию эстетики игрового кино. Возникшая в рамках новой элиты советского общества 30-х годов тенденция к обуржуазиванию, описанная Хубертусом Гаснером и Экхартом Гилленом как выражение потребности элиты в репрезентации<sup>15</sup>, приводит, по Дыховичному, к образованию нового «интернациональ-

ного» класса декадентской роскоши, выражающего себя через чрезмерное богатство и чрезмерную красоту. Главную женскую роль исполняет немецкая танцовщица и певица Уте Лемпер, поющая в фильме песни по-английски, по-французски, по-немецки, по-русски и стилизующая, подобно героине «Цирка» Г. Александрова, Марлен Дитрих. На фоне современного опыта Дыховичный инсценирует безграничный мир спектакля — феномен, проанализированный в глобальном масштабе Ги Дебором: «Вся жизнь общества, подчиненная современным средствам производства, оказывается гигантским собранием спектаклей. Все, что переживается непосредственно, скрыто в представлении [...] Это — сердце Ирреализма современного общества. Во всех его особых формах — информации и пропаганды, рекламы и непосредственного потребления развлечений — спектакль является современной моделью господствующей общественной жизни»<sup>16</sup>.

Кроме художественного участия в эффектах воздействия на зрителя цитируемых эстетических образов «Прорва» предлагает также их полемическое прочтение — в особенности в области телесной репрезентации. Если фигуры классического советского кино отличались патетическими или даже монументальными жестами, указывающими на «высший» идеологический смысл, то у Дыховичного язык тела переходит грань осмысленности. В этой связи я хотела бы более подробно остановиться на одной любовной сцене из «Прорвы», отсылающей к эпизоду из фильма Александрова «Цирк», в котором романтическая любовь между мужчиной и женщиной развивается не по сюжету телесной страсти, а трансформируется в мифически возвышенную любовь народа к своей Родине. При первой встрече советский артист обучает свою американскую подругу известной песне «Широка страна моя родная». Сцена происходит в номере гостиницы «Москва» с видом на Красную площадь — в одном из тех роскошных зданий, посредством которых советская культура 30-х годов пыталась презентировать себя в качестве новой буржуазной культуры богатства и достатка. Во время совместного пения влюбленных телесная, «земная» презентация чувства в своеобразном акте сублимации переходит в иную, высшую реальность. Изменение статуса маркировано световыми и зеркальными эффектами (мерцающий, дрожащий белый свет неясного происхождения, отражение элегантной, одетой в светлое пары на лакированной крышке концертного рояля). В конце, когда установка меняется на 180°, оба героя уже не поют сами, превращаясь в слушателей и зрителей, в то время как за кадром звучит патетическая интерпретация их песни. Мистериальное впечатление подчеркивается здесь особой инсценировкой «голоса без тела»<sup>17</sup>.

В «Прорве» встреча Анны, жены офицера НКВД, с вокзальным носильщиком, ставшим ее любовником, заканчивается схожим образом: оба встречаются в роскошном апартаменте и следует сцена совместного пения у рояля. Дыховичный инсценирует эту встречу не

на мифически возвышенном, а на телесном уровне. В отличие от нейтрализации эротического напряжения в фильме Александрова, подчеркнутой устремленным взглядом пары вдаль в ожидании «откровения»<sup>18</sup>, камера Дыховичного ловит индивидуализированные взгляды героев на тела друг друга, являющиеся объектом эротического желания.

Язык тела героев Дыховичного отличается от телесного языка их соцреалистических прототипов именно своей эротизацией. Если в фильмах сталинского времени из диалогов выкристаллизовывается некий идеологический смысл, то в «Прорве» разговор ведется вокруг постоянно сменяющихся сексуальных связей, причем с тем же напряжением, с которым сама связь оказывается визуализирована в кадре. В фильме показан целый ряд декадентских «отклонений» (супружеская измена, проституция, изнасилование), в которых разоблачается физиология «высшего» смысла и торжествует телесность. Использование изображений секса и насилия вне всякой моральной и психологической мотивации, а также изображение тел, рассчитанное на провоцирование эротического интереса у зрителей, противостоит направленности на абстрактные идеологические установки.

Дистанцирование от канона соцреализма прослеживается наиболее отчетливо на вербальном уровне. Так, слово «прорва» в названии фильма, неперебиваемое адекватно на другой язык (см. прокатное название фильма в Европе — «Московский парад»), обозначает с трудом уловимую, программную для фильма амбивалентность. В самом фильме молодой писатель ищет синоним для этого, кажущегося специфически русским слова, а в кинокритике заглавие вызвало целый ряд интерпретаций: Нея Зоркая прочла его как «парадоксальное сочетание тотального дефицита и неограниченного «подсоса» государственных средств и природных ресурсов на пропагандистские мероприятия, абсурдные с точки зрения делового мира»<sup>19</sup>. Катерина Кларк выделяет амбивалентность слова в качестве выражения общей метапоэтики фильма: «Очень русское название фильма — «Прорва» — обозначает одновременно «исключительно большой объем» чего-либо (в смысле гротескного аспекта сталинского монументализма) и «пропасть», на краю которой стояли все и в которую провалились в конце многие из героев фильма»<sup>20</sup>.

В отличие от фильмов сталинского времени, «Прорва» предлагает вариант трагического прочтения сюжетного развития. Страстная связь Анны с носильщиком, молчаливым мужчиной, воплощающим идеал естественности в декадентском мире наслаждений, заканчивается неудачей. Молодой талантливый писатель Митя кончает жизнь самоубийством после процесса, организованного его коллегами (он выбрасывается из окна своей комнаты в коммунальной квартире на набережную напротив Кремля). Даже организаторов, которым не удается как следует организовать парад, в итоге расстреливают.

В гротескном эпизоде завершения парада телесность тематизируется и в чисто половом аспекте. Каждый год парад на Красной площади должен закрывать народный комиссар на белом коне. Жеребец Рабфак, однако, пугается каждый раз, когда начинает играть военный оркестр. Ответственные за проведение парада решают ввести в церемонию лошадь, успешно прошедшую испытание в прошлом году, и приделывают кобыле Марсельезе фальшивый половой член, изготовленный реквизитором Большого театра. Когда обман обнаруживают, всех участников расстреливают в ночь после парада.

Дыховичный видит в упразднении половых различий существенный признак тоталитарной культуры: «Большевистская идея началась с уничтожения пола», заметил режиссер в одном из интервью<sup>21</sup>.

## СЕРП И МОЛОТ (1994)

Фильм Сергея Ливнева также тематизирует реальность прошлого как медиальную конструкцию, к которой не может быть непосредственного доступа. Мифологемы соцреалистического канона развертываются в «Серпе и молоте» в новом острающем сюжете<sup>22</sup>. В рамках искусства рассматривается, таким образом, их политическая функционализация в общественной жизни. Если в сталинское время эстетическая и политическая программы сливаются в эстетическом преобразовании целого общества, в «Gesamtkunstwerk» Сталина<sup>23</sup>, то здесь они оказываются вновь разъединенными.

Ливнев рассказывает мелодраматическую историю знаменитой эмблемы советского общества, но ориентируется при этом не на «большой стиль» сталинского периода, а скорее уже на сентиментализацию самой пародии, соц-арта<sup>24</sup> — по-видимому, под влиянием пользовавшихся в начале 90-х годов в России особой популярностью латиноамериканских сериалов.

В первой трети фильма развивается сюжетная линия молодой женщины, которая отказывается от замужества и соглашается на операцию по перемене пола под влиянием выдвинутого лозунга: «Стране нужно больше мужчин!» — Евдокия Кузнецова становится Евдокимом Кузнецовым. В основе этой истории лежат три аспекта сталинского мифа о сотворении «нового человека»: 1) «великий план преобразования природы»; 2) идеологизация биологических экспериментов Лысенко и Мичурина; 3) пропаганда чудесно возросшей производительности труда советских людей в стахановском движении<sup>25</sup>. Кроме того, способ инсценировки отсылает к интернациональной традиции создания искусственного человека, обладавшей особым очарованием для кино от «Метрополиса» через «Франкенштейна» к «Blade Runner». При этом, правда, относительно скромный бюджет производства в постсоветс-

ком кино не позволял даже приблизиться к техническому совершенству образцов, на что обратила внимание и критика: «Драматургия, жанр и тип зрелища предполагали иной уровень мастерства. А также... других денег на производство»<sup>26</sup>.

Сотворение «нового человека» путем оперативного превращения женщины в мужчину (здесь напрашивается параллель к сюжету с жеребцом из фильма Дыховичного) является дальнейшим этапом обсуждения прошлого в области пола. Актуальная для советского общества маскулинизация женщин путем втягивания их в традиционно мужские сферы труда и участия в тяжелых физических работах становится объектом иронической рефлексии через реализацию в медицинской операции<sup>27</sup>.

В этой связи следует вспомнить разработанный в начале 90-х годов в рамках феминистского движения тезис о «дурной андрогинности» тоталитарного общества. По мнению Ирины Сандомирской, с нейтрализацией элементарной оппозиции мужское/женское в советском сознании возникают предпосылки для упразднения всякого различия между людьми. Начинается процесс, ведущий к созданию «коллективного тела», идеально приспособленного для манипуляций власти: «Стереотип лже-андрогинности, воспитанный в сознании советских мужчин и женщин, безусловно, можно рассматривать как определяющий фактор, на котором зиждется тоталитарная наука управления»<sup>28</sup>. Эстетическая рефлексия в современной России, направленная на развенчание неограниченных притязаний коллектива и обостренное восприятия сексуальных различий, реагирует именно на этого «тоталитарного андрогина», определяющегося «отказом от индивидуализации и объясняющегося в конечном счете феноменом сексуально недифференцированного самосознания»<sup>29</sup>.

Вторая часть «Серпа и молота» начинается с рассказа о невероятной социальной карьере Евдокима Кузнецова, приехавшего в Москву и при поддержке высочайших партийных кругов прошедшего путь от простого рабочего метро до героя труда. К этому добавляется вымышленная история о возникновении знаменитой скульптуры Веры Мухиной «Рабочий и колхозница». Эта история содержит в себе медиальную уловку: все выглядит так, будто идея Мухиной была инспирирована документальным материалом. В монтажной комнате она просматривает документальные съемки о передовом рабочем и орденоносце Кузнецове и останавливает пленку в тот момент, когда во время бала стахановцев Кузнецов пронесится по залу в танце с трактористкой — в той самой позе, которая затем будет воплощена в памятнике. После этого (в стиле соцреалистической кинопропаганды) следуют псевдо-документальные съемки (Кузнецов и трактористка позируют для Мухиной), а заключают секвенцию настоящие кадры кинохроники о монтаже скульптуры и ее презентации на Всемирной выставке в Париже в 1937 году.

Эти кадры тематизируют эстетику симуляции<sup>30</sup>, основы которой были заложены уже в рамках самого соцреализма в силу того, что он

был ориентирован не на миметическое воссоздание внешней реальности, но на иллюстрацию идеологической программы — по выражению А. Жданова, «действительности в ее революционном развитии»<sup>31</sup>. Это привело к неразличимости факта и вымысла в эстетическом мире всеобъемлющей гармонии. Ливнев раскрывает это измерение тоталитарной эстетики, доводя всякое миметическое изображение действительности до абсурда через уравнивание изображений различного статуса (документ/игровой фильм). По отношению к фиктивным фигурам, заданным как реальные, чье существование якобы зафиксировано документально, можно говорить о симуляции. Эти фигуры соотносятся не с реальными оригиналами, но с моделью канонической скульптуры, и при этом утверждается, что именно герои фильма явились прототипами для замысла Веры Мухиной — здесь снимается изначальная иерархия копии и модели. Мы имеем дело с эстетикой симуляции, как ее определил Жан Бодрийяр: «Симуляция не ориентирована более ни на территорию, ни на референта, ни на субстанцию. Она скорее использует различные модели генерирования реального без источника или реальности — а, значит, гиперреального»<sup>32</sup>.

Третья часть фильма показывает бунт «нового человека» против власти партии и вождя. Этот бунт развивается, с одной стороны, за пределами идеологически образцовой семьи, в которой телесная связь остается нереализованной (в мелодраматической истории эротической связи Кузнецова с медсестрой, ухаживавшей за ним после операции); с другой стороны, Кузнецов восстает против своего создателя, демиурга Сталина — на аудиенции с ним Кузнецов заявляет о своем праве жить и любить по собственной воле.

Попытка индивидуализации находится в трагическом конфликте с бесперспективной художественной системой соцреализма, которая представлена без возможности динамического развития. Оба шага к бунту оказываются подавленными клише тоталитарного менталитета. Любовь Кузнецова выражает себя стереотипными фразами прежнего возлюбленного из припевов советских песен, его желание остается по-прежнему в рамках идеологического дискурса: «Тундру цветами засадим, в сад превратим, семеро детей родим, сказку сделаем былью...» При попытке Кузнецова задушить Сталина телохранители стреляют в него и тяжело ранят. Парадоксальным образом Кузнецова стилизуют затем под мученика, который спас вождя от покушения врага. Парализованный и немой, Кузнецов становится экспонатом своего собственного музея, напоминающего мавзолей, — своеобразный «живой труп».

Музейные комнаты переполнены каноническими знаками соцреализма. В своей книге «Серп и молот» Кузнецов описывает свою жизнь подобно обездвиженному прогрессирующей болезнью и слепому Николаю Островскому, перешедшему к литературному труду и выпустившему автобиографический роман «Как закалялась сталь» (1932—1934), герой которого, Павка Корчагин, становится прототипом «положи-

тельного героя» советской литературы. Смерть Кузнецова также проходит по каноническому сценарию: удочеренная им испанская девочка, воссоздавая в игре соцреалистический сюжет «борьбы с вредителями», застреливает его из пистолета, взятого в музейной витрине, и Кузнецов, подмигнув ей, как бы сам санкционирует свою смерть<sup>33</sup>.

В «Серпе и молоте» речь идет уже не о реанимации мифа, но о его окончательном погребении<sup>34</sup>, «музеефикации», проводимой в медиальном пространстве кино. Музейная экспозиция приводит дискурс соцреализма к его концу, переводя его из совокупности реальных общественных факторов в плоскость чисто эстетического созерцания, овеществляя его и в последний раз выставляя на обозрение публики.

*Перевод с немецкого Ильи Кукуя.*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Абрам Терц. Что такое социалистический реализм? // Фантастический мир Абрама Терца. Лондон, 1967. С. 403.*

<sup>2</sup> О понятии канона см.: *Aleida und Jan Assmann. Kanon und Zensur. // Dies. (Hg.) Kanon und Zensur. Beitrage zur Archaologie der literarischen Kommunikation II. München, 1987. S. 7—27.* О развитии соцреалистического канона см.: *Hans Gunther. Die Lebensphasen eines Kanons — am Beispiel des sozialistischen Realismus // Там же.*

<sup>3</sup> См.: *Hans-Joachim Schlegel. Der Aufstand der Sowjetfilmer // Durch. Graz, 1987. № 2. S. 67—72.*

<sup>4</sup> О смене парадигм научных исследований — от культурно-политического рассмотрения сталинской культуры к исследованию архетипов, определяющих ментальность и поведение человека см.: *Katerina Clark. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago; London, 1981.* См. также: *Hans Gunther. Der sozialistische Übermensch. Maksim Gor'kij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart; Weimar, 1993.*

<sup>5</sup> Соц-арт развивался в среде московского независимого искусства в начале 70-х годов. Наиболее активно его разрабатывали Эрик Булатов, Илья Кабаков, Виталий Комар и Александр Меламид, скульпторы Леонид Соков и Борис Орлов, а также писатели Дмитрий Пригов и Владимир Сорокин. Широкой публике соц-арт был впервые представлен в Америке. См.: *Sots Art. The New Museum of Contemporary Art. New York, 1986.*

<sup>6</sup> О параллельном кино см.: *Sabine Hansgen. Kino nach dem Kino. Parallele Kino in Moskau und Leningrad // Karl Eimermacher, Dirk Kretschmar, Klaus Waschik (Hg.). Russland, wohin eilst Du? Perestrojka und Kultur. Dortmund, 1996. S. 471—484.*

<sup>7</sup> *Ю. Тынянов. Достоевский и Гоголь: К теории пародии [1921] // Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Мюнхен, 1967. С. 416.*

<sup>8</sup> *Е. Добренко. Госсмех, или между рекой и ночью // Киноведческие записки. 1993. № 19. С. 39.*

<sup>9</sup> *Б. Шумяцкий. Кинематография миллионов: Опыт анализа. М., 1935.* Ориентация Шумяцкого на производственную модель Голливуда заходила столь далеко, что он планировал постройку в Крыму «киногорода» — советского Голливуда. См.: *Richard Taylor. Ideology as mass entertainment. Boris Shumyatsky*

and Soviet cinema in the 1930s // *Richard Taylor, Ian Christie (Ed.). Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema.* London, New York, 1991.

<sup>10</sup> См.: *М. Энциенбергер.* Сказка и быль в советской музыкальной комедии («Светлый путь» Г. Александра) // *Киноведческие записки.* 1992. № 13.

<sup>11</sup> *Р. Дайер.* Развлечение и утопия // *Киноведческие записки.* 1992. № 13. С. 91—92.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> *З. Кракауэр.* Психологическая история немецкого кино: От Калигари до Гитлера. М., 1977. С. 100.

<sup>14</sup> О московской архитектуре сталинского времени см.: *В. Паперный.* Культура Два. М., 1996; о ее изображении в «Прорве» см.: *Н. Зоркая.* От «Клятвы» — к «Прорве» // *Искусство кино.* 1992. № 11.

<sup>15</sup> См.: *Hubertus Gäßner, Eckhart Gillen.* Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein // *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit.* Bremen, 1994.

<sup>16</sup> *Guy Debord.* La Societe du Spectacle. Paris, 1992. S. 15, 17. О связи политической власти и шоу-бизнеса в тоталитарном спектакле ср. фильм Фасбиндера «Лили Марлен», а также: *Thomas Elsaesser.* Fassbinder, LOLA und die Logik des Mehrwerts — oder: Nicht nur wer zahlt, zahlt // *Thomas Elsaesser, Jean-Francois Lyotard, Edgar Reitz.* Der zweite Atem des Kinos. Hrsg. und eingeleitet von Andreas Rost. Frankfurt a. M., 1996. S. 53—88.

<sup>17</sup> Этот эффект был описан К. Леви-Строссом в его исследованиях по мифологии: «В момент рассказывания мифа слушатели получают сообщение, приходящее из ниоткуда; по этой причине ему приписывают сверхъестественный смысл» (см.: *Claude Levi-Strauss.* Mythologiques I. Le cru et le cuit. Paris, 1964).

<sup>18</sup> О разрядении эротико-сексуальных коннотаций в кино сталинского времени через символическую насыщенность кадра и подключение к семантико-вербальной области см.: *Jurij Murasov.* Die Frau im Zeitalter ihrer kinematographischen Reproduzierbarkeit. Vertovs Wiegenlied und das Don-Juan-Syndrom // *Natascha Drubek-Meyer; Jurij Murasov (Hg.).* Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov. Frankfurt a. M. u.a., 2000.

<sup>19</sup> *Н. Зоркая.* Указ. соч. С. 6.

<sup>20</sup> *Katerina Clark.* Aural Hieroglyphics? Some Reflections on the Role of Sound in Recent Russian Films and Its Historical Context // *Nancy Condee (Ed.).* Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia. Bloomington and Indianapolis, 1995. P. 6.

<sup>21</sup> *И. Дыховичный.* «Большевицкая идея началась с уничтожения пола»: Беседа с Раисой Фоминой // *Искусство кино.* 1992. № 11. С. 18.

<sup>22</sup> О приеме «развернутой реализации» см. анализ ремейка параллельным кино известной комедии 30-х годов на колхозную тему «Трактористы» в: *Natascha Drubek-Meyer.* Parallele Phantome: Traktoristen II (1992) der Bruder Alejnikov // *Balagan.* Bd 1. 1995. Heft 1. Там же можно найти ссылки на традиции русских формалистов, в особенности на понятие «реализация метафоры» Романа Якобсона.

<sup>23</sup> *Boris Groys.* Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. Munchen, 1988.

<sup>24</sup> См.: *Е. Любарская.* «Pulp fiction» по-советски // *Сеанс.* 1994. № 10. С. 10.

<sup>25</sup> См.: *Dietrich Beyrau.* Intelligenz und Dissens. Die russischen Bildungsschichten in der Sowjetunion 1917 bis 1985. Gottingen, 1993 (особенно главу «Wissenschaft und Wissenschaftsmagie: Der Fall Lyssenko», S. 102—116).

<sup>26</sup> См.: Л. Аркус. [Рец. без заглавия] // Сеанс. 1994. № 10. С. 9.

<sup>27</sup> К проблеме маскулинизации женщины см.: Е. Плахова. Это наш советский герб // Искусство кино. 1995. № 1. С. 57. В официальной советской иконографии 30-х годов факт привлечения женщин к тяжелому физическому труду вытесняется инсценировкой мифологии материнства, а телесный момент переносится в символическую сферу. См.: Х. Гюнтер. Мудрый отец Сталин и его семья (на материале картин Д. Вертова и М. Чиаурели) // Russian Literature. 1998. XLIII.

<sup>28</sup> И. Сандомирская. Вокруг «ъ»: Власть и магия письменности // Heresies 1992. № 26. (IdiomA), S. 58, а также: И. Сандомирская. Дух букв // Искусство кино. 1991. № 6.

<sup>29</sup> Johanna Renate Doering-Smirnov. Das zweigeschlechtliche Wort: Die Autorisierung der Korrespondentin in zwei Brief-Werken der russischen Romantik / / Ina Schabert, Barbara Schaff (Hg.). Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800. Berlin, 1994 (Geschlechterdifferenz & Literatur. Bd. 1). S. 86.

<sup>30</sup> В кинокритике это было остроумно названо «торжествующий Симулякр Симулякрыч» (см.: Н. Сириля. [Рец. без заглавия] // Сеанс. 1994. № 10. С. 9).

<sup>31</sup> Andrej Zdanov. Die Sowjetliteratur, die ideenreichste und fortschrittlichste Literatur der Welt // Hans-Jürgen Schmitt, Godehard Schramm (Hg.). Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller. Frankfurt a. M., 1974. S. 47.

<sup>32</sup> Jean Baudrillard. Agonie des Realen. Berlin, 1978. S. 7. Концепт «hyperreel» Бодрийяр развил в: J. Baudrillard. La precession des simulacres // Traverses (Paris). 1978. № 10.

<sup>33</sup> Барбара Швайцерхоф рассматривает эту сцену как сцену самоубийства, видя в нем элемент последнего героического восстания. См.: Barbara Schweizerhof. Schönes Erinnern an schlechte Zeiten? Zur Darstellung sowjetischer Vergangenheit in postsowjetischen Filmen // Tatjana Eggeling, Wim van Meurs, Holm Sundhaussen (Hg.). Umbruch zur «Moderne»? Frankfurt a. M., 1997. S. 111.

<sup>34</sup> Заключительную секвенцию можно интерпретировать как реализацию метафоры из статьи Виктора Ерофеева о соцреализме: «Мне кажется, что советская литература дошла до своего конца. Возможно даже, что она есть уже окостеневший труп, большеголовое, мертвое идеологическое тело, тихо и мирно отдавшее Богу душу под пушечные выстрелы гласности и перестройки» (В. Ерофеев. Поминки по советской литературе // Литературная газета. 1990. 4 июля. (№ 27). С. 8.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ\*

- Абдуллаева З. 233, 238  
Абуладзе Т. Е. 155  
Августин Блаженный 19—21, 28, 35  
Авенариус Г. А. 289  
Авторханов А. Г. 239  
Адамович А. М. 256  
Аймермахер К. (Eimermacher) 314, 437  
Аквинат см. Фома Аквинский  
Акимов Н. П. 237  
Аксенов В. П. 237, 261, 265, 266  
Алейников П. М. 438  
Александр II 106  
Александр III 106  
Александр Македонский 173  
Александр Невский 220, 283, 292, 293, 299, 316—327, 338, 372  
Александров А. В. 363  
Александров Г. В. (Мормошенко) 87, 137, 220, 239, 277—279, 283, 288—292, 342—357, 360—390, 400—411, 424, 431, 438  
Александров Г. М. 154  
Алексеев П. А. 106  
Алешковский Ю. (И. Е.) 237  
Аллен В. 425  
Алперс Б. В. 395, 409  
Альфонсов В. А. 313  
Андреев Л. Н. 70, 71  
Анпилов В. И. 156  
Арбузов А. Н. 87—95  
Арватов Б. И. 7, 306  
Арендт Х. (Arendt) 36, 125  
Аржак Н., псевд. см. Даниэль Ю. М.  
Аржиловский А. С. 85, 86, 95  
Аристотель 19, 28  
Аркус Л. 439  
Аронсон О. 313  
Артамонов М. Д. 205, 206, 219  
Арто А. (Artaud) 309—312, 315  
Арцыбашев М. П. 60, 75  
Астор Ф. 347, 377, 383  
Афанасьев А. Н. 161  
Ахматова А. А. 200, 251  
Бабель И. Э. 254, 280, 350—357  
Бабицкий, директор «Мосфильма» 280, 285, 287, 291  
Бабочкин Б. А. 284, 293, 372  
Бабушкин И. В. 245  
Бакланова О. 410  
Балина М. 3, 5, 241—258, 271, 355  
Бальбуров Э. А. 249, 257, 258  
Банк Н. Б. 249, 257, 258  
Барнет Б. В. 278, 279, 281, 372, 420, 423  
Барт Р. 302, 303, 313  
Басенко К. 81  
Басинский П. В. 241, 242  
Батай Ж. (Bataille) 22, 35, 307, 314  
Бауэр Е. 68  
Бахтин М. М. 9, 162, 170, 172, 257, 313, 314, 418, 419, 424, 426  
Бебель А. 108  
Белая Г. А. 190—199  
Белый Андрей, псевд. 175, 254  
Беньямин В. (Benjamin) 26, 127, 353, 356  
Берггольц О. Ф. 251

\* Составил М. Д. Эльзон. Псевдонимы раскрыты в необходимых случаях.

- Бергман Г. 60, 79, 82  
 Бергсон А. 304  
 Бердяев Н. А. 171  
 Берзин А. 401  
 Берия Л. П. 144, 145, 408  
 Беркли Б. 348, 351  
 Берлин И. (Berlin) 129, 135  
 Бернес М. Н. 415—417  
 Бескин О. М. 47, 51  
 Бетховен Л. ван 373  
 Блантер М. И. 431  
 Блок А. А. 35, 159—172, 189, 192,  
 200—204, 208, 210, 214  
 Блюм А. В. 409  
 Блюхер В. К. 247  
 Бобков Ф. Д. 155  
 Бобринская Е. А. 313, 314  
 Бобровская Ц. С. 243  
 Богомолов Ю. 409  
 Боден Ж. (Bodin) 19, 28  
 Бодрийяр Ж. (Baudrillard) 26, 436,  
 439  
 Борев Ю. Б. 236, 240  
 Борецкий Я. 246  
 Борисов Н. 73, 81  
 Борсоди Э. фон 355  
 Борщаговский А. М. 242  
 Бражнин И. Я. 252, 257  
 Брежнев Л. И. 248, 265  
 Брик Л. Ю. 75, 179, 187  
 Бродель 98  
 Бродский И. А. 260, 265, 272  
 Брук Б. С. 77  
 Брукс Д. (Brooks) 244, 257  
 Бруханский Н. П. 81  
 Бугайский Я. П. 79, 81  
 Булатов Э. 8, 437  
 Булгаков М. А. 188, 220, 237, 238,  
 282  
 Булгаков С. Н. 171  
 Булгакова Е. С. 394, 409  
 Булгакова О. 314, 340, 341, 368,  
 370, 390—411  
 Бунин И. А. 251  
 Бурдьё П. (Bourdieu) 33, 36, 135  
 Бурлацкий Ф. М. 256, 258  
 Бурлюк Д. Д. 313  
 Бухарин Н. И. 62, 63, 79, 205, 212,  
 225—227, 232, 239, 244, 247,  
 257, 286, 388, 397  
 Буцко Ю. 431  
 Бэкон Ф. 93  
 Вагнер Р. (Wagner) 319, 320, 327,  
 364, 373, 374  
 Вайскопф М. 123, 190, 198, 238  
 Вангенхайм Г. фон 278  
 Ваншенкин К. Я. 242  
 Вардин И. В. 81  
 Василевский А. М. 247  
 Васильева Л. Н. 409  
 Васильева Ю. 295, 312  
 Васильевы, бр. (колл. псевд.) 293,  
 372, 393, 408  
 Вебер М. (Weber) 24, 267, 268,  
 273  
 Венгерова З. А. 95  
 Вергилий 424  
 Верди Д. 404, 405  
 Вертов Д. А. 307, 308, 314, 366,  
 414, 423, 424, 438, 439  
 Веселовский А. Н. 170  
 Веспасиан, имп. 327  
 Вигдорова Ф. А. 272  
 Винкоур Г. О. 184, 189  
 Винслоу Д. (Winslow) 253, 258  
 Витгенштейн 26  
 Витрак Р. 309  
 Витте Г. (Witte) 328—341  
 Вишневский А. Л. 287  
 Вишневский В. В. 281, 293  
 Владимов Г. Н. (Волосевич) 266  
 Внуков В. А. 74, 81, 82  
 Войнович В. Н. 237, 265, 266  
 Волков В. 95  
 Волкогионов Д. А. 370  
 Володин В. С. 350—357  
 Волошин М. А. 173, 189  
 Воронский А. К. 205  
 Ворошилов К. Е. 239, 283  
 Высоцкий В. С. 271  
 Вышинский А. Я. 388  
 Вяземский П. А. 117

- Гааль Ф. 402  
 Гагарин Ю. А. 271  
 Гайдар А. П. (Голиков) 82, 235  
 Гандлевский С. М. 156, 241  
 Гарбо Г. 396  
 Гаснер Х. (Gassner) 431, 438  
 Гаспаров Б. М. 162, 165, 170, 171  
 Гваттари 26  
 Геббельс Й. 355—357, 371  
 Гегель Г. В. Ф. (Hegel) 21, 22, 25, 28, 29, 33, 35  
 Гейне Г. 168  
 Гейтс С. 386  
 Гелдерн Д. фон (von Geldern) 356, 359, 369  
 Геллер Л. (Heller) 135  
 Генри П. 257  
 Герман А. Ю. 155  
 Герман Ю. П. 143, 145, 155  
 Герцен А. И. (Яковлев) 242  
 Герцензон А. А. 81  
 Гершвин Д. 377  
 Гершензон М. О. 272  
 Герштейн Э. Г. 242  
 Гете И.-В. 124, 162, 296  
 Гиллен Э. (Gillen) 431, 438  
 Гинзбург Е. С. 248, 249  
 Гинзбург Л. Я. 249, 257  
 Гиппиус З. Н. 254, 255  
 Гитлер А. 127, 286, 361, 371, 379, 438  
 Гладков Ф. В. 245, 246  
 Глинка М. И. 112, 405, 410  
 Гоббс Т. (Hobbes) 15—36  
 Гоголь Н. В. (Яновский) 5, 6, 100, 187, 190—199, 338, 404, 419, 425, 437  
 Голубцов В. С. 257  
 Гольдштейн А. 189  
 Гомер 332, 339, 424  
 Гонозов О. 156  
 Гончаров С. А. 191, 198  
 Горбачев М. С. 270  
 Горелов А. Е. 65, 79, 80  
 Горин Г. И. 237  
 Горнфельд А. Г. 262  
 Горький М. (Пешков А. М.) 5, 10, 35, 74, 82, 95, 164, 192, 195—197, 243, 256, 257, 289, 344, 351, 372, 424, 437  
 Гранин Д. А. 256, 261  
 Грехнев В. А. 162, 171  
 Грибоедов А. С. 188, 266  
 Гринвуд Ш. 390  
 Гройс Б. (Groys) 8, 10, 36—51, 126, 134, 162, 170, 172, 304, 313, 438  
 Гроциус (Grotius; de Groot) 23, 36  
 Гудкова В. 408  
 Гусев В. М. 354, 406  
 Гусейнов Г. 138—156  
 Гутенберг И. 387  
 Гюго В. 279  
 Гюнтер Х. (Günther) 1, 3, 5—11, 36, 95, 133—137, 172, 219, 240, 313, 314, 356, 370, 409, 415, 424, 425, 437, 439  
 Дайер Р. (Dyer) 359, 360, 369, 429, 430, 438  
 Даль В. И. 312  
 Данин Д. С. 242  
 Даниэль Ю. М. 260, 265, 272  
 Данлоп Д. (Dunlop) 272  
 Данте 20, 168  
 Дарвин Ч. 112  
 Даревский З. 281, 290—292  
 Дашенко В. 415—417  
 Дебор Г. (Debord) 432, 438  
 Деев-Хомяковский Г. Д. 205, 206  
 Дей Д. 354  
 Дейнека А. А. 398  
 Декарт Р. 124  
 Делез Ж. 26  
 Деррида Ж. 26, 28  
 Джамалов А. 155  
 Джамбул 117  
 Дзержинский Ф. Э. 139, 143, 144, 151—156, 224, 245  
 Дзиган Е. А. 278, 287  
 Диккенс Ч. 329, 330  
 Дисней У. 133, 134, 236

- Дитрих М. 351, 401, 432  
 Дмитрий Донской 318  
 Добренко Е. А. 3, 5, 11, 97—123,  
 172, 239, 240, 356, 365, 367—  
 370, 409, 424, 425, 429, 437  
 Добротворская К. 401, 410  
 Довженко А. П. 367, 409  
 Доллер М. И. 278  
 Достоевский Ф. М. 34, 80, 162,  
 186, 295, 300, 313, 329, 337,  
 397, 419, 425, 437  
 Дрейфус А. 304  
 Друбек-Мейер Н. (Drubek-Meyer)  
 124—137, 423, 424, 438  
 Друцэ И. П. 253  
 Дубчек А. 7  
 Дувакин В. Д. 172  
 Дудинцев В. А. 261  
 Дунаевский И. О. 342—357, 360,  
 371—390, 405, 431  
 Дыховичный И. В. 427—435, 438  
 Дюамель Ж. (Duhamel) 342  
 Дюркгейм Э. 22, 24  
  
 Евтушенко Е. А. 260—263, 266,  
 272  
 Егоров А. И. 247  
 Егоров С. 147  
 Ежов Н. И. 141  
 Ельцин Б. Н. 138, 139, 142, 147,  
 151, 153  
 Енукидзе А. С. 394  
 Ерофеев Вик. В. 439  
 Есаулов И. А. 159—172  
 Есенин С. А. 57, 60, 61, 78, 79, 82,  
 189, 201—204, 208—213, 219,  
 271  
  
 Жарри А. 309  
 Жданов А. А. 48, 51, 283, 359, 369,  
 436, 439  
 Жижек С. 221, 228, 238, 239  
 Жижиленко А. А. 78, 79  
 Жизнева О. А. 396  
 Жолковский А. К. 296, 298, 299,  
 312, 313  
 Журавлев С. В. 257  
  
 Забелин И. Е. 161  
 Заверюха А. Х. 156  
 Зайпс Д. (Zipes) 236, 240  
 Зак Л. М. 257  
 Зак М. 294  
 Залкинд А. 398, 399, 410  
 Замятин Е. И. 72, 188, 237  
 Зархи Н. А. 279  
 Зельдович Г. 410  
 Зименко В. 51  
 Зиновьев Г. Е. 61—63, 77, 81, 105,  
 227, 286  
 Златоустов В. 153, 156  
 Золя Э. 329, 337  
 Зоркая Н. М. 433, 438  
 Зошенко М. М. 190—199  
  
 Иван Грозный 31, 312, 316, 338,  
 372  
 Иванитс Л. 221  
 Иванов Вяч. В. 8, 309, 314, 315  
 Иванов Вяч. И. 200, 327  
 Иванов Г. В. 200, 202  
 Иванов Е. П. 167  
 Иванов-Разумник (Иванов Р. В.)  
 272  
 Ильин В. Н. 219  
 Ильинский И. В. 289, 291, 358—390  
 Ильф И. А. 156, 350—357  
 Иннис Х. 128  
 Иокар Л. 257  
 Исаев С. 315  
 Исаковский М. В. 117, 201, 205,  
 208—213, 218, 219  
 Искандер Ф. А. 237, 261  
  
 Кабаков И. И. 8, 9, 437  
 Каблуков С. П. 272  
 Каверин В. А. 251—253  
 Каганович Л. М. 156, 239, 283  
 Кадар М. (Kadar) 252, 258  
 Кадочников П. П. 420—423  
 Казакевич Э. Г. 222—225  
 Казаков Ю. П. 261  
 Калефато П. (Calefato) 250, 257  
 Каливода Р. 7  
 Калинин М. И. 80, 245, 246, 362

- Кальман И. 404  
 Каменев Л. Б. 62, 81, 227, 286  
 Каменев («Лютик») 394  
 Каменев С. С. 394  
 Каменева О. Л. 159  
 Каменский В. В. 313  
 Кандинский В. В. 51  
 Канетти Э. 99, 100, 123  
 Кант И. 19, 20, 25, 28, 35  
 Канцог К. 128  
 Каплер А. Я. 283—289, 294  
 Карабчевский Н. П. 242  
 Каралли В. А. 395, 409  
 Каргаполов Н. А. 219  
 Кардин В. (Э. В.) 247, 257  
 Карлейль Т. 170  
 Кассиль Л. А. 120  
 Кассирер Э. (Cassirer) 21, 25, 35  
 Катаев В. П. 84, 85, 95, 250, 251,  
 257, 261, 345, 350—357  
 Катаев Е. П. см. Петров Евг., псевд.  
 Катков Н. С. 224  
 Керенский А. Ф. 31, 197, 242  
 Керженцев П. М. (Лебедев) 282,  
 288  
 Кетлинская В. К. 250, 257  
 Киплинг Р. 119  
 Кира Кирилловна, княжна 101  
 Киров С. М. 138, 153, 224, 246,  
 290  
 Киршон В. М. 87—96  
 Китон Б. 348, 376  
 Киттлер Ф. (Kittler) 124, 134, 137,  
 423  
 Кларк К. (Clark) 8, 9, 135, 220,  
 239, 242, 244, 256, 257, 272,  
 303, 313, 371—390, 433, 437,  
 438  
 Клеберг Л. (Kleberg) 315  
 Клейман Н. 8, 280, 296, 299, 312,  
 313  
 Климов А. (Klimoff) 272  
 Климов Э. Г. 428  
 Клинтон У. 155  
 Клюев Н. А. 200  
 Ключкин К. 77  
 Ключник Л. И. 257  
 Ковалевский М. М. 24  
 Кованько Н. 395  
 Ковтюх Е. И. 247, 284  
 Кожевников, сценарист 279  
 Козинцев Г. М. 81, 366  
 Козлов И. И. 219  
 Кокурин А. И. 154  
 Коллонтай А. М. 73, 80  
 Колобаев А. 156  
 Колчак А. В. 344  
 Кольцов М. Е. 394  
 Комар В. 437  
 Кон И. С. 394, 408, 409  
 Кондорсе Ж. 29  
 Кондратович А. 258  
 Кондратьев А. И. 161  
 Конев И. С. 247  
 Конецкий В. В. 252  
 Кончаловская Н. П. 117, 120  
 Копелев Л. З. 248  
 Кораллов М. 253  
 Кореньков, подсудимый 78  
 Коржаков А. В. 151  
 Корнейчуков Н. В. (Корнейчук) см.  
 Чуковский К.  
 Корниенко Н. В. 200—219  
 Косолапов О. 312  
 Костерлиц Г. 402  
 Костров Т. (Мартыновский А. С.)  
 59, 79  
 Косыгин А. Н. 256  
 Коткин С. (Kotkin) 84, 95  
 Кочергин П., «чубаровец» 52—82  
 Кочетов В. А. 260  
 Коэн С. (Cohen) 226, 239  
 Кракауэр З. (Kracauer) 341, 431,  
 438  
 Кранкшоу Э. (Crankshaw) 249, 257  
 Кранченко Г. 394  
 Красин Л. Б. 80  
 Красицкий С. 313  
 Краснухин Е. К. 81  
 Кревелд М. ван (Creveld) 26, 27  
 Крелин Ю. З. 241  
 Кристи И. (Christie) 128, 135, 137,  
 356, 358, 369, 409, 438  
 Кромвель О. 36

- Крон А. А. 252  
 Крупин В. Н. 155  
 Крупская Н. К. 205, 238, 239  
 Крыленко Н. В. 73  
 Кузьмина Е. А. 396  
 Куйбышев В. В. 245  
 Куйбышева Е. В. 245  
 Кукуй И. 295—315, 327, 423, 437  
 Кулешов Л. В. 340, 345  
 Куприн А. И. 74, 75, 82  
 Кустодиев Б. М. 398  
 Кэмпбелл 220
- Ладынина М. А. 360—390, 397  
 Лакан Ж. (Lacan) 124, 131, 136,  
 137  
 Ланг Ф. 431  
 Лапин Б. М. 279  
 Лапкина М. 395  
 Ласкин Б. С. 364  
 Лахманн Р. 7  
 Лахусен Т. (Lahusen) 11, 342—357  
 Лацис М. 148, 149  
 Леан Д. (Lean) 358, 369  
 Лебедев А. К. 51  
 Лебедев Н. 135  
 Лебедев-Кумач В. И. 117, 350—390,  
 407, 431  
 Левандовский М. К. 246  
 Левин Е. 296, 312  
 Левин М. (Lewin) 86, 95, 126  
 Леви-Стросс К. (Levi-Strauss) 234,  
 235, 240, 438  
 Левитан И. И. 117  
 Ле Карре Д. 267  
 Лемпер У. 432  
 Ленин Н. (Ульянов В. И.) 31, 36,  
 46, 47, 51, 60, 62, 63, 68, 69,  
 77, 79, 80, 105, 108, 109, 115,  
 116, 128, 130, 132, 138, 149,  
 150, 153—156, 190, 197, 208,  
 219, 224, 227, 238, 239, 245,  
 257, 268, 272, 277, 282—289,  
 292, 293, 298, 303, 304, 314,  
 316, 338, 342, 359, 362, 363,  
 372, 384  
 Леонардо да Винчи 45, 177
- Леонов Л. М. 79  
 Леонтьев К. Н. 26  
 Леонтьев Л. 242  
 Лепешинский П. Н. 243  
 Лермонтов М. Ю. 92, 112, 366, 386  
 Лесков Н. С. 293, 374, 395  
 Лецович В. 297, 312  
 Ливнев С. 434—437  
 Лившиц А. Я. 146, 150  
 Лиотар Ж. (Lyotard) 26, 438  
 Липовецкий М. Н. 94, 220—240,  
 389  
 Лист Ф. 349  
 Лифшиц М. А. 303  
 Лихачев Д. С. 155, 271  
 Лихтенбергер Г. 320  
 Лихтхайм Г. (Lichtheim) 304, 314  
 Ллойд Г. 348, 376  
 Локк Д. 23, 34  
 Лосев Л. В. 222, 238  
 Луженовский Г. Н. 104  
 Лузянин В. 146  
 Лукач Г. (Д.) 303  
 Лукашевич Т. Н. 278, 279  
 Луначарский А. В. 123, 159, 257,  
 359, 369  
 Лысенко Н. 395  
 Лысенко Т. Д. 112, 434  
 Львов Н. 95  
 Любарская Е. 438  
 Любич Э. (Lubitsch) 382, 424  
 Люмьер, бр. 330
- Магомедова Д. М. 172  
 Майков А. Н. 117  
 Макарова Т. Ф. 397, 400  
 Макиавелли Н. 19—21, 28  
 Мак Льюэн М. (Mac Luhan,  
 McLuhan) 129, 130, 136, 137,  
 423  
 Макрейнольдс Л. 95, 96  
 Максименков Л. 293  
 Максимов В. Е. 315  
 Максимов Д. Е. 172  
 Максимов П. 95  
 Максимов С. В. 170  
 Малашкин С. И. 72

- Малевич К. С. 40—42, 51, 169, 172, 331  
 Малиновская В. 396, 409  
 Малли Л. 83—94  
 Малов 96  
 Малюгин Л. А. 237  
 Мамардашвили М. К. 298, 312, 315  
 Маматова Л. 370  
 Мандельштам Н. Я. 248, 249  
 Мандельштам О. Э. 97, 188, 200, 223, 256, 259, 262, 263, 272, 297, 312, 329  
 Мансикка В. П. 327  
 Маньковский Б. С. 77  
 Маресьев А. П. 417—419  
 Маринетти Ф. 306  
 Маритен Ж. (Maritain) 25  
 Мария Павловна, вел. кн. 101  
 Маркс К. 18, 21, 27, 45, 72, 74, 81, 106, 125, 156, 302, 385  
 Марр Н. Я. 327  
 Мартин П. 371  
 Марченко А. Тих. 256, 258  
 Маршак С. Я. 117, 118  
 Маршалл Т. Х. (Marshall) 259, 273  
 Марьямов Т. 356  
 Марьян М. 278, 279, 281  
 Масс В. З. 342—350  
 Мачерет А. В. 278, 279  
 Маяковский В. В. 57, 75, 76, 78, 82, 98, 123, 173—189, 192, 200—204, 234, 241, 251, 262, 313, 375, 425  
 Медведева В. 394  
 Медведкин А. И. 278, 279, 362, 368  
 Мей Л. А. 119  
 Мейерхольд В. Э. 254, 319, 320, 327, 331, 375, 376, 389  
 Меламид А. 437  
 Менделеева-Блок Л. Д. 159, 167  
 Менжинский В. Р. 245  
 Мережковский Д. С. 167, 168, 171, 172, 254, 255  
 Микеланджело Буонарротти 281  
 Микитенко И. К. 87—96  
 Микоян А. И. 141, 248  
 Минин К. З. 316, 338  
 Минский Н. М. 171  
 Минц З. Г. 170, 171  
 Миронова М. В. 291  
 Михаил Александрович, вел. кн. 106  
 Михайлов О. Н. 153  
 Михайлова Т. 94, 271  
 Михалков С. В. 117, 363  
 Михеев Н. 80  
 Мичурин И. В. 434  
 Мокиль, кинорежиссер 278  
 Мокроусов Б. А. 218  
 Молви Л. (Mulvey) 400, 410  
 Молотов В. М. 239, 283, 288, 374  
 Монтескье Ш. 25  
 Мопассан Г. де 285  
 Мор Т. 430  
 Морозов А. А. 272  
 Морозов Павлик 279—284, 286, 302, 317, 319, 334, 338  
 Моррис У. 430  
 Моцарт В. А. 301, 373  
 Мукаржовский Я. 7  
 Мурадели В. И. 236  
 Мурашев Ю. З, 5, 412—426, 438  
 Муртазаев Э. 151, 156  
 Мусатов В. В. 170, 171  
 Муссолини Б. 305, 379  
 Мухина В. С. 277, 363, 365, 435, 436  
 Найман А. Г. 241  
 Найман Э. (Naiman) 52—82  
 Наконечников П. 153  
 Наполеон Бонапарт 418  
 Нахимсон, юрист 78  
 Невзоров А. Г. 156  
 Недель А. 36  
 Нейбергер Д. (Neubereger) 60, 78, 79  
 Некрасов В. П. 287  
 Некрасов Н. А. 74, 82, 117, 159, 174, 223, 239, 259, 261, 262, 292  
 Немирович-Данченко В. И. 401  
 Нечаев С. Г. 80  
 Никифоров В. 96

- Николаевич С. 370  
 Никонов В. А. 153  
 Никулин Л. В. 279  
 Нильсен В. С. 279, 289—292, 375, 386  
 Ницше Ф. 125, 187, 304, 313  
 Новгородцев П. И. 35  
 Нусинова Н. 407, 410
- Окуджава Б. Ш. 261, 393  
 Окуневская Т. К. 395, 397, 405, 407—410  
 Олеша Ю. К. 250, 257, 279, 391, 408  
 Олтман Р. (Altman) 356, 369, 377, 390  
 Ольминский М. С. (Александров) 243  
 Орджоникидзе Г. К. 245  
 Орджоникидзе З. 245  
 Орлов, чтец 325  
 Орлов Б. 437  
 Орлова Л. П. 87, 291, 342—390, 397, 400—407, 432  
 Орлова Н. Н. 82  
 Оршанский Л. Г. 78, 79  
 Остен М. (Грессхенер) 394, 409  
 Островский А. Н. 344  
 Островский Вик. 148, 149, 151, 156  
 Островский Н. А. 77, 436  
 Охлопков Н. П. 287  
 Охременко В. 71, 81
- Павленко П. А. 279, 283, 316—327  
 Павленков Ф. Ф. 5  
 Паперный В. 9, 172, 438  
 Папини Д. 304  
 Пастернак Б. Л. 185, 186, 189, 202—204, 220, 237, 260, 265, 272  
 Паустовский К. Г. 249—252, 257, 261  
 Пауэл Д. 353  
 Пеншлин Э. 415—417  
 Переверзев В. Ф. 156  
 Пермяк Е. А. 121  
 Перовская С. Л. 106
- Перон Э. 408  
 Перро Ш. 362—367, 402  
 Першин М. 65, 82  
 Петкевич Т. В. 395, 409  
 Петр I (Великий) 316, 317  
 Петров В. М. 317  
 Петров Евг. (псевд.) 156, 350—357  
 Петров Н. В. 154  
 Петровская Н. И. 167  
 Петровский М. С. 238, 239  
 Петроградский священник, псевд. см. Флоренский П. А.  
 Пешков А. М. см. Горький М.  
 Пешкова Т. 394  
 Пивоваров В. 8  
 Пикфорд М. 331, 402  
 Пилсудский Ю. 110  
 Пильняк Б. А. 59, 73, 81, 188  
 Пирогов Н. И. 397  
 Пицкель Ф. Н. 189  
 Плаггенборг С. (Plaggenborg) 130, 131, 136  
 Платон 17—19, 27, 41, 412, 422  
 Платонов А. П. 9, 67, 80, 188, 200, 208, 216—218, 220, 237  
 Плахова Е. 439  
 Плеханов Г. В. 45  
 Плутарх 330  
 Погодин Н. Ф. 284  
 Поддубный С. 87, 95  
 Подорога В. 300  
 Пожарский Д. М. 316, 317, 338  
 Покрасс, бр. 364  
 Покровский М. Н. 316  
 Полевой Б. Н. 417—419, 424—426  
 Полежаев А. И. 104  
 Полонский Е. Г. 224  
 Потемкин Г. А., кн. 360  
 Потемкин Л. 87, 95  
 Правов И. К. 278  
 Преображенская О. И. 278  
 Пресли Э. 354  
 Пригов Д. А. 117, 437  
 Прокофьев А. А. 212  
 Прокофьев С. А. 316—327  
 Пропп В. Я. 220, 221, 236—238  
 Протазанов Я. А. 396

- Прудон П. 305  
 Прут И. Л. 285  
 Птушко А. Л. 220, 278  
 Пугачев Е. И. 227  
 Пуго Б. К. 146  
 Пудовкин В. И. 278, 279, 347, 356, 424  
 Путилов Б. Н. 327  
 Пуфендорф 23, 24  
 Пушкин А. С. 87, 110, 112, 117, 159, 162, 170, 174, 175, 197, 200, 279, 301, 328, 337, 374, 389, 410  
 Пшеничный П. М. 246  
 Пырьев И. А. 220, 238, 287, 294, 344, 354, 360—367, 369, 370, 372, 375, 424  
 Пьяных М. Ф. 170, 171  
 Рабичев 288  
 Равич Н. А. 252  
 Райзман Ю. Я. 278, 279, 285  
 Рама А. 385  
 Ранг Д. 353  
 Ранк О. 295  
 Распутин В. Г. 263  
 Рахлин С. 271  
 Рахманинов С. В. 175, 254  
 Регистан Г. Г. 363  
 Ренан Э. 167  
 Ренуар Жан 382  
 Ренчлер Э. (Rentschler) 371, 382, 389  
 Рерих Л. (Rochrich) 229, 239  
 Рецепт В. Э. 241  
 Ржешевский А. 279—284, 286, 293, 302, 317, 319, 334, 338  
 Риббентроп И. 374  
 Рид Д. 184  
 Рифеншталь Л. 371, 379  
 Робота С. 156  
 Родари Д. 120  
 Роденберг, кинорежиссер 278  
 Роджерс Д. 347, 377  
 Родченко А. М. 42  
 Розанов В. В. 304  
 Рокк М. 393  
 Рокоссовский К. К. 407  
 Романовы, династия 101, 106  
 Ромм М. И. 278—281, 284—289, 292—294, 312, 315, 372  
 Рорти Р. (Rorty) 17, 35  
 Роу А. 220  
 Роулс Д. (Rawls) 34  
 Рошаль Г. Л. 278  
 Рубенс П. 40, 41  
 Руссо Ж. Ж. 24, 25, 28, 29, 35  
 Рыклин М. 426  
 Рыков А. И. 225, 226, 232, 388  
 Рязанов Д. Б. 81  
 Саврасов А. К. 117  
 Салтыков-Щедрин М. Е. 104, 289—291  
 Сальери А. 301, 313  
 Сандомирская И. 435, 439  
 Сахаров И. П. 161, 170  
 Свердлов Я. М. 106, 238, 244  
 Свердлов К. Т. 238  
 Светлов М. А. 149, 150  
 Севрюков Д. 156  
 Сегал Г. М. 81  
 Сегал Д. 307, 314  
 Сельвинский И. Л. 212  
 Семашко Н. А. 78, 85  
 Симеон Гордый 101  
 Сенека 93  
 Сент-Экзюпери А. де 120  
 Серафимович А. С. 284  
 Сервантес Сааведра М. де 177—179, 192, 281, 328  
 Сергеев А. Я. 241  
 Сергуненков Б. Н. 253  
 Серова В. В. 397, 405—407, 410  
 Сидорина Е. 314  
 Синяевский А. Д. 139, 154, 221, 237, 238, 260, 265, 266, 271—273, 427, 437  
 Сиривля Н. 296, 312, 439  
 Ситник К. А. 51  
 Склот, кинорежиссер 278  
 Славин Л. И. 279, 284  
 Слотердайк П. (Sloterdijk) 132, 137, 411

- Смирнов И. П. 8, 15—36, 125, 126, 131, 134, 135, 169, 172, 424, 425
- Смирнова Р. см. Doering-Smirnov J. R.
- Смит А. 23
- Смола О. П. 170, 173—189
- Соков Л. 437
- Соколов Б. М. 221
- Соколовская Е. 285, 287, 290, 291
- Сокольников Г. Я. 61, 62, 79, 284
- Солженицын А. И. 260, 261, 263—266, 269, 272
- Солнцева Ю. И. 396, 409
- Соловьев В. С. 34, 167, 171
- Сологуб Ф. К. 168, 169
- Солоухин В. А. 252, 253, 258
- Сорель Ж. (Sorel) 303—306, 313, 314
- Сорокин В. 437
- Сосновский Л. С. 57, 78
- Софокл 416
- Спасович В. Д. 104
- Спиноза Б. 16, 17
- Спиридонова М. А. 104
- Сталин И. В. (Джугашвили) 10, 22, 25, 40, 45, 48, 50, 61, 62, 77, 83—96, 99, 104, 108, 112—121, 125—129, 133—137, 155, 172, 188, 198, 220—240, 243—247, 257—260, 264—268, 272, 282—290, 293, 298, 301, 302, 316—327, 334, 337, 342—411, 417, 428—439
- Стаханов А. Г. 87, 112, 362, 405, 434
- Стен А. 396, 398, 409
- Стендаль (Бейль А.) 92
- Стерн Л. 328
- Стивенс Э. (Stevens) 283
- Столович Л. Н. 179, 189
- Столпер А. Б. 417—419
- Строева В. П. 278
- Стругацкие, бр. 237
- Субботин С. 219
- Суворин А. С. 99, 102, 105
- Судакевич А. 396, 409
- Суперанская А. В. 153
- Сурков А. А. 345
- Сытин И. Д. 177, 205
- Тарабукин Н. (Taraboukine) 42—45, 51
- Тарковский Анд. А. 285
- Тартаковский А. Г. 256
- Татлин В. Е. 42, 45
- Тацит 324
- Твардовский А. Т. 200, 201, 220, 247, 261, 265
- Твардовский И. Т. 256, 258
- Тейлор Р. (Taylor) 135, 137, 356—370, 409, 410, 437, 438
- Терц А., псевд. см. Синявский А. Д.
- Тимашев Н. С. 93, 95
- Тимирязев К. А. 108
- Тиссэ Э. К. 291, 336, 344
- Токарев Ю. 146
- Токвиль А. 34, 35
- Толстая С. М. 123
- Толстой А. Н. 220, 396
- Толстой Л. Н. 108, 117, 200, 329, 333, 341, 419, 424, 425, 436
- Томский М. П. 58, 225, 232
- Топоров В. Л. 155
- Трайкин Б. 394, 409
- Трауберг Л. З. 81, 366
- Третьяков С. М. 329, 396, 398, 409
- Трифонов Ю. В. 261
- Троцкий Л. Д. 47, 48, 51, 83, 93—95, 105, 150, 155, 156, 159, 170, 224, 226, 268, 286, 291, 397
- Тургенев И. С. 6, 279—284, 286, 291, 293, 302, 317, 319, 334, 338
- Туровская М. И. 238, 277—294, 354, 360, 361, 370, 409
- Тухачевский М. Н. 227
- Тынянов Ю. Н. 339, 437
- Тютчев Ф. И. 117, 119, 159, 174
- Уленбрух Б. 313, 316—327
- Ульянова Ю. 155, 156
- Уорхол Э. 50

- Урбан А. А. 249  
 Усиевич Е. Ф. 281  
 Успенский Б. А. 109, 123  
 Успенский Г. И. 108  
 Утесов Л. О. 342—350, 364, 366, 367  
 Ушаков Д. Н. 298, 312, 315
- Фасмер М. 173  
 Фасбиндер Р. 438  
 Фатеев В. А. 171  
 Федин К. А. 194  
 Федоров Н. Ф. 67  
 Федоров-Давыдов А. А. 47  
 Федорова З. А. 397, 408  
 Федорченко С. З. 214  
 Федотов Г. П. 34, 134  
 Фейнберг И. М. 81  
 Фейхтвангер Л. 281  
 Феогност, митроп. 101  
 Фердинанд (Болгария) 105  
 Фет А. А. (Шеншин) 117  
 Фитцпатрик Ш. (Fitzpatrick) 95, 126, 359, 369  
 Фихте И. Г. (Fichte) 16, 18, 30, 35  
 Фишер, рабочий 242  
 Флакер А. 7  
 Флобер Г. 167  
 Флоренский П. А. 163, 171  
 Флоровский Г. 172  
 Фойер Д. (Feuer) 377, 378, 381, 388, 390  
 Фома Аквинский 19, 20, 21, 28, 34  
 Фомина Р. 438  
 Франк Сузи 35  
 Фрезинский Б. Я. 257  
 Фрейд З. 20, 66, 74, 124, 136, 198, 295, 298—307, 312, 313, 400  
 Фрейдин Г. 259—273, 295  
 Фрейденберг О. М. 320, 321, 324, 327  
 Фрезер Д. 33, 36, 74, 220  
 Фрейлиграт Ф. 106  
 Фрелих О. 397, 409  
 Фридрих I 319  
 Фридрих К. Д. 374  
 Фриче В. М. 45, 51
- Фройнд М. (Freund) 303, 304, 313, 314  
 Фролов И. 356, 389, 390  
 Фрунзе М. В. 153  
 Фрухтман Я. 156  
 Фуко М. (Foucault) 22, 35, 124, 233, 272, 273, 385  
 Фукуяма 17  
 Фурманов Д. А. 284, 293, 372, 393  
 Фурье Ш. 35, 73  
 Фэрбенкс Д. 331, 402
- Хайдеггер М. 134  
 Хансен Р. 355  
 Харисс С. 347  
 Хармс Д. И. 264  
 Хатч Р. (Hutch) 249, 257  
 Хащревин З. Л. 279  
 Хватик К. 7  
 Хедяшев В. 77  
 Хейворт Р. 403  
 Хейзинга Й. 174, 183, 185, 188, 189  
 Хеопс, фараон 40  
 Хесслер Д. (Hessler) 86, 87, 95  
 Хикмет Н. 120  
 Хильшер К. 7  
 Хирст Д. (Hirst) 84, 95  
 Хлебников В. В. 177  
 Холодная В. В. 395, 409  
 Хоппер Э. 413, 414  
 Храпченко М. Б. 236  
 Хрущев Н. С. 88, 222, 247, 260, 265, 272, 360, 386  
 Хэнсген С. 427—439
- Цветаева М. И. 200, 202—204  
 Целиковская Л. В. 397, 405—407  
 Цесарская Э. В. 399  
 Цивьян Ю. 340  
 Цицерон 20, 21  
 Цфасман А. Н. 431
- Чайковский П. И. 356, 366, 374, 389, 404  
 Чапаев, лейтенант 284  
 Чапаев В. И. 284, 293, 372, 393

- Чаплин Н. 63  
 Чаплин Ч. 195, 197, 330, 332, 334,  
 339, 341, 344, 376  
 Чаянов А. В. 401  
 Червяков Е. В. 278, 279  
 Черкасов Н. К. 316—327  
 Черномырдин В. С. 142, 149, 151  
 Чернышевский Н. Г. 73, 398, 410  
 Чехов А. П. 105, 108, 175, 192,  
 199, 200, 225, 228, 232, 417  
 Чехова О. А. 410  
 Чиатурели М. Э. 382, 417, 424, 431,  
 439  
 Чкалов В. П. 285, 289  
 Членов С. Б. 254  
 Чубайс А. Я. 146, 149, 151  
 Чужак Н. (Насимович Н. Ф.) 7  
 Чуковская Л. К. 265, 272  
 Чуковский К. (Корнейчуков Н. В.)  
 170, 171, 195, 220—240, 261
- Шагинян М. С. 242, 254, 255, 258  
 Шайтанов И. О. 249, 257  
 Шафер М. 137  
 Шаховская 279  
 Швайцерхоф Б. (Schweizerhof) 439  
 Шварц Е. Л. 237  
 Шевченко Т. Г. 197  
 Шекспир В. 87, 374  
 Шелепин А. Н. 156  
 Шилз Э. 273  
 Шиллер Ф. (Schiller) 25—27, 35  
 Шиллер Ф. П. 303  
 Шинко Э. (Sinko) 394, 399, 409,  
 410  
 Шишкин И. И. 117, 374  
 Шкловский В. Б. 40, 51, 250, 251,  
 257, 328—341  
 Шмаус А. (Schmauss) 5  
 Шмелев И. С. 407  
 Шмелев Н. П. 241  
 Шмитт К. (Schmitt) 22, 32  
 Шнейдер М. 408  
 Шолохов М. А. 214, 215  
 Шопенгауэр А. 24  
 Шостакович Д. Д. 293, 374, 395  
 Шпиллер Н. Д. 394
- Штанге Г. 87, 95  
 Штейнберг Э. 8, 9  
 Штокмайер О. 339  
 Шуб Э. И. 287, 366  
 Шуберт Ф. 373  
 Шугаев Вяч. 263  
 Шукшин В. М. 201  
 Шульце-Сассе Л. (Schulze-Sasse)  
 371, 372, 379, 390  
 Шумяцкий Б. З. 279—284, 287, 288,  
 291, 292, 345, 359, 369, 379,  
 396, 399, 409, 410, 429, 437
- Щеглов Д. 389, 401, 407, 408, 410,  
 411  
 Щеглов Ю. К. 156  
 Щеголев П. Е. 223  
 Шукин Б. В. 287, 289, 292
- Эвита см. Перон Э.  
 Эдельштейн А. О. 74, 81, 82  
 Эдисон Т. 330  
 Эйдельман Н. Я. 312  
 Эйзенштейн М. 300, 301, 331  
 Эйзенштейн С. М. 133, 134, 137,  
 277—286, 288, 291—293, 295—  
 341, 344, 347, 356, 366, 372,  
 374, 375, 386, 414, 423—425  
 Эйхенбаум Б. М. 202, 219, 272,  
 339, 341, 413, 414, 423  
 Экк Н. В. 132, 345  
 Элиаде М. (Eliade) 232, 239  
 Эльконин Д. Б. 189  
 Энгельс Ф. 35, 81, 108, 303  
 Энценсбергер М. (Enzensberger)  
 360, 369, 410, 438  
 Эрдман Н. Р. 289—292, 342—350,  
 371—390  
 Эренбург И. Г. 247, 254, 255, 258,  
 260, 261  
 Эрмлер Ф. М. 81, 292  
 Эссен Э. Э. 35  
 Эстрин А. 78, 81  
 Эткинд А. М. 170—172, 313  
 Эткинд Е. Г. 170  
 Эффель Ж. 394

Юдин П. Ф. 303  
Юм Д. 21, 24, 32  
Юнг К. Г. 295, 301, 313  
Юренев Р. Н. 356, 373, 389  
Юткевич С. И. 278, 284, 285, 288,  
292, 386

Яблонский П. О. 102, 105  
Явчуновский Я. И. 249  
Ягода Г. Г. 154  
Ядринцев Н. М. 35  
Языкова И. 169, 172  
Якоби Г. 355  
Якобсон Р. О. 189, 221, 438  
Ямпольский М. Б. 423  
Янкилевский В. 8, 9  
Ярославский Е. М. 64, 66, 67, 78—80  
Яшин А. Я. 239, 257  
Яшина Н. А. 250, 257

Amengaul B. 314  
Anderson T. 369, 370  
Arendt H. см. Арендт Х.  
Artaud A. см. Арто А.  
Assmann A. 437  
Assmann J. 437  
Azhginkina N. 409

Barker S. 257  
Baudrillard J. см. Бодрийяр Ж.  
Bendix R. 273  
Benjamin W. см. Беньямин В.  
Berlin I. см. Берлин И.  
Beugau D. 438  
Bonnell V. 409  
Borden B. 257  
Bowl J. E. 315  
Braudy L. 410  
Brooks J. см. Брукс Д.  
Brown D. 272  
Brown E. 273  
Brown P. 273

Calefato P. см. Калефато П.  
Christie I. см. Кристи И.  
Clark K. см. Кларк К.

Cohen R. 36  
Cohen S. см. Коэн С.  
Condee N. 438  
Conquest R. 272  
Crankshaw E. см. Кранкшоу Э.

Daix P. 272  
Debord G. см. Дебор Г.  
Diesselhorst M. 36  
Doering-Smirnov J. R. 439  
Dohm V. 341  
Duhamel G. см. Дюамель Ж.  
Dunlop J. B. см. Данлоп Д.  
Dyer R. см. Дайер Р.

Eder K. 36  
Eggeling T. 439  
Eichler E. 153  
Eimermacher K. см. Аймермахер К.  
El-Akramy U. 409  
Eliade M. см. Элиаде М.  
Elsaesser T. 438  
Enzensberger M. см. Энценсбергер М.  
Erben L. 357

Ferro M. 356  
Feuer D. см. Фойер Д.  
Figs O. 370  
Fitzpatrick S. см. Фитспатрик Ш.  
Flusser 129  
Freund M. см. Фройнд М.

Gassner H. см. Гаснер Х.  
Geldern D. von см. Гелдерн Д. фон  
Gillen E. см. Гиллен Э.  
Goldman W. 81  
Gordon C. 35  
Gorsuch A. 95  
Goscilo H. 409  
Groys B. см. Гройс Б.  
Guggenberger B. 411  
Günther H. см. Гюнтер Х.

Hansen-Löve A. 339  
Hansgen S. 437  
Haugh R. 272  
Haywart M. 272

- Heller L. см. Геллер Л.  
 Hessler J. см. Хесслер Д.  
 Hickey D. 411  
 Hirsch H. 35  
 Hirst D. см. Хирст Д.  
 Hoffman D. 95  
 Hoisington S. 238  
 Holmgren B. 409  
 Hough R. 272  
 Hutch R. см. Хатч Р.  
  
 Inkeles A. 135  
  
 Jacobsen W. 357  
  
 Kadar M. см. Кадар М.  
 Kaes A. 357  
 Kamper D. 410  
 Kantorowicz E. 36  
 Karpf E. 411  
 Kharkhordin O. 96  
 Kiesel D. 411  
 Kittler F. см. Киттлер Ф.  
 Kleberg L. см. Клеберг Л.  
 Kloock D. 135  
 Konersmann R. 134  
 Kotkin S. см. Коткин С.  
 Krasauer S. см. Кракауэр З.  
 Kretschmar D. 437  
 Kuperman G. 357  
  
 Lacan J. см. Лакан Ж.  
 Lahusen T. см. Лахусен Т.  
 La Pasha R. 356  
 Lean D. см. Леан Д.  
 Levi-Strauss C. см. Леви-Стросс К.  
 Lewin M. см. Левин М.  
 Lichtheim G. см. Лихтхайм Г.  
 Lloyd de Mause 137  
 Lubitsch E. см. Любич Э.  
 Lyotard J. см. Лиотар Ж.  
  
 Mac Luhan M. см. Мак Люэн М.  
 Marshall T. см. Маршалл Т.  
 Mathewson R. W. 272  
 Mc Clure Urban J. 238  
 Mc Clure Urban M. 238  
  
 Mc Luhan M. см. Мак Люэн М.  
 Meurs W. van 439  
 Miller F. 238, 369  
 Mohler A. 314  
 Montaigu I. 356  
 Morgan L. 35  
 Mulvey L. см. Молви Л.  
  
 Naiman E. см. Найман Э.  
 Nesbet A. 78  
 Neubereger J. см. Нейбергер Д.  
 Nicholson M. 272  
 Nivat G. 272  
 Nugent F. 288  
  
 Oinas F. 238  
  
 Pavan Pagnini S. 238  
 Penley C. 410  
 Pethybridge R. 81  
 Pipes R. 273  
 Plaggenborg St. см. Плаггенборг С.  
 Postman 129  
 Prinyler H. 357  
  
 Reitz E. 438  
 Rentschler E. см. Ренчлер Э.  
 Richter R. 314  
 Rohrick L. см. Рерих Л.  
 Rosecrance R. 35  
 Rost A. 438  
 Roth G. 273  
  
 Scammell M. 272  
 Schabert I. 439  
 Schaff B. 439  
 Schlegel H.-J. 437  
 Schmauss A. см. Шмаус А.  
 Schmid W. 339  
 Schmitt H.-J. 439  
 Schmitt K. см. Шмитт К.  
 Schramm G. 439  
 Schulze-Sasse L. см. Шульце-Сассе Л.  
 Schweizerhof B. см. Швайцерхоф Б.  
 Seaton M. 313  
 Service E. 36  
 Sinko E. см. Шинко Э.

Sloterdijk P. см. Слотердаик П.  
Solomon P. 79  
Sorel G. см. Сорель Ж.  
Spahr A. 135  
Spieker S. 424  
Spring D. 369, 409, 410  
Stadtke K. 135  
Starr F. 390  
Steffin M. 409  
Stempel W. 339  
Stevens E. см. Стивенс Э.  
Stites R. 356, 369, 370  
Sundhaussen H. 439

Tag T. 357  
Taraboukine N. см. Тарабукин Н.  
Taylor R. см. Тейлор Р.  
Thayer C. 409  
Tonelli F. 315  
Typitsyn M. 341

Virilio 129  
Visarius K. 411  
Volkov V. см. Волков В.

Wagner R. см. Вагнер Р.  
Ward C. 95  
Waschik K. 437  
Weber M. см. Вебер М.  
Wettlin M. 95  
White S. 257, 369  
Wieczynski J. 256  
Winslow D. см. Винслоу Д.  
Witte G. см. Витте Г.  
Witte K. 357  
Wulf C. 410

Youngblood D. 369

Zipes J. см. Зайпс Д.

## СОДЕРЖАНИЕ

*Марина Балина. Евгений Добренко. Юрий Мурашов.*

Из «Жизни замечательных людей»:

О научной деятельности Ханса Гюнтера ..... 5

### Часть первая. Культура

Игорь Смирнов. Посвящается Гоббсу .....	15
Борис Гройс. Борьба против музея, или демонстрация искусства в тоталитарном пространстве .....	37
Эрик Найман. Чубаровское дело: Групповое изнасилование и утопическое желание .....	52
Линн Малли. Сталинская комедия нравов .....	83
Евгений Добренко. Красный день календаря: Советский человек между временем и историей .....	97
Наташа Друбек-Мейер. MASS-MESSAGE / МАССАЖ МАСС: Советские (МАСС-)медиа в 30-е годы .....	124
Гасан Гусейнов. Огосударственный человек: Чекист в дискурсе новой русской культуры .....	138

### Часть вторая. Литература

Иван Есаулов. Мистика в «Двенадцати» А. Блока .....	159
Олег Смола. Маяковский играющий .....	173
Галина Белая. Русская прививка к мировой сатире (Гоголь и Зошенко) .....	190
Наталья Корниенко. «Песенное слово» и массовый читатель .....	200
Марк Липовецкий. «Тараканище» Сталина .....	220
Марина Балина. «Какой-то непроявленный жанр»: Мемуары в литературе соцреализма .....	241
Григорий Фрейдин. Об авторстве и гражданстве в новой русской литературе .....	259

## Часть третья. Кино

Майя Туровская. Мосфильм — 1937 .....	277
Илья Кукуй. «Жестокий талант» Сергея Эйзенштейна: Три источника и три составные части .....	295
Бернд Уленбрух. Инсценировка мифа: О фильме С. Эйзенштейна «Александр Невский» .....	316
Георг Витте. Проза теории: О биографии Сергея Эйзенштейна, написанной Виктором Шкловским .....	328
Томас Лахусен. От несинхронизированного смеха к пост-синхронизированной комедии, или Как сталинский мюзикл догнал и перегнал Голливуд .....	342
Ричард Тейлор. К топографии утопии в сталинском мюзикле. ....	358
Катерина Кларк. «Чтобы так петь, двадцать лет учиться нужно...»: Случай «Волги-Волги» .....	371
Оксана Булгакова. Советские красавицы в сталинском кино .....	391
Юрий Мурашов. Слепые герои — слепые зрители: О статусе зрения и слова в советском кино .....	412
Сабина Хэнсен. Фантасмагории соцреалистического канона .....	427
<i>Именной указатель</i> .....	440

Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино. К 60-летию Ханса Гюнтера / Под ред. М. Балиной, Е. Добренко, Ю. Мурашова. СПб.: Академический проект, 2002 — 448 с.

Сборник статей российских и зарубежных ученых, посвященный 60-летию выдающегося немецкого слависта Х. Гюнтера, охватывает самые различные аспекты советского культурного мира и является своеобразным продолжением коллективной монографии «Соцреалистический канон», вышедшей в 2000 г. В первой части анализируются общие вопросы формирования советской ментальности: роль государства, средств массовой информации, ритуалов и праздников. Среди героев второй части, посвященной литературе, — А. Блок, В. Маяковский, М. Зощенко, жанр мемуаров и массовой песни. В третьей части внимание исследователей концентрируется на проблемах советского киноискусства: от шедевров С. Эйзенштейна до сталинского мюзикла.

ISBN 5-7331-0162-8



9 785733 101620

Переплет *Ю. С. Александров*  
Художественный редактор *В. Г. Бахтин*  
Компьютерная верстка *А. Т. Драгомощенко*  
Корректор *О. И. Абрамович*

Научное издание

ЛР №066191 от 27.11.98

Подписано в печать 20.02.2002. Формат 60 × 190/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Гарнитура Times.  
Усл. п. л. 25. Уч. изд. п. л. 22. Тираж 1000 экз. Заказ № 3203

Гуманитарное агентство «Академический проект»  
191002, Санкт-Петербург, ул. Рубинштейна, д. 26

Отпечатано с готовых диапозитивов  
в Академической типографии «Наука» РАН  
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12

ГУМАНИТАРНОЕ АГЕНТСТВО  
“АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ”  
ВЕСНА-ЛЕТО 2002 г.

БИБЛИОТЕКА ПОЭТА. БОЛЬШАЯ СЕРИЯ

**К. И. Чуковский**

**Стихотворения / Сост., вступ. статья и примеч. М. С. Петровского.**

Настоящее издание — первая попытка представить творчество Чуковского поэта в полном виде. Разбросанное по множеству книжных, по десяткам периодических изданий, по письмам и альбомам, по государственным и частным архивам, стихотворное наследие Чуковского впервые предстает перед читателем в таком объеме. Печатаются практически все его произведения для детей, сатирические стихи 1905—1907 годов, переводы, значительная часть которых после первой публикации не переиздавалась, экспромты и шуточные стихи, публикуемые большей частью впервые. В “Приложении» — ранний роман в стихах “Нынешний Евгений Онегин», насыщенный реалиями одесской жизни конца XIX — начала XX века, и военная сказка “Одолеем Бармадея», “расформированная” впоследствии самим поэтом по ряду других произведений. Наиболее интересные разночтения в текстах произведений для детей (в том числе извлеченные из рукописей) приводятся в разделе “Варианты». В примечаниях раскрываются драматические перипетии борьбы советской цензуры и “педагогики” со сказками Чуковского.

Книга позволяет по-новому оценить поэтическое наследие классика детской литературы. Он предстает перед нами как смелый новатор, чье поэтическое творчество заслуживает самого пристального внимания и анализа.

**В. В. Набоков**

**Стихотворения и поэмы / Подг. текста, сост., вступ. статья и примеч. М. Э. Маликовой.**

Наиболее полное из всех до сих пор изданных в России собраний поэтических произведений крупнейшего русского/американского писателя XX века. Печатаются многие ранние стихотворения Набокова, затерянные в периодике. В связи с уникальной спецификой двуязычного творчества Набокова в книге публикуются его стихи, написанные на английском языке, к которым примыкают выполненные им переводы собственных русских стихотворений и некоторых классических текстов русской поэзии (Пушкин, Лермонтов, Фет, Тютчев, Ходасевич). Публикуется также ряд автопереводов стихотворений Набокова на французский язык.

## **К. С. Случевский**

**Стихотворения. / Подг. текста, сост., вступ. статья и примеч. Е. А. Тахо-Годи.**

Настоящий том “Большой серии” включает наиболее интересные и важные произведения К. Случевского — одного из крупнейших русских поэтов второй половины XIX в., чей дебют был восторженно встречен А. Григорьевым и И. Тургеневым, а закат совпал с триумфом декадентов. До сих пор не оцененная по достоинству поэзия Случевского предстает перед нами как важнейшее связующее звено между поэтическими мирами 1860—1870-х гг. и поэзией символизма и акмеизма. Подробно комментированное издание текстов Случевского подготовлено известным исследователем творчества поэта.

### БИБЛИОТЕКА ПОЭТА. МАЛАЯ СЕРИЯ

## **Г. Адамович**

**Полное собрание стихотворений / Сост., подг. текста, вступ. статья, примеч. О. Коростелева**

В книгу вошли все известные на сегодняшний день произведения стихотворного жанра, принадлежащие перу Георгия Адамовича (1892—1972), крупнейшего критика и поэта русского зарубежья. В основе тома — составленная самим Адамовичем итоговая книга стихотворений “Единство” (1967), в дополнениях — стихотворения ранних сборников “Облака” (1916), “Чистилище” (1922), “На Западе” (1939), а также избранные переводы.

Адамович попытался синтетически объединить в своем творчестве лучшие достижения двух ведущих поэтических систем начала века — акмеизма и символизма, что обусловило одновременно и достоинства его поэзии, и слабости ее. “Парижская нота”, выпестованная Адамовичем, стала последней значительной литературной школой не только в эмиграции, но и во всей русской поэзии XX века.

## **С. Есенин**

**Стихотворения и поэмы / Сост., вступ. статья, примеч. К. М. Азадовского**

Сборник поэтических произведений Сергея Есенина включает в себя полностью первый том подготовленного самим поэтом трехтомного Собрания, большую часть второго тома (за исключением трех “Маленьких поэм”), практически весь третий том (кроме поэмы “Страна негодяев”), а также значительную часть стихотворений, не вошедших в это Собрание. Поэтическое наследие Есенина представлено, таким образом, весьма полно и в лучших своих образцах. Вступи-

тельная статья и комментарии, написанные одним из крупнейших специалистов по русской литературе XX века, позволяют во многом по-новому взглянуть на творчество одного из крупнейших русских поэтов.

## СОВРЕМЕННАЯ ЗАПАДНАЯ РУСИСТИКА

### **Р. Ф. Густафсон**

**Лев Толстой: Обитатель и Чужак. Художественное творчество и религиозно-философские искания / Перевод с англ. Т. Бузиной. Ред. Г. Я. Галаган.**

Книга профессора Принстонского университета Ричарда Густафсона — попытка реконструкции “богословия” Льва Толстого: целостной системы религиозных взглядов великого писателя, включающей в себя и онтологию, и этику, и эстетику, и политическую теорию. Автор демонстрирует, что именно эта система, основанная на личном религиозном опыте и не претерпевшая, вопреки всеобщему убеждению, радикальных трансформаций после кризиса 1880-х годов, объединяет различные художественные произведения Толстого. Более того, поэтика Толстого, детально проанализированная в книге, оказывается тесно связанной с толстовским богословием, напрямую, подчас, вытекая из него. Книга исследует взаимосвязь психологической жизни Толстого, его литературного творчества и его религиозного мировоззрения, формировавшегося прежде всего под влиянием восточно-христианской мысли.

### **Л. Флейшман**

#### **Борис Пастернак в двадцатые годы**

В книге одного из крупнейших специалистов по русской литературе XX века детально, с привлечением огромного массива документов и воспоминаний анализируется переломный для Пастернака и для судеб русской культуры период. Поэт показан на пересечении всех силовых линий эпохи. Особое внимание уделено взаимоотношениям Пастернака с футуризмом, в частности, с Маяковским и Лефом. В то же время книгу можно рассматривать как своеобразный комментарий к самому “эзотерическому” произведению Пастернака, “Охранной грамоте”. Автор сочетает скрупулезность и подробность в освещении биографических и исторических обстоятельств с глубоким и тонким анализом сложнейшей поэтической ткани. В приложении помещены статьи Л. Флейшмана, посвященные дореволюционному периоду жизни и творчества Б. Пастернака.

## **О. Ханзен-Леве**

**Русский символизм. Система поэтических мотивов Том 2: Мифопоэтический символизм / Перевод с нем. М. Ю. Некрасова. Ред. А. В. Лавров**

Во втором томе фундаментальной монографии известного австрийского слависта О. Ханзена-Леве продолжается целостное рассмотрение поэтической системы русского символизма. Рассмотрен период “младосимволизма” (Вяч. Иванов, А. Блок, А. Белый и др.). Впервые в практике изучения русского символизма предпринимается попытка исчерпывающего описания его художественного мира. По энциклопедическому охвату всех релевантных текстов и всех значимых мотивов монография не имеет себе равных в истории изучения русской литературы.

## **Философия. История. Литературоведение**

### **М. Хайдеггер**

**Разъяснения к поэзии Гельдерлина / Перевод с нем. Г. Б. Ноткина**

Поэзия для одного из крупнейших философов XX века — это не просто некая деятельность в ряду других, но “учреждение бытия”, его “свободное дарение”. “Сущность языка — а язык, по Хайдеггеру, это “дом бытия” — должна пониматься из сущности поэзии”. Более того, поэзия — это “несущая основа истории”. А поэзия Гельдерлина — это “поэзия поэзии”, проникающая в самую сердцевину поэтического как такового. Цикл четырех статей философа, посвященных толкованию нескольких стихотворений Гельдерлина и собранных им самим в одну книгу, занимает в позднем творчестве Хайдеггера одно из центральных мест. Именно здесь с максимальной яркостью высказываются основополагающие “понятия” его “поэтизирующего” философствования. При этом сами тексты Хайдеггера с их напряженной суггестивностью, торжественной иератичностью, замысловатым игрословием становятся в не меньшей степени фактом поэзии, нежели фактом чистого мышления, истинным внутренним “диалогом мышления и поэтического творчества”, к которому и стремился автор. Человеческое существование, и философия как одна из высших его форм, “должны быть в основе своей поэтическими”.

### **Ю. М. Лотман**

**Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисловие Ю. Даниэля**

В сборник статей крупнейшего филолога XX века Юрия Лотмана вошли его статьи “нефилологического” характера, посвященные семиотическому анализу произведений изобразительного искусства, театра, культуры как целого. Публикуются как ставшие уже классическими тексты, так и менее известные работы, никогда прежде не перепечатававшиеся после первых публикаций в малотираж-

ных изданиях. Широчайшая эрудиция, неизменная элегантность и красота мысли, сочетание глубоких обобщений с тонкими конкретными наблюдениями делают эту книгу не только важным пособием для искусствоведов и культурологов, но и увлекательным, доставляющим истинное удовольствие чтением любого образованного человека.

**КНИГИ  
ИЗДАТЕЛЬСТВА “АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ”  
(САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)**

**ВЫ МОЖЕТЕ ПРИОБРЕСТИ В НАШИХ МАГАЗИНАХ**

**В МОСКВЕ:  
МАГАЗИН “ГОГОЛЬ” — УЛИЦА КАЗАКОВА Д. 85  
(ФОЙЕ ТЕАТРА ИМ. ГОГОЛЯ)**

**В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:  
УЛИЦА РУБИНШТЕЙНА Д. 26;  
1-Я ЛИНИЯ ВАСИЛЬЕВСКОГО ОСТРОВА, Д. 42**

e-mail: [aproject@rol.ru](mailto:aproject@rol.ru)

**ТЕЛ.: (812) 164-8164**

**РАБОТАЕТ КНИГА-ПОЧТОЙ**

**ГУМАНИТАРНОЕ АГЕНТСТВО  
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»**

