

II. Темы и образы

Важнейшими ницшеанскими темами и образами, унаследованными соцреализмом, были: сверхчеловек («высший человек», «новый человек»), абсолютизация силы воли, оптимизма, победа человека над собой, борьба и ориентация на будущее. Молодые писатели, наставляемые Горьким, часто воспроизводили, подобно эху, его интерпретации Ницше, хотя в большинстве случаев вряд ли читали Ницше сами. Раздел «О войне и войнах» из «Заратустры», самого любимого Горьким

сочинения Ницше, стал одним из источников использования военного языка для описания гражданских проектов. Лозунг «вперед и выше!» был позаимствован из горьковского «Человека» (1906). Эти и другие ницшеанские идеи перекрыли понимание положительного героя, характерное для русской культуры XIX века, как впрочем, и придали новый колорит укорененному в XIX веке марксизму. Изображение сверхчеловека изменялось на протяжении 1930-х годов, как и характеристики, приписываемые «высшему человеку». Ограничусь анализом нескольких примеров из литературы и изобразительного искусства, хотя те же образы проникли во все виды искусств, приспособляясь к требованиям конкретной сферы эстетической деятельности.

Ницше не дал определения сверхчеловека, но очевидно, что он ожидал явления этого нового существа только после столетий эволюции. Советский сверхчеловек должен был появиться значительно раньше. Он должен был стать продуктом ускоренного развития, результатом эксперимента под лозунгом «Время, вперед!»

Ранние визуальные версии советского сверхчеловека демонстрировали коллективную сверх-человечность в духе «богостроителей» — Дионисийский хор мужчин и женщин, чья энергия, страсти и энтузиазм сопровождают великие деяния социалистического строительства. Однако романы и драмы требовали уже последовательного сюжета и более внятно выстроенных характеров. Эти и некоторые другие причины привели к тому, что советские писатели начали изображать новый тип героя труда, обычно инженера. В ницшеанских терминах, герой труда был не сверхчеловеком, а «высшим человеком».

Он (а это, как правило, Он) представлялся рациональным и сознательным, т. е. аполлоническим типом, руководящим дионисийской толпой рабочих-энтузиастов. Именно таким был многолетний идеал Горького. Это герой «Время, вперед» — еврей-инженер, который, управляя энергией масс, вносит порядок в хаос. Но у него есть и дионисийские качества: энергии у него еще больше, чем у рабочих, он почти не спит и целыми днями работает. Самоотверженный (что сопоставимо с потерей себя в дионисийском экстазе), он не обращает внимания на личный комфорт и не отвлекается на любовь. Герой-инженер из повести Леонида Леонова «Соть», выпрямляет русло реки, протекающей там, где не ступала нога человека, и таким образом подчиняет стихийные силы природы (аполлоническим) рассудку и науке. Один из персонажей этого романа утверждает, что в Советской России возможно все, даже воскрешение из мертвых (последнее — идея Н. Федорова). Другой персонаж предсказывает появление коллективной души как возможного продукта коллективной сверхчеловечности.

«Время, вперед!» превозносит неистовую активность, героизм и самопожертвование рабочих, строящих новый город, Магнитогорск, — «отмороженные пальцы, падающие от усталости и холода люди, сумасшедший поединок человека с богом»¹⁸. Последняя фраза соединяет концепцию богоборчества, восходящую к Вяч. Иванову, с футуристической ассоциацией, связывающей Ницше с безумием. Отмороженные пальцы становятся почетными ранами, производственные травмы почитаются наравне с воинскими. Вдохновленные рабочие совершали подвиги, превосходящие существующие представления о человеческих возможностях и стремились к еще более невероятным свершениям, вроде изменения климата (еще одна федоровская идея).

«Новые люди» производственных романов первой пятилетки отличаются от «новых людей» Чернышевского. Мистика энергии, неистовая активность отсутствуют в «Что делать?». Герои Чернышевского — разумные эгоисты, действующие спокойно, осторожно и приземленно, скорее демонстрирующие жизнеспособность своего подхода, чем стремящиеся подчинить ему других людей. Советские герои идут гораздо дальше простого преодоления «обломовщины» — это сгустки абсолютной энергии. Мастерская Веры Павловны была кооперативом, вступление и

выход из которого были добровольными, в отличие от новых колхозов, ознаменовавших становление нового крепостного права в деревне. Большинство русских интеллектуалов XIX века полагало, что после того, как будут устранены государственные и церковные власти, естественная гармония мира восторжествует, а человеческие отношения будут проникнуты добровольным сотрудничеством и любовью. По контрасту, новый советский человек (а большинство советских героев — мужчины), герой производственных романов, находится в состоянии непрерывной борьбы — так ницшеанский «агон» скрестился с дарвинистской борьбой за существование и марксистской теорией классовых войн.

Визуальное искусство первой пятилетки изображало великанских размеров рабочих, колхозников, политических активистов и солдат — «гигантские образы, которые в действительности реально не встречаются, но которые являются персонафикацией коллективных сил»¹⁹. Эти образы относительно эгалитарны по своему духу. Предполагалось, что в новом мире все будут частью сверхчеловечества, хотя некоторые смогут достичь этого возвышенного состояния раньше остальных. Фотографии спортивных парадов 1930-х годов, парадов физкультурников, запечатлели физически совершенных особей как мужского, так и женского пола, — сама идея таких парадов отчасти восходит к ницшеанскому прославлению здорового тела. Эта ницшеанская идея вдохновила культовое отношение к красивому обнаженному телу в Германии задолго до эры нацизма. Русская литература и искусство XIX века допускали физическое здоровье и силу как характеристики нового и справедливого мира, но не прославляли их.

К 1934 году образ «высшего человека» стал дополняться культом советских героев. Появление этого культа ознаменовало конец советского эгалитаризма. Эти герои были индивидуализированы и потому их образы легко запоминались, куда лучше подходя на роль образцов для подражания, чем безликие «рабочий и колхозница». В ницшеанских терминах герой здесь выступает из хора, но остается его частью. Советскими героями были обыкновенные люди, чей подвиг мог бы быть повторен любым, кто равняется на них. Литература и искусство прославляли стахановцев (чьи подвиги были результатом инсценировок — еще один пример использования иллюзий), летчиков (называемых сталинскими соколами), полярников, спортсменов и других выдающихся личностей. Летчики и полярники воплощали ницшеанскую идею выхода за пределы, пересечения горизонта²⁰. В описаниях всех этих советских героев обязательно подчеркивалось их безразличие к собственному благосостоянию и личной безопасности. Ближе всего к сверхчеловеку подошли летчики, наделенные космической энергией и непосредственно участвующие в штурме небес.

Приблизительно с 1934 года основное внимание в литературе, искусстве и советской жизни уделялось «аполлоническим» качествам — рациональности, сознательности, дисциплине и самоконтролю, причем предполагалось, что этими качествами должны обладать не только руководители, но и все остальные. Дионисийская мятежность и «безумство храбрых» были направлены в иное русло — на установление новых рекордов, на преодоление трудовых нормативов, на бесстрашное противостояние стихиям, на то, чтобы летать выше и быстрее, чем кто-либо. Единственным условием всех этих «дерзаний» было полное подчинение власти, воплощенной в партии. Призывы к энергии и энтузиазму непременно сопровождались предостережениями о необходимости разумного и целесообразного подхода, в дополнение, конечно, к железной воле.

Павел Корчагин, главный герой романа Островского «Как закалялась сталь» (1934), был для молодых коммунистов примером того, как не растратить зря своей энергии и своего здоровья. Трагический герой и образцовый носитель такой ницшеанской добродетели, как *amor fati*, он продолжает жить даже тогда, когда жизнь становится невыносимой. Как воплощенная воля, он преодолевает слепоту и па-

ралич для того, чтобы завершить решение поставленной им перед собой задачи, тем самым выплавляя в себе железную волю, так высоко ценимую в равной мере и Ницше, и Лениным, и Чернышевским. Подобно Рахметову Чернышевского, Корчагин живет по-спартански, хотя и не доходит до рахметовских крайностей — по крайней мере, Корчагин женат. В «Как закалялась сталь» отсутствует персонаж, сопоставимый с Верой Павловной из «Что делать?»; жена Корчагина — характер, отнюдь не запоминающийся. Возможно, она «высшая женщина» (термин, который Ницше никогда не использовал), но очевидно, что она далеко не так «продвинута», как ее муж. Он «образовывает» ее. По контрасту, в «Цементе», романе, принадлежащем другой эпохе — более эгалитарным по духу 1920-м годам, — именно Даша «образовывала» Глеба.

Советским свехчеловеком стал Сталин. Сталин не так уж часто изображался в литературе, возможно потому, что было слишком опасно пытаться быть автором мыслей, вложенных в голову вождя. Но картины и фотографии отчетливо отражают нарастание культа Сталина. На ранних картинах Сталин изображался *одним из* рабочих, слегка выдвинутым вперед, но шагающим вместе с ними или же вообще был одной из фигур заднего плана. Позднее он перемещается на передний план и занимает центральное композиционное положение, нередко он стоит в стороне от толпы, иногда окружен благоговейными рабочими или крестьянами. Живописные полотна гиперболически укрупняли образ Сталина — фотографии были нацелены на тот же эффект. Размеры изображения вождя соответствовали росту сталинского культа. К 1930-м годам Сталин становится гигантом. На некоторых картинах Сталин возвышается над множеством внимающих слушателей в военной форме, в то время как аэропланы и дирижабли парят над их головами. На других картинах он обозревает пространственные индустриальные пейзажи, всецело доминируя над ними²¹. Выражение его лица иногда серьезно, иногда он улыбается, но никогда не смеется. Аполлон всегда ясен и спокоен. Как говорил Мережковский, «Иисус никогда не смеялся. Он только улыбался». Белые и пастельные тона сигнализируют о новообретенном божественном статусе Сталина — и это не какой-нибудь новый бог, и уж конечно не униженный и страдающий Христос русского православия, но бессмертный Сверхчеловек.

В живописи ницшеанская идея искусства как лжи образцово представлена Сергеем Герасимовым в его полотне «Колхозный праздник урожая» (1935). Зрелище изобилия там, где целые деревни вымирали от голода, демонстрирует инверсированное отношение между правдой и образом, в высшей степени характерное для соцреализма в целом. Чем мрачнее реальность, тем больше света на картинах. Либо это восход солнца, либо (если изображается помещение) солнечная образность присутствует в декорации: широко разработанные световые эффекты, канделябры в метро, всевозможные «электрические солнца». Образы света, столь распространенные в искусстве 1930-х, обладают множественным значением: тут и ассоциации с Аполлоном, богом солнца, и со славянским язычеством, и с библейской идеей нового творения, и с федоровскими надеждами на изменение климата. Чем более обычная жизнь была дестабилизирована террором, тем чаще искусство изображало устойчивую повседневность; чем более были перенаселены коммуналки, тем больше простора было на фотографиях; чем больше жертв приносил «простой человек», тем больше говорилось о «благое человека»; чем шире был размах террора, тем больше люди должны были улыбаться (пессимизм приравнивался к нелояльности); чем больше было трагедий в реальности, тем больше комедий на экранах кинотеатров; чем больше страх и недоверие вторгались в жизнь, тем больше внимания уделялось вопросам любви и интимности. Интимность была бранным словом в 1920-е годы, но в 1930-е годы это слово возвращается как противовес отсутствию личного жизненного пространства в действительности.