



**Е. А. Добренко**

---

---

**ПОЗДНИЙ  
СТАЛИНИЗМ**

**ЭСТЕТИКА ПОЛИТИКИ**

---

---

**2**



Новое  
Литературное  
Обозрение



Е. А. Добренко

# ПОЗДНИЙ СТАЛИНИЗМ

---

---

ЭСТЕТИКА ПОЛИТИКИ

2

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

---

---

М О С К В А 2 0 2 0

УДК 930.85(47+57)«1945/1953»

ББК 63.3(2)631-7

Д55

*Издание осуществлено при поддержке Музея истории ГУЛАГа*

**Добренко, Е.**

Д55 Поздний сталинизм: эстетика политики. Том 2 / Евгений Добренко. — М.: Новое литературное обозрение, 2020. — 600 с.: ил.

**ISBN 978-54448-1149-8 (т. 2)**

**ISBN 978-54448-1150-4**

Новое фундаментальное исследование известного историка сталинской культуры Евгения Добренко посвящено одному из наименее изученных периодов советской истории — позднему сталинизму. Рассматривающая связь между послевоенной советской культурной политикой и политической культурой, книга представляет собой культурную и интеллектуальную историю эпохи, рассказанную через анализ произведенных ею культурных текстов — будь то литература, кино, театр, музыка, живопись, архитектура или массовая культура. Обращаясь к основным культурным и политическим вехам послевоенной эпохи, автор показывает, как политика сталинизма фактически следовала основным эстетическим модусам, конвенциям и тропам соцреализма. Эта связь позволила создать новую советскую нацию, основные фобии, травмы, образ врага, культура ресентимента и весь ментальный профиль которой, окончательно сложившись после войны и пережив не только сталинскую, но и советскую эпоху, определили лицо сегодняшней России. Евгений Добренко — филолог, историк культуры, профессор Шеффилдского университета (Великобритания).

УДК 930.85(47+57)«1945/1953»

ББК 63.3(2)631-7

В оформлении обложки использована фотография горельефа Евгения Вучетича «Знаменосцу мира, советскому народу — слава!»  
Фото предоставлено пресс-службой ВДНХ.

© Добренко Е., 2020

© ООО «Новое литературное обозрение», 2020

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

### ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ: ВЛАСТЬ ГРАММАТИКИ И ГРАММАТИКА ВЛАСТИ

— Иван Дмитриевич, а чего это, говорят, у нас опять вредители завелись?

— Какие вредители?

— Академики какие-то. Русский язык, говорят, вроде хотели изничтожить...

— Язык? — страшно удивился Аркадий Яковлев. — Это как язык?

— Да, да, — живо подтвердил Игнатий Баев, — я тоже слышал. Сам Иосиф Виссарионович, говорят, им мозги вправлял. В газете «Правда»...

— Ну вот, — вздохнул старый караульщик, — заживем. В прошлом году какие-то космолиты заграничным капиталистам продали, в этом году — академики... Я не знаю, куда у нас и смотрят-то. Как их, сволочей, извести-то не могут...

Так в романе Федора Абрамова «Пути-перепутья», рассказывающем о жизни послевоенной северной деревни, разговаривают подвыпившие мужики с председателем колхоза, который учит их сознательности<sup>1</sup>. После разговора на повышенных тонах («Заткнись со своей сознательностью! Сознательность... Я сознательностью твоей коров зимой кормить буду, да?») и зашел разговор о... лингвистике. Председатель колхоза разговора не поддержал, поскольку труды товарища Сталина по языку появились как раз в сенокос и не был он готов к такому ответственному разговору. Однако райком за обсуждение взялся всерьез, созвав районное совещание по этому вопросу. Сорок семь верст без передышки проскакал верхом председатель, двух коней сменил, чтобы поспеть в районный клуб к началу, но и партийное начальство мало что могло сказать по существу дела:

<sup>1</sup> Абрамов Ф. Пути-перепутья // Абрамов Ф. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. Л.: Худож. лит., 1981. С. 14–15.

Подрезов (секретарь райкома. — *Е. Д.*) словами не играл. И на вопрос, какие же выводы из трудов товарища Сталина по языку нужно сделать практикам, скажем, им, председателям колхозов, ответил прямо: «Вкалывать». И добавил самокритично, нисколько не щадя себя: «Ну а насчет всех этих премудростей с языком я и сам не очень разбираюсь».

Единственным разобравшимся оказался инструктор райкома партпропагандист Ганичев. Он-то и разъяснил суть дела:

Да, задал задачку Иосиф Виссарионович. Я попервости, когда в «Правде» все эти академики в кавычках стали печататься, трухнул маленько. Думаю, все, капут мне — уходить надо. Ни черта не понимаю. А вот когда Иосиф Виссарионович выступил, все ясно стало! Нечего и понимать этих так называемых академиков. Оказывается, вся эта писанина ихняя — лженаука, сплошное затемнение мозгов... Сволочи у нас много развелось, везде палки в колеса суют... Даже в естествознании вылазку сделали, против самого Лысенко пошли...<sup>1</sup>

Эпоха «затемнения мозгов» (в буквальном смысле: «так называемые академики» были обвинены в отрыве языка от мышления) завершилась летом 1950 года, когда Сталин принял личное участие в им самим инспирированной дискуссии по вопросам языкознания в «Правде». Он разрушил «новое учение о языке» академика Марра, доминировавшее в советской лингвистике в 1930–1940-е годы, возвестив о приходе «сталинского учения о языке».

Коллизии, связанные с лингвистической дискуссией, эпицентром которой были учение Марра и «труды товарища Сталина по вопросам языкознания», вызвали значительный исследовательский интерес. Прежде всего, сам Марр как радикальный мыслитель-парадоксалист, темпераментный полемист и личность ярко своеобразная сыграл столь решающую роль в развитии советской лингвистики, что без него ее история попросту невозможна, подобно тому как невозможна, к примеру, история советской литературы без Горького. Масштаб влияния подобной харизматической фигуры на развитие языкознания был огромным. Неудивительно поэтому, что Марр оказался в эпицентре интереса историков-лингвистов<sup>2</sup> и историков науки<sup>3</sup>, но лишь изредка — историков

<sup>1</sup> *Абрамов Ф.* Пути-перепутья. С. 56–57.

<sup>2</sup> См.: *Thomas L.* The Linguistic Theories of N. Ja. Marr. Berkeley: University of California Press, 1957; *L'Hermite R.* Marr, Marrisme, Marristes: Une page de l'histoire de la linguistique soviétique. Paris, 1987; *Алпатов В. М.* История одного мифа: Марр и марризм. М.: Наука, 1991; *Горбаневский М. В.* В начале было слово... М.: Изд-во Ун-та дружбы народов, 1991.

<sup>3</sup> См.: *Pollock E.* Stalin and the Soviet Science Wars. Princeton, NJ: Princeton UP, 2006. P. 104–135, где лингвистическая дискуссия рассматривается в контексте послевоенных кампаний в других научных дисциплинах; *Илизаров Б. С.* Почетный академик Сталин и академик Марр. М.: Вече, 2012. Ср.: *Добренко Е.* Споря о Марре // Новое литературное обозрение. 2013. № 119.

культуры<sup>1</sup>. Однако даже и в этих редких случаях обращения к Марру и марризму вне сугубо историко-лингвистической проблематики в центре внимания исследователей оказывалось своеобразие самой теории и личности Марра в контексте ранней советской культурной мифологии, а не ее позднейшие широкие политико-идеологические импликация. Так, разгром марризма рассматривается вне контекста советской политической культуры, советской культурной истории и эволюции советского политико-идеологического проекта. Между тем культурно-идеологический аспект событий в советской лингвистике начала 1950-х годов был не менее своеобразен и исторически важен, чем самое марровское учение. «Сталинское учение о языке», уступая марровскому в парадоксальности и радикализме, несомненно, превосходило его в своей политико-идеологической значимости: не появившись сталинских «трудов по вопросам языкознания», концепция Марра продолжала бы оставаться вполне маргинальной (и к тому же интенсивно линяющей) доктриной вполне маргинальной научной дисциплины. Сталин придал ей политическую остроту, идеологический вес и социальную акустику.

### *Звуковой строй революции и алфавит сталинизма: От речи к письму*

Когда-то Николай Яковлевич Марр сказал о науке: «„Разрушать труднее, чем создавать“ — это лишь частичное отражение правды. К непокрытой правде будем ближе, если скажем: „разрушать не только трудно, но нет никаких сил“»<sup>2</sup>.

Это было сказано в минуту сомненья, в редкую минуту упадка сил, в минуту горького осознания пределов своих возможностей человеком, знавшим, о чем говорит. И все же Марр интересен не столько как разрушитель, сколько как трагическая личность трагической эпохи. От других авторов мегатеорий в постреволюционной России типа Трофима Лысенко или Ольги Лепешинской он отличался не только тем, что был человеком образованным и честным, но и тем, что выстроил лингвистическую теорию, ставшую отражением и терапией его очень личных травм. В революционной культуре идеи, которые отстаивал Марр, были социально созвучны многим, поскольку в 1920-х — начале 1930-х годов многие страдали теми же травмами. В 1950 году, когда Сталин обрушил на марризм свой гнев, это была уже другая страна. Травмы 1920-х ее уже не занимали — она страдала от совсем других комплексов.

<sup>1</sup> См.: Васильков Я. В. Трагедия академика Марра // Христианский Восток. 2001. № 2; Гаспаров Б. М. Ламарк, Шеллинг, Марр // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1993; Clark K. Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, MA: Harvard UP, 1995 (chapter «Promethean Linguistics»); Мурашов Ю. Письмо и устная речь в курсах о языке 1930-х годов: Н. Марр // Соцреалистический канон. СПб., 2000.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. Яфетиды // Марр Н. Я. Избранные работы: В 5 т. Т. I. Л.: ГАИМК, 1933. С. 125.

Сын восьмидесятилетнего шотландца и молодой грузинки, которые не имели общего языка, Николай Марр, появился на свет с врожденной травмой — перманентным кризисом идентичности. Заразившись еще в гимназии националистическими идеями (известно, что здесь он редактировал рукописную гимназическую газету, в которой печатал зажигательные стихи и призывал «взяться за оружие», чтобы освободить родную Грузию от русских захватчиков), он страдал от известной периферийности своей родины в большой империи, а переезд в столицу (куда он отправился учиться как кавказский стипендиат) и занятия кавказоведением в Санкт-Петербургском университете лишь способствовали развитию комплекса провинциала и усилению националистических настроений.

Пока это были лишь личные комплексы и детские травмы. Уход в археологию, занятия историей и материальной культурой Кавказа, в которых Марр достиг неоспоримых успехов, в подтексте имел все те же поиски «знатных родственников» для родного грузинского языка<sup>1</sup>. Так родилась вначале идея грузинско-армянского родства, а затем и яфетическая теория, сводившаяся к утверждению родства и первородности всей «кавказской культуры». Несомненно, подоплека «яфетодологических исследований» Марра была изначально идеологической, как и сама логика ее развития: если «создание Марром «яфетической теории» в лингвистике было продиктовано тем, что в силу ряда жизненных и политических обстоятельств он эволюционировал от грузинского национализма к идеологии «кавказского единства», то «могло ли мировоззрение Марра, всегда находившегося в гуще событий, чуткого ко всем тенденциям общественной и политической жизни, застыть на этом, остаться неизменным в бурные послереволюционные годы? Разумеется нет, и превращение «яфетической теории» в «новое учение о языке» свидетельствует о переходе Н. Я. Марра от «общекавказского» патриотизма к новой идеологии — «марксистскому интернационализму»<sup>2</sup>.

Но дело, как представляется, не только в мировоззрении и социально-политической чуткости Марра. Скорее, с изменением идеологических вех, наступившим в советскую эпоху, ущемленное чувство национального достоинства выходца с окраин находит выход в «новом учении о языке» — глобальной концепции языкового развития — потребность в грузинском национализме и даже в общекавказском патриотизме отпала (другой его соотечественник, Сталин, минет и эту ступень, превратившись в русского националиста, и тем самым радикально разрешит проблему своей национальной маргинальности). В середине 1920-х годов, единодушно утверждая его биографы, «идеологическая основа концепции Марра претерпела радикальные изменения <...> когда Марр, изжив националистические настроения, характерные для интеллигенции

<sup>1</sup> Алтатов В. М. История одного мифа. С. 14.

<sup>2</sup> Васильков Я. В. Трагедия академика Марра. С. 406.

колониальных и полуколониальных стран Востока, пришел к созданию «нового учения о языке», основанного на «пролетарском интернационализме»<sup>1</sup>.

Таким образом, в основе научной эволюции Марра изначально лежали сугубо идеологические факторы, подпиткой которых была личная травма: в конечном счете основой его лингвистических теорий были прежде всего кризис идентичности и жажда самоутверждения, питаемая «второразрядностью» происхождения (как личного, так и национального). Дополнительными факторами — опять-таки сугубо личными — были усилившиеся с возрастом мегаломания, буйная фантазия и безапелляционность суждений. О «грандиозном, бурном и беспредельном темпераменте» Марра говорили многие его современники. Его называли «вечным гейзером <...> вулканом, действовавшим в едином огне и сотрясавшим все вокруг»<sup>2</sup>, писали о его экспансивности, о том, что синтез у него всегда преобладал над анализом, а обобщения — над фактами, и при активности творческого центра Марр не обладал центром торможения<sup>3</sup>, говорили о его «необыкновенно развитой фантазии» и невероятном честолюбии<sup>4</sup>.

О честолюбии и самомнении Марра ходили легенды. В докладе «Яфетидология в Ленинградском университете» в 1930 году он на двух смежных страницах трижды упоминает о своей общепризнанной гениальности:

По одной легенде, создатель яфетической теории гениален, во всяком случае он обладает исключительной способностью без труда овладеть любым языком, знает их неисчислимое количество, знает особенно хорошо все кавказские языки, лучше, чем кто-либо, как никто...

В Ленинграде и в Москве выступают с докладом о том, что утверждения гениального ученого очень интересны, но простым смертным недоступны...

В развитии яфетидологии моя личность, пусть действительно гениальная <...> абсолютно ни при чем<sup>5</sup>.

Очевидно, однако, что речь в данном случае идет не столько о гениальности, сколько о психическом расстройстве, которое, в сочетании с неадекватным поведением, и стимулировало столь карикатурные формы честолюбия. И опять же, толчком к столь печальному повороту событий послужили прежде всего обстоятельства личной жизни Марра: в 1917–1918 годах гибнут в пути бесценные материалы его любимого Анийского музея (археологические

<sup>1</sup> Там же. С. 410.

<sup>2</sup> Алексеев В. М. Н. Я. Марр [Некролог] // Проблемы истории докапиталистических обществ. Л., 1935. № 3–4. С. 64.

<sup>3</sup> Абаев В. И. Н. Я. Марр (1864–1934). К двадцатипятилетию со дня смерти // Вопросы языкознания. 1960. № 1. С. 98–99.

<sup>4</sup> Цит. по: Алтатов В. М. История одного мифа. С. 12.

<sup>5</sup> Цит. по: Аничков И. Е. Очерк советского языкознания // Сумерки лингвистики: Из истории отечественного языкознания. М.: Academia, 2001. С. 449–449.

находки и исследования по истории древней Армении лежали в основе его высокой научной репутации), во время Гражданской войны гибнет его младший сын — красный курсант.

Чем дальше, тем больше о безумии Марра начинают говорить его современники. Вначале говорили о «безумии» применительно к его завиральным мегаидеям (широко известно высказывание Трубецкого в письме Якобсону), затем многие из близких к Марру людей признали, что в начале 1930-х годов Марр действительно заболел. Биографы единодушны: «Бесспорно, что с годами его научная деятельность приобретала все более очевидный патологический характер, чего, следуя установившейся инерции, старались не замечать или как-то обходить»<sup>1</sup>, «многие фразы из сочинений Марра, особенно последних лет жизни, похожи на бред сумасшедшего»<sup>2</sup>. К началу 1930-х годов можно говорить об «определенно проявившихся признаках умственного расстройства»<sup>3</sup>. Я. Васильков основывает этот вывод на свидетельствах 1932–1933 годов. Вот что вспоминает И. М. Дьяконов, слушавший Марра в 1933 году:

Марр, черноглазый, седой, но не до белизны, со всклокоченными волосами и маленькой седоватой, клином, бородкой, бегал по эстраде актового зала, возбужденно и даже ожесточенно говоря что-то мало связное, причем пенсне, зацепленное за ухо, падало на длинном шнурке и раскачивалось у его колен. Он яростно клеймил и почти проклинал буржуазную лингвистическую науку, а заодно и своих учеников — за то, что они не могли угнаться за его развитием и повторяли зады, оставленные им уже более двух недель тому назад. Фразы его были запутаны, к подлежащему не всегда относилось соответствующее сказуемое. Понять было ничего невозможно. Мне было странно, что кому-нибудь могло быть не ясно, что он — сумасшедший.

Еще будучи на «ямфаке», мой брат Миша как-то подошел к Марру и спросил его, почему первичных языковых элементов именно четыре.

— Па-та-му-что не пять! — резко ответил Марр. И это действительно был главный резон<sup>4</sup>.

Французский синолог Поль Пеллио на докладе Марра в 1932 году сказал лаконично: *Mais c'est fou!* («Но это — безумие!»). И в этом, замечает Я. Васильков, не было уже никакой метафоры<sup>5</sup>. Подводя итог рассмотрению многочисленных свидетельств такого рода, В. Алпатов констатирует: «Ненормальность Марра в последнее десятилетие его жизни не вызывает сомнений»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Звезгинцев В. А. Что происходит в советской науке о языке // Сумерки лингвистики. С. 482.

<sup>2</sup> Алпатов В. М. Марр, марризм и сталинизм // Философские исследования. 1993. № 4. С. 272.

<sup>3</sup> Васильков Я. В. Трагедия академика Марра. С. 407.

<sup>4</sup> Дьяконов И. М. Книга воспоминаний. СПб., 1995. С. 316.

<sup>5</sup> Васильков Я. В. Трагедия академика Марра. С. 408.

<sup>6</sup> Алпатов В. М. История одного мифа. С. 77.

Все это лишь обостряло характерный для Марра научный авантюризм, безапелляционность и бездоказательность суждений, что при отсутствии серьезной лингвистической подготовки делало его лингвистические построения все более радикальными и все менее связанными с фактами развития языка. Гордыня самоучки смешивалась здесь с мегаломанией, безумие — с гениальными проблесками лингвистической интуиции, а властолюбие — с безоглядной готовностью помогать людям. Этот симбиоз был в одинаковой мере продуктом личных качеств Марра и эпохи, в которой он жил и работал.

Марр был фигурой во многих смыслах неординарной. Один из ведущих филологов и археологов, кавказоведов и востоковедов, он стал единственным членом Российской Императорской академии, кто вступил в большевистскую партию. Это было тем более неожиданно, что Марр не только не участвовал в революционном движении, но занимался до революции цензурой армянских книг, был связан с церковными кругами (был даже старостой грузинской церкви), а в 1905 году блокировался с правыми профессорами и считался всецело благонадежным.

Между тем Марр принял революцию и активно включился в «научно-организационную работу». Революционная стихия оказалась близка его энергичной натуре. Так что неудивительно, что вскоре он оказался членом всевозможных культурных и научных комиссий и коллегий. Лингвистом Марр не был, хотя именно лингвистика стала сферой приложения его парадоксальных идей. Его «новое учение о языке» воспринималось многими коллегами как нечто радикально новое, но малопонятное. Окрыленный первыми успехами, Марр едет «покорять Европу», мечтает о мировой науке о языке, основанной на его «новом учении», о создании международного института. Однако его яфетическая теория принята западными коллегами не была. Обозленный на западную лингвистику, он порывает с ней, обвиняя ее в «буржуазности» и «империализме». Именно личная травма непризнания — ущемленное самолюбие становится причиной углубления кризиса. В 1923–1924 годах происходит особенно резкий перелом — настолько сильный, что сменился не только стиль письма (именно с этого времени Марр начинает писать невнятно и интеллектуально неопрятно, а позже — и вовсе развязно), но даже почерк.

Теперь весь его интерес и вся энергия сконцентрированы на Советской России. Начинается интенсивная марксизация его мегаидей. Кризисный период 1923–1924 годов ознаменовался работами, в которых Марр декларирует, что индоевропейская языковая семья — это миф, что никакого праязыка не существовало, но изначально было множество языков, которые связаны не с нациями, а с классовой борьбой, «орудием» которой они являются, а после мировой революции сольются в мировой язык. Он заявляет, что все языки произошли из «диффузных выкриков» первобытных людей и в их основе было четыре тотемических первоэлемента: *сал, бер, йон, рош*, которые Марр находил в любом

слове любого языка. Все это уже не подлежало доказательству: «Некоторые вещи доказывать нет надобности, их можно показывать. Так, видишь, например, что элементы существуют. Вопрос не в том, как они возникли. Наблюдение показало, что есть всего 4 элемента. Почему, не знаю»<sup>1</sup>.

С другой стороны, будучи одним из немногих крупных ученых, сотрудничавших с новой властью (член Петросвета и Председатель Центрального совета научных работников), Марр пользовался поддержкой многих видных большевистских идеологов, партийных деятелей, связанных с наукой и культурой. Так, ведущий марксистский историк и функционер Михаил Покровский утверждал, что «если бы Энгельс еще жил между нами, теорией Марра занимался бы теперь каждый комвузовец, потому что она вошла бы в железный инвентарь марксистского понимания истории человеческой культуры»<sup>2</sup>, один из руководителей Комакадемии Владимир Фриче писал, что на «диалектических построениях Марра лежит явный отблеск коммунистического идеала», а нарком просвещения Анатолий Луначарский называл его «величайшим филологом нашего Союза» и «самым великим из ныне живущих в мире филологов»<sup>3</sup>, ему благоволили Николай Бухарин и Евгений Преображенский. Благодаря поддержке Покровского, Марр вошел в Общество историков-марксистов. В том же году он возглавил подсекцию материалистической лингвистики в Комакадемии, ранее не занимавшейся языкознанием. Все это подталкивало Марра к еще большему сближению с марксизмом.

В 1930 году Марр произносит приветственное слово XVI съезду ВКП(б) от имени Всесоюзной ассоциации работников науки и техники. Его слушает Сталин. Сразу же после съезда Марр получает партбилет и орден Ленина. В 1931 году избирается членом ВЦИК. Статус Марра на глазах меняется. Критиковать его становится опасно, и все, кто отстаивал иные направления в науке, объявляются теперь идеалистами, враждебными контрабандистами, вредителями в науке, социал-фашистами и троцкистами. Музыка революции на глазах застывает, фонетика революции затвердевает в алфавите сталинизма. Эпоха живой речи сменяется эпохой мертвого письма. И хотя Марр интересовался «живыми» бесписьменными языками, его речь сама превращается застывшую догму.

Превращение Марра в вождя агрессивной секты (а подобные секты формировались в это время и в других сферах — от литературоведения до философии, истории и биологии) могло, конечно, состояться лишь в специфических условиях рубежа 1930-х годов, когда происходило формирование идеологического каркаса сталинизма: нужна была политическая востребованность построений Марра, переводившего лингвистику на марксистский сленг и дававшего идеологическое

<sup>1</sup> Марр Н. Я. К бакинской дискуссии о яфетидологии и марксизме. Баку, 1932. С. 44.

<sup>2</sup> Известия. 1928. 23 мая.

<sup>3</sup> Цит. по: Медведев Ж., Медведев Р. Неизвестный Сталин. М.: Права человека, 2001. С. 252.

обоснование новому и активному «языковому строительству»; институциональная незавершенность нового научного и культурного поля, которая позволяла Марру, окунувшись в «дело научной организации» и «культурного строительства», институционально обустроить создаваемое «учение»; ситуация смены состава научной среды, которая производила в огромном количестве новые «научные кадры» особого рода идеологических опричников, которые роились вокруг фигур, подобных Марру (такие, как Сергей Быковский, Валериан Аптекарь, Иосиф Кусикьян, Георгий Сердюченко, Федот Филин и мн. др.). И вновь немалую роль сыграл здесь личный фактор — Марр был одним из очень немногих членов Российской Императорской академии незнатного происхождения, фактически — интеллигентом в первом поколении, что не могло не ущемлять его обостренного самолюбия и не отражаться на его социальном поведении (прежде всего, речь идет о неразборчивости в средствах для достижения целей).

Марр, конечно, не был «пролеткультовцем», как назовет его позже Сталин. Классово-идеологические обоснования своим лингвистическим новациям он начал подыскивать вначале в качестве защиты, а затем попросту эксплуатировал, покрывая былым авторитетом свой «марксизм в языкознании» и борясь за продвижение собственных идей. Его окружение было скорее рапповским — это были не столько пролеткультовцы, сколько «оппортунисты в науке»<sup>1</sup> и циничные политиканы. Эпоха первой пятилетки, в отличие от эпохи нэпа, времени сосуществования различных направлений как в искусстве, так и в науке, была эпохой консолидации: везде утверждается власть одного направления — остальные объявляются немарксистскими, идеалистическими, буржуазными, вредными и т. д. Обычно в центре оказывался крупный ученый, вокруг которого — молодые, рвущиеся к признанию и власти выходцы из социальных низов, авантюристы и невежды.

Однако вокруг Марра группируются и искренне преданные ему очень талантливые люди, которым он импонировал своей революционностью и неортодоксальностью мышления. Причем не только в Петербурге, но и на окраинах. На периферии и в национальных республиках в эпоху активного национально-культурного строительства популярность Марра во многом определялась интернационализмом его концепций. Но было здесь и другое. Сама ситуация, когда столь заслуженный и известный ученый проявляет живой интерес к провинции и «местным кадрам» из национальных республик и «вытягивает» в столицы представителей коренных национальностей, не могла не привлекать к Марру все новых и новых адептов — в том числе персонажей типа Аптекаря или Быковского, Филина или Сердюченко, о которых точно писала позже оставшаяся верной Марру Ольга Фрейденберг: «такие вот парни, как Аптекарь,

<sup>1</sup> *Виноградов В. В.* Критика антимарксистских концепций стадийности в развитии языка и мышления (1923–1940) // Против вульгаризации и извращений марксизма в языкознании: Сб. статей. Ч. 1. М.: АН СССР, 1951. С. 72.

неучи, приходили из деревень или местечек, нахватывались партийных лозунгов, марксистских схем, газетных фразеологий и чувствовали себя вождями и диктаторами. Они со спокойной совестью поучали ученых и были искренне убеждены, что для правильной систематизации знаний („методологии“) не нужны самые знания»<sup>1</sup> (эта характеристика вполне относима не только к Аптекарю, но и к Сталину, который начал свой «великий языковедческий труд» со слов: «Я не языковед...»).

На протяжении последнего десятилетия своей жизни Марр оказался внутри трагического круга: чем глубже травма, требующая самореализации, чем сильнее очевидная с годами мегаломания, чем больше энергии к экспансии в науке, тем активнее Марр на социальном поприще, заседаая в самых невыносимых комитетах (вплоть до Комиссии по борьбе с хулиганством), тем сильнее жажда расширения своей научной империи за счет создания все новых институций, привлечения все новых адептов, все большая радикализация лингвистических идей, что, в свою очередь, еще ближе связывает Марра с новым режимом, к которому он охотно пошел на службу, видя в нем гаранта для реализации своих непомерных амбиций в науке.

После смерти Марра сравнивали с Коперником и Дарвином. Между тем даже беглый взгляд на эволюцию и характер его идей убеждает в том, что Марр был прежде всего страстным и нетерпимым идеологом, принесшим свой огромный талант и действительные достижения в археологии и истории на алтарь политической идеологии. Чтение Марра убеждает еще и в том, что успешным идеологом он стал не только благодаря харизме, но и благодаря тому, что он был не столько филологом, сколько писателем.

### *Склоняя марксизм: Словообразование путем идеологического скрещения*

Что привлекало к Марру все новых сторонников, что делало его учение столь популярным, так это созвучие его поведения и теорий самому пафосу революционной культуры с ее масштабностью, космизмом, радикализмом, антизападничеством, иконоборчеством, интернационализмом, волюнтаризмом, популизмом и антиакадемизмом. Но именно то, что делало Марра поистине революционным мыслителем, одновременно лишало его учение научности: его теория, будучи революционной во всех отношениях, противоречила общим законам не только языкового развития, но и элементарной логики, она оперировала фактами вне контекста и интерпретировала их противоречиво, она была оторвана от реальности и вместо объяснения языковой картины создавала параллельный мир, она не имела обоснования своих фундаментальных

<sup>1</sup> Дружба народов. 1988. № 7. С. 224.

положений и т. д. Это была скорее парадоксальная гипотеза, чем научное знание.

Катерина Кларк назвала марризм «прометеистской лингвистикой» и писала об иррациональности этого «лингвистического прометеизма»<sup>1</sup>. И хотя, находясь в конфликте с логикой и языковой историей, теория Марра не имела под собой никаких рациональных оснований, она, подобно агробиологии Лысенко, была основана на своем собственном — романтическом, волюнтаристском рационализме. Основанием этой рациональности является воля. Идеологическим обоснованием — знаменитый тезис Маркса о том, что задача философии состоит не в объяснении, но в переделке мира. Средством и сферой реализации — фантазии, сублимирующие желания и травмы в идеологически насыщенный литературный текст.

Марр мыслил литературно — не столько логически, сколько образно, метафорами. Создавая свою теорию, он действовал как художник *par excellence*. В особенности это видно в его головокружительных семантических интерпретациях, в которых связывались немыслимые вещи и обнаруживались невероятные связи. Например, Марр мог объяснять образование отвлеченных понятий через возникновение... мельницы:

Только с установлением космического, в первую очередь астрального мировоззрения с главенством одного из пары великих светил, раньше «Луны», затем «Солнца», получается возможность созидания отвлеченных понятий... В материальном базисе предпосылкой является «мельница» (водяная мельница, в первую очередь), чему, однако, предшествует искусственное непрерывное использование водяной силы накачиванием текучей жидкости, без колеса, жолобом...<sup>2</sup>

Как и в большинстве подобных интерпретаций, которыми пестрят его работы, Марр выступает как чистый мифолог. Лишь на первый взгляд кажется, что он говорит о языке. На самом деле реальным материалом его семантических экзерсисов являются вымышленные им категории первобытного мифологического (вначале тотемического, а затем — космогонического) мышления. Его домыслы о преисторических эпохах не имели под собой практически никакой почвы и были пришиты к пуговице костюмом из фантазий и досужих вымыслов, говоря словами Владимира Звегинцева — «нагромождением одной произвольности на другую»<sup>3</sup>.

Семантический подход Марра, который Виктор Жирмунский назовет «кустарным, технически беспомощным „сравнительно-грамматическим“

<sup>1</sup> Clark K. Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, MA: Harvard UP, 1998. P. 207–208.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. В тупике ли история материальной культуры? М., 1933. С. 74.

<sup>3</sup> Звегинцев В. А. Критика семантических законов Н. Я. Марра // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании. Ч. 1. С. 156.

этимологизированием»<sup>1</sup>, а Сталин — «гаданием на кофейной гуще», был научно несостоятельным потому, что интерпретации Марром значений слов, на которых он основывал свои мегатеории языкового развития, были вполне хужественным актом.

Сдвиги настолько мощны, — писал Марр в статье «Язык и мышление», — настолько громадны по создающимся за сдвигами изменениям, что новые поколения кажутся пришедшими из другого мира сравнительно с теми прежними, от которых они произошли: на двух берегах пропасти, образующейся между ними, два противоположных предмета и, казалось бы, противоположных понятия, обозначаются одним словом. Одно и то же слово на одной стороне, покинутой стороне, значит 'голова' да 'начало', а на новой завоеванной, разумеется, борьбой в процессе развития производства и производственных отношений, значит 'хвост', 'конец'; на одной стороне слово 'огонь', на другой 'вода', на одной стороне 'день', 'белый', на другой — 'ночь', 'черный', на одной стороне 'верх', на другой — 'низ'. Мир при таких сдвигах переворачивается верхом вниз или, вернее сказать, низом вверх, сбиваясь в пути с одного направления или изменения на другое<sup>2</sup>.

Язык на глазах превращался в склад метафор, семантические метаморфозы делали его настоящей заумной поэзией, что, конечно, не удивительно: в конце концов, Марр и сам язык понимал как сугубо творческий феномен. Его теория единого глоттогонического (то есть языкотворческого) процесса предполагала, что языку свойственно то же творческое начало, что вообще природно человеку. Будучи стихийно-творческим процессом, язык подчинялся законам революционного развития. С другой стороны, он рассматривался Марром как своего рода палимпсест, постоянно меняющаяся мозаика: «Цельных образований языков нет. Язык скрещен, соткан из нитей, каждая из коих — вклад особой производственно-социальной группировки, особого социального слоя, и общие слова ряда языков, целой группы, целой так называемой семьи — вклад одного позднейшего слоя, позднейшей социальной группировки»<sup>3</sup>. Язык в этой проекции оказывается своеобразной голограммой.

Борис Серебренников, один из самых отчаянных критиков марризма, писал:

Оперируя мифическими «элементами», Н. Я. Марр считал, что он «увязывает» различные факты языка с историей развития мышления, материальной культуры и общества. В действительности эта «увязка» представляла самый дикий

<sup>1</sup> Жирмунский В. М. Лингвистическая палеонтология Н. Я. Марра и история языка // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании. Ч. II. М.: АН СССР, 1952. С. 193.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. Избранные работы. Т. III. С. 96.

<sup>3</sup> Цит. по: Предисловие // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании: Сб. статей. Ч. I. С. 7.

произвол, какой только можно себе представить <...> «Четырехэлементный анализ» Н. Я. Марра — это шедевр антиисторизма в языкознании<sup>1</sup>.

Верная с научно-лингвистической точки зрения, подобная критика не брала в расчет того обстоятельства, что Марр, занявшись языкознанием, подходил к языковому материалу и языковой истории не как ученый, но как авангардный художник («некоторые вещи доказывать нет надобности, их можно показывать»), находя в них настоящее поле чудес для своих мегафантазий, которые с лингвистической точки зрения были в лучшем случае «сумбурной теорией, попирающей самые элементарные научные принципы»<sup>2</sup>, в худшем — «чудовищной элементной абракадаброй»<sup>3</sup>.

Этим объяснялось то, что критики Марра называли «неудержимым галопом на яфетических конях по Евразии и Африке»<sup>4</sup>, и то, что Марр и его ученики настойчиво стремились освободить лингвистику от сугубо «формального анализа изучаемых языков», утверждая, что «языкознание должно обогатиться свидетельствами материальной жизни человеческого общества в ее материальных и духовных проявлениях»<sup>5</sup>.

Лишь отчасти все это объяснялось отсутствием у главного советского лингвиста собственно лингвистического образования, тем, что, как писал Виктор Жирмунский, «не имея лингвистической школы и строгого метода, Н. Я. Марр пошел тем же в сущности кустарным путем изолированных сопоставлений отдельных слов, иногда — грамматических форм, вырванных из исторического контекста языковой системы, с которых он начал еще на школьной скамье»<sup>6</sup>. Лингвистика была скучна Марру. Терминатор по призванию, языковед поневоле, он не просто не знал общего языкознания, но тяготился собственно лингвистикой, не владел специфически лингвистическим дискурсом. Историк, археолог, несостоявшийся исторический романист, фантаст, темпераментный сочинитель и популяризатор утопических проектов, волею судеб Марр оказался во главе науки, сути которой никогда не понимал, но в которой видел лишь поприще для самоутверждения.

В еще большей степени это относится к его наследнику Ивану Мещанинову, не обладавшему ни харизмой, ни даром воображения, ни энергетикой своего учителя. Как заметил в этой связи Владимир Алпатов, «оперирование элементами — чистое шаманство, но талантливый шаман не мог передать никому

<sup>1</sup> Серебренников Б. А. Критика учения Н. Я. Марра о единстве глоттогонического процесса // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании. Ч. II. С. 74.

<sup>2</sup> Горнунг Б. В. О критике Н. Я. Марром основ сравнительно-исторического языкознания // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании. Ч. II. С. 160.

<sup>3</sup> Серебренников Б. А. Критика учения Н. Я. Марра о единстве глоттогонического процесса. С. 107. Там же. С. 85.

<sup>5</sup> Мещанинов И. И. Глоттогонический процесс и проблема стадильности // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1941. № 3. С. 12.

<sup>6</sup> Жирмунский В. М. Лингвистическая палеонтология Н. Я. Марра и история языка. С. 173.

свое умение»<sup>1</sup>. Мещанинов не только не прослушал теоретических языковедческих курсов, но вовсе не был филологом — юрист по образованию, археолог и историк по призванию и опыту, он не был, подобно Марру, радикалом, но это нельзя рассматривать как его достоинство, поскольку радикализм — едва ли не самое интересное в марризме. Без него Марр не состоялся бы как революционный и оригинальный мыслитель. Походил Мещанинов на Марра, пожалуй, лишь в том, что оба хотели перестроить лингвистику под сферу своих интересов и вместо «грамматического формализма» насадить в ней «идеологический семантизм». В идеале — оба хотели превратить ее в... свою родную археологию. Вот что писали они о задачах деятельности археолога: «Археолог должен учесть семантику вещи, то есть ее назначение в общественной среде, с учетом ее простых и сложных потребностей, и должен учесть изменения функций предмета и смену предметов, обслуживающих ту же функцию. Другими словами, ему надлежит заняться построением семантических рядов»<sup>2</sup>. Иначе говоря, он должен стать... «лингвистом», подобно Марру и Мещанинову.

Не удивительно, что под пером Марра лингвистика окончательно погрузалась в мифологию, туманные прелогические фантазии, неverifiedируемые, а просто вымышленные «доисторические закономерности развития» и становилась мистифицированной паранаукой (как заметил А. Чикобава, «в сумерках доистории легче утверждать вещи, которым вряд ли кто поверит при дневном свете истории»<sup>3</sup>), обильно сдобренной легитимирующими ссылками на марксизм «материалистической мистикой»<sup>4</sup>.

В литературе о Марре немало сказано о том, что его интересы были слишком разносторонни. Можно, однако, утверждать, что кем бы ни был Марр — лингвистом, этнографом, антропологом, филологом, археологом или историком культуры (на сей счет существуют разные мнения), прежде всего он был художником, мифотворцем и идеологом. Как пронизательно заметил Я. Васильков, привлекать к нему могли не только пафос интернационализма, революционность, смелость, с которой он низвергал авторитеты, не только космизм его построений, но и сама форма его статей и выступлений, которая воспринималась как новаторская:

Чтение работ Марра наводит на мысль, что он вряд ли отчетливо понимал различие в принципах научного — и художественного, поэтического творчества. Подобно поэту, он не считал нужным подтверждать свои интуитивные прозрения анализом

<sup>1</sup> Алтатов В. М. История одного мифа. С. 119.

<sup>2</sup> Марр Н. Я., Мещанинов И. И. Общее учение о языке и памятники материальной культуры // Проблемы истории докапиталистических обществ. 1934. № 3. С. 21.

<sup>3</sup> Чикобава А. А. Сталинский этап в развитии советского языкознания и проблема историзма // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1950. № 5. С. 336.

<sup>4</sup> Горбаневский М. В. В начале было слово... С. 58.

фактов и логической аргументацией. Возможно, какая-то часть современников и воспринимала его работы как своего рода «научную поэзию». Сам Марр сознавал близость своего метода поэтической игре созвучиями и через голову враждебной ему академической науки апеллировал иногда к представителям поэтического авангарда<sup>1</sup>.

И действительно, множеством нитей марровское творчество связано с футуризмом, «самовитым словом» и даже с экспериментами в раннем кинематографе<sup>2</sup>.

Когда речь заходит о сочинительстве и языкотворчестве, то понимать это следует вполне буквально: Марр придумывал «прошлое» через картины первобытного мышления, которое он «фиксировал» в языке. Последний был также плодом его воображения: Марр говорит о

состоянии языка, следовательно, мышления, когда не было еще полноты выражения мысли, не выражалось действие, т. е. не было глагола, сказуемого, более того — не было субъекта, по схоластической грамматике так наз. подлежащего. Какая же могла быть мысль при отсутствии действия-сказуемого, глагола и субъекта-подлежащего? Очень просто: действие было, но не в высказывании, во фразе, а в производстве, и субъект был, но не во фразе, а в обществе, но ни это действие, ни этот субъект не выявлялись в речении самостоятельно, не выявлялись ручной речью вне производства и производственных отношений: довольствовались указанием на орудие производства как на действие (трудовой процесс, впоследствии в предложении сказуемое), самостоятельно глагол (часть речи), и на трудящийся коллектив как на субъект (впоследствии в предложении подлежащее, часть речи — существительное). А что же выражалось в речении, тогда лишь ручном? Объект, но не по четкому представлению нашего мышления, как «дополнение», а как комплекс цели, задачи и продукции (предмета потребления)<sup>3</sup>.

Перед нами — процесс языкотворчества. Язык создается на глазах вместе с ментальной картой доисторического прошлого, когда человек еще не вполне выделился из животного мира. Вся конструкция — чистый плод фантазии. Она — продукт радикального, поистине революционного творчества, уже окрашенного в цвета марксистской социологии (коллективный субъект, орудие производства, производственные отношения, предмет потребления и т. д.).

Марр и с революцией сошелся, как настоящий авангардный художник (в том даже смысле, что, как и у последнего, в основе его творчества была лишь неуемная жажда самоутверждения), прикрепив к желтой блузе своих эксцентрических теорий красный бант. В результате «космическое»

<sup>1</sup> Васильков Я. В. Трагедия академика Марра. С. 416.

<sup>2</sup> См.: Васильков Я. В. Трагедия академика Марра. С. 416–418.

<sup>3</sup> Марр Н. Я. Язык и мышление // Марр Н. Я. Избранные работы: В 5 т. Т. III. М.; Л.: ГСЭИ, 1934. С. 115.

мировоззрение сделалось «космическо-общественным»<sup>1</sup>, «магические действия» — «труд-магическим процессом» и «коллективным трудовым процессом, имевшим магическо-производственное значение»<sup>2</sup>, «культовые термины» — «производственно-культовыми»<sup>3</sup>, «тотем» — «хозяином-владельцем», а «палеонтологический метод» — «идеологическим палеонтолого-социологическим методом»<sup>4</sup>. В этом смысле Марр был типичным попутчиком.

Разумеется, перекрашивание прежних фантазий под марксизм и перестройка яфетической теории в «новое учение о языке» не были для Марра простой лишь терминологической заменой прежних категорий. Он открыл в марксизме не только рациональные и идеологические основания и категориальные опоры, но и мощный утопический футуристический пласт, который был им решительно опрокинут в прошлое. Не случайно столь надежным союзником Марра стал Михаил Покровский, руководствовавшийся пониманием истории как политики, опрокинутой в прошлое. Но если Покровский оперировал соответственно отобранными и препарированными историческими фактами, то Марр эти «факты» просто придумывал. Его языковая история и доисторическая социология — практически чистый плод воображения.

Преисторические фантазии Марра о том, на каком уровне находились яфетиды в неолитической культуре и какой вклад они внесли в развитие металлургии, торговли, ремесел, искусства и т. д. во времена, когда «индоевропейцы обитали где-то на далеком севере Европы. Греки и римляне, в которых раньше видели созидателей древней европейской культуры, еще и не появились на свете», имели своей целью доказать превосходство этого существующего лишь в фантазии Марра народа и питались его неумным желанием утвердить историческую роль кавказских народов в мировой истории:

В какой части круга своего распространения выработали яфетиды впервые универсальный тип высшей культуры тогдашнего человечества, в восточной ли части, в пределах Междуречья, или в западной, это еще предстоит исследовать. Но уже установлено, что яфетическая семья, яфетическая письменная среда создавала и развивала первые основы современной цивилизации, что смешение с яфетидами сообщило культурное благородство европейской расе, скрещении с ними произвело греков и римлян, рано вышедших на мировую арену гражданственности, так же, как и в последующие времена исторически известных романцев и германцев<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Марр Н. Я. Ишгарь // Марр Н. Я. Избранные работы: В 5 т. Т. III. С. 344.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. Язык // Марр Н. Я. Избранные работы: В 5 т. Т. II. М.; Л.: ГСЭИ, 1936. С. 130.

<sup>3</sup> Марр Н. Я. Язык и мышление. С. 110.

<sup>4</sup> Марр Н. Я. Безличные, недостаточные, существительные и вспомогательные глаголы // Марр Н. Я. Избранные работы: В 5 т. Т. II. С. 304.

<sup>5</sup> Марр Н. Я. Чем живет яфетическое языкознание // Марр Н. Я. Избранные работы: В 5 т. Т. I. С. 171.

Здесь прошлое Марра-археолога сыграло с ним злую шутку. Сама специфика дисциплины предполагает баланс реализма и фантазии — достраивание культуры из обломков и воспроизведение костюма по сохранившейся пуговице предполагает взвешенность и холодную голову — последнее, чем обладал Марр. Но хотя кажется, что фантазия несла его неудержимо в чистую литературу, она подчинялась вполне определенным идеологическим задачам. В данном случае они сводились к доказательству превосходства предков кавказцев над предками европейцев. Задача, как всегда, очень личная для Марра, решаемая в характерной для него манере, когда желаемое и выдуманное выдается за реальность, не нуждающуюся в силу своей очевидности в верификации (детали, конечно, «еще предстоит исследовать», но главное «уже установлено»).

Здесь очевидна идеологическая заданность всякого рассуждения подобного рода — туман исторического мифа опускается всякий раз для того, чтобы скрыть расистский смысл рассуждений о выдуманном прошлом. То обстоятельство, что в основе яфетической теории заложен очевидный принцип отбора наиболее туманных предпосылок и наименее доказуемых «фактов» (загадочные древнейшие цивилизации Двуречья и Египта, на Востоке Европы — скифы и кимерийцы, на Западе — доиндоевропейские жители Германии и этруски, сюда же включены языки, не имеющие никаких связей с другими языками — готтентотский или пиктский, — словом, все, о чем практически ничего не известно и что требует отстраивания усилием фантазии *ab initio*), заставляет предположить, что она стала продуктом отнюдь не научного знания, но художественного достраивания «реальности» — политико-эстетической процедуры по легитимации определенных идеологических установок.

Марра интересовало тотемическое диффузное мышление и в особенности дописьменная, живая речь, еще неформализованный язык. Именно из критики письма возникал у него интерес к бесписьменным культурам, открывавший новые области этнолингвистических исследований, что имело прямые политические импликации: советская лингвистика на рубеже 1930-х годов была вовлечена в процесс т. наз. «национально-культурного строительства» в республиках и на окраинах страны. Ясно, что тот, кто находил свою нишу в этой «живой языковой работе», мог рассчитывать на официальную поддержку<sup>1</sup>. К тому же Марр подчеркивал значение языков этнических меньшинств, что соответствовало интернационалистской риторике 1920-х — начала 1930-х годов, когда в республиках рос уровень национального самосознания и национальной культуры, а многие языки впервые обретали алфавит и письменность.

Марр описывал удивительный мир «дологического состояния мысли», «построенный не на базе готовых конкретных понятий, а переплетающихся друг

<sup>1</sup> См.: Слезкин Ю. Н. Я. Марр и национальные корни советской этногенетики // Новое литературное обозрение. 1999. № 36.

с другом образов»<sup>1</sup>, «когда люди мыслили мифологически, мыслили т. наз. „дологическим“ мышлением, собственно они еще не мыслили, а мифологически воспринимали...»<sup>2</sup>. Речь идет о «периоде, когда один и тот же предмет мыслился как источник добра и зла, когда время и место не различались, когда время не учитывалось в факте и т. д. и т. д. и соответственно не только не было и не могло быть звуковых слов для предметов, не существовавших еще в осознании, не было синтаксиса, учитывающего последовательность фактов в их естественной причинной увязке...»<sup>3</sup> Марр называл это время эпохой прелогического мышления — мышления «ручного», «диффузного», «дологического», «мифологического», «магического», «образного», «поэтического». Он писал о «доистории». Но это было не столько предысторическое, сколько предэпическое время, время хаоса — настолько же родственное революции, насколько чуждое эпическому историческому самоощущению сталинизма (в этом, кстати, видится мне одна из причин того, что Сталин обрушился на Марра: они были, если так можно выразиться, писателями разных направлений и стилей, один — романтик и модернист, другой — реалист и традиционалист).

Воссоздать этот мир по плечу только художнику. Но Марр полагал, что с литературой может соперничать его «яфетическая палеонтология», которая «дает воочию узреть потрясающее зияние времен между эпохами, когда творилась человеческая речь, — эпохами длительными, как геологические периоды, и эпохами, когда уже начался исторический период жизни человеческого рода с его столетиями и годами, протяжениями короткими, как мгновения человеческого века»<sup>4</sup>. «Романтика больших чисел» (Жирмунский)<sup>5</sup> пьянила — описываемый Марром период «сумерек доистории» был «бесконечно длинным»<sup>6</sup> — он продолжался «десятки тысячелетий»<sup>7</sup>. В другом месте Марр говорит о «двадцатках тысячелетий»<sup>8</sup>, о «продолжительности, как теперь выясняется, не нескольких, а многих (свыше дюжины) сотен тысяч лет»<sup>9</sup>. На этом фоне история с ее веками и даже тысячелетиями — лишь капля в море человеческого развития, ведь «человечество творило еще раньше, в продолжение многих сотен тысяч лет, миллиона три»<sup>10</sup>. Дальше все это уходит в туманный мир чуть ли

<sup>1</sup> Марр Н. Я. О происхождении языка // Марр Н. Я. Избранные работы: В 5 т. Т. II. С. 189.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. Почему так трудно стать лингвистом-теоретиком // Марр Н. Я. Избранные работы: В 5 т. Т. II. С. 400.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Марр Н. Я. Книжные легенды об основании Куара в Армении и Киева на Руси // Марр Н. Я. Избранные работы: В 5 т. Т. V. М.; Л.: ГСЭИ, 1935. С. 65.

<sup>5</sup> Жирмунский В. М. Лингвистическая палеонтология Н. Я. Марра и история языка. С. 185.

<sup>6</sup> Марр Н. Я. О происхождении языка. С. 189.

<sup>7</sup> Марр Н. Я. Иштарь. С. 309.

<sup>8</sup> Марр Н. Я. О происхождении языка. С. 206.

<sup>9</sup> Марр Н. Я. К семантической палеонтологии в языках неяфетических систем // Избранные работы: В 5 т. Т. II. С. 253.

<sup>10</sup> Марр Н. Я. Язык и мышление. С. 109–110.

не зоологии, оттуда — в биологию, затем — в геологию, и наконец — в космогонические фантазии. В принципе эти построения связаны с верифицируемым знанием не более, чем фантазии Джона Толкиена или Рона Хаббарда. Марр имел, конечно, других литературных предшественников.

В предисловии к русскому изданию «Первобытного мышления» Леви-Брюля (1930) Марр не просто восхвалял эту книгу как «настоющую книгу для каждого научно мыслящего лингвиста»<sup>1</sup>, но утверждал поэтическую основу дологического мышления — называл его «действительным творчеством речи, первотворчеством»<sup>2</sup>. Фактически, как заметил Жирмунский, это был возврат к XVIII веку, к гердеровской трактовке поэзии как «родного языка человечества». Концепция чувственно-конкретного, образного, певучего и ритмического языка первобытных народов как языка свободного, подлинно творческого, поэтического в отличие от языка рассудка, отвлеченной логики, абстрагирования, прозы у культурных народов доминировала в романтическом языкознании начала XIX века<sup>3</sup>. Концепция эта имела корни и в России. Так, в лингвистической поэтике Потебни поэзия и проза понимались как две последовательные стадии познания действительности — образного и научного, логического.

При этом для романтического языкознания, — замечал Жирмунский, — стадией подлинного языкотворчества является лишь начальная, доисторическая, «поэтическая» стадия, когда одновременно творятся миф, поэзия и язык и создается основной корневой лексический материал языка, тогда как последующие исторические периоды языка характеризуются лишь упорядочением этого творческого богатства, а то и деградацией<sup>4</sup>.

Так мы оказываемся перед двумя мощными контрмифами — романтическим мифом чистоты и свежести мифического прошлого и модернистским мифом чистоты и свежести технологического общества будущего. Грани между мифическим прошлым и светлым (но тоже вымышленным) будущим у Марра нет. Он сливает их в единый синтезирующий миф конгениальности первобытного человека: «Первые, общественно слабо организованные люди — гениальные творцы в образах, великие поэты, но совсем неважные эрудиты-ученые. С плодами их творчества человечество не растает в своем новом творчестве: на них, как на сокрытой базе, воздвигает, или из них, как готового материала, лепит новые формы»<sup>5</sup>; романтическая утрата поэзии восполняется модернистским пафосом нового формотворчества.

<sup>1</sup> Леви-Брюль А. Первобытное мышление. М.: Атеист, 1930. С. XV.

<sup>2</sup> Марр Н.Я. О происхождении языка. С. 189.

<sup>3</sup> Жирмунский В.М. Лингвистическая палеонтология Н.Я. Марра и история языка. С. 186.

<sup>4</sup> Там же. С. 187.

<sup>5</sup> Марр Н.Я. Иштарь. С. 309.

С другой стороны, мощный эстетический компонент, присущий марровской концепции возникновения языка, делал ее едва ли не в большей степени эстетической, чем научной. Основываясь на теории народно-обрядового синкретизма А. Н. Веселовского, Марр утверждал, что язык родился в синкретической хоровой песне-пляске, бывшей частью магического обряда — «труд-магического действия», «труд-магического процесса», а искусство было изначально тотально-целостным, поскольку «пляска, пение, музыка первоначально не представляли трех отдельных искусств, а входили нераздельно в состав одного искусства»<sup>1</sup>. Само это искусство, утверждал «основоположник материалистического языкознания», родилось из обряда, истоки которого, в свою очередь, лежат «в магических действиях, необходимых для успеха производства и сопровождавших тот или иной коллективный трудовой процесс»<sup>2</sup>. Здесь-то и оказывалось, что «магическое действие „разрешилось“ порождением не трех искусств, а четырех — пляски, музыки, пения и зачатков или элементов звуковой речи, в первоначальном состоянии диффузно или смешанно представленных в одном искусстве»<sup>3</sup>. Это и был тот изначальный *Gesamtkunstwerk*, из которого все искусства (включая язык!) родились и в лоно которого все они в конце концов стремились после тысячелетий развития (неудивительно, что как продукт искусства язык и определялся Марром в качестве надстройки).

Но и тут эта романтическая концепция оказывалась вплетенной в ткань модернистского дискурса, поскольку обрядовое действие описывалось не в качестве выражения некоей расовой или национальной стихии, но в классовых категориях — «народный обрядовый хор» оказался в плену «хранителей культового языка». Видимо, ощутив несовместимость марксистского логоцентризма с этими мистическими, лишенными всякой доказуемости вымыслами, Сталин и назвал эти построения «труд-магической тарабарщиной».

«Этнографический романтизм»<sup>4</sup> Марра был своеобразной компенсацией его классовости. Противопоставление им бесписьменных («народных») и письменных («классовых») языков интересно еще и как образец трансформации логоцентрических построений в сугубо мифологическую картину развития. Мифогенный потенциал марксистской схемы проявился в марризме сполна. В марровских фантазиях поражает профетизм. Радикализм Марра оказывается антиформалистическим и, по сути, антилингвистическим. Сливая язык и мышление, Марр настаивал на том, что звуковая речь — лишь эпизод в истории развития мысли, поскольку на протяжении многих тысячелетий мысль была «линейной, беззвучной». Лишая звуковую речь экзистенциальной

<sup>1</sup> Марр Н. Я. Общий курс учения о языке // Марр Н. Я. Избранные работы: В 5 т. Т. II. С. 85.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 89.

<sup>4</sup> Жирмунский В. М. Лингвистическая палеонтология Н. Я. Марра и история языка. С. 194.

содержательности, превращая ее в историческую категорию, Марр тем самым допускал безъязыковое существование мысли, то есть оголенную мысль, лишённую самой языковой субстанции. Каждый раз именно на этих высоких нотах мысль Марра обретала профетическое измерение:

Язык (звуковой), — заявлял Марр, — стал ныне уже сдавать свои функции новейшим изобретениям, побеждающим безоговорочно пространство, а мышление идет в гору от неиспользованных его накоплений в прошлом и новых стяжаний и имеет сменить и заменить полностью язык. Будущий язык — мышление, растущее в свободной от природной материи технике. Перед ним не устоять никакому языку, даже звуковому, все-таки связанному с нормами природы<sup>1</sup>.

Удивительно звучат эти слова в эпоху расцвета компьютерных технологий, мобильной связи и создания виртуальной реальности (еще более занятно, что это была единственная прямая цитата из Марра в языковедческом трактате Сталина, и именно эти слова вождь назвал «труд-магической тарабарщиной»).

Другой ключевой аспект — сравнительный. Потрясающая легкость, с какой Марр сравнивал все со всем, разрывая привычные связи, так сказать остраниая языки, выдает в нем радикального авангардного мыслителя, настоящего модернистского художника. Находя близость между доисторическими и современными, письменными и бесписьменными, родственными и неродственными языками, Марр создавал настоящую темпорально-спатиальную феерию — он сравнивал чувашей с шумерами, черемисов с сарматами, сарматов с сербами<sup>2</sup>; шумеров, египтян и греков — с юкагирами<sup>3</sup>; «особую, исключительную связь» он обнаруживал у чувашского языка с грузинским, баскским, армянским и шумерским<sup>4</sup>, с «яфетическими и яфетидоидными языками Афреватии — Берберии, Пиренеев, Кавказа, Памира» — «можно сказать, всего мира»<sup>5</sup>. Он находил полезным изучать грузинский язык в сравнении с французским<sup>6</sup>, утверждал, что удмуртский язык имеет важное значение для «более утонченной дешифровки» переднеазиатской клинописи<sup>7</sup>, и сокрушался о том, «как мы могли изучать кавказские языки, особенно армянский, без мордовского, и обратно»<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Марр Н. Я. Язык и мышление. С. 121.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. О происхождении языка. С. 193.

<sup>3</sup> Марр Н. Я. Лингвистически намечаемые эпохи развития человечества // Марр Н. Я. Избранные работы. Т. III. С. 37.

<sup>4</sup> Марр Н. Я. Чуваша-яфетиды на Волге // Марр Н. Я. Избранные работы. Т. V. С. 329–330.

<sup>5</sup> Марр Н. Я. Родная речь — могучий рычаг культурного подъема // Марр Н. Я. Избранные работы. Т. V. С. 436.

<sup>6</sup> Марр Н. Я. Почему так трудно стать лингвистом-теоретиком. С. 415.

<sup>7</sup> Марр Н. Я. Языковая политика яфетической теории и удмуртский язык // Марр Н. Я. Избранные работы. Т. V. С. 528.

<sup>8</sup> Марр Н. Я. Общий курс учения о языке. С. 39.

Примеры можно множить и множить<sup>1</sup>. Весь этот каскад — наглядная демонстрация гетерогенности и полиморфности марровской концепции, развивавшейся не по законам гармонических сочетаний, но дисгармонично, «сумбурно», полистилистически — совершенно авангардно. Будучи мегаломаном и мысля тотально (как он любил говорить, «в мировом масштабе»), он бросал краски на холст возводимого им учения небрежно и бессистемно, не заботясь о стилевой стройности.

Неудивительно, что скачок из преисторического прошлого в постисторическое будущее совершался им легко и стремительно. Так, подправляя марксистскую схему и делая ее последовательно классовый, Марр утверждал, что язык вначале был прелогическим и ручным, а те, кто начал овладевать звуковой речью, оказались в таком же привилегированном положении, как и те, кто позже умел писать в странах повсеместной безграмотности (так язык превратился в орудие классового угнетения). Здесь стоит выделить три элемента, которые Марр сводил вместе — тип языка (ручной/звуковой), классовый аспект и, наконец, связь языка с мышлением (прелогический/логический). На этом единстве Марр и строил картину ожидаемой мировой языковой (второй — после звуковой) революции:

Диалектико-материалистическое мышление переросло линейную речь, с трудом умещается в звуковую, и, перерастая звуковую, готовится к лепке, созиданию на конечных достижениях ручного и звукового языка, нового и единого языка, где высшая красота сольется с высшим развитием ума. Где? Товарищи, только в коммунистическом бесклассовом обществе<sup>2</sup>.

Как можно видеть, язык у Марра выполняет ту же роль, что и государство в марксизме — подобно государству, он отомрет, а вселенская битва между языком и мышлением завершится «сокрушением языка», когда воссияет «будущее единство четкого мышления и четкого производства»<sup>3</sup>. В грядущем коммунистическом обществе красота и разум сольются: со смертью классового общества диалектико-материалистическое мышление преодолевает прежние формы — в новом типе языка окончательно снимается разрыв между мышлением и речью. Характерен мощный эстетический компонент, привносимый Марром: красоты этой раньше быть просто не могло. Она, подобно самой истории, начинается только в коммунистическом бесклассовом обществе. Такое языкознание могло бы быть у персонажей Андрея Платонова...

Сведение Марром различных языковых семей и групп к схеме исторически сменяющих друг друга этапов языкового развития фактически воспроизводило

<sup>1</sup> См.: Жирмунский В. М. Лингвистическая палеонтология Н. Я. Марра и история языка. С. 196.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. Язык и мышление. С. 111–112.

<sup>3</sup> Марр Н. Я. Язык и современность // Известия ГАИМК. Вып. 60. 1932. С. 39.

марксистскую схему: марксистская теория смены способов производства также строилась на историзации типологических феноменов (знаменитая пятичленка: первобытный коммунизм — рабовладение — феодализм — капитализм — социализм/коммунизм); на нее активно опирался Лысенко, определяя биологические виды в качестве «этапов» и «ступенек постепенного исторического развития органического мира»<sup>1</sup>.

Экстраполировав отнюдь не безупречную с точки зрения исторической обоснованности марксистскую схему на язык, Марр соединил в своем учении классификацию с генезисом, заявив, что типология по сути является историей. Его радикальная «стадиальная (генеалогическая) классификация» есть одновременно и история (стадиальность) и типология (классификация) языков. В этом Марр был близок Лысенко. Связь эта была очевидна и его наследникам, которые спустя пятнадцать лет после смерти Марра полагали, что если биология отдана в руки автора стадиальной теории развития растений, то лингвистика должна находиться во власти адептов стадиальной теории развития языков. Если санкционирована первая, то должна быть санкционирована и вторая. Занятно, что в ходе многочасовых разговоров с Чикобаваой Сталин возвращался к Лысенко, по крайней мере трижды повторив, что «Лысенко жить никому не дает»<sup>2</sup>. Историки спорят о том, действительно ли Сталин был настроен столь критично по отношению к Лысенко. Между тем интерес представляет сам факт обсуждения этой фигуры в контексте разговора о Марре. Можно предположить, что Сталин усматривал прямую связь между двумя стадиальными теориями.

И действительно, Марр противопоставлял генетическому родству языковых групп и теории праязыка идею скрещивания языков. Причем в его исполнении она звучала совершенно по-лысенковски: «В самом возникновении и естественно дальнейшем творческом развитии языков основную роль играет скрещение»<sup>3</sup>. Или: «Скрещение не аномалия, но нормальный путь, объясняющий происхождение видов и даже так наз. генетического родства»<sup>4</sup>. Если забыть, что речь идет о языках, можно подумать, что это говорит Лысенко о биологических видах. Вообще, связь лингвистического учения Марра с биологией прослеживается отчетливо. Это видно не только в использовании Марром в качестве ключевого понятия «палеонтология», но и в постоянном и активном использовании таких понятий, как «гибридизация», «метисация»,

<sup>1</sup> Лысенко Т. Д. Новое в науке о биологическом виде // Лысенко Т. Д. Избранные сочинения. М.: Моск. рабочий, 1953. С. 321.

<sup>2</sup> Чикобава А. Когда и как это было // Ежегодник иберийско-кавказского языкознания. Вып. XII. 1985. С. 13.

<sup>3</sup> Марр Н. Я. Яфетический Кавказ и третий этнический элемент // Марр Н. Я. Избранные работы. Т. I. С. 105.

<sup>4</sup> Марр Н. Я. Предисловие к немецкому изданию «Яфетического Кавказа» // Марр Н. Я. Избранные работы. Т. I. С. 150.

«реликтовые типы», «размножение языков», «разновидности языков», «мутации» и, наконец, «скрещение языков», как понимал его Марр: «простой по составу, то есть «нескрещенный» язык, как слабое существо в борьбе за жизнь, обрекался бы на гибель»<sup>1</sup>. Это были уже не аналогии и не метафоры. Марр мыслил в тех же категориях, что и идеологи «мичуринской биологии». Но в понятиях этой активистской романтической биологии мыслили тогда многие. В своем языковедческом трактате Сталин даст расширенное определение марксизма как революционной науки — науки политических преобразований, науки не объяснения, но изменения мира. Как пояснял Георгий Александров, это наука о том, «как изменять законы жизни, как надо сбрасывать одряхлевший, старый мир капитализма и строить новый — молодой и здоровый, крепкий и растущий мир социализма, коммунизма»<sup>2</sup>. Марксизм может быть понят поэтому как социальная наука жизни, своего рода социальная биология.

Поскольку для Лысенко развитие растения — продукт взаимодействия со средой, мутации, приспособления к среде, а не наследственности и действия генотипа,

задача ученого, — замечает Константин Богданов, — состоит в том, чтобы направить эту мутацию в нужное русло — создать условия, в которых растение само улучшит свою природу. <...> В мире растений, если понимать этот мир как целое, развитие тотально и бесконечно. В нем — так же, как и в языке, — «все содержится во всем», поэтому «все» может быть сведено ко «всему»: языки Грузии к языкам Северной Америки, яблони к сливам<sup>3</sup>.

Борис Гаспаров поставил теорию Марра в еще более широкий философский контекст, где

теория Марра, с ее яростной и не лишенной пронизательности критикой сравнительного языкознания, выступала как одно из проявлений романтико-революционного духа, противостоящих позитивистской науке «викторианского века». <...> Сама марксистская идеологическая основа метода Марра, к которой яфетидология стала апеллировать со все большей настойчивостью в 1920-е годы, вытекала из «динамической» интерпретации марксизма, столь популярной в то время в различных интеллектуальных кругах, — интерпретации, подчеркивавшей те аспекты

<sup>1</sup> Марр Н.Я. Чем живет яфетическое языкознание. С. 175.

<sup>2</sup> Александров Г.Ф. Труд И.В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» — великий образец творческого марксизма // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И.В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951. С. 28.

<sup>3</sup> Богданов К. От первоэлементов Н.Я. Марра к мичуринским яблокам: Рациональность и абсурд в советской науке 1920–1950-х гг. // Абсурд и вокруг: Сб. статей / Под ред. О. Бурениной. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 341–342.

концепции Маркса, которые сближали марксизм с левым гегельянством, то есть с традицией немецкой классической философии<sup>1</sup>.

Обратил внимание Гаспаров и на связь Лысенко (а через него и Марра) с языковой концепцией Бахтина:

Полемика Лысенко с «формалистической генетикой» поразительно, пункт за пунктом, сходна с аргументами, выдвигавшимися М. М. Бахтиным и его последователями В. Н. Волошиновым и П. Н. Медведевым в конце 1920-х годов в полемике со структурной (сосюринанской) лингвистикой и формалистической концепцией литературы и литературной эволюции <...> Параллели между этой филологической дискуссией и биологической полемикой несомненны. Иногда кажется, что споры с «формальным методом» в литературе и биологии находятся в отношениях метафорической парафразы. В самом деле, заменив «биологический организм» на «литературное произведение», «природную среду» — на «социальное окружение», «гены» — на «приемы», «эволюцию видов» — на «литературную эволюцию» (или наоборот), мы приходим к двум почти взаимозаменяемым парадигмам представлений о природе «органических» явлений, характере их образования и путях их развития во времени<sup>2</sup>.

Критика Марром позитивистской лингвистики (а с ним и бахтинская философия языка) не только была связана с неоламарксистской биологией Лысенко через общую для них «„бергсонянскую“» структуру мышления, сторонники которой пытались в первой трети столетия (как в биологии, так и в филологии и эстетике) выработать альтернативу тому, что они рассматривали как новую (авангардную) версию позитивистского, „механического“ подхода, на который изначально и был обращен критической пафос Бергсона<sup>3</sup>, но и прямо формировала самую метафорику Марра.

Несомненно, что последний утверждал «органический» (в противовес «формальному») подход к языку. Отсюда — интерес к происхождению и истории языка и критика «формальной грамматики», в которой Марр видел продукт средневековой схоластики, идеализма и формализма. Для человека, который находил отражение классовых отношений, отношений господства и подчинения в подчинении предиката подлежащему, в степенях сравнения прилагательных (так, низшая степень сравнения означала низшее сословие, средняя — среднее сословие, а превосходная — высшее сословие), грамматика не могла не представляться

<sup>1</sup> Гаспаров Б. М. Ламарк, Шеллинг, Марр. С. 196.

<sup>2</sup> Гаспаров Б. Развитие или реструктурирование: Взгляды академика Т. Д. Лысенко в контексте позднего авангарда (конец 1920 — 1930-е годы) // Логос. 1999. Вып. 11/12 (21). С. 23–25. См. также: Mihailovic A. Bakhtin's Dialogue with Russian Orthodoxy and Critique of Linguistic Universalism // Felch S. and Contino P. (Eds) Bakhtin and Religion: A Feeling for Faith. Evanston: Northwestern UP, 2001. С. 127–136.

<sup>3</sup> Гаспаров Б. Развитие или реструктурирование. С. 25.

мертвой дисциплиной («Итак, долой грамматику? Зачем? Заменить изучением динамики языка, его стройки»<sup>1</sup>). Старая грамматика определялась им как «материальная грамматика»<sup>2</sup>, что заставляет вспомнить о «материальной эстетике», против которой в 1920-е годы выступал широкий фронт — от РАППа и «Перевала» до Бахтина. Можно предположить, однако, что романтическое «органическое» историзирование было компенсацией за отказ от рационалистической языковой классификации, третируемой как «фикция» и «миф».

С другой стороны, замена «механической» парадигмы «органической», столь очевидно заявившая о себе в литературе<sup>3</sup>, вела к торжеству романтической истории. В частности, к постоянному акцентированию в ней момента «творческого» взаимодействия со средой как у Лысенко, так и у Марра. В обоих случаях результатом было создание параллельной реальности и отказ от «объяснения» мира во имя его «изменения» — расширение художественного фантазирования сопровождалось радикальной интерпретацией марксизма.

В этом смысле можно говорить о том, что сталинская культура оказалась не просто наследницей, но наиболее радикальной реализацией модернистского политико-эстетического проекта. Как замечает по этому поводу Б. Гаспаров,

время «индустриального» строительства нового мира и нового человека, основанного на обдуманной и научно обоснованной селекции «правильных» компонентов, прошло. Человека больше не рассматривали как винтик в машине; в нем скорее предполагали клетку организма. Человек и его труд больше не воспринимаются как деталь, которая либо подходит работающему механизму, либо отвергается; напротив, он постоянно востребован, он остается в состоянии непрерывного творческого усилия органически «врасти» в непрерывно изменяющийся новый мир. Либо он преуспеет в своем органическом возрождении, либо — на какой-то стадии процесса — будет отвергнут организмом, однако оба результата, будучи проявлениями непрерывного функционирования и развития организма, имеют положительное значение. Процесс не допускает исключений — не потому, что он «универсален», а потому что органически всеохватен. Усилия нового человека под стать усилиям лысенковского растения, старающегося переделать себя по более полезному образцу, или марровского языка, приспособляющегося к вечно новым экономическим и идеологическим проблемам; путь к «жизни» поэта-акмеиста в воронежской ссылке напоминает путь крестьянина в колхоз. Безличный рационализм и бескомпромиссный детерминизм утопии 1920-х годов проложили путь коллективности и всеохватной целостности утопии 1930-х<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Марр Н. Я. Язык и мышление. С. 99.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. Общий курс учения о языке. С. 99.

<sup>3</sup> См.: Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: University of Chicago Press, 1981. P. 93–113 (гл. «The Machine and the Garden: Literature and the Metaphors for the New Society»).

<sup>4</sup> Гаспаров Б. Развитие или реструктурирование. С. 34.

Метод философской интерпретации рассматриваемых научных концепций помогает понять связь между ними, но не позволяет ответить на вопрос о том, почему спустя два года после санкционированной Сталиным окончательной победы Лысенко вождь лично участвовал в разгроме научной империи Марра. Ответы следует искать, как представляется, не только на эстетическом (литературном) и философском уровнях, но и на уровне политической идеологии, частью которой эти учения были.

Споры вокруг Марра как в начале 1930-х, так и в начале 1950-х годов вращались вокруг его «марксизма». Провозглашенное настоящим воплощением марксизма в языкознании на рубеже 1930-х годов его «новое учение о языке» было низвергнуто с марксистского пьедестала главным идеологическим судьей в 1950 году. Сталин заявил, что «Марр много кричал о марксизме, но он не был марксистом» и назвал его «вульгаризатором». Так обычно называли марксистов в постклассовую эпоху сталинской державности. И хотя самое понятие «марксистский» имело совершенно разное наполнение в Советской России в 1920-е и в 1950-е годы, если видеть в марксизме определенную концептуальную и категориальную раму и сравнить подобные же аппликации в философии, истории, литературоведении, искусствознании, правоведении и мн. других дисциплинах в 1920-е — начале 1930-х годов, если поставить лингвистические дискуссии эпохи формирования «нового учения о языке» в контекст дискуссий на других культурных и научных «фронтах», в широкий контекст идеологических споров тех лет, можно определенно утверждать: Марр был одним из представителей именно «марксистского языкознания» (подобно Покровскому в истории, Крыленко и Пашуканису в правоведении, Переверзеву и Фриче в литературоведении и т. д.). То обстоятельство, что это учение было фантастическим, непоследовательным или научно непродуктивным, а его адепты обвиняли друг друга в «социал-фашистской контрабанде», конечно, не делает его «антимарксистским».

Марр широко использовал категории марксистской социологии не только в своих исторических фантазиях, но и в собственно языковых. Поскольку «от преломления сдвигов в базисе намечаемых социально-экономических преобразований возникают системы в оформлении соответственного мышления, системы языков на подлежащих стадиях»<sup>1</sup>, «не только понятия, выраженные словами, но и сами слова и их формы, их фактический облик, — полагал Марр, — вытекают из общественного строя, его надстроечных миров, и через них из экономики, хозяйственной жизни»<sup>2</sup>. Так, к «строю общности тех далеких творческих эпох»<sup>3</sup> он относил рождение грамматических категорий:

<sup>1</sup> Марр Н. Я. К семантической палеонтологии в языках нефетических систем. С. 255.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. Из Пиренейской Гурии // Марр Н. Я. Избранные работы: В 5 т. Т. IV. М.; Л.: ГСЭИ, 1937. С. 46.

<sup>3</sup> Марр Н. Я. Об яфетической теории // Марр Н. Я. Избранные работы. Т. III. С. 13.

«Так же увязана своим образованием с конкретным уже производственно-социальным процессом и соответственным мировоззрением такая также отвлеченная грамматическая категория, как основной объективный падеж»<sup>1</sup>, «Прямые и косвенные падежи — ведь это „падежи“ пассивные и активные, т. е. собственно социально расцениваемые величины, поскольку на предшествующей ступени стадийного развития это две различные категории коллектива»<sup>2</sup>.

Марр не мог смириться с деидеологизацией грамматики, с формальной природой грамматических категорий.

Части речи, вообще грамматические категории, — негодовал он, — еще более отрешены от жизни, чем все надстроечные общественные ценности <...> Грамматические части речи отрешены от какой бы то ни было материальной действительности, как в корне схематические абстракции и, естественно, ни в одной живой душе не вызывают массово ничего, кроме равнодушия, именно потому, что явления изучаются исключительно формально, в полном разрыве с общественно-творческими факторами, создавшими речь<sup>3</sup>.

Он искал «одушевления» схоластической грамматики, избавления от «равнодушия» формальной науки, непосредственного отражения в генезисе грамматических категорий социальных процессов. Так, категория рода для Марра объявлялась «лишь отражением форм общественного строя»<sup>4</sup>: «род мужской и женский, равно и члены определительные и неопределенные характеризовали не слова, которые снабжаются соответствующими признаками... а общественные категории, к которым они относились или были сопричастны, — различные классы общества»<sup>5</sup>. «Степени сравнения, — согласно Марру, — социального происхождения. Они надстройки классового, сословного строя»<sup>6</sup>. «Прилагательные, распределенные по трем степеням сравнения, являются, — по Марру, — принадлежащими природно трем соответственно социально расположенным различным сословиям, выработавшимся из трех племен, тотемными названиями которых по принадлежности являлось каждое из подлежащих прилагательных»<sup>7</sup>.

«При таком непонимании действительной сущности грамматических категорий, — замечал Н. Пospelов, — Марр должен был видеть в теоретической

<sup>1</sup> Марр Н. Я. Яфетидология в Ленинградском государственном университете // Марр Н. Я. Избранные работы. Т. I. С. 263.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. Яфетические зори на украинском хуторе // Марр Н. Я. Избранные работы. Т. V. С. 239–240.

<sup>3</sup> Марр Н. Я. Общий курс учения о языке. С. 103.

<sup>4</sup> Марр Н. Я. Родная речь — могучий рычаг культурного подъема. С. 419.

<sup>5</sup> Марр Н. Я. Язык и мышление. С. 99–100.

<sup>6</sup> Марр Н. Я. К семантической палеонтологии в языках неяфетических систем. С. 278.

<sup>7</sup> Марр Н. Я. Об яфетической теории. С. 25.

грамматике только досадную „обузу“ для своих семанτικο-палеонтологических изысканий и наполнять грамматические категории любым более или менее подходящим идеологическим содержанием»<sup>1</sup>. Но не только обузу: грамматика превращалась в настоящий склад политических метафор. И здесь — одна из причин краха марризма: формальная, деидеологизированная грамматика идеологически и политически куда полезнее неподконтрольной семантической марровской грамматики, оперировавшей не столько языковыми реалиями, сколько политико-идеологическими метафорами. Первая была продуктом исчисления и нормализации, тогда как вторая вообще не поддавалась цензурированию.

Марр возводил к классам не только грамматические категории, но абсолютно все уровни языка, вплоть до фонетики. Так, он полагал, что благодаря его элементному анализу «открылась материальная база речевой надстройки и с нею возможность идеологического по стадиям разъяснения (палеонтология речи) не только слов, но и морфологии, более того — фонетики, как генетически социальных явлений, в конечном счете — отражений законов производства и производственных отношений»<sup>2</sup>. В другом месте он утверждал, что «идеологические смены определяют звуковые изменения»<sup>3</sup>. Все эти связи (звуки/идеология, падеж/классовая структура и т. д.) требовали особого отвлеченного дискурса. Он и был выработан Марром на основе отождествления языка с мировоззрением и — прямо с производством. Так, в статье «Язык и мышление» Марр заявил, что «синтаксис, строй — это само производство, трудовой процесс, и лишь с <...> обращением в надстройку материального базиса, производства и производственных отношений, т. е. выработкой полученного с базисом тотема, получился синтаксический строй речи, того же производства, только в осознании»<sup>4</sup>. Иначе говоря, синтаксис — это самое производство, которое с превращением в надстройку стало языком, но хотя и абстрагировалось, сохранило в себе все черты производства. В подобных метафорах Марр подходит к чистому производственничеству, а от его «классовой грамматики» лишь шаг к «классовости» математики или к «пролетарской геометрии» Богданова). В приложении марксистских категорий к истории языка Марр пошел до конца.

Эти категории идеально отвечали марровской интернационалистской концепции (а именно в ней находили выход его травмы). Из домена национальной идентичности язык становился вненациональным феноменом и проводником классовости. Марр полагал, что «не существует национального, общенационального языка, а есть классовый язык, и языки одного и того же класса

<sup>1</sup> Поспелов Н. С. Учение И. В. Сталина о грамматическом строе языка // Вопросы языкознания в свете трудов И. В. Сталина. М.: Изд-во МГУ, 1952. С. 115–116.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. Яфетические зори на украинском хуторе. С. 232.

<sup>3</sup> Марр Н. Я. Язык и мышление. С. 100.

<sup>4</sup> Марр Н. Я. Там же. С. 116.

различных стран, при идентичности социальной структуры, выявляют больше типологического сродства друг с другом, чем языки различных классов одной и той же страны, одной и той же нации»<sup>1</sup>. Национальный язык был объявлен фикцией, подлинной реальностью становились только классовые языки. Это была последовательно интернационалистская (хотя и далекая от реальности) концепция языка.

Это и был «марксизм в языкознании», по-настоящему «марксистский подход к языку». Сталинизм же основывался на традиционной национальной модели. Апеллируя к национальному языку и лишая его классового ореола, Сталин реконструировал концепцию «народа» и нации, в определении которых язык играл ключевую роль (стоит помнить, что в сталинском определении нации язык стоит на первом месте как важнейший признак нации). Поэтому Сталин писал об «общенародной позиции» языка, о том, что язык служит не классам, но нации в целом. Столкновение этих двух концепций было лишь делом времени.

Марровская классовость стала удобной мишенью в постклассовую эпоху. Особое негодование Сталина вызвало обнаружение Марром классовой дифференциации уже в палеолите и утверждение наличия классов в первобытном обществе. По Марру выходило, что бесклассового языка вообще никогда не существовало, что язык зародился как акт магии, а сами маги были первым эксплуататорским классом, что с выделением человеческого коллектива из мира животных появляется классовый язык (как источник господства): «Нельзя не только молчать, но и нерешительно говорить о том, что внеклассового языка доселе не было, язык был классовый с момента его возникновения, с момента возникновения звукового языка, это был язык класса, завладевшего всеми орудиями производства тех эпох, в том числе и магиею — производством»<sup>2</sup>.

Иначе говоря, согласно Марру, классовое общество существовало в эпоху позднего палеолита, а не возникло в эпоху разложения родового строя (здесь Марр вступал в открытую полемику с Энгельсом). И если Сталин встал на защиту Энгельса (которого не любил и сам открыто критиковал), то потому лишь, что отсюда следовали важные политические импликации: согласно официальной советской доктрине, коммунизм был своего рода возвращением к первожданности — к социальной справедливости «первобытного коммунизма». Теперь же оказывалось, что никакого первобытного коммунизма вообще не было, что уже первобытное общество было классово. Иначе говоря, что общество вообще не может быть неклассовым (по крайней мере, исторически классовость и социальность родились одновременно), что классовость (а соответственно, и «эксплуатация человека человеком») заложена в самой

<sup>1</sup> Марр Н. Я. Почему так трудно стать лингвистом-теоретиком. С. 415.

<sup>2</sup> Марр Н. Я. К бакинской дискуссии о яфедологии и марксизме. С. 10.

человеческой природе. Распадался важнейший аргумент марксизма о том, что бесклассовое общество естественно, тогда как эксплуататорское — продукт искажения человеческой природы. Теперь оказывалось, что говорить надо не об искажении, но о реализации этой природы. В этом случае критика марксизма направлена не по адресу: претензии надо предъявлять не «эксплуататорскому обществу», но самой человеческой природе. Так последовательный марксизм вступал в противоречие с политической целесообразностью и тем самым становился идеологической обузой. Дело, таким образом, не в том, был ли марризм «марксизмом в языкознании» (несомненно, был), но в том, что в постреволюционных культурах исходные принципы отстают перед сугубо политическими приоритетами. И в этом смысле марризм должен быть понят как феномен политической идеологии.

Именно в этом качестве он сохранял преобладание негативного содержания над позитивной программой. Марр выступал прежде всего против индоевропеистики, традиционного понимания природы языка и языкового развития. Большая часть выступлений как самого Марра, так и в особенности его идеологических опричников, состояла из критики «лженауки». Причем «наука» и «лженаука» конструировались самими марристами по зеркальному принципу. Примечательно не только то, что «позитивная программа» была негативным отражением постулатов отвергаемой «лженауки», но и то, что, отстраивая новую реальность, критики «лженауки» вынуждены были заново отстраивать связи между реальностью и новой языковой картиной создаваемого ими мира — чем глубже шла критика, тем больше вздорных объяснений языковой реальности приходилось выдумывать Марру. Так, если согласно традиционным представлениям язык связан с национальной культурой, то по Марру он представляет собой идеологическую надстройку и имеет классовую природу; если традиционная индоевропеистика рассматривала историю языка в контексте внутренней языковой эволюции, то Марр выдвинул идею стадийного развития языков и утверждал, что с переходом общества от одной общественно-экономической формации к другой происходит переход языка в новое качество (через языковые революции, скачки и т. п. взрывные процессы); если согласно принятым взглядам единый праязык постепенно распался на отдельные, хотя и генетически родственные языки, то Марр утверждал, что языковое развитие шло в обратном направлении — от множества к единству.

Это влекло за собой необходимость пересмотреть целый ряд производных положений. Например, объяснить появление разных языков. Марр утверждал, что они возникали независимо друг от друга, так что языки, считавшиеся безусловно родственными (даже диалекты одного и того же языка), таковыми на самом деле не являются — они не только не родственны, но и изначально были самостоятельно возникшими языками. Очевидные сходства языков являлись продуктом скрещения (разные языки в результате взаимодействия

образовывали новый язык — наследник обоих предков). Отбросив теорию пра-языка, Марр оказался перед необходимостью заполнить образовавшееся зияние. Так возникла идея, согласно которой все языки мира возникли из четырех элементов, а задача языковеда сводится к «языковой палеонтологии», то есть к поиску этих элементов в глубинах истории всех языков.

Поскольку теории подобного рода отстраивались не в результате анализа материала и не были продуктом позитивного знания, но изначально создавались как контртеории, они рассыпались при столкновении с реальным языковым материалом, что требовало их постоянных увязок с реальностью. Однако негативизм марристской схемы (подобно лысенковской агробиологии, теории живого вещества Лепешинской и т.п.) имел в качестве образца самую марксистскую доктрину, в которой, как известно, слабость позитивной программы компенсировалась интенсивностью критики капитализма.

Можно, таким образом, говорить о полной нерелевантности позитивного содержания этих теорий, поскольку их функция сводится не к производству позитивного знания или к практическому применению, но к замене реальности и производству идеологических конструктов, которые заполняют пустоты «научного марксистско-ленинского мировоззрения». «С каждой новой исторической победой рабочего класса организующая, мобилизующая и преобразующая сила его научного мировоззрения — марксизма-ленинизма — еще более возрастает»<sup>1</sup>. Причина этого роста — в особом характере советской науки: если «преимущества капитализма» обнаруживаются в экономике (наука важна здесь постольку, поскольку стимулирует промышленный рост и эффективность производства, что в свою очередь ведет к росту уровня жизни и дальнейшему росту производства), то «преимущества социализма» доказываются прежде всего теоретически, «научно», через «единственно верное марксистско-ленинское учение», которое само является основой любой науки — от лингвистики до химии.

Поэтому статус высказываний Сталина о языкознании оказывается заведомо выше любого позитивного знания и любой мыслимой эффективности. Если в случае с лингвистикой Сталин выступает против марристской абсурдной схемы и доказывает правоту традиционного языкознания, то в случае с Лысенко он, наоборот, санкционирует разгром науки и насаждение абсурдной лысенковской агробиологии. В обоих случаях вождь оказывается прав, что указывает на нерелевантность самого содержания сталинской позиции. Не будет поэтому ошибкой утверждать, что *в целом советская наука не была «под пятой идеологии» и не «страдала от идеологического диктата», но сама была политической идеологией, особой формой идеологического дискурса.*

<sup>1</sup> Азизян А.К. Творческий характер марксизма-ленинизма // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И.В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. М.: АН СССР, 1952. С. 37.

Речь при этом не идет о некоем слиянии науки с идеологией. Такое слияние вообще вряд ли возможно, поскольку обе практики — идеологическая и научная — имеют разную природу и стремятся к противоположным результатам. Первая является, по известному определению, «ложным сознанием», вторая, наоборот, — продуктом стремления к рациональности, объективности и истинности. Если в идеологии видеть «интеллектуальное орудие, с помощью которого социальная группа захватывает или удерживает свои привилегии в обществе»<sup>1</sup>, то надо признать, что советская наука, насколько не являясь рациональной или объективной (напротив, она нередко была откровенно абсурдной), выполняла те же функции в своем социальном поле. При этом она вовсе не являлась «квазинаукой», как утверждает Виктор Леглер (в этом случае квазинауками в той или иной мере пришлось бы признать практически все советские научные дисциплины). Она являлась собственно идеологией. Это подтверждает и приведенный Леглером пример с биологией: «Идеология, предназначенная обосновать абсолютную власть вождя и партийной номенклатуры, ведет речь о пролетариате, диалектике, первичности материи, переходной фазе, пяти признаках, семи функциях и т. д. Сходным образом рассуждения о Менделе, хромосомах, яровизации, видах и злаках означали, что власть в биологии должна принадлежать Лысенко и его соратникам»<sup>2</sup>. Ни по природе, ни по функциям эта наука не отличается от идеологии (советская наука была такой же идеологией, какой было, к примеру, советское искусство: лысенковская агробиология лишь дискурсивно отличается от колхозной поэмы, а марристское «новое учение о языке» — от производственного романа).

В этом качестве она была сугубо *политически инструментальна*. В ней убедительно и эффективно то, что политически целесообразно. Поэтому она с такой легкостью сбивается на актуальные политические сюжеты. Будучи идеологией, советская наука была *экспансивна* (как механизмы создания параллельной реальности, идеологии всегда стремятся уничтожить реальность, которая угрожает создаваемой ими картине мира, поэтому экспансия является естественной формой их существования — чем большая площадь реальности идеологически преобразована, тем выше шансы на выживание данной идеологии). Именно с этим связано то, что «сталинское учение о языке» в течение трех лет распространялось на все общественные и гуманитарные науки, в каждой из которых находилось что перестроить «в свете трудов товарища Сталина» (то же можно сказать и о биологии).

Будучи идеологией, советская наука характеризовалась, как мы видели, *негативизмом* (вся ее история была историей борьбы со «лженаукой»). В этом

<sup>1</sup> Леглер В. А. Идеология и квазинаука // Философские исследования. 1993. № 3. С. 72.

<sup>2</sup> Там же.

она апеллировала к идеологическому прототексту сталинизма — «Краткому курсу» истории ВКП(б), повествовавшему о победе большевистской идеологии в перманентной борьбе с врагами.

Ленин и Сталин подчеркивали, что новая, социалистическая культура строится в обстановке ожесточенной классовой борьбы, следовательно, в напряженной борьбе с буржуазной культурой. Большевистской партии, Ленину и Сталину пришлось выдержать упорную борьбу с троцкистами, бухаринцами, буржуазными националистами и прочими врагами партии и народа, стремившимися реставрировать капитализм в СССР. В философии и политической экономии шла борьба с механистами и идеалистами, в литературе и искусстве вели свою предательскую работу под флагом болтовни о «пролетарской культуре» «пролеткультовцы», «рапповцы», мейерхольдовцы, в исторической науке проводилась борьба с вульгарно-социологическими воззрениями «школы» Покровского и т. д. Как выяснилось впоследствии, все или почти все пропагандисты буржуазных воззрений в философии, политической экономии, исторической науке, литературе и искусстве являлись активными и сознательными врагами советской власти и вместе с другими врагами народа стремились реставрировать капиталистический строй в СССР<sup>1</sup>.

Теперь к этому перечню поверженных революционных кумиров добавились Марр и его наследники.

### *Наследие и наследники: Морфология взрыва*

Ситуация, сложившаяся в советской лингвистике в 1948–1950 годах, абсолютно ничем не отличалась от ситуации, сложившейся в биологии после августовской сессии 1948 года ВАСХНИЛ или в литературе после январской 1949 года статьи в «Правде», в которой разоблачалась «антипатриотическая группа театральных критиков» и которая давала старт борьбе с космополитами. Те же многодневные собрания, разоблачения, шельмование, кликушество, тот же тип актантов (в биологии — Лысенко и Презент, в литературе — Софронов, Суров, Бубеннов, в языкознании — Сердюченко и Филин). Кампании пересекались, лозунги менялись, атмосфера погрома сохранялась.

Ситуации эти в разных областях науки и культуры описывались неоднократно. Изредка предпринимались и попытки их сопоставления. В первом случае обычно подчеркивалась их уникальность (поскольку они каждый раз рассматривались историками соответствующих дисциплин). Так, Владимир Алпатов подробно описал все перипетии лингвистической кампании, но, замкнув

<sup>1</sup> Чесноков Д. И. Марксизм-ленинизм о базисе и надстройке // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 169–170.

свое рассмотрение внутри дисциплины, не вышел к анализу особой идеологической культуры эпохи позднего сталинизма<sup>1</sup>.

Во втором случае, напротив, подчеркивалась схожесть кампаний, но без должного учета их специфики в каждой области. Если Алпатов (как и большинство историков) исходил из того, что действия Филина и Сердюченко оркестровались сверху, то А. Кожевников, исследовавший дискуссии в советской науке в 1940-е годы в комплексе, напротив, утверждает, что все акции шли снизу и исход кампаний каждый раз был непредсказуем<sup>2</sup>. Если ситуация в лингвистике и подтверждает подобный ревизионистский подход, то в том только смысле, что поведение инициаторов (вполне, кстати, предсказуемое) действительно привело к непредсказуемым как для них самих, так и для их противников последствиям (Филин и Сердюченко, конечно, не предполагали, какой идеологический обвал вызовут их действия). Но эту «непредсказуемость» не стоит преувеличивать, как это делает Кожевников: как только лингвистика оказалась в поле зрения Сталина (в результате действий самих марристов!), исход кампании был предсказуем и для него самого предreshен, а значит ничего «стихийного» произойти здесь уже не могло.

Итак, каждый раз кампании имели свою идеологическую задачу, свой эпицентр и свою динамику. Лингвистическая ситуация была уникальна как по содержанию, так и структурно.

В концептуальном плане лингвистическая кампания в целом (до лета 1950 года — погромные проработочные акции, затем дискуссия и выступление Сталина в «Правде», а после того — «разгром марризма») двигалась как бы в противоположном известному направлению. Вместо разгрома продуктивного художественного или научного течения (как было в музыке или биологии) и победы персонажей типа Захарова и Коваля (в музыке), Лысенко и Презента (в биологии), Софронова и Грибачева (в литературе), в языкознании, наоборот, утверждается победа традиционной лингвистики и с позором изгоняются Сердюченко и Филин. Машина продемонстрировала способность действовать в прямо противоположных направлениях (что позволило позже даже говорить о том, что в лингвистике оттепель началась еще при жизни Сталина и была инициирована им самим; лингвистическая дискуссия может рассматриваться как своего рода ложка меда в бочке дегтя).

Уникальность лингвистической кампании состояла в том, что импульс к подобным акциям всегда подавался сверху (и исходил лично от Сталина) и, имея отклик в «низах», кампания опиралась на одну из групп в данном искусстве или научной дисциплине, способную возглавить эту дисциплину и обеспечить победу «партийной линии». В этом случае все произошло иначе: групповая

<sup>1</sup> Алпатов В. М. История одного мифа. С. 148–167.

<sup>2</sup> См.: Кожевников А. Б. Игры сталинской демократии и идеологические дискуссии в советской науке: 1947–1952 гг. // Вопросы истории естествознания и техники. 1997. № 4.

борьба привела к непредвиденным последствиям — от неосторожного обращения с идеологическим огнем произошел взрыв, который смел всю предшествовавшую научную парадигму и разрушил институциональный каркас целой дисциплины, просуществовавший два десятка лет.

Эту уникальность мы и попытаемся понять.

Идеологические постановления ЦК 1946 года привели к резкой активизации в среде литераторов. Уже в 1947 году началась последовательная критика лингвистического аполитизма в «Литературной газете» — вначале в связи с тем, что в диалектические карты не были включены новые советские слова, типа *МТС* и *трактор* (в статье публициста Александра Марьямова<sup>1</sup>), а спустя всего месяц в разгромной статье Бориса Агапова и Корнелия Зелинского «Нет, это не русский язык!», направленной против книги Виктора Виноградова «Русский язык»<sup>2</sup>. Обвинения звучали теперь уже определенно политические: «раболепие перед иностранщиной», «лженаучная объективность», «аполитичность и безыдейность». Книга была названа «пустопорожней, вредной чепухой», ей отказано было в праве считаться «русской книгой о русском языке». Трудно представить себе, чтобы очеркист Марьямов, который писал о зажиточной колхозной жизни, сам вдруг занялся чтением «Известий Академии наук», чтобы бывшие конструктивисты Агапов, специализировавшийся на очерках о новаторах производства, и Зелинский, писавший о многонациональной советской поэзии, вдруг засели за чтение специальной лингвистической книги объемом почти в 800 страниц.

Несомненно, кампания была нацелена на центр антимарризма — филологический факультет МГУ, деканом которого был академик Виноградов, самый высокопоставленный антимаррист. И хотя ученый совет факультета выступил в поддержку коллеги, «Литературная газета» обвинила факультет в «застое, рутине и косности»<sup>3</sup>. Там же было опубликовано письмо русистов во главе с Виноградовым в защиту Рубена Аванесова и В.Н. Сидорова, которые критиковались в статье Марьямова.

В качестве «модератора» выступил Г. Сердюченко, который высказался примирительно о книге Виноградова (хотя и обвинил ее в «объективизме, отсутствии марксистской методологии и излишне заботливом отношении к трудам различных буржуазных ученых»), но расширил круг критикуемых (теперь под огнем оказались авторы языковедческих учебников видные лингвисты Александр Реформатский, Розалия Шор и Николай Чемоданов). На этом кампания в Литгазете затихла (весь следующий год литературоведы были заняты борьбой с компаративистикой и «веселовщиной»<sup>4</sup>). Можно сказать, что первые атаки

<sup>1</sup> Литературная газета. 1947. 25 октября.

<sup>2</sup> Литературная газета. 1947. 29 ноября.

<sup>3</sup> Литературная газета. 1947. 10 декабря.

<sup>4</sup> См.: Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993. С. 321–328.

на антимарристов со стороны «Литературной газеты» были лишь пробой сил марровской группы. Виноградов угрожал статусу Мещанинова как новый академик-лингвист и возможный лидер антимарровской оппозиции, поэтому тот не мог не поддержать рвавшихся в бой опричников Сердюченко и Филина. То обстоятельство, что полем брани стала «Литературная газета», лишь подчеркивает групповой характер кампании. Дело в том, что еще в начале 1930-х годов Филин был тесно связан с РАППом, а главным редактором «Литературной газеты» стал в 1946 году один из главных функционеров РАППа Владимир Ермилов. Это явное свидетельство того, что кампания на этом этапе была сугубо групповой, а не оркестровалась из ЦК, была инициирована «снизу» и лишь имела поддержку наверху, поскольку вписывалась в общий ход кампаний такого рода.

1948 год проходит под знаком нарастания чисток в лингвистике. Причем, действуя по логике превентивной защиты, именно марровская группа инициирует атаки. В июне Сердюченко обрушивается на редакцию «Известий Академии наук» за отсутствие борьбы с преклонением перед западной лингвистикой, безыдейность и публикацию «формалистических материалов»<sup>1</sup>. В тот же день в другом докладе он громит за «аполитичность» и «низкопоклонство» Реформатского, Виноградова, Жирмунского, Шишмарева<sup>2</sup>. В том же месяце в ходе диалектологического совещания Филин заявил о том, что советская диалектология принципиально отлична от западной<sup>3</sup>. И все же пока эти выступления носят характер своеобразных «загибов». Они не поддерживаются аудиторией, а Сердюченко и Филин похожи лишь на новых «неистовых ревнителей», агрессивно насакивающих на своих научных оппонентов. Пока что не хватало идущей сверху энергии.

И только после августовской сессии ВАСХНИЛ 1948 года в марристские паруса подул, наконец, попутный ветер идеологической кампании. Ее курировали заведующий Отделом науки ЦК Юрий Жданов и ученый секретарь АН СССР Александр Топчиев. Кампания эта шла по накатанной колее — как в философии и истории, в правоведении и лингвистике. Она строилась (как и предшествующие кампании — в литературе и философии, театре и музыке) на трех главных принципах: 1) экстраполяция общих положений на конкретную область науки/искусства; 2) создание напряжения между полюсами (формализм/народность, аполитичность/идейность, агробиология/генетика, марризм/индоевропеистика и т. д.) с обязательной персонализацией; 3) очищение от идеологической (западной) скверны.

Именно по этому сценарию развивались и события на «лингвистическом фронте» в течение последующих двух лет. Полагаясь на поддержку сверху,

<sup>1</sup> Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1948. Т. 5. С. 463–466.

<sup>2</sup> Там же. С. 466–468.

<sup>3</sup> Там же. С. 468–469.

Сердюченко и Филин резко активизировали атаки на антимарристский лагерь (попутно формируя его, подобно тому как за год до того формировалось «формалистическое направление в музыке»). Очевидно, что давление на Мещанинова стало непомерным и он сдался, о чем свидетельствовало прошедшее 22 октября 1948 года совместное открытое заседание ученого совета Института языка и мышления имени Н.Я. Марра и Ленинградского отделения Института русского языка АН СССР, специально посвященное результатам дискуссии в биологии.

Здесь выступили Мещанинов и Филин. В самих названиях основного доклада Мещанинова «О положении в лингвистической науке» и 40-летнего Филина «О двух направлениях в языкознании» был прямой параллелизм с названиями основных документов августовской сессии ВАСХНИЛ. Мещанинов занялся прямым переводом доклада Лысенко на биологической сессии на язык лингвистики: «Теоретические изыскания, непосредственно связанные у нас с интересами практики, выдвигают такие же вопросы в исследованиях ученых разных специальностей, а не только одних биологов». К числу таких общих тем Мещанинов отнес «такие затронутые на сессии биологов темы, как проблемы наследственности, как учение о качественных изменениях в историческом ходе развития явлений общественного порядка и вытекающие отсюда положения о стадийном или стадильном движении с выяснением решающей в нем роли социального фактора».

В качестве примера Мещанинов привел учение о наследственности,

об изначальном и неизменчивом наследственном веществе. Такое же «наследственное вещество» выступает в учении Гумбольдта о «духе народа» <...> Они ложатся в основу расовой теории в языкознании, еще окончательно не изжитой в работах зарубежного языковедения и получившей в фашистской Германии широкое применение. Утверждение Вейсмана о невозможности управлять наследственностью организмов путем соответствующего изменения условий жизни этих организмов находит себе отклики даже в основных положениях господствующей по сей день зарубежной лингвистической школы, наименовавшей себя «социологической» <...> В этом отношении даже не нападки на Н.Я. Марра, а одно лишь игнорирование его работ дает вредные последствия, оставляя исследователя в плену чуждых советскому языкознанию концепций<sup>1</sup>.

Филин пошел по пути персональной критики и поиска виновных: «Среди языковедов нашей страны пока нет методологического единства, среди них, как и у представителей биологии, имеются два направления, несовместимые друг

<sup>1</sup> Мещанинов И.И. О положении в лингвистической науке // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1948. Т. VII. № 6. С. 473–485.

с другом и борющиеся между собою», одно из которых представлено учением «основоположника материалистического языкознания» Марра, а другое — идеалистическая индоевропеистика. Филин обнаружил не простое «игнорирование» Марра, о котором говорил Мещанинов, но настоящий заговор в лингвистике: «На деле многие языковеды в нашей стране вели и ведут тайную или явную борьбу с новым учением Н. Я. Марра». Кляня «самоуспокоенность, притупление критического отношения к своим противникам» и рисуя картину настоящей методологической битвы на лингвистическом фронте с указанием имен Виноградова, Реформатского, Булаховского, Бубриха, Галкиной-Федорук, Поспелова, Аванесова, Якубинского и других, Филин напомнил, что не далее как в 1947 году «благодаря содействию советской общественности (прежде всего выступлениям „Литературной газеты“) представители нового учения о языке впервые после смерти Н. Я. Марра дали организованный отпор наступлению лингвистической реакции»<sup>1</sup>, и заявил, что «неразоружившиеся индоевропеисты»<sup>2</sup> выступают не просто против Марра, но по сути против советской власти, ибо «в политическом отношении учение Н. Я. Марра, рожденное советским строем, является <...> составной и органической частью идеологии социалистического общества»<sup>3</sup>.

Тут же был выявлен злокозненный заговор, «блок». Как утверждал один из выступавших в прениях Валентин Аврорин, «блок „поклонников заграничных талантов“ „свил свое гнездо“ в Московском институте русского языка АН СССР, в Московском университете. Нашей ближайшей и неотложной задачей является идейный разгром этого блока»<sup>4</sup>. В Москве разоблачениями занимался Сердюченко, после чего начались «оргвыводы» (заккрытие кафедры сравнительно-исторического языкознания в МГУ, уход с поста декана филологического факультета МГУ Виноградова, изменения вузовских программ Министерством высшего образования — отказ от многих учебников, введение курса «нового учения о языке» по брошюрам Сердюченко и т. д.).

Начало 1949 года ознаменовалось открытием нового фронта — кампании борьбы с космополитами. Теперь Сердюченко сравнивает Марра не с Коперником, но с Павловым и Мичуриным, и доказывает, что Марр был связан с традициями русской науки, был патриотом, выступал против космополитизма и боролся с буржуазной наукой. Список врагов между тем расширяется таким образом, что в него попадают и многие видные марристы вплоть до самого Мещанинова. В дело включается «советская общественность» («Литературная газета» печатает погромные статьи Сердюченко) и «партийная печать» («Правда» обрушивается с резкой критикой на книгу Льва Зиндера,

<sup>1</sup> Филин Ф. П. О двух направлениях в языковедении // Там же. С. 486–496.

<sup>2</sup> Там же. С. 496.

<sup>3</sup> Там же. С. 488.

<sup>4</sup> Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1949. Т. VIII. № 1. С. 90.

орган Агитпропа ЦК газета «Культура и жизнь» печатает разгромную редакционную статью «За передовое советское языкознание», полную политических обвинений<sup>1</sup>).

Антикосмополитическая кампания дала второе дыхание борцам за чистоту советской лингвистики. Сравнительное изучение языков теперь признается абсолютно вредным. Оно допускается только в исключительных случаях. Обращение к европейским языкам и вовсе вышло из научной моды. Автор грамматики чукотского языка Петр Скорик даже предложил ограничить изучение языков только языками народов СССР, а иностранные языки «должны привлекаться во вторую очередь. Этого требует наш патриотический долг»<sup>2</sup>. Сердюченко между тем продолжал выявлять космополитов, каковых в языкознании было найти нетрудно (достаточно было ссылок на материал западноевропейских языков или «буржуазных ученых»). Поток статей, докладов, брошюр, проработочных сессий, карательных акций в различных институциях по всей стране — от академических до вузовских — приобретает характер цунами<sup>3</sup>.

К 1950 году, как ни парадоксально (в свете последующих обвинений в отсутствии критики и самокритики в языкознании), в советской лингвистике практически не осталось зон и лиц, свободных от критики, — включая наследника Марра и главного советского языковеда, лауреата двух Сталинских премий и Героя Социалистического Труда Мещанинова, теории которого обвиняли в антимарризме и который не мог не нести персональной ответственности за положение в советской лингвистике, официально признанное неудовлетворительным. Поэтому Мещанинов в ходе перманентных проработок воздерживался от прямых нападок и обвинений, концентрируясь на общих положениях, тогда как Сердюченко и Филин выполняли черновую работу.

Под вопросом оказывается как раз поведение последних. Мнение о том, что они «выполняли указания сверху», прочно утвердившееся в литературе о Марре<sup>4</sup>, не вполне соответствует характеру сталинской академической культуры. И в развернувшейся в 1948 году кампании в музыке, где в подобных же ролях выступали Коваль и Захаров, и в протекавшей параллельно в литературе антикосмополитической кампании, где подобные функции выполняли Софронов и Бубеннов, в самой подлежащей идеологическому очищению среде существует огромная тяга к сведению давних счетов, на разных полюсах замороженных в 1930-е годы конфликтов. Тут обычно скрещиваются

<sup>1</sup> За передовое советское языкознание // Культура и жизнь. 1949. 11 мая.

<sup>2</sup> Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1949. Т. VIII. № 5. С. 491.

<sup>3</sup> Отзвуки тех погромных собраний сохранились в отчетах, резолюциях и речах того года. См.: Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1949. Т. VIII. № 1. С. 85–92; Там же. № 4. С. 396–400; Там же. № 5. С. 479–491, 493–495; Там же. № 6. С. 497–508.

<sup>4</sup> Алтатов В. М. История одного мифа. С. 163.

идеологические, научные и карьерные интересы различных лиц и групп. «Указания сверху» действуют только при условии поддержки «снизу».

Несомненно, что в советском языкознании «блок» действительно существовал, но состоял он как раз из Сердюченко, Филина, Мещанинова и ряда других лиц, рассчитывавших на определенные выгоды от установления монополии в лингвистике и опасавшихся за судьбу «нового учения», которое чем дальше, тем сильнее линяло и теряло свою идеологическую привлекательность «в новых условиях». Насколько самостоятельно действовала эта группа, обремененная к тому же значительной институциональной поддержкой, остается вопросом. Вряд ли те или иные конкретные мероприятия и выступления кем-то «сверху» (будь то Юрий Жданов или Топчиев) оркестровались, вряд ли прямые «указания сверху» вообще имели место. Напротив, инициатива исходила именно «снизу», от самих марристов.

А. Кожевников, апеллируя к новым архивным материалам, пишет по этому поводу:

В сообществе лингвистов быстро устанавливается «порядок» и стремительно вырабатывается консенсус, но окончательно зафиксировать его могло бы проведенное по всем правилам политическое мероприятие. Начиная с июля 1949 г., соответствующие предложения и информация о вестущейся борьбе с идеализмом в языкознании несколько раз направлялась в ЦК от имени Академии наук. Агитпроп был готов поддержать инициативу ученых и провести у себя небольшое совещание языковедов с докладами С.П. Толстова, Ф.П. Филина и Г.П. Сердюченко «с целью завершения работы по рассмотрению положения в советском языковедении и внесения в ЦК ВКП(б) предложений по улучшению научной работы в этой области». Однако в январе 1950 г. секретариат ЦК ответил, что достаточно организовать совещание при Академии наук, иначе говоря, — неполитическое мероприятие<sup>1</sup>.

К этому стоит добавить поток жалоб в ЦК от антимарристов с обвинениями Сердюченко и Филина в нетерпимости и некомпетентности. На одной из таких жалоб (из Академии педагогических наук) секретарь ЦК Михаил Сулов написал резолюцию: «нельзя решать научные вопросы в административном порядке», «организовать дискуссию»<sup>2</sup>. Как можно видеть, если попытки манипуляции и имели место, то шли они не сверху, но, наоборот, снизу: сами марристы — организаторы кампании хотели вовлечь высшие инстанции в борьбу на своей стороне.

Итак, в 1948–1950 годах в языкознании шла одна из вполне рутинных кампаний, которые катились по стране с удивительной регулярностью начиная

<sup>1</sup> Кожевников А.Б. Игры сталинской демократии и идеологические дискуссии в советской науке: 1947–1952 гг. С. 50.

<sup>2</sup> Там же. С. 50.

с 1946 года<sup>1</sup>. Конкретные исполнители действовали не за страх, а за совесть — в результате чисток они получали посты, влияние, власть. Но посты, влияние и власть требовали, в свою очередь, определенных номенклатурных качеств; умение вести себя наступательно-агрессивно и беспринципно, склонность к демагогии и политиканству были важными, но не единственными качествами, требуемыми от претендентов на монополию. Нужны были еще качества политиков — чувство меры, чувство (если не чутье!) опасности, умение не «перегибать палку» и постоянная готовность к самым неожиданным поворотам и исходу борьбы. Этих последних у марристов как раз и не было.

Сравнение Сталиным марровцев с рапповцами было настоящей фрейдистской оговоркой, поскольку ситуация 1950 года (выступление Сталина в «Правде») зеркально повторяет ситуацию 1932 года (постановление ЦК о разгоне РАППа). Ничто не предвещало неожиданного конца. Распоясавшиеся рапповцы уже чувствовали себя настоящими хозяевами в литературе, в течение ряда лет прибирая к рукам все литературные группы, а полная поддержка ЦК, «Правды» и лично Сталина совсем лишили их чувства опасности и меры. И когда неожиданно грянуло апрельское постановление ЦК, наступило состояние шока как для палачей, так и для жертв. Игру с РАППом Сталин вел лично, но ведь и роль литературы в ту эпоху несопоставима с ролью лингвистики в 1950 году. Тогда «игра кота с мышью» велась долго, но и ставки были велики — речь шла о завоевании культурных элит в период узурпации власти. Здесь же ставок не было вовсе. В том, между прочим, и состояла разница между 1930-ми и 1950-ми годами, что у Сталина не было актуальных политических задач (борьбы за власть или даже удержание власти), поскольку уже не было даже вымышленных (как в 1930-е годы) вызовов его власти.

Пароксизмы 1930-х годов остались в прошлом. Наступила эпоха нормализации и стабильности. Если начало 1930-х годов было эпохой активного идеологического словотворчества, когда из сталинского кабинета выпархивал «меньшевиствующий идеализм» (1930) или «социалистический реализм» (1932), то после войны эпоха неологизмов осталась в прошлом, а высшей похвалой лингвистическим открытиям вождя были ссылки на победы «здорового смысла» над, надо полагать, революционными фантазиями. Академик И. И. Толстой

<sup>1</sup> Как замечает А. Кожевников, «собрания, проходившие в 1946–1949 гг., в основном определялись необходимостью провести обсуждение таких политических событий, как доклад А. А. Жданова о журналах „Звезда“ и „Ленинград“ (1946), итоги Философской дискуссии 1947 г. и Августовской сессии 1948 г. Соответственно сначала лингвисты анализировали работу своих журналов, затем обсуждали качество собственных учебников, и, наконец, всерьез занялись критикой идеализма в своей среде» (Кожевников А. Б. Игры сталинской демократии и идеологические дискуссии в советской науке: 1947–1952 гг. С. 48). Сюда же стоит добавить, что с 1949 года начались активные поиски космополитов в лингвистической среде, а также проявился прямо не упоминавшийся подтекст проблемы: в стадийной классификации Марра грузинский язык оказался на более низкой стадии, чем еврейский (о чем не преминул сообщить Сталину Чикобава), — мысль, которая вряд ли могла вызвать сочувствие в Сталине как раз в то время, когда в стране шла инициированная им широкая антисемитская кампания.

писал о работах Сталина по их выходе, что они — «отрезвляющий голос разума, спокойное научное слово, сила которого лежит в его несокрушимой логике и ясности мысли, сталинской мысли»<sup>1</sup>, выступление вождя — это выступление «в защиту здравого смысла»<sup>2</sup>. В этом отношении послевоенная эпоха может быть названа эпохой «чистого» сталинизма. Закончив с внутренней борьбой в 1937-м и внешней — в 1945-м, власть занималась демонстрацией власти. Идеальное сталинское государство демонстрировало свое эпическое величие, символом чего был вождь — мыслитель и корифей наук, занявшийся вопросами языкознания.

Здесь мы подходим к истокам лингвистической дискуссии.

Согласно наиболее авторитетному исследователю марризма Алпатову, это была одна из многих дискуссий (он упоминает философскую, биологическую и павловскую дискуссии):

Форма дискуссии имела совсем не дискуссионное содержание. Цель заключалась в подавлении всякой свободы в той или иной области науки, в установлении здесь монополии одного, признаваемого единственным марксистским направления <...> Предоставлявшаяся инакомыслящим возможность высказаться только облегчала их травлю, давала основание придирается к тем или иным формулировкам, трактуемым как угодно, заявлять о существовании сплоченной антимарксистской группы. В лингвистике некоторым аналогом такой дискуссии была так называемая поливановская дискуссия 1929 года <...>.

Однако ситуация в языкознании в мае 1950 г. была не такой, как в генетике в июле 1948 г. или в физиологии той же весной 1950 г. Там перед дискуссией исход борьбы не был окончательно ясен, каждое из направлений стремилось перетянуть чашу весов на свою сторону, тем более что Т.Д. Лысенко имел среди руководства страны не только сторонников, но и противников <...> Для марристов такой способ борьбы был явно излишним. Они уже добились преобладания в языкознании. Победа казалась полной. Противники либо сдавались, либо начали изгоняться из науки<sup>3</sup>.

Однако ситуации 1929 и 1950 годов при внешнем сходстве (тут дискуссии и там дискуссии, тут чистки и там чистки, тут кампании и репрессии и там

<sup>1</sup> Ясность сталинской мысли и языка даже ставилась в пример ученым-лингвистам: «Товарищ Сталин хорошим примером учит, как следует нам, советским языковедам, советским научным работникам, писать свои научные труды (и читать лекции) на родном языке просто и ясно <...> Все убедились теперь, что нет такого сугубо специального научного вопроса, нет такой мысли, как бы глубока и серьезна она ни была, которую нельзя было бы изложить с предельной четкостью на языке, доступном миллионам читателей и слушателей» (Советское языкознание на подъеме [Передовая] // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1951. № 3. С. 216).

<sup>2</sup> Толстой И.И. Отрезвляющий голос разума // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1950. № 3. С. 62, 63.

<sup>3</sup> Алпатов В.М. История одного мифа. С. 168–169.

кампании и репрессии) сильно различаются. Дискуссии 1930-х имели целью не столько монополию тех или иных лиц, сколько уничтожение истинных, а чаще мнимых противников режима или смену идеологического вектора. Послевоенные дискуссии решали совсем иные задачи (да и инакомыслящим здесь слова никто не давал). Чаще всего здесь была политическая подоплека, связанная с борьбой различных групп в Политбюро, и к содержанию споров все это не имело никакого отношения: марксистскими могли быть объявлены генетика и марризм, а оказались — агроботаника и индоевропеистика. Просто летом 1948 года Сталину нужно было поддержать Лысенко (как замечает А. Кожевников, «если бы молодой работник ЦК Юрий Жданов не совершил ряд неграмотных действий, у Сталина вряд ли возник бы повод для вмешательства в биологическую дискуссию»<sup>1</sup>), а в 1950-м — проявить себя в качестве лингвиста и попутно решить еще ряд задач.

Лингвистическая дискуссия не была похожа на остальные уже тем, что в ней Сталин решил участвовать публично, чего раньше не делал. Поэтому она должна быть понята в контексте ритуала явления вождя массам и партийным элитам, что куда важнее «вопросов лингвистики». Что касается упомянутой Алпатовым философской дискуссии, то она вообще не предполагала никакого «исхода», будучи санкционированной Сталиным и проведенной Ждановым с целью ослабления позиций Александрова в ЦК в связи с усилением позиций Жданова и отстранения группы Маленкова — Берии, а также с целью усиления антизападной риторики и «партийности науки».

Биологическую дискуссию также вряд ли можно назвать дискуссией с непредсказуемым исходом. Это был по сути санкционированный Сталиным разгром противников Лысенко — на этот раз в пику Жданову. «Марристы», о которых Алпатов говорит, что они добились полной победы, вообще не представляли собой никакой силы. «Сила» Сердюченко и Филина состояла в слабости Мещанинова и еще большей слабости Виноградова, а также в том, что они следовали в русле кампании до той поры, пока не вмешался Сталин, узревший в ней свой интерес. Но сам факт вмешательства Сталина и говорит о слабости и о фиктивности «победы» марристов. Более того, марристы вели свою кампанию настолько грубо, шумно и политически неуклюже, что в конце концов нажили себе мощных врагов, таких как Арнольд Чикобава, которые и нашли выход на самый верх партийной иерархии. И исход кампании — как всегда — решился вовсе не участниками дискуссий, но Сталиным лично.

Почти два месяца шла дискуссия, и каждый вторник «Правда» помещала статьи, содержащие противоположные точки зрения на Марра, причем при строгом балансе — равное количество промарровских, антимарровских

<sup>1</sup> Кожевников А. Б. Игры сталинской демократии и идеологические дискуссии в советской науке: 1947–1952 гг. С. 53.

и нейтральных. То обстоятельство, что дискуссия в «Правде» развернулась внезапно и что марристы не знали, что вообще происходит (если бы знали, вряд ли Мещанинов, Чемоданов и Филин стали бы защищать Марра и нападать на Чикобаву), говорит о том, что «указания сверху» определенно не работали. Остается предположить, что действовали марристы на свой страх и риск, со все большей самоуверенностью, ведя рискованную игру: достаточно было одного обиженного, сумевшего найти выход в высшие партийные инстанции, чтобы вся кампания оказалась под угрозой (что и произошло). Это и имел в виду Сталин, заявив, что марристы «самовольничали и бесчинствовали». Именно так — *само*-вольничали и *бес*-чинствовали (то есть вели себя непристойно, нечинно, не в соответствии с чинами!), зарвались, не поняв главного — победа здесь не за тем, кто прав или неправ, но за тем, кто не самовольничает и знает чины и чинность (несомненно, Сталина возмутило именно самоуправство и то, что поворот в целой науке происходит без его ведома, «за его спиной»). Характерно, что именно здесь гнев Сталина вырывается наружу и впервые в голосе корифея наук начинают звучать знакомые зловещие интонации: «Подобное поведение равносильно вредительству».

Филин и Сердюченко не имели надежной поддержки в ЦК. Иначе говоря, поддержка, оказываемая им на уровне Отдела науки, не была санкционирована Сталиным, тогда как именно сталинское мнение было решающим. Нужно не представлять себе механизма работы аппарата ЦК, чтобы полагать, подобно А. Кожевникову, будто «на практике конечные результаты публичных конфликтов (в науке. — *Е. Д.*) не были предопределены заранее, а зависели от умений и действий противоборствующих сторон»<sup>1</sup> или «исход разыгрываемого „поединка“ был непредсказуем»<sup>2</sup>. Поскольку Сталин сравнил марристов с рапповцами, здесь будет уместно привести свидетельство одного из ключевых участников событий тех лет. Только что пришедший на работу в аппарат ЦК на должность завсектором художественной литературы Агитпропа ЦК Владимир Кирпотин (апрель 1932) оказался сразу же втянутым в процесс разгона РАППа. Он вспоминал о потоке писем в ЦК от лидеров недавно всемогущей Ассоциации на имя различных секретарей ЦК (так или иначе вовлеченных в процесс принятия идеологических решений) с протестами. Между тем даже всеильные в то время Каганович, Постышев и Стецкий «не посмели обратиться к генсеку». «Позже я убедился, — пишет Кирпотин, — снизу вверх можно было обращаться сколько угодно, но если вопрос не доходил до Сталина, никакого ответа не следовало, каким бы срочным он ни казался»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Там же. С. 29.

<sup>2</sup> Там же. С. 30.

<sup>3</sup> *Кирпотин В. Я.* Ровесник железного века: Мемуарная книга. М.: Захаров, 2006. С. 154.

Ситуация в языкознании развивалась своим чередом, поскольку никто не ожидал сталинского вмешательства в столь экзотическую сферу. Поэтому когда весной 1949 года первый секретарь ЦК компартии Грузии Кандид Чарквиани предложил Арнольду Чикобаве написать доклад о марровской теории стадийного развития языков, а затем смог донести «вопрос» до Сталина, Сталин спустя год вызвал к себе Чикобаву, решив поддержать противников Марра и инициировал дискуссию, результаты которой, хотя и не были известны самим участникам, ему были известны с самого начала.

*Марксист и вопросы языкознания:  
Идеологический синтаксис сталинизма*

«Труд товарища Сталина» «Марксизм и вопросы языкознания» представляет собой 50-страничную брошюру. В нее вошли занявшая полосу «Правды» статья в ходе дискуссии (20 июня 1950) и четыре коротких письма — ответа читателям (один — 4 июля и еще три — 2 августа). В течение последующих трех лет сталинский текст цитировался и комментировался бесконечное количество раз. А между тем, как заметил Алпатов, «сама работа Сталина <...> мало анализировалась у нас всерьез»<sup>1</sup>. Она если и рассматривалась, то прежде всего историками лингвистики. Между тем уже в 1950 году лингвисты вынуждены были превратиться в философов, занявшись комментированием сталинских рассуждений на общие темы. Само сталинское теоретизирование заставило их рассуждать не столько о языковедении, сколько о базисе, надстройке, классовости и т. п.

Работу Сталина вначале превозносили как образец сталинского научного гения, а затем прочно забыли. Немало написано о причинах написания этого «труда». И ничего — о причинах его забвения. Вряд ли оправданием может служить то, что в сталинской работе нет ни одной оригинальной мысли (а та единственная, что есть, — о том, что русский язык развился из некоего «курско-орловского диалекта», — неверна). Сталинская мысль всегда искала не новизны, но политической целесообразности. Сила этой мысли всякий раз — в ее действенности, а не оригинальности. Причина забвения сталинского «труда» не столько в том, что после смерти Сталина имя его без особой надобности предпочитали не тревожить, а после конца Советского Союза было множество куда более важных поводов обращения к Сталину, чем его относительно безобидные в смысле последствий языковедческие изыскания. Причина не столько

<sup>1</sup> Алпатов В. М. История одного мифа. С. 184. Можно выделить лишь две работы, в центре которых — анализ этого сталинского текста как феномена советской культурной истории: Гройс Б. Нет ничего вне языка: Сталинские заметки о языкознании. Доклад на конференции о советской истории и культуре в июле 2006 г. (Мельбурн, Австралия) и Sandomirskaja I. Язык-Сталин: «Марксизм и вопросы языкознания» как лингвистический поворот во вселенной СССР // Lunde I., Roosen T. (Eds) Landslide of the Norm: Language Culture in Post-Soviet Russia. Bergen, 2006.

в том, что для историков это «о языкознании», тогда как для лингвистов это всего лишь страница истории. Главное в том, что сталинский текст — вовсе не о языке. Иначе говоря, к языкознанию он имеет весьма опосредованное отношение. Это прежде всего метатекст и яркий образец сталинского теоретизирования о «марксизме» с примерами из языкознания, то есть речь идет именно о «марксизме» и лишь попутно — о «вопросах языкознания».

И в самом деле, сталинский «труд» построен на типичном для автора вопросно-ответном принципе, когда вождь сам формулирует вопросы и сам же на них отвечает. Это позволяет Сталину полностью контролировать ход обсуждения. Так, основной текст состоит из четырех самому себе заданных вопросов (от имени некоей «группы товарищей из молодежи»). Первый из них — о базисе и надстройке, второй — о классовости, третий — о том, что же такое язык (если не надстройка и не классовый феномен), но и тут сталинские рассуждения об ассимиляции/подчинении, победе одного языка над другим, внезапных взрывах в языке и революции в нем как условия перехода от старого качества к новому, скорее из области политики, чем лингвистики, и, наконец, четвертый — о роли развернувшейся дискуссии в преодолении кризиса советского языкознания, то есть скорее о работе научных институций, чем о языке.

Сталинские «ответы» также связаны с языком лишь косвенно и сосредоточены на общих положениях, которые лишь прилагаются к языку. Четыре «ответа товарищам» должны, казалось бы, компенсировать этот пробел. И в самом деле, «товарищи» как раз интересуются вопросами языка, но из ответов Сталина вновь вытекает, что главная его задача не языковедческая, а политическая. Так, первое письмо «товарищу Крашенинниковой» построено как ответы на вопросы интервьюера, пытающегося сбалансировать уже заявленную позицию: если Сталин выступает против Марра, его адресат интересуется, есть ли у Марра что-то положительное; если Сталин говорит, что семантика вредна, товарищ Крашенинникова интересуется, есть ли хоть какое-то рациональное начало в семасиологии; если Сталин говорит, что язык — неклассовый феномен, его корреспондент спрашивает, нельзя ли тогда считать классовой хотя бы «сущность выраженных им понятий» и т. д. И каждый раз Сталин как бы «отыгрывает»: да, конечно, у Марра есть много «ценного и поучительного», да, у него есть «талантливо написанные произведения», да, семантика полезна, если ее не абсолютизировать, и т. д. и т. п. Три других ответа посвящены определению марксизма и критике догматизма («Ответ товарищу А. Холопову»), курьезному вопросу о том, как мыслят глухонемые, если они не владеют языком («Ответ товарищам Д. Белкину и С. Фуреру»), и, наконец, опять же классовости — тому, как трактовать понятие «классовый жаргон» («Ответ товарищу Санжееву»).

Словом, Сталин рассматривает собственно лингвистические сюжеты лишь попутно. Для него языкознание — одна из «общественных наук», в которых

он — бесспорный специалист (он так и начинает: «Я не языковед и, конечно, не могу полностью удовлетворить товарищей. Что касается марксизма в языкознании, как и в других общественных науках, то к этому я имею прямое отношение»).

Обращает на себя внимание и почти полная анонимность объектов критики (лишь в конце, когда дело доходит до персональных обвинений, Сталин называет несколько имен). Обычно это некие «товарищи»: «*некоторые наши товарищи* пришли к выводу, что...», «*эти товарищи* забывают о том, что...», «думают ли *эти товарищи*, что...», «ошибка *этих товарищей* состоит здесь в том, что...», «выходит, что *уважаемые товарищи* исказили взгляды Ленина», «*некоторые наши товарищи* поплелись по стопам бундовцев» и т. д. Абсурдная анонимность этих инвектив достигает апогея, когда Сталин в очередном риторическом пассаже задает вопрос: «Признают ли *упомянутые товарищи* этот марксистский тезис?» (курсив везде мой. — Е. Д.). Между тем «товарищи» все еще не «упомянуты», а само слово «товарищи» использовано в его тексте более сорока раз.

Можно утверждать, что речь не идет о простой стилистической фигуре. Анонимность является определяющей стратегией сталинского текста, пестрящего безличными конструкциями типа: «*Ссылаются на Маркса, цитируют* одно место из его статьи „Святой Макс“, где сказано, что...», «*Ссылаются на* Энгельса, цитируют из брошюры „Положение рабочего класса в Англии“ слова Энгельса о том, что...», «*Ссылаются на* Лафарга», «*Ссылаются, наконец, на* Сталина. *Приводят* цитату из Сталина о том, что...», «*Говорят, что...*» (курсив везде мой. — Е. Д.). Эта анонимность, вообще свойственная сталинским публичным выступлениям, является выражением нарративного напряжения между академизмом и статусностью текста: с одной стороны, политический текст выдается за академический, с другой, сам статус текста не позволяет его автору («корифею наук») вдаваться в подробности и тем более указывать имена (он говорит лишь о Марре, попутно упоминает Мещанинова, а также своих корреспондентов и участников дискуссии, к которым обращается). Не то чтобы Сталин хочет подчеркнуть распространенность ошибок ссылающихся, цитирующих и говорящих «товарищей». Сам его статус не дает ему права на конкретные ссылки: в конце концов, вождь занят не исправлением языковедов, но изречением неких истин, куда более важных, чем не только конкретные лица, но все языкознание вместе взятое.

Специфика сталинского текста не в его содержании, но в форме его презентации: с одной стороны, он являет собой образец товарищеской критики в атмосфере научной дискуссии и партийной демократии, а потому подается намеренно заурядно (этот самый большой по объему за предшествовавшие десять лет сталинский текст печатается со скромной подписью как «один из» поступивших в редакцию), с другой стороны, статус самого высказывания

Сталина был таков, что даже короткая бессодержательная приветственная телеграмма или два предложения в ответ на вопрос какого-нибудь корреспондента печатались на первых полосах всех газет страны аршинными буквами с огромным портретом вождя. Здесь же Сталин выступает одновременно как частное лицо (этакий заинтересовавшийся языкознанием гражданин, решивший принять участие в газетной дискуссии), как ученый и как вождь.

Как «частное лицо», он публикует свой текст точно в том же оформлении, что и другие участники дискуссии. Как ученый, он демонстрирует владение материалом и бравивирует знанием деталей и специальных терминов. Так, подобно Жданову, рассуждавшему об атональностях в музыке, он говорит о семасиологии, многозначительно замечает, что у Марра есть «отдельные хорошие, талантливо написанные произведения», где он «добросовестно и, нужно сказать, умело исследует отдельные языки» (читатель, разумеется, не знает, что основным источником сталинской лингвистической мудрости являлся учебник по введению в языкознание Д. Н. Кудрявского, выпущенный в 1912 году в Юрьеве (Тарту) и прочитанный вождем за несколько месяцев до написания своего «гениального труда», что об умении Марра исследовать языки рассуждает человек, не овладевший ни одним иностранным языком). Наконец, как вождь, Сталин заявляет: «Если бы я не был убежден в честности товарища Мещанинова и других деятелей языкознания, я бы сказал, что подобное поведение равносильно вредительству» (с подобным заявлением не может выступить ни частное лицо, ни ученый). Это едва ли не единственное место в тексте, где Сталин приподнимает маску.

Цель этого текста сводится к позиционированию ученого в качестве вождя, а достигается путем позиционирования вождя в качестве ученого. Научность является важнейшей легитимирующей опорой власти и проявляется у Сталина прежде всего в соответствующем жаргоне. Так, например, одним из излюбленных словечек в его трактате является слово... «формула» (по частотности — 40 случаев употребления! — оно уступает, пожалуй, лишь слову «товарищи»): «Неужели наши товарищи не знакомы с известной *формулой* марксистов о том, что <...> Согласны ли они с этой марксистской *формулой*?», «*формула* о „классовости“ языка есть ошибочная, немарксистская *формула*», «Русские марксисты пришли к выводу, что *формула* Энгельса имеет в виду победу социализма во всех странах <...> Как видно, мы имеем здесь две различные *формулы* <...> Начетчики и талмудисты могут сказать <...> что нужно одну из *формул* отбросить <...> Но марксисты не могут не знать, что начетчики и талмудисты ошибаются, ибо обе эти *формулы* правильны, но не абсолютно, а каждая для своего времени: *формула* советских марксистов — для периода победы социализма в одной или нескольких странах, а *формула* Энгельса — для того периода <...> когда создадутся необходимые условия для применения *формулы* Энгельса», «В своем развитии марксизм не может не обогащаться

новым опытом <...> отдельные его *формулы* и выводы не могут не изменяться с течением времени, не могут не заменяться новыми *формулами* и выводами. <...> Марксизм не признает неизменных выводов и *формул*» (курсив везде мой. — Е. Д.).

Может ли быть что-то «научней» «формул»? Они превращают сталинский текст в совершенную «науку». Речь идет однако не просто о наукообразии сталинской речи. Именно в науке проецируется легитимность власти вождя. В короткой речи Сталина на приеме работников высшей школы 17 мая 1938 года на трех страницах «наука» и ее дериваты встречаются 43 раза:

*Наука* знает в своем развитии немало мужественных людей, которые умели ломать старое и создавать новое, несмотря ни на какие препятствия. Такие *мужи науки*, как Галилей, Дарвин и многие другие, общеизвестны. Я хотел бы остановиться на одном из таких *корифеев науки*, который является вместе с тем величайшим человеком современности. Я имею в виду Ленина, нашего учителя, нашего воспитателя. Вспомните 1917 год. На основании *научного* анализа общественного развития России, на основании *научного* анализа международного положения Ленин пришел к выводу, что единственным выходом из положения является победа социализма в России. Это был более чем неожиданный вывод для многих *людей науки* того времени. Плеханов, один из выдающихся *людей науки*, с презрением говорил тогда о Ленине, утверждая, что Ленин находится «в бреде». Другие, не менее известные *люди науки* утверждали, что «Ленин сошел с ума», что его следовало бы упрятать куда-нибудь подальше. Против Ленина были тогда все и всякие *люди науки* как против человека, разрушающего *науку*. Но Ленин не убоился пойти против течения, против косности. И Ленин победил.

Вот вам образец *мужа науки*, смело ведущего борьбу против устаревшей *науки* и прокладывающего дорогу для новой *науки* (курсив везде мой. — Е. Д.).

Оппозиция «людей науки» «мужам науки» (они же — «корифеи науки») позволяет увидеть выстраивание Сталиным (как всегда, через Ленина) собственного образа. В век культа науки и прогресса вождь и корифей науки — практически синонимы. Наука нуждается во власти для своего продвижения; власть (вождь) нуждается в науке для своей легитимности. Укрепление статуса науки становится важнейшей государственной задачей (после войны «ученые стали одной из важнейших, элитных групп советского общества, следуя по рангу за партийно-политической, хозяйственной и военной элитами»<sup>1</sup>). В отличие от стихийного рыночного капитализма, социализм развивается согласно научно установленным законам марксизма-ленинизма, этой, по определению-оксюмору

<sup>1</sup> См.: Кожевников А. Б. Игры сталинской демократии и идеологические дискуссии в советской науке: 1947–1952 гг. С. 52.

Александрова, «научной идеологии пролетариата»<sup>1</sup>. Научность становится синонимом легитимности политической системы. Для Сталина наука — особое идеологическое поле, в котором он реализует себя в особом стиле рассуждений-указаний. Его мысль всегда политически заострена и действенна. Можно сказать, что, направленная к определенной практической цели, она является образцом «связи теории и практики». Она всегда движется между полюсами и оперирует однозначными категориями (что совсем не делает ее саму однозначной; напротив, как мы увидим, сталинский ригоризм лишь компенсирует полнейший релятивизм его рассуждений<sup>2</sup>). Его текст изобилует такой однозначностью:

*Вопрос.* Верно ли, что язык есть надстройка над базисом?

*Ответ.* Нет, неверно.

*Вопрос.* Верно ли, что язык был всегда и остается классовым <...>?

*Ответ.* Нет, неверно.

*Вопрос.* Правильно ли поступила «Правда», открыв свободную дискуссию по вопросам языкознания?

*Ответ.* Правильно поступила.

Сталинский текст буквально пересыпан этими «правильно — неправильно»: «Совершенно *правильно*, что...», «Совершенно *неправильно* было бы думать, что...», «Ленин здесь абсолютно *прав*», «Лафарг был не *прав*», «Был ли *прав* Н. Я. Марр, причислив язык к разряду орудий производства? Нет, он был безусловно не *прав*», «Вы безусловно *правильно* толкуете мою позицию в вопросе о диалектах» и т. д. Другое излюбленное противопоставление — «верно — неверно»: «Конечно, *неверно*, что...», «Все это *верно*», «Это, конечно, *неверно*». Отсюда — постоянное упоминание чьих-то «ошибок» (это слово и его дериваты всплывают в тексте более двадцати раз): «Смешивать язык с надстройкой — значит допустить серьезную *ошибку*», «Я думаю, что нет ничего *ошибочнее* такого вывода», «Наши товарищи допускают здесь по крайней мере две *ошибки*», «*Ошибка* наших товарищей состоит здесь в том, что...», «Однако было бы глубоко *ошибочно* думать, что...», «Конечно, произведения Н. Я. Марра состоят не только из *ошибок*. Н. Я. Марр допускал грубейшие *ошибки*» (курсив везде мой. — Е. Д.).

В сущности, те, кто писал, что Сталин создал величайший труд в истории лингвистики, были правы: перед нами действительно научный текст предельной истинности и предельной эффективности. Каждый раз, говоря (неважно

<sup>1</sup> Александров Г. Ф. Труды И. В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. М.: Госполитиздат, 1952. С. 5.

<sup>2</sup> Как замечает М. Вайскопф, для сталинского стиля вообще характерна эта кажимость определенности: здесь «все обтекаемо, все двойится — неизбежна только иллюзия непреклонной твердости и ясности определений» (Вайскопф М. Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 59).

по какому поводу) «правильно — неправильно», «верно — неверно», Сталин подтверждает свою абсолютную власть. Именно абсолютной властью и обеспечена его абсолютная истинность. Эта власть утверждается истинностью, а истинность — властью. Их демонстрация составляет двуединый акт. В нем они реализуются. Любое выступление Сталина есть акт демонстрации власти. В конечном счете эти выступления — акты отправления власти.

Как замечает Борис Гройс, Сталин потому так резкоотреагировал на тезис о надстроечном характере языка, что был убежден в тотальности языка, тогда как

надстройка не является тотальной — ведь она отличается от базиса, ограничивается им. Если язык есть часть надстройки, это значит, что он также ограничен в своем действии. Эта ограниченность Сталину совсем не нравится. И это понятно: поскольку все экономические процессы в Советском Союзе определялись и контролировались языком, ограничение языка сферой надстройки неизбежно означало бы ограничение руководящей роли Сталина и урезание его властных полномочий, связанных с формированием базиса советского общества<sup>1</sup>.

Согласно этому взгляду,

коммунистическая революция представляет собой перевод общества с медиума денег на медиум языка. Она осуществляет подлинный поворот к языку (linguistic turn) на уровне общественной практики. <...> Коммунизм есть проект, цель которого — подчинить экономику политике, с тем чтобы предоставить последней суверенную свободу действий. Медиумом экономики являются деньги. Экономика оперирует цифрами. Медиумом политики является язык. Политика оперирует словами — аргументами, программами и резолюциями, а также приказами, запретами, инструкциями и распоряжениями<sup>2</sup>.

Обширные рассуждения Сталина о базисе и надстройке поражают каким-то удивительным антропоморфизмом:

Надстройка порождается базисом, — пишет Сталин, — но это вовсе не значит, что она только отражает базис, что она пассивна, нейтральна, *безразлично относится к судьбе своего базиса*, к судьбе классов, к характеру строя. Наоборот, *появившись на свет*, она становится величайшей активной силой, *активно содействует* своему базису оформиться и укрепиться, *принимает все меры* к тому, чтобы помочь новому строю dokonать и ликвидировать старый базис и старые классы.

<sup>1</sup> Гройс Б. Нет ничего вне языка: Сталинские заметки о языкознании: Доклад на конференции о советской истории и культуре в июле 2006 г. (Мельбурн, Австралия).

<sup>2</sup> Там же.

Иначе и не может быть. Надстройка для того и создается базисом, чтобы она служила ему, чтобы она *активно помогала* ему оформиться и укрепиться, чтобы она *активно боролась* за ликвидацию старого, отживающего свой век базиса с его старой надстройкой. Стоит только *отказаться от этой ее служебной роли*, стоит только *перейти надстройке от позиции активной защиты своего базиса на позицию безразличного отношения к нему*, на позицию одинакового отношения к классам, чтобы она потеряла свое качество и перестала быть надстройкой<sup>1</sup> (курсив везде мой. — Е.Д.).

Эти олицетворения должны заменить ответ на вопрос о том, каково же место языка в системе отношений базиса и надстройки, если он не относится ни к одному из них. По Сталину, язык настолько тотален, что даже не описывается в обычных марксистских категориях:

Язык нельзя причислить ни к разряду базисов, ни к разряду надстроек. Его нельзя также причислить к разряду «промежуточных» явлений между базисом и надстройкой, так как таких «промежуточных» явлений не существует <...> Дает ли это обстоятельство основание для того, чтобы причислить язык к разряду орудий производства? Нет, не дает.

Сфера действия языка безгранична. Он внеисторичен и вечен, как сам народ или нация, поскольку базисы и надстройки сменяются, а язык — нет.

Сталинский текст оставляет куда больше вопросов, чем дает ответов. Например, если язык не надстройка, то что же он такое в системе марксистских координат? Или каким образом надстройка может «отказаться» от защиты собственного базиса, и если она может (даже теоретически!) «потерять свое качество и перестать быть надстройкой», то чем же она тогда станет?

Деньги при капитализме — вот с чем может быть сравним язык при социализме. Из сталинского трактата видно, что, говоря о языке, вождь мыслит его медиально и политэкономически:

Между языком и орудиями производства существует коренная разница. Разница эта состоит в том, что орудия производства производят материальные блага, а язык ничего не производит или «производит» всего лишь слова. Точнее говоря, люди, имеющие орудия производства, могут производить материальные блага, но те же люди, имея язык, но не имея орудий производства, не могут производить материальных благ. Нетрудно понять, что если бы язык мог производить материальные блага, болтуны были бы самыми богатыми людьми в мире.

<sup>1</sup> Дальше всех в одушевлении надстройки пошел Г. Александров: «Факт яростной политической и идеологической борьбы империалистов против коммунизма говорит о том, что надстройка буржуазного общества, как верный пес, служит своему хозяину» (Александров Г.Ф. Труды И.В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. С. 260).

(Именно это и демонстрирует коммунизм: тот, кто владеет языком, становится всемогущим.) В другом случае, когда речь заходит о связи языка и мышления, метонимическая конструкция становится совсем прозрачной: «Будучи непосредственно связан с мышлением, язык регистрирует и закрепляет в словах и в соединении слов в предложениях результаты работы мышления, успехи познавательной работы человека и, таким образом, делает возможным обмен мыслями в человеческом обществе». В этом качестве он выступает в роли медиума, универсального инструмента обмена и всеобщего эквивалента (то есть именно денег).

Работа Сталина о языке — это прежде всего метатекст. По сути, в ней раскрываются механизм презентации вождя и способ сталинского мышления. Выступив против марровского семантизма, Сталин настаивал на приоритете грамматики, которая третировалась марристами как «формализм». Знаток политических игр, Сталин без труда разглядел его природу: «„формализм“ выдуман авторами „нового учения“ для облегчения борьбы со своими противниками в языкознании».

Если что и привлекло Сталина в грамматике, так это то, что она имеет дело с «законами». Он неустанно говорит об этих «законах»: «при скрещивании один из языков обычно выходит победителем <...> и продолжает развиваться по *внутренним законам* своего развития», «скрещивание дает не какой-то новый, третий язык, а сохраняет один из языков <...> и дает ему возможность развиваться по *внутренним законам* своего развития», «русский язык продолжал продвигаться вперед и совершенствоваться по *внутренним законам* своего развития» и т. д. (курсив везде мой. — Е. Д.).

Эти магические «законы» в своей универсальности восходят к «законам» истории и логики, а западные ученые критикуются за отказ от них: «Одним из наиболее характерных примеров проявлений глубочайшего маразма современной буржуазной науки является отрицание ею как общих, так и особенных закономерностей общественного развития. Буржуазные „ученые“ буквально ополчаются против самого понятия „закон“»<sup>1</sup>, — писал главный комментатор сталинских текстов бывший глава Агитпропа ЦК Александров.

Предмет Сталина не язык, но логика, хотя в сталинском «труде» она не упомянута ни разу. В сущности, то, что он описывает как грамматику, является именно логикой:

Отличительная черта грамматики состоит в том, что она дает правила об изменении слов, имея в виду не конкретные слова, а вообще слова без какой-либо конкретности, она дает правила для составления предложений, имея в виду не какие-либо

<sup>1</sup> Александров Г. Ф. Труды И. В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. С. 136.

конкретные предложения, скажем, конкретное подлежащее, конкретное сказуемое и т.п., а вообще всякие предложения, безотносительно к конкретной форме того или иного предложения. Следовательно, абстрагируясь от частного и конкретного как в словах, так и в предложениях, грамматика берет то общее, что лежит в основе изменений слов и сочетаний слов в предложениях, и строит из него грамматические правила, грамматические законы. Грамматика есть результат длительной абстрагирующей работы человеческого мышления, показатель громадных успехов мышления. В этом отношении грамматика напоминает геометрию, которая дает свои законы, абстрагируясь от конкретных предметов, рассматривая предметы как тела, лишенные конкретности, и определяя отношения между ними не как конкретные отношения таких-то конкретных предметов, а как отношения тел вообще, лишенные всякой конкретности.

Именно так описывается универсальность логических законов.

Для Сталина логика и была универсальным языком. Она заменяла ему историю и, несомненно, была основой его интереса к языку. Поэтому сказанное выше о том, что работа Сталина посвящена вовсе не языку, следует уточнить: даже там, где Сталин касается темы собственно языка, речь он ведет о логике. Универсальность логических законов встретила здесь с тотальностью языка.

Именно утверждение этой тотальности привело Сталина к отрицанию надстроечного характера языка. Он выделяет четыре признака, отличающих язык от надстройки, и каждый из них — одна из граней тотальности.

Во-первых, базисы и надстройки меняются, а язык — практически нет. Иначе говоря, не следует преувеличивать новизну в языке. Он тотален в своей стабильности, в своей неизменности на фоне социальных перемен.

Во-вторых, базисы и надстройки классовые, а язык — нет. Иначе говоря, не следует преувеличивать значение дифференциации. Здесь язык выступает в роли опоры де-дифференциации, социальной гомогенности и унификации. В своей социальной тотальности и «общенародности» он напоминает партию, которая в тоталитарном государстве тоже становится «общенародной». Подобно партии, язык, говоря словами Сталина, «одинаково обслуживает все общество, все классы общества <...> независимо от социального положения». Такова и большевистская партия после принятия Сталинской конституции 1936 года.

В-третьих, надстройки, как и базисы, живут определенную эпоху, определенный отрезок времени, тогда как язык — продукт целого ряда эпох. В этой долговечности просматривается трансисторическая тотальность. Важно то, что неподвластно истории, замене, что заложено в традиции, социально стабильно (надстройки же, напротив, недолговечны).

В-четвертых, язык уникален: в отличие от надстройки, сфера действия которой, согласно Сталину, «узка и ограничена», «язык отражает изменения в производстве сразу и непосредственно, не дожидаясь изменений в базисе. Поэтому

сфера действия языка, охватывающего все области деятельности человека, гораздо шире и разностороннее, чем сфера действия надстройки. Более того, она почти безгранична». Язык, таким образом, тотален в своей уникальности и уникален в своей тотальности (Чикобава, главный лингвистический советник Сталина, позже подчеркивал именно эту уникальность: «ранее считалось немислимым, чтобы в сфере общественных явлений могли существовать факты, не относящиеся ни к базису, ни к надстройке. Товарищ Сталин доказал, что такое общественное явление может существовать, что таким явлением надо признать язык»<sup>1</sup>). Кроме того, надстройка отражает изменения в производстве опосредованно — через экономику и базис, тогда как язык — непосредственно (и не нуждается в институциональном оформлении). Уникальные универсальность и непосредственность — еще одна грань тотальности.

Таким образом, Сталин выстраивает (от обратного) корпус *тотального языкознания*, которое — через логику — описывает законы тотальной социологии и политики. Сталин и говорит, по сути, о социальных феноменах. Так, он заявляет, что «словарный состав языка получает величайшее значение, когда он поступает в распоряжение грамматики языка». Самое это *поступление в распоряжение* (помимо того что раскрывает характерное для Сталина сугубо бюрократическое видение реальности) напоминает о «руководящей роли» партии в обществе. Так что интерпретаторы Сталина с легкостью рассуждали об «организующей роли грамматики в языке»<sup>2</sup>. Грамматика относится к языку так же, как логика к мышлению, а партия и вождь — к обществу. Грамматика — логика — партия/вождь — это инстанции производства законов.

Универсальность и историческая первородность логики определила и неприятие Сталиным навянных Марру Леви-Брюлем и Кассирером теорий о дологическом мышлении первобытного человека<sup>3</sup>. По сути, Сталин возвращал советскую лингвистику к логическому направлению в грамматике XVII–XVIII веков, сложившемуся в значительной мере под влиянием картезианского рационализма (законы языка являются отражением законов логики, поскольку слово есть знак понятия, а предложение — выражение суждения). До логики язык для Сталина не был языком (мышление для него синонимично логике и потому — языку). Звуковой язык был для него первичным («Звуковой язык, или язык слов, был всегда единственным языком человеческого общества», — заявляет Сталин; причем для подобного утверждения у него есть не больше аргументов, чем было у Марра, когда тот выдумывал свой ручной язык).

<sup>1</sup> Чикобава А. С. Учение И. В. Сталина о языке как общественном явлении // Вопросы языкознания в свете трудов И. В. Сталина. М.: Изд-во МГУ, 1952. С. 70.

<sup>2</sup> Ярцева В. Н. Смешение лексики и грамматики в «теории» Н. Я. Марра // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании. Ч. II. С. 352–353.

<sup>3</sup> См.: Десницкая А. В. Об антимарксистской теории происхождения языка в общей системе взглядов Н. Я. Марра // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании. Ч. I. С. 56–57.

Специфика языка, на которую указывал Сталин, заключена в его «грамматическом строе»: «Благодаря грамматике язык получает возможность облечь человеческие мысли в материальную языковую оболочку». Можно сказать, что для Сталина язык — это публичное мышление, мышление вслух. Язык — это логический каркас мысли: «грамматический строй языка, являясь общим для всех классов данной нации, в то же время существенно отличается от грамматического строя языка другой нации, тогда как правильный логический строй мысли является общим для всех классов и наций, населяющих земной шар»<sup>1</sup>. Перефразируя известное определение Сталиным советской культуры, можно сказать, что для Сталина мышление логично по содержанию и национально по форме (то есть по языку). Иначе говоря, язык (и прежде всего грамматика) для него есть национальная форма универсальных законов логики, на которых основано мышление.

Подобно языку, мышление не относится к надстройке; точно так же, подобно грамматике, логика не имеет ни надстроечного, ни классового характера. Из сталинского «учения» вытекало, что «логика выполняет в жизни общества однопорядковую функцию с языком, с которым она связана прямо и непосредственно. Язык является материальной оболочкой человеческих мыслей. Если язык есть орудие общения между людьми, без которого общество существовать не может, то служебная роль логики состоит в том, что она дает формы и законы правильного мышления»<sup>2</sup>.

На то, что сталинское «учение о языке» посвящено именно логике, обращали внимание многочисленные его комментаторы: «Грамматика в сталинском ее понимании оказывается научной дисциплиной, приближающейся к логике. Но в отличие от формальной логики как науки о законах правильного мышления грамматика изучает законы построения речи, реализующей мысль»<sup>3</sup>. Грамматика для Сталина — это логика как она проявляет себя в языке, а язык — это материализованная логика: его «формула» «помогает вскрыть связь грамматического строя языка с логическим строем мышления, дает возможность правильно оценить значение элементарной логики как грамматики языка <...> Логика — это грамматика мышления, а грамматика — логика языка»<sup>4</sup>. Таким образом, логика управляет мышлением, как грамматика — речью.

Восстановив в правах одну дисциплину, Сталин должен был реабилитировать и другую. Реабилитация грамматики была естественным результатом

<sup>1</sup> Андреев И. Д. Некоторые вопросы теории познания в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. М.: АН СССР, 1952. С. 170.

<sup>2</sup> Леонов М. А. Место и роль философии в общественной жизни в свете труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. С. 258–259.

<sup>3</sup> Поспелов Н. С. Учение И. В. Сталина о грамматическом строе языка. С. 108.

<sup>4</sup> Андреев И. Д. Некоторые вопросы теории познания в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». С. 177.

происшедшей накануне реабилитации логики и ее возврата в школу (восстановление логики в правах было задумано Сталиным еще в 1941 году, но осуществлено только в 1946-м, с принятием постановления ЦК о введении преподавания логики и психологии в средней школе. В эпоху господства марризма «грамматика как учебная дисциплина фактически исчезла из средней школы и была заменена пресловутыми „наблюдениями над языком“»<sup>1</sup>, тогда как язык и литература занимали более 40 процентов учебного времени).

Еще совсем недавно утверждалось, что формальная логика — это пережиток прошлого, образец схоластики, формализма, идеализма и метафизического мышления, а в изданном в 1940 году «Кратком философском словаре» говорилось, что «законы формальной логики противоположны законам диалектической логики» и что «формальная логика бессодержательна, бедна, абстрактна, ибо устанавливаемые ею законы, категории не соответствуют объективной действительности»<sup>2</sup>. Теперь же изгнанная отовсюду логика вернулась триумфатором. На ее стороне был главный мыслитель страны, лично потребовавший введения преподавания логики в средней и высшей школе.

Комментаторы сталинского текста не замедлили открыть «неразрывную связь» между грамматикой и логикой, между языком и мышлением:

Так же, как словарный состав языка, взятый сам по себе, вне связи с грамматическим строем, не составляет еще самого языка, а является всего лишь строительным материалом для него, так и понятийный состав мышления, взятый вне связи с логическим строем, служит лишь строительным материалом для мышления. Соединение понятий в суждения и умозаключения по правилам и законам логики придает мышлению стройный, последовательный, доказательный характер <...> Обладая логической стройностью, наши мысли становятся точными, последовательными, ясными, доказательными, убедительными. Важнейшей стороной нашего мышления следует считать именно его способность делать правильные умозаключения из истинных посылок, умение связывать эти умозаключения в логически стройное доказательство<sup>3</sup>.

Доказательством того, что только из логики рождается «истина», являются труды самого Сталина: «Классические образцы конкретной истины представляют собой сталинские определения понятий»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Бархударов С. Г. Основы преподавания русского языка в школе // Материалы объединенной научной сессии Отделения литературы и языка Академии наук СССР и Академии педагогических наук РСФСР, посвященной трудам И. В. Сталина по языкознанию и вопросам преподавания языков в советской школе (27–29 ноября 1950 г.). М.: Академия пед. наук РСФСР, 1951. С. 84.

<sup>2</sup> Краткий философский словарь. М., 1940. С. 296, 297.

<sup>3</sup> Андреев И. Д. Некоторые вопросы теории познания в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». С. 179.

<sup>4</sup> Там же. С. 182.

Логика была для Сталина основным инструментом рационализации политики и интерпретации «законов истории». Тут, однако, оказывалось, что никаких законов марксизм не признает (согласно Сталину, он «не признает неизменных выводов и формул, обязательных для всех времен и периодов»). Эта очень важная для Сталина тема развивается в его ответе товарищу Холопову, которого он обвинил в догматизме и начетничестве, поскольку тот обнаружил противоречие между тем, что Сталин говорил раньше, и тем, что говорит теперь. Искусный казуист и политик, Сталин относился к цитатам, декларациям и принципам оппортунистически. Его идеологическая гибкость (то, что сам он клеймил как политический оппортунизм) порождала противоречие: с одной стороны, он был прагматиком, с другой, постоянно отстаивал свою верность принципам выдуманного им самим «марксизма-ленинизма». Без диалектической логики здесь было не обойтись. Она позволяла сочетать противоположные стратегии в отношении к текстам «классиков»: одновременно догматизировать их и не ставить ни во что. Сталин с издевкой пишет о неких «начетчиках» и «талмудистах», которые видят в «формулах» марксизма «догматы», «не вникают в существо дела, цитируют формально, в отрыве от исторических условий». В результате они оказываются «в безвыходном положении». Он осуждает их за то, что те «заучивают тексты выводов и старых формул марксизма, но не понимают их содержания».

Творчество вождя и его абсолютная привилегия состоит в легитимации и идеологическом обосновании политической линии, то есть в фактическом переписывании этих «старых формул». Однако Сталин воздерживается от прямых обвинений талмудистов и догматиков в злых умыслах. За него это делают комментаторы: опасность их «деятельности», объяснял один из главных марксистских талмудистов Александров, состоит в том, что они «выхолащивали из марксизма его живую душу» и «по сути дела, вели линию на ликвидацию языкознания как науки»<sup>1</sup>. Обвиненный за несколько лет до того в извращениях в философии, Александров утверждал, что «вульгаризаторы в философии отрицали активную роль передовой теории, общественного сознания, считая, что сознание только стихийно „следует“ за бытием или совпадает с ним, сливая надстройку с базисом, растворяя ее в базисе и даже в производстве»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Александров Г. Ф. Труд И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» — великий образец творческого марксизма. С. 33–34.

<sup>2</sup> Там же. С. 34. Стоит заметить, что именно сталинское выведение языка за пределы марксистских категорий (ни базис, ни надстройка, ни промежуточное явление) и вело к указанному «растворению». После публикации сталинского «труда» вполне серьезно утверждалось, что литература (как продукт языка) тоже не относится к надстройке (см.: материалы дискуссии «Вопросы литературоведения в свете трудов товарища Сталина по языкознанию» 15–19 мая 1951 г. // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1951. Т. X. Вып. 3. С. 310–311). С теми же претензиями выступили и прикладники, утверждая, что естествознание так же внеклассово, как сама природа, которую оно описывает: «Специальные прикладные науки о природе не только обогащают результаты развития производительных сил, но и непосредственно обслуживают процесс производства при различных экономических базисах <...> прикладные науки о природе обслуживают не какой-нибудь один определенный экономический базис, а обслуживают

Более того, оказывается, что начетчики «подменяли диалектику вымученной схоластикой», «талмудисты и догматики изгоняли революционную душу из диалектики, превращали ее в пустышку, в искусственную схему и отмычку» и тем самым фактически «выступали ликвидаторами диалектического и исторического материализма». Эти преступления на философском фронте ведут к чудовищным последствиям: «вульгаризация марксизма, начетничество и талмудизм ведут к бесперспективности, к превращению людей в деяг и крохоборов (?!), ведут к подчинению советских людей буржуазной идеологии, а в конце концов направлены на ликвидацию марксизма». Так что «политический смысл» деятельности талмудистов, начетчиков и догматиков «состоит в попытках посеять мнение о бесперспективности развития нашей страны по пути к коммунизму»<sup>1</sup>, то есть фактически ведет к уголовно наказуемым деяниям.

Историческая коренизация сталинского антидогматизма (в полном соответствии с диалектической логикой) привела к криминализации догматизма:

Педанты, догматики, скрытые, замаскированные враги марксизма и рабочего класса продолжали цепляться за старую формулу марксизма о невозможности победы социализма в одной стране. Они задерживали, тормозили развитие революционного движения рабочего класса, борьбу за социализм. Троцкий, Зиновьев, Каменев — враги ленинизма, платные агенты врага, были в рядах тех, кто, творя подлое дело предательства и измены рабочему классу, цеплялся за устаревшую формулу Энгельса с тем, чтобы задержать развитие социалистической революции, сорвать возможность победы социализма в России<sup>2</sup>.

---

производство при различных экономических базисах. С ликвидацией данного экономического базиса и заменой его другим физика, химия, математика, механика, геология не ликвидируются, не отбрасываются; новый общественный строй унаследует и усваивает основное содержание, положительные достижения этих наук и развивает их дальше. Так нить развития науки передается от одного общественного строя к другому. Эти науки являются продуктом не одной эпохи, а целого ряда эпох. В силу всех этих причин они не могут быть отнесены к надстройке» (Корнеев М. Труд И.В. Сталина по языкознанию — ценнейший вклад в марксистско-ленинскую науку. М.: Госполитиздат, 1952. С. 36–37). Разделял эти мысли и сам Г. Александров: «в обществе есть явления, не входящие ни в базис, ни в надстройку. К таким явлениям относятся, например, техника, естествознание, не говоря уже о языке» (Александров Г.Ф. Труды И.В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. С. 221). Он утверждал, что «поскольку законы физики, биологии, геологии и других естественных наук, проверенные практикой, опытом и совпадающие с объективной истиной, не изменяются со сменой базиса общества, не являются порождением какого-либо одного периода в развитии общества, а создаются усилиями многих поколений людей, они, следовательно, не могут иметь классового характера и обслуживать исключительно один класс общества» (Там же. С. 222). Тут же он, впрочем, уточнял: «объективные законы развития общества могут быть точно отражены только марксистско-ленинской наукой, положения и законы которой совпадают с объективной истиной» (Там же. С. 223), из чего можно было заключить, что «марксизм-ленинизм» и сам был своего рода «естествознанием».

<sup>1</sup> Там же. С. 36.

<sup>2</sup> Константинов Ф.П. Против догматизма и начетничества // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И.В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951. С. 420.

Отсюда был лишь шаг к рассуждениям о «презренной фашистско-троцкистской банде Тито — Ранковича», о «людях типа Трумена и Черчилля», которые «ныне представляют собой обезумевшего хищника, который мечется, неистовствует, безумствует, бросается от одной авантюры к другой, у него горит почва под ногами»<sup>1</sup>. Даже упомянутые мельком пролеткультовцы, к которым Сталин отнес марристов, были не просто исторической отсылкой. Их деятельность квалифицировалось теперь как «измена пролетарской революции, измена социализму. За свержением революционными фразами „пролеткультовцев“ скрывалась контрреволюция»<sup>2</sup>. Сталину незачем было идти так далеко.

Его логика как инструмент угрозы была прежде всего диалектичной. По утверждению Михаила Вайскопфа, «диалектика как базисная черта всего индивидуального и поведенческого строя сталинской личности не подлежит никакому сомнению»<sup>3</sup>. Сами же «тексты Сталина о языкознании, — как показывает Гройс, — фактически провозглашают противоречие высшим правилом логики». И далее: «язык может быть тотальным только тогда, когда включает в себя как все возможные утверждения и отрицания, так и все их возможные комбинации, т. е. не только допускает, но и требует логической противоречивости своих высказываний». Политическая программа, основанная на подобной логике, заключает Гройс, «обеспечивает доступ к тотальности политического пространства и позволяет действовать не путем исключения, а путем интеграции»<sup>4</sup>.

В этом свете становится ясным, почему марристы последовали за другими пламенными революционерами — от упомянутых Сталиным рапповцев и пролеткультовцев до Покровского: «Выжили только те <...> кто понимал, что если определенное утверждение считается правильным, отсюда еще не следует, что другое, противоположное, утверждение неправильно. В отличие от формальной логики или диалектической логики гегелевского типа логика диалектического материализма тотальна»<sup>5</sup>. В ней поэтому легко уживаются поддержка Лысенко с разгромом Марра. Тотальная логика как логика насилия и угрозы «утверждает парадокс как принцип жизни, включающей в себя также смерть, как икону тотальности. Тотальная логика является таковой потому, что она позволяет явиться тотальности во всем ее сияющем блеске, потому что она мыслит и утверждает тотальность всех возможных высказываний одновременно. Тотальная логика есть истинно политическая логика — в равной степени парадоксальная и ортодоксальная»<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Там же. С. 424, 453.

<sup>2</sup> *Трошин Д. М.* Значение труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» для естественных наук // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951. С. 392.

<sup>3</sup> *Вайскопф М.* Писатель Сталин. С. 103.

<sup>4</sup> *Гройс Б.* Указ. соч.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

Если формальная логика исключает парадокс, гегелевская диалектическая логика предлагает историческое преодоление, снятие парадокса, то «тотальная логика — это открытая логика, которая признает и тезис и антитезис и никого не исключает. Диалектический материализм функционировал как исключение исключения. Он признавал любые оппозиции. Он стремился к абсолютной открытости и поэтому исключал все, что не желало быть столь же открытым»<sup>1</sup>. В этом свете сталинское государство

представляло собой государственный аппарат, осуществлявший перевод философского языка в действие <...> Речь шла именно о господстве языка, ведь только посредством языка философ мог заставить этот аппарат его слушаться и осуществлять свою деятельность от имени целого. В классических монархиях легитимность власти гарантировалась телом монарха — точнее, происхождением этого тела. Власть фашистского вождя также легитимируется расовым происхождением его тела (в этом смысле фашизм есть демократический вариант монархии). В отличие от них тело коммунистического вождя нерелевантно для его властных полномочий. Легитимность его власти обеспечивается только тем, что он мыслит и говорит более диалектично, то есть более парадоксально и тотально, чем все остальные. Там, где это языковое обеспечение легитимности отсутствует, вождь рано или поздно ее лишается<sup>2</sup>.

Дискуссия 1950 года была торжеством этой тотальности и продемонстрировала полную идеологическую обратимость сталинизма: два диаметрально различных направления — марризм и индоевропеистика — в первой и во второй половине одного и того же года трактуются абсолютно противоположным образом. Причем буквально то же, за что в апреле 1950 года официально восхвалялся марризм (научность, марксизм, патриотизм) и поносилась индоевропеистика (ненаучность, идеализм, космополитизм), в июле поменялось местами (теперь марризм был обвинен в ненаучности, идеализме и космополитизме). В подобных условиях разговор об идеологическом *содержании* того или иного направления в науке становится нерелевантным — любое направление может обрести противоположные характеристики в зависимости от политической конъюнктуры. Сталинская сверхдиалектическая логика означала конец всякого «догматизма» и наступление постдоктринальной эпохи, делавшей нерелевантной победу революционно-романтического левого гегельянства (Лысенко) или его поражение (марризм). В сущности, сам факт вознесения Лысенко и почти одновременного разгрома Марра — убедительная демонстрация сталинского не dogматического мышления и политического потенциала его диалектической логики.

<sup>1</sup> Гройс Б. Указ. соч.

<sup>2</sup> Там же.

Для Сталина антимарристская кампания, так же как и за два года до того поддержка Лысенко, была (как и большинство его решений) сугубо политической акцией. Идеологические аргументы давно служили Сталину лишь инструментальными легитимирующими опорами для тех или иных политических шагов. Его «взгляды» поэтому не имели никакого отношения к тому, какую линию он поддерживал в данный момент. Так, только в 1990-е годы были опубликованы сталинские пометы, сделанные летом 1948 года на полях доклада, который готовил Лысенко для биологической дискуссии. Напротив утверждения, что всякая наука классовая, Сталин поставил несколько вопросительных знаков и с издевкой спрашивал: «И математика тоже?»<sup>1</sup> Между тем классовую биологию Лысенко он поддержал, «отыгравшись» спустя два года на лингвистике: Филин с Сердюченко дали ему отличную возможность высказаться на сей счет.

Знай они об этой заметке Сталина, сняли бы ли они тезис о классовости науки и языка (ведь математические или физические формулы — это тот же язык)? Филин спустя всего год после выступления Сталина публично отрекся от марризма и своих прежних взглядов<sup>2</sup>. Так же поступило большинство марристов. А ведь они были ничуть не большими оппортунистами, чем Сталин или сам Марр. Если бы для самоутверждения Марру требовалась не классовая, но национально-ориентированная теория, он и не писал бы о классах, как не делал этого до 1923 года. Сложись политические интересы Сталина летом 1950 года иначе, он доказывал бы классовый характер языкознания (как в 1947 году — философии, а в 1948 году — биологии). Сталин мог доказывать (и доказывать) в принципе что угодно, если это было политически целесообразно. Подобно тому как Марр, выдумывая предысторию и некий языковой мир, занимался, по сути, терапией собственных комплексов и травм, Сталин посредством поддержки одних направлений в науке и культуре и осуждения других решал сугубо политические проблемы. Политика давно стала для него сублимацией его травматик и потребности в проецировании собственного величия. Идеологические же аргументы служили лишь инструментом легитимации и рационализации этих потребностей — одновременно и способом, и сферой их реализации.

Марр пал поэтому жертвой отнюдь не идеологии, но политики. И если в лысенковщине «революционная наука» была санкционирована, а в языкознании разгромлена, то не в последнюю очередь потому, что Сталин очень часто поднимал тех, кого громил, а затем громил тех, кого поднимал (тому

<sup>1</sup> См.: *Россиянов К. О.* Сталин как редактор Лысенко // *Вопросы философии.* 1993. № 2.

<sup>2</sup> Он, в частности, писал: «Никогда еще языковеды не обладали таким мощным орудием исследования, каким является работа И. В. Сталина по вопросам языкознания. Туман марризма развеян, путь ясен» (*Филин Ф. П.* О некоторых важнейших ошибках в разработке истории русского языка // *Против вульгаризации и извращений марксизма в языкознании: Сб. статей.* Ч. 1. С. 351).

примеры — восстановление статуса Шостаковича и Прокофьева после событий 1948 года или, наоборот, публичное унижение Софронова во время кампании 1949 года). За мнимой непоследовательностью Сталина всегда стояла жесткая политическая логика. Обычно обращают внимание на то влияние, какое оказало дело Лысенко на ситуацию в лингвистике. Но следует видеть и обратное: в разгроме марризма Лысенко без труда мог узреть свою возможную участь. Эта скрытая угроза (чтобы «победители» не зарывались) была типичным сталинским политическим ходом: испуганные «победители» всегда легко управляемы. В сталинском мире никто не должен чувствовать себя абсолютным победителем или в полной безопасности. Здесь никто не застрахован. Победа, как и безопасность, относительны, и в этом — важнейший источник террора.

Несомненно, участие в языковедческой дискуссии позволило Сталину укрепить славу теоретика и свой статус корифея наук. После выхода в свет в 1938 году «Краткого курса» он не выступал с теоретическими работами. И хотя после войны «Краткий курс», который к ноябрю 1949 года издавался 235 раз тиражом 35 875 тысяч экземпляров на 66 языках<sup>1</sup>, был официально атрибутирован Сталину и должен был войти отдельным томом в его собрание сочинений (теперь все цитаты из этой книги — а без нее не обходилась практически ни одна работа — приводились только в форме прямой атрибуции этого текста вождю, типа: «Как указывал товарищ Сталин в „Кратком курсе“...»), среди его опубликованных работ уже после войны значатся лишь две публичные речи, несколько приказов министра обороны, приветственных писем и телеграмм да десятков коротких ответов на вопросы иностранных корреспондентов. Публичные (газетные) появления Сталина и до войны были крайне редкими, а после войны и вовсе почти прекратились. Иногда в течение полугода не было ни одного публичного слова, исходящего от вождя. На этом фоне 50-страничная брошюра выглядела настоящим идеологическим извержением и давала пищу на многие годы вперед.

Это тщательно калькулированное явление вождя массам было настолько эффективным, что снимало очевидные вопросы. Например, о том, почему Сталин ополчился против Марра и Мещанинова, которых сам же и вознес? Прежде всего, стоит помнить, что для атак Сталину нужны были только «звезды». Все его идеологические акции направлены на знаковые фигуры в своих областях — будь то Ахматова или Зощенко, Эйзенштейн или Пудовкин, Прокофьев или Шостакович. Специфика лингвистики состояла в том, что во всех предыдущих кампаниях такие фигуры имелись либо на одном полюсе, подобно Ахматовой, Эйзенштейну, Шостаковичу, Орбели, либо на противоположном, типа Лысенко. В лингвистике не было лидеров ни на одном из полюсов: ни запуганные Мещанинов и Виноградов (из-за своей осторожности),

<sup>1</sup> См.: РГАСПИ. Ф. 17 (Архив Агитпропа ЦК, 1948–1953). Оп. 132. Ед. хр. 117.

ни неистовствующие Сердюченко и Филин (в силу своего статуса) претендовать на эту роль не могли. Именно это зияние и создавало нишу для личного включения вождя (то же спустя два года повторится в ходе экономической дискуссии).

Сталин обладал обостренным чутьем лицедея и всегда точно рассчитывал эффект от своего публичного включения в общественную жизнь; к числу побочных эффектов следует отнести демонстрацию доступности (вождь отвечает на письма никому не известных товарищей-читателей), системности (премии и почет существуют сами по себе, а мнение вождя само по себе) и объективности (никто не выше критики). В подавляющем большинстве случаев Сталин предпочитал закулисные решения, не только не злоупотребляя своими публичными появлениями, но сделав их с годами все более и более редкими, короткими и загадочными.

Сталинский дискурс, его тотальная логика — оборотная сторона тотальности его власти. Основа ее — тайна. Именно тайная власть тотальна. Сталинская логика лишь на первый взгляд прозрачна. В действительности — она полна мистики. Поэтому вся энергия сталинского текста направлена на демонстрацию прозрачности его суждений.

Главное, что продемонстрировал Сталин своим публичным вмешательством, — это то, что именно он определяет содержание любой науки. Иначе говоря, демонстрация власти становится смыслом и основной функцией власти. «Язык как средство общения людей в обществе одинаково обслуживает все классы общества и проявляет в этом отношении своего рода безразличие к классам, — писал Сталин. — Но люди, отдельные социальные группы, классы далеко не безразличны к языку. Они стараются использовать язык в своих интересах». Сталин был определенно небезразличен. В русской истории вряд ли найдется другой политик, который сумел бы использовать язык в своих интересах с бóльшим успехом.

### *Сталин-лингвист: Фундаментальный лексикон*

К числу основных политико-идеологических целей Сталина, несомненно, относится замена классово-парламентской парадигмы на националистическую. Задача эта последовательно решалась им по крайней мере с середины 1930-х годов. Победа в войне закрепила этот сдвиг. В сущности, именно интересом Сталина к национальным проблемам был вызван его интерес к языку. Уже сами сталинские рассуждения о «большой устойчивости и колоссальной сопротивляемости языка насильственной ассимиляции» очевидным образом вытекали не только из отказа от марровской концепции языкового скрещения — язык здесь фактически является метафорой нации. И утверждения, что «русский язык, с которым скрещивались в ходе исторического развития языка ряда других народов, выходил

всегда победителем», что «словарный состав русского языка пополнялся за счет словарного состава других языков, но это не только не ослабило, а, наоборот, обогатило и усилило русский язык» и что, наконец, в результате скрещиваний «национальная самобытность русского языка не испытала ни малейшего ущерба», были не столько лингвистическими, сколько политико-националистическими рассуждениями, где «русский язык» — лишь метафора самого русского народа.

Марризм, напротив, был именно космополитичным в объяснении языковой истории. Это относится не только к Марру, но и к его последователям (в особенности к И. Мещанинову с его пониманием универсальности грамматических понятийных категорий и С. Кацнельсону с его теорией «скрытой синтаксической морфологии»), которые продвигали его идею единого глоттогонического процесса и настаивали на универсализации грамматики при подходе к различным языкам. Сталин, напротив, говорил о национальной специфике грамматического строя языков.

Так что развиваемые марристами тенденции были осуждены как космополитические. Лингвистика вновь начала оперировать внеязыковыми категориями. «Основная реальность, с которой имеет дело языковед-историк, — писал В.И. Абаев, — это *народ*. От него он исходит и к нему возвращается»<sup>1</sup>. На смену прежнему универсализму пришел своеобразный лингвистический национализм: «Каждый язык имеет в качестве результата внутренних законов развития не только свои собственные грамматические формы, но и *свою собственную систему грамматических категорий, в частности свою систему частей речи*, — писал В.А. Аврорин. — Задачей советского языковеда должно быть изучение языка во всем его своеобразии, выявление системы категорий и законов развития в самом изучаемом языке, а не втискивание живого языка в ту или иную более или менее универсальную, заранее заготовленную, а потому и неизбежно противоречащую изучаемому языку схему»<sup>2</sup>.

В этой романтической лингвистике язык описывался в категориях «любви» и «веры». Так, утверждалось, что «современные лингвистические обскуранты буржуазии, современные лингвистические мракобесы» для того «нарочито, сознательно запутывают вопрос о характере и сущности языка <...> чтобы подорвать любовь народов к своему языку, веру в язык как орудие общения людей»<sup>3</sup>. Интернационально-утопический романтизм Марра окончательно

<sup>1</sup> Абаев В.И. История языка и история народа // Вопросы теории и истории языка в свете трудов И.В. Сталина по языкознанию. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 44.

<sup>2</sup> Аврорин В.А. К вопросу о национальной самобытности языка // Вопросы теории и истории языка в свете трудов И.В. Сталина по языкознанию. С. 411.

<sup>3</sup> Александров Г.Ф. Труд И.В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» и его выдающаяся роль в развитии общественных наук // Материалы объединенной научной сессии Отделения литературы и языка Академии наук СССР и Академии педагогических наук РСФСР, посвященной трудам И.В. Сталина по языкознанию и вопросам преподавания языков в советской школе (27–29 ноября 1950 г.). М.: Академия пед. наук РСФСР, 1951. С. 24.

сменился традиционно-националистическим. С большим опозданием советская лингвистика вернулась к индоевропеистике XIX века. Сильный националистический компонент, которым характеризовалась эта «реакционно-романтическая» лингвистика и который был необходимым этапом становления буржуазных наций, оказался востребованным в эпоху становления первой социалистической нации, уже прошедшей этап классовой предыстории.

Именно этот исторический сдвиг фиксируется в сталинском тексте. Причем интересует здесь Сталина, как всегда, не столько прошлое, сколько будущее. Настаивая на том, что «развитие языка происходило не путем уничтожения существующего языка и построения нового, а путем развертывания и совершенствования основных элементов существующего языка», что «переход от одного качества языка к другому качеству происходил не путем взрыва, не путем разового уничтожения старого и построения нового, а путем постепенного и длительного накопления элементов нового качества, новой структуры языка, путем постепенного отмирания элементов старого качества», Сталин решительно отказывается от стадильной «взрывной» теории Марра («если теория стадильности действительно признает внезапные взрывы в истории развития языка, то тем хуже для нее»). Он с иронией пишет о тех, кто все еще ослеплен пустыми революционными фантазиями: «Вообще нужно сказать к сведению товарищей, увлекающихся взрывами, что закон перехода от старого качества к новому путем взрыва неприменим не только к истории развития языка, — он не всегда применим также и к другим общественным явлениям базисного или надстроечного порядка».

Сталин без колебаний выводил свой эволюционизм за пределы лингвистического поля, распространяя его на историю и политику. Антиреволюционный пафос сталинской иронии, направленной против «товарищей, увлекающихся взрывами», был понят как новый взгляд на характер и перспективы развития советского общества. Взрыв, как теперь выясняется, характерен только для классового общества, где идет борьба враждебных классов, а, например, при переходе от социализма к коммунизму ни о каких взрывах речи идти не может — здесь «переход от старого качественного состояния к новому происходит без взрыва», так же «постепенно, без взрыва существующего строя, развивается базис социалистического общества», так же без взрыва «отомрет и государство после победы коммунизма во всем мире, постепенно сольются нации и национальные языки»<sup>1</sup>. Так что в результате сталинской интервенции в языкознание марксизм обогатился «учением о трех формах качественных изменений» — путем взрыва, путем скачка без взрыва и путем постепенного перехода от одного качества к другому — без скачка...

<sup>1</sup> Каммари М. Д. И. В. Сталин о марксизме в языкознании // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951. С. 52.

Обоснованием этой теории занялся один из ведущих философов сталинской эпохи Бонифатий Кедров, писавший о «новой сталинской трактовке закона перехода от старого качества к новому»<sup>1</sup>. Если раньше эволюция считалась связанной с количественными изменениями, а революция — с качественными, то теперь пересмотру подверглась сама форма изменений, при которой революция легко превращается в эволюцию. Ключевым предметом спора стало понятие «скачка». Оказалось, что скачок больше не связан с революцией, что хотя он и связан с переходом количества в качество, с переходом от старого качества к новому, он «независим от того, сколько времени занимает этот переход, совершается ли он мгновенно, без каких-либо промежуточных стадий, или длительно, проходя последовательно ряд промежуточных ступеней, бурно или сравнительно спокойно»<sup>2</sup>.

Теперь оказалось, что «скачки могут протекать по-разному — быстро или медленно, бурно или спокойно, мгновенно или постепенно»<sup>3</sup>. Оказались возможными скачки путем взрыва, но также и путем «постепенного перехода»<sup>4</sup>. Скачок как бы распадается на две разные формы — взрыв (то, что Сталин называет в своем лингвистическом трактате «единичным актом решающего удара», «внезапным переходом от старого качества к новому качеству», «разовым уничтожением старого и построением нового» — то есть то, что характеризуется внезапностью, одноактностью и разовостью) и некое длительное, постепенное действие (скачок, который осуществляется, по Сталину, «путем постепенного и длительного накопления элементов нового качества <...> путем постепенного отмирания элементов старого качества»). Иными словами, речь идет об эволюционном процессе, который раньше никак не мог называться скачком.

«Взрыв» определяется теперь как «особая форма скачка», которая появляется, «когда на пути возникновения и развития нового стоит решающее препятствие, созданное старым», которое «до последнего своего издыхания» борется с этим новым. Тогда «новое», «будучи неодолимым, рано или поздно ломает преграду и <...> широкой волной, как ураган, врывается в жизнь, утверждает в ней, закрепляя свою победу над старым»<sup>5</sup>. В этих метафорах нетрудно узнать революцию. Те, кто профессионально занимался расшифровкой сталинских криптограмм, без труда прочли сталинский подтекст — после победы «нового» эпоха «взрыва» завершается навсегда.

<sup>1</sup> Кедров Б. М. О различных путях перехода от старого качества к новому // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. М.: АН СССР, 1952. С. 70.

<sup>2</sup> Там же. С. 73.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 74.

<sup>5</sup> Там же. С. 75.

Метафора сменяется новым тропом — оксюмороном. Таков *постепенный скачок*. То, что постепенный переход стал называться «скачком», не только устраняло границу между революцией и эволюцией, но фактически заменяло первую последней, сохраняя однако понятие скачка. Теперь утверждалось, что *постепенный скачок* связан с неантагонистическими противоречиями, тогда как взрыв — с антагонистическими. Поскольку же антагонистических, неразрешимых противоречий при социализме не существует, то и взрыва (то есть собственно революции) быть не может, а посему и переход к коммунизму произойдет в форме постепенного скачка (что, в частности, означало полную не-верифицируемость наступающего коммунизма).

На примере естествознания Кедров объяснял сталинское открытие так: «Если до появления труда И. В. Сталина „Марксизм и вопросы языкознания“, говоря о постепенности, имелась обычно в виду постепенность только одних количественных изменений, то теперь имеется в виду постепенность протекания самого скачка, т. е. постепенность *качественного* изменения. Такой именно случай постепенного перехода от старого качества к новому представляет собой обычное испарение жидкой воды»<sup>1</sup>. Надо полагать, что до 1950 года у этого явления не было должного объяснения.

Но дело, конечно, не в этих анекдотических софизмах, а в том, что определение границ изменения политического поля окончательно превращается в сугубо интерпретационную операцию. Объясняя эту переменную, Б. Кедров писал об отсутствии точного момента, когда совершается суммарный скачок, что совершается он «не в один определенный момент, как внезапный, одноактный и быстрый переход, а охватывает собой целую область изменений, лишенную резких границ. Поэтому определить здесь точку, в которой совершился скачок, нельзя так же, как нельзя определить, при выпадении какого по счету отдельного волоса человек становится лысым, или при взятии какого по счету зерна из кучи куча перестает быть кучей»<sup>2</sup>. Таким образом, речь идет о *сугубо филологической процедуре*.

Определение скачка становится относительным не только во времени, но и субстанциально: то, что определяется как скачок в одном контексте, оказывается всего лишь менее масштабным, менее глубоким, менее крупным и, в конце концов, менее «качественным», то есть не-скачком в другом контексте. Как подытожил Кедров, «более мелкие скачки выступают как переходы между различными *фазами* развития данного предмета»<sup>3</sup>. Ясно, что сюда относятся и «фазы общественно-экономических формаций». Тотальная метафоризация политического поля сопровождается тотальной релятивизацией категорий,

<sup>1</sup> Там же. С. 83.

<sup>2</sup> Там же. С. 84–85.

<sup>3</sup> Там же. С. 87.

в которых оно традиционно описывалось. Стоит отметить, что здесь происходит не только перенаименование эволюции в революцию, но сам «взрыв» (то есть собственно революция), о котором так пренебрежительно отозвался Сталин, последовательно помещается в негативное семантическое поле.

Новую семантическую атрибуцию получает и самое понятие «развитие». Так, оказывается, что язык развивается не только без взрывов, но и вообще без скачков. «Язык развивается так потому, что, будучи неклассовым, он свободен от антагонистических социальных противоречий <...> Язык развивается так, что никаких коренных ломок, никаких переворотов в нем вообще не совершается, а происходит очень медленный и постепенный переход его из одного качества в другое, происходит его *развитие*, охватывающее многие столетия»<sup>1</sup>. Каким образом тогда происходят качественные изменения, сказать определенно уже нельзя. Например, каким образом в результате непрерывного «развития» отмеченные Сталиным территориальные диалекты превращаются в национальные языки, а те в свою очередь объединятся в результате победы коммунизма во всем мире в один общий язык? Надо полагать, что этот вопрос относится к категории вопросов о лысине — речь идет о сугубо филологической операции номинирования. Просто подходить к подобным вещам следует *исторически*. Как ранее заметил Сталин, «все зависит от условий, места и времени»<sup>2</sup>, иначе говоря, от политической целесообразности.

Единственной формой развития советского общества объявляется его реформирование. Уже в «Кратком курсе» утверждалось, что «СССР вступил в новую полосу развития, в полосу завершения строительства социалистического общества и постепенного перехода к коммунистическому обществу»<sup>3</sup>. Теперь это «известное сталинское положение» получило «философское» оформление: «Постепенный переход от старого качества к новому оказывается своеобразной, особенной формой разрешения противоречий неантагонистического характера, которые действуют в нашем обществе»<sup>4</sup>. Социализм должен был перейти в коммунизм путем испарения, подобно воде, переходящей в пар.

Вот почему, хотя страна переживает «постепенный переход к коммунизму», само понятие коммунизма должно быть как можно менее конкретным, чтобы нельзя было точно определить ни его границы, ни верифицировать его начало. Критикуются поэтому «попытки во всех деталях изобразить картину будущего коммунистического устройства, определить те нормы предметов потребления, которые удовлетворили бы полностью потребности общественно развитых людей», «строительство конкретных планов перехода к принципу бесплатности в области удовлетворения личных потребностей трудящихся» — «такой узко

<sup>1</sup> Кедров Б. М. О различных путях перехода от старого качества к новому. С. 107–108.

<sup>2</sup> Сталин И. В. Вопросы ленинизма. М., 1952. С. 540.

<sup>3</sup> История ВКП(б). Краткий курс. М., 1938. С. 331.

<sup>4</sup> Кедров Б. М. О различных путях перехода от старого качества к новому. С. 135.

распределенческий подход в корне неправилен, он противоречит методологии марксизма-ленинизма»<sup>1</sup>.

И в самом деле, если госкапитализм со все усиливающимся государством можно выдать за социализм, то почему нельзя выдать его за коммунизм, коль скоро речь идет лишь о переписывании «устаревших формул» классиков. Именно тотальная сталинская логика была инструментом переписывания «формул».

Победа коммунизма во всемирном масштабе приведет к отмиранию государства, политической надстройки вообще <...> Чтобы построить коммунизм в СССР и обеспечить победу коммунизма во всемирном масштабе, чтобы подготовить условия для указанных выше изменений социалистической надстройки, необходимо в наши дни укреплять и развивать существующую надстройку. Так как только укрепление социалистического государства подготовит его отмирание в будущем, при ликвидации капиталистического окружения<sup>2</sup>.

Логика эта воспроизводит сталинские софизмы на XVIII съезде партии, когда он объяснял, что социализм и государство одновременно противоречат и не противоречат друг другу. Напротив: «Высшее развитие государственной власти в целях подготовки условий для отмирания государственной власти — вот марксистская формула»<sup>3</sup>. Теперь Сталин утверждал, что государство сохранится даже при коммунизме, если к тому времени не будет уничтожена опасность извне.

Эпоха позднего сталинизма — пик соцреалистической бесконфликтности. С концом классовой борьбы исчезают и социальные противоречия. Они теперь вытесняются за рубеж: «В этих исторических условиях вся острота классовой борьбы в нашей стране, в том числе классовой борьбы в области идеологии, передвинулась на международную арену»<sup>4</sup>. Философам надлежало по-новому взглянуть на закон единства и борьбы противоположностей. Теперь было объявлено, что он

осуществляется при социализме в противоположность антагонистическому обществу так, что движущим вперед является здесь не вражда и столкновение различных классов, а все растущее сближение их, все растущее согласие и единство их

<sup>1</sup> *Островитянинов К. В.* Значение труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» для развития экономической и правовой науки // Сессия Отделений общественных наук Академии наук СССР, посвященная годовщине опубликования гениального произведения И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания»: Сб. материалов. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 145.

<sup>2</sup> *Чесноков Д. И.* Марксизм-ленинизм о базисе и надстройке. С. 177.

<sup>3</sup> *Сталин И. В.* Политический отчет Центрального Комитета XVI съезду ВКП(б) // *Сталин И. В.* Сочинения. Т. 12. М.: ГИПЛ, 1952. С. 369–370.

<sup>4</sup> *Александров Г. Ф.* Труды И. В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. С. 50–51.

<...> социализм изменил *природу противоречий* общественного прогресса <...> Глубокое своеобразие проявления закона единства и борьбы противоположностей в условиях социализма состоит в том, что единство общественных сил является не только основой разрешения противоречий между новым и старым, но основой *совершенно иного типа* борьбы старого и нового<sup>1</sup>.

Совсем недавно, в 1947 году, М. Розенталь писал в полном соответствии с ортодоксальным марксизмом, что «борьба противоположных тенденций, стремлений на известной ступени своего развития неизбежно имеет своим результатом взрыв <...> В начале этого процесса единство противоположностей еще более или менее прочно. Но борьба противоположностей расшатывает это единство, делает его менее прочным, пока на известной ступени противоречия не взорвут его и не уничтожат»<sup>2</sup>. Теперь выяснилось, что «такие понятия, как „уничтожение“, „свержение“ старой формы, не могут рассматриваться в качестве характеристики диалектики содержания и формы вообще, ибо подобные понятия вскрывают лишь частный случай диалектики, присущий только антагонистическому обществу»<sup>3</sup>.

Основанный на идее большого скачка, волюнтаристского слома экономических законов, технических и производственных норм и героического энтузиазма сталинский экономический прометеизм неожиданно обернулся «неизбежностью постепенности». То, что раньше осуждалось как «постепеновщина», теперь утверждалось как проявление политического *реализма*, пришедшего на смену экономическому *романтизму*. Причем романтическая эстетика этого поворота сохранялась: коммунизм должен был наступать постепенно, но пафос «великих сталинских строек», его приближавших, был полон прежнего прометеизма.

В развернутом виде Сталин представил идею политической «постепенности» именно в своей работе по языкознанию, когда он говорил об обязательных «фазах» развития и иронизировал над идеей «взрывов», которой неожиданно стал предпочитать идею постепенного накопления элементов нового качества. Как раз в это время в Академии наук СССР проходила дискуссия о переходе к коммунизму. Вся она была сосредоточена на проблеме распределения, а не производства. Этот «распределительный уклон» был осужден «Правдой» как «мещанский», «мелкобуржуазный» и «иждивенческий», а сама дискуссия — как вредная и антимарксистская. По точному определению Роберта Такера, задача состояла в том, чтобы из понятия «высшая фаза»

<sup>1</sup> Чертков В. П. Некоторые вопросы диалектики в свете труда И. В. Сталина по языкознанию // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». С. 321, 328.

<sup>2</sup> Розенталь М. М. Марксистский диалектический метод. М., 1947. С. 261, 265–266.

<sup>3</sup> Чертков В. П. Некоторые вопросы диалектики в свете труда И. В. Сталина по языкознанию. С. 346.

выхолостить всякое содержание, которое конституировало бы ее как нечто отличное от *существующей* [фазы]. Мысль о том, что советское общество может в какой-то момент сознательно двигаться в направлении материального изобилия, была «антимарксистской». Материальное благосостояние могло мыслиться только как отдаленный возможный побочный продукт развития тяжелой промышленности, но никогда — как прямая цель советской государственной политики<sup>1</sup>.

Итак, во-первых, «высшая фаза» откладывалась на неопределенный срок, а во-вторых, она теряла всякие отличия от существующего порядка вещей. Этот дискурсивный коммунизм, который уже не отличался от социализма и наступал постепенно и незаметно, по сути, переводил программные цели партии в область интенциональной модальности — мерцающей и плавно отодвигающейся в неопределенное будущее — и был закреплен в последней работе Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР», которая рассматривается многими историками как его «политическое завещание». В резолюции XIX съезда было записано решение о создании комиссии по подготовке новой Программы партии во главе со Сталиным, причем специальным пунктом предполагалось, что следует «при переработке программы руководствоваться основными положениями произведения товарища Сталина „Экономические проблемы социализма в СССР“». По сути, превращая его в программный документ партии.

Здесь Сталин обрушивался на «волютаризм» (ярим сторонником которого он был на протяжении всех довоенных лет), защитники которого полагали, что могут изменить экономические законы. Этот сдвиг к реализму тут же компенсировался им усилением революционного романтизма: Сталин настаивал на полной трансформации колхозов в совхозы через национализацию колхозной (якобы кооперативной) собственности и прямой «продуктовый обмен». Это обеспечивало бы полный госконтроль над рыночными элементами и дальнейшее доминирование тяжелой промышленности над производством «товаров массового спроса», что превращало коммунизм во все тот же сталинский госкапитализм, который он называл социализмом.

Теперь этот «социализм» предстояло перекалфицировать в «коммунизм». Для этой цели существовала целая армия философов, занятая созданием соответствующего *дискурса постепенности*. Советским людям предстояло осознать, что если раньше «переход от одного общественного строя к другому происходил в результате конфликта между вновь возникшими производительными силами и отжившими производственными отношениями. Этот конфликт вызывал экономические и социальные перевороты, завершавшиеся политическими

<sup>1</sup> Tucker R. The Soviet Political Mind: Stalinism and Post-Stalin Change. New York: Norton, 1971. P. 92–93.

революциями»<sup>1</sup>, если раньше «эволюционное движение с неизбежностью приводило к социальным революциям, общественным переворотам, к насильственному разрешению общественных противоречий» (30), то теперь, вопреки всему, чему их учили в 1920–1930-е годы, смена строя происходит в результате не революции, но эволюции. Более того, «постепенность — первая и главная особенность перехода от социализма к коммунизму» (30). Постепенность как *главная* особенность перехода — во всех смыслах необычный фактор: главная особенность наступления коммунизма усматривалась не в смене экономических отношений, не в радикальном изменении «материальной базы», не в полной реализации потребностей коммунистической личности («нового человека»), но — в постепенности.

Дискурс постепенности — это и *дискурс перерастания* одного строя в другой: заметить наступление новой «фазы» невооруженным глазом невозможно: «завершение строительства социализма и постепенный переход к коммунизму — это не обособленные друг от друга, а внутренне и органически связанные между собой стороны единого процесса *перерастания* социализма в коммунизм» (32). Неудивительно, что художники все время путали настоящее с будущим: граница между ними стерта — «уже сейчас нередко трудно отличить стахановца и передового колхозника, овладевших современной техникой производства и культурой труда, от нашей средней технической интеллигенции не только по их культурно-техническому уровню и политическому кругозору, но и по внешнему облику» (33). Поэтому в «Кавалере Золотой Звезды» или в «Кубанских казаках» послевоенные станицы на Кубани живут как будто в коммунизме.

Дискурс перерастания одного строя в другой — это и *дискурс подмены*: подобно тому как отмирание государства означает его укрепление, а отмирание наций происходит через их расцвет, строительство коммунизма оборачивается строительством социализма: «Переход от социализма к коммунизму требует всестороннего укрепления и развития всех основ и всех сторон социализма» (40).

Погруженный в кислоту сталинской диалектики коммунизм растворялся в некоем социализме с бесплатным хлебом: «в последующих пятилетках, по мере создания полного изобилия продуктов питания и предметов потребления, общество на определенном этапе начнет постепенно переходить к распределению по потребностям. Очевидно, вначале будет введено распределение по потребностям такого продукта первой необходимости, как хлеб» (34). Такой «коммунизм» имел все шансы на быструю реализацию:

Поколение, которое построило социализм в нашей стране, будет жить в коммунистическом обществе. Это счастливое и гордое поколение принимало и принимает непосредственное, активное участие в строительстве обеих фаз коммунизма.

<sup>1</sup> Степанян Ц. А. О некоторых закономерностях перехода от социализма к коммунизму // Вопросы философии. 1947. № 2. С. 29. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

Создание в течение жизни одного поколения самого высшего в истории общественного строя с новой стороны раскрывает несравненное превосходство коммунизма над всеми прежними общественно-экономическими формациями (51).

Это ускоренное развитие объявлялось еще одной отличительной чертой перехода к коммунизму:

Если для победы рабовладельческой формации над первобытно-общинным строем понадобилось примерно 500 лет, для победы феодализма над рабовладельческим строем ушло около 200 лет, а для победы капитализма над феодализмом нужно было свыше 100 лет, то для победы социализма над капитализмом в такой в прошлом экономически отсталой стране, как наша, ушло всего около 20 лет (51).

Очевидно, однако, что этот коммунизм в отдельно взятой стране так же похож на марксистский проект, как и сталинский социализм: при этом «коммунизме» ни государство не отмирает (а значит, в «коммунизме» переходит весь его аппарат — от тайной полиции до ГУЛАГа), ни «капиталистическое окружение» не исчезает (а значит, сохранится армия и вероятность войн), никакого качественного скачка к «высшей технике» также произойти за двадцать лет не может. Таким образом, в этом «коммунизме» будет все то же, что было до него, лишь с бесплатным распределением хлеба.

Но если будущее оборачивается настоящим, то и настоящее ничем не отличается от будущего, а экономика социализма уже является экономикой коммунизма:

Социалистический способ производства, созданный в СССР впервые в истории, являет собою *полное соответствие* между производительными силами и производственными отношениями. Поэтому у нас нет ни кризисов перепроизводства, ни безработицы, ни классовых антагонизмов. Поэтому производительные силы полностью освобождены от пут, которые их сковывали раньше<sup>1</sup>.

Ничего из этого не изменится при коммунизме. Как не изменится характерная для социализма экономическая гармония: «Полное соответствие производственных отношений производительным силам и отсутствие между ними противоречий обуславливают неантагонистический характер всех противоречий, возникающих в социалистическом обществе. Это *противоречия роста*»<sup>2</sup>. Позже эти «противоречия» и вовсе превратятся в «различия».

Этот бесконфликтный мир — мир эпической гармонии. Эпический мир — это мир мифологии, который не знает реальности и потому — истории.

<sup>1</sup> Юдин П. Ф. О полном соответствии производительных сил и производственных отношений в СССР // Вопросы философии. 1948. № 1 (3). С. 97.

<sup>2</sup> Там же. С. 104–105.

В соцреализме больше, чем где-либо, нужно быть историческим оптимистом и сильно верить в будущее, поскольку будущего в нем нет. Оно здесь уже состоялось. Соцреализм производит улучшенную версию настоящего. Искусство не поспевает за мечтой, оно, как говорили в те времена, «отстает от жизни». И стремится догнать ее. Но это бесполезное занятие, поскольку эту жизнь догнать нельзя. Она не связана с реальностью, но наступает в результате дискурсивных процедур. Здесь мы подходим к фундаментальной особенности позднесталинской культуры — ее статичности.

В философскую моду входят занятия единством, а не противоречиями (возможны только «капиталистические противоречия»). «Не разобравшись в том, какую роль в борьбе нового со старым играет подлинное единство советского общества, некоторые из наших философов *нарочито выискивают* противоречия советской действительности, либо *неверно трактуют* имеющиеся реальные противоречия». Оказывается, «противоречия, имеющиеся в развитии социалистической действительности, вскрываются и разрешаются *на основе единства* общественных сил, в то время как противоречия антагонистического общества вскрываются и разрешаются *на основе вражды*, антагонизма, непримиримой борьбы противоположных классов», поэтому «акцентировать наше внимание надо не на все еще имеющихся противоречиях между рабочими, крестьянами и интеллигенцией при социализме, а как раз на противоположном — на том, что *общего у них*»<sup>1</sup>.

Если «взрыв» обрел определенно негативное значение, то, напротив, популярность обрело понятие покоя — неожиданный поворот для «философии революционных масс»: «Понимание покоя как чего-то отрицательного противоречит элементарнейшим положениям естествознания <...> Прimitивно-анархический взгляд на развитие выразился в том, что в одних учебных пособиях по диалектическому материализму совсем не говорится, а в других говорится недостаточно о том, что устойчивость, определенность предметов и явлений природы имеет своим основанием определенное, данное *единство* противоположностей»<sup>2</sup>. Таковы неожиданные политические плоды сталинского лингвистического антидогматизма.

### «В свете трудов...»: Уроки развития речи

Если Марру и огромному числу его влиятельных последователей для завоевания лингвистики потребовались годы, то «сталинское учение о языке» превратилось в самостоятельную дисциплину с момента рождения. Статью Сталина перепечатали все газеты и, подобно приказам Верховного Главнокомандующего

<sup>1</sup> Юдин П. Ф. О полном соответствии производительных сил... С. 120.

<sup>2</sup> Там же. С. 115.

в дни войны, ее читал по радио Левитан<sup>1</sup>. В течение нескольких дней она была издана миллионными тиражами. С осени 1950 года в вузах были отменены все программы по языкознанию и введен новый курс «Сталинского учения о языке» (еще без материалов и учебников к нему). Он стал преподаваться на всех гуманитарных факультетах и вошел в качестве обязательной дисциплины в кандидатский минимум по филологии.

От сельских райкомов до столичных академических институтов прокатилась волна «всенародного обсуждения». Научные сессии и заседания, «посвященные реализации указаний и творческому усвоению теоретических положений, содержащихся в новых трудах великого корифея науки»<sup>2</sup>, проходили теперь ежегодно в ознаменование очередных годовщин со дня выхода сталинских «трудов».

Помимо этого, лингвистическая дискуссия породила шквал отзывов на выступления Сталина о языке. В Архиве Агитпропа ЦК сохранились два тома (общим объемом в 600 листов!), состоящие из сотен писем, телеграмм, обращений читателей и слушателей — от студентов и учителей до военных, врачей и академиков, а также обзоры писем и телеграмм из «Правды», которые направлялись в Агитпроп ЦК<sup>3</sup>. В основном в них содержались восторги и вопросы. Ясно, что многим не давала покоя «слава» тех вопрошавших, кому ответил вождь. Теперь все что-то спрашивали: что такое общество? что можно и что нельзя отнести к базису и/или к надстройке? как понимать те или иные «положения» и «формулы».

На публичном уровне «расчистка лингвистической почвы, искоренение сорняков «нового учения» о языке в языковедческой теории и практике»<sup>4</sup> обернулись производством огромного количества книг и статей с критикой марксизма. АН СССР выпустила двухтомник (объемом в 80 печатных листов) «Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании» (этот двухтомник особенно отчетливо напоминал о точно таком же двухтомнике, в котором громилась в 1930-е годы тоже «вульгаризаторская» школа одного из покровителей Марра — «Против исторической концепции М. Н. Покровского», 1939, 1940) и «Основные вопросы советского языкознания в свете трудов И. В. Сталина», Институт философии АН СССР выпустил двумя изданиями книгу «Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина „Марксизм и вопросы языкознания“», МГУ издал книгу «Вопросы языкознания в свете

<sup>1</sup> Медведев Ж., Медведев Р. Неизвестный Сталин. С. 259.

<sup>2</sup> От редакции // Сессия Отделений общественных наук Академии наук СССР, посвященная годовщине опубликования гениального произведения И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Сб. материалов. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 6.

<sup>3</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Ед. хр. 337, 338.

<sup>4</sup> Виноградов В. В. Развитие советского языкознания в свете учения И. В. Сталина о языке // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». С. 81.

трудов И. В. Сталина», а Учпедгиз — учебные и методические пособия по курсу «сталинского учения о языке» и т. д. Вышли материалы объединенных сессий отделений общественных наук АН СССР, отделений истории и философии, экономики и права, литературы и языка, расширенного заседания ученых советов Института языкознания, Института философии, Института истории, Института востоковедения, объединенной сессии Отделения литературы и языка АН СССР и Академии педагогических наук СССР, объединенной сессии Института языкознания, Института этнографии, Института истории материальной культуры, Института истории АН СССР. И это только в Москве. В академических учреждениях союзных республик прошло также множество мероприятий<sup>1</sup>.

Эта экстенсивность была отражением поистине тектонического идеологического сдвига, произведенного сталинскими статьями. Сдвига не столько концептуального, сколько дискурсивно-репрезентационного. Вождь явил себя массам во всех смыслах неожиданно и оригинально. Это была не только жанровая оригинальность (участие в научной дискуссии). Оригинальной была и сфера приложения «сталинского гения» — одновременно экзотичная и элитно-престижная, специальная и общезначимая.

Сталинский текст подобен дискурсивной черной дыре, всасывающей в себя целые научные дисциплины, которые распадаются со все большим ускорением, производя все больше и больше текстовых обломков. В ином плане этот идущий от сталинского текста непрерывно расширяющийся дискурс можно сравнить с прогрессирующей опухолью, метастазы которой захватывают все новые органы и ткани. При этом, оставаясь тексторождающим и дискурсогенерирующим сакральным объектом, этот короткий текст порождает поистине моря литературы. Какова, однако, функция этого дискурса в ситуации, где речь вождя подлежит не столько интерпретации и комментированию, сколько тавтологической переработке? Разрешенными операциями являются только разложение и систематизация.

Основные характеристики сталинской работы — ее всесторонность, глубина и основополагающий характер: Сталин заложил основы, углубил, конкретизировал, доказал и «по-новому осветил». Последнее похоже на то, как если бы была обнаружена новая работа Маркса или Ленина, по-новому осветившая все здание советского «марксизма-ленинизма», или на некое перевернувшее былые представления об эволюции археологическое открытие, находку, до появления которой какая-то важная часть реальности была скрыта.

<sup>1</sup> См. отчеты о работе в республиках в ходе объединенной Сессии Отделений общественных наук Академии наук СССР, посвященной годовщине опубликования работы И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», где выступили президенты академий наук всех союзных республик с отчетами о проделанной работе по перестройке в связи с трудами Сталина (см.: Сессия Отделений общественных наук Академии наук СССР, посвященная годовщине опубликования гениального произведения И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания»: Сб. материалов. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 161–221).

Излучаемое сталинским текстом сияние истины столь интенсивно, что должно ослеплять не только рядовых читателей, но и самых авторитетных ученых. «История науки о языке не знает другого примера, когда бы великое произведение мыслителя так быстро и так решительно направило на новые пути разработку языкознания во всех передовых странах мира. История науки о языке не может указать других работ, которые оказали бы такое мощное оздоровительное влияние на прогресс лингвистической мысли»<sup>1</sup>, — заявляет академик-лингвист Виноградов. Ему вторит академик-философ Александров: «Это произведение озарило мощным светом марксистской науки ряд коренных проблем не только языкознания, но и диалектического и исторического материализма, истории, политической экономии, литературоведения»<sup>2</sup>. Сталинская брошюра уже вошла в пантеон «марксистско-ленинского научного наследия»: «Насыщенный большим идейным содержанием, огромным количеством теоретических обобщений, сталинский труд „Марксизм и вопросы языкознания“ будет, как „Анти-Дюринг“, „Материализм и эмпириокритицизм“ и другие бессмертные творения марксистско-ленинской мысли, служить неистощимым родником, питающим науку великими идеями, вооружать ее творческим духом марксизма»<sup>3</sup>.

Круг охватываемых тем то сужается до конкретных научных сюжетов (типа: «В трудах И. В. Сталина мы находим важнейшие указания для решения вопросов в области правописания»<sup>4</sup>), то расширяется до глобальных масштабов: «В своем труде И. В. Сталин осветил целый ряд сложнейших проблем марксистской философии и истории общества, теории познания, диалектики и логики, этнографии и истории народного творчества, языкознания и литературоведения, политической экономии и других общественных наук, которые черпают и будут черпать в гениальных сталинских работах по языкознанию новые творческие идеи, новые выводы и формулы марксизма, новые импульсы

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Развитие советского языкознания в свете учения И. В. Сталина о языке. С. 74.

<sup>2</sup> Александров Г. Ф. Труды И. В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. С. 3. К этому перечню следует добавить и все сферы искусства, также «озарившиеся мощным светом» сталинского гения: сталинские «положения» оказались жизненно важными не только во всех науках, но и в искусствах. Так, утверждалось, что «положения товарища Сталина имеют огромное значение для драматургии как основы театра и для самого сценического искусства» (Работы И. В. Сталина по вопросам языкознания и театральное искусство [Ред.] // Театр. 1951. № 3. С. 59).

<sup>3</sup> Леонов М. А. Место и роль философии в общественной жизни в свете труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». С. 286.

<sup>4</sup> Гвоздев А. Н. Вопросы современной орфографии и методика ее преподавания // Материалы объединенной научной сессии Отделения литературы и языка Академии наук СССР и Академии педагогических наук РСФСР, посвященной трудам И. В. Сталина по языкознанию и вопросам преподавания языков в советской школе (27–29 ноября 1950 г.). М.: АПН РСФСР, 1951. С. 117. Стоит отметить, что метастазы марксизма были обнаружены в археологии (см.: Киселев С., Монгайт А. Археология и «теории» Марра // Литературная газета. 1951. 24 апреля) и истории (см.: О некоторых вопросах истории народов Средней Азии (Редакционная) // Вопросы истории. 1951. № 4). См. также: Алымов С. Космополитизм, марксизм и прочие «грехи»: Отечественные этнографы и археологи на рубеже 1940–1950-х годов // Новое литературное обозрение. 2009. № 97.

к научным открытиям»<sup>1</sup>. Эти новые выводы и формулы марксизма подлежат теперь дешифровке, подобно каким-то сакральным знакам.

Основная причина сложности постижения и скрытости этого знания в том, что сталинские рассуждения переводятся в статус научных законов и формул тем же сугубо дискурсивным усилием, каким в свое время были объявлены научными фантазии Марра. Своими софизмами на одной газетной полосе Сталин «вскрыл» огромное количество научных «законов». Так, он открыл общие законы развития языка, к числу которых относятся «закон постепенного изменения языка» (то есть что язык развивается медленно), «закон неравномерности темпов изменения структурных элементов языка» (то есть что одни грамматические категории меняются быстрее других), «закон относительной стабильности структурных элементов языка» (то есть что при изменении словарного состава грамматические структуры остаются стабильными). Все это теперь не просто трюизмы, но «законы»<sup>2</sup>. Если Сталин сказал нечто о скрещивании языков, значит он, как утверждает Виноградов, «открыл законы скрещивания и слияния языков в разные эпохи развития общества»<sup>3</sup>, если он сказал, что внутренние законы языка изменяются в разное время в разной динамике, то это называется установлением «закона неравномерности развития разных сторон языка»<sup>4</sup>.

Но не только законы языка открыл миру Сталин. Он также

вскрыл законы развития и смены базиса и надстройки, закономерность того факта, что классовая борьба не означает разрыва общества (sic!!), закономерность развала и поражения временных и непрочных империй <...> законы развития наций и их языков в условиях капитализма и после победы социализма во всемирном масштабе, законы развития капитализма <...> и в этой связи законы развития пролетарской революции, закономерности развития социалистического государства в условиях капиталистического окружения, возможность построения высшей фазы коммунизма в этих исторических условиях<sup>5</sup>.

Достаточно было Сталину сказать: «общеизвестно, что никакая наука не может развиваться без дискуссий», чтобы этот трюизм был назван «открытым товарищем Сталиным законом развития передовой науки»<sup>6</sup> (хотя Сталин «открывал» этот «закон» словами «общеизвестно, что...»).

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Научные задачи советского литературоведения // Вопросы литературоведения в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию. М.: АН СССР, 1951. С. 5.

<sup>2</sup> Звегинцев В. А. Понятие внутренних законов развития языка в свете работ И. В. Сталина по языкознанию // Вопросы языкознания в свете трудов И. В. Сталина. М.: Изд-во МГУ, 1952. С. 199.

<sup>3</sup> Виноградов В. В. Развитие советского языкознания в свете учения И. В. Сталина. С. 48.

<sup>4</sup> Виноградов В. В. Значение работ И. В. Сталина для развития советского языкознания // Вопросы языкознания в свете трудов И. В. Сталина. М.: Изд-во МГУ, 1952. С. 15.

<sup>5</sup> Александров Г. Ф. Труды И. В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. С. 140.

<sup>6</sup> Там же. С. 121.

Но и «законы» оказываются недостаточными для описания грандиозности сталинского научного подвига. Несколько фраз о словарном фонде превращаются в «сталинское учение об основном словарном фонде»<sup>1</sup>. Это — «новый научный термин, новое научное понятие»<sup>2</sup>, а «перед советскими лингвистами и педагогами поставлена теперь серьезнейшая и почетная задача творческого развития сталинского учения о словаре»<sup>3</sup>. Виноградов констатирует: «Необходимость различения устойчивых <...> элементов словаря языка и элементов неустойчивых <...> давно уже осознавалась некоторыми лингвистами и привлекала к себе внимание. Однако весь круг относящихся сюда вопросов до выхода в свет гениальных трудов И. В. Сталина по вопросам языкознания был лишен истинной исторической и теоретико-социологической основы»<sup>4</sup>. Несколько вскользь брошенных фраз, простое упоминание очевидного факта в переводе на язык научных обоснований называется «истинной исторической и теоретико-социологической основой».

Другая причина сложности постижения сталинских открытий — в противоречии между объемом сталинского высказывания и порожденного им дискурсивного извержения. Приходилось поэтому каким-то образом объяснять критичность сталинских «законов» и «учений»: «выступления И. В. Сталина по вопросам языкознания не есть просто собрание отдельных, разрозненных высказываний по отдельным лингвистическим вопросам, а представляет собой цельную, глубоко продуманную систему взглядов, марксистскую теорию языкознания *в предельно сжатом изложении*»<sup>5</sup>, Сталин в своем труде раскрыл законы языка «с неотразимой убедительностью и *лаконичной простотой*»<sup>6</sup>, труды Сталина «в *необыкновенно ясной, точной, лаконической форме* разъяснили сущность языка»<sup>7</sup> (курсив везде мой. — Е. Д.).

Этот «лаконизм» сталинских трудов находится в резком контрасте не только с якобы присущей им экстенсивностью охвата различных сфер науки и жизни, но и интереса, к ним проявляемого. Иначе говоря, обоснования требовал сам экзотический сюжет сталинских изысканий: языкознание нелегко было позиционировать в качестве объекта массового интереса. Между тем сам статус этого текста не мог ограничиваться тем, что «гениальный труд И. В. Сталина <...> изучается широкими слоями советской

<sup>1</sup> Черных П. Я. И. В. Сталин об основном словарном фонде языка // Вопросы языкознания в свете трудов И. В. Сталина. М.: МГУ, 1950. С. 126, 130.

<sup>2</sup> Там же. С. 130.

<sup>3</sup> Там же. С. 150.

<sup>4</sup> Виноградов В. В. Об основном словарном фонде и его словообразующей роли в истории языка // Вопросы языкознания в свете трудов И. В. Сталина. С. 153.

<sup>5</sup> Черных П. Я. И. В. Сталин об основном словарном фонде языка. С. 126.

<sup>6</sup> Предисловие // Вопросы теории и истории языка в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию. М.: АН СССР, 1952. С. 3.

<sup>7</sup> Виноградов В. В. Развитие советского языкознания в свете учения И. В. Сталина. С. 17.

интеллигенции»<sup>1</sup>. Требовался куда более широкий круг любителей языкознания: «интерес к вопросам языкознания, возбужденный трудами И. В. Сталина, стал общенародным»<sup>2</sup>. Более того, «широкие слои советской интеллигенции, рабочих, колхозников изучают этот труд, вдумываются в его глубочайший смысл и значение, черпают в нем вдохновение для своей деятельности по строительству коммунизма»<sup>3</sup>.

Но и колхозников оказывается мало.

Гениальный труд товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» за короткий срок приобрел такое могучее влияние на умы и деятельность сотен миллионов передовых людей всех стран, какое оказывают великие творения человеческого гения. Каждый строитель коммунистического общества в Советской стране, каждый активный борец за социализм в странах народной демократии, за торжество нового строя в Китае, в Корее, в Германской демократической республике, каждый передовой рабочий и крестьянин в странах капитала находит в гениальных сталинских идеях глубокое теоретическое обоснование своей деятельности, вдохновение для борьбы за свои высокие коммунистические идеалы<sup>4</sup>.

Актуальный политический потенциал языкознания был также отнюдь не очевиден. Поэтому постоянно подчеркивалось, что «И. В. Сталин дал замечательный, классический ответ на *сложнейшие вопросы, поставленные жизнью*», что «этот труд отвечает на *животрепещущие вопросы* строительства коммунизма и является *программным документом* нашей партии»<sup>5</sup> и что «работы товарища Сталина по вопросам языкознания глубоко связаны с *современным периодом* развития нашего советского общества»<sup>6</sup>.

Все это требовало воспроизводства самого сталинского дискурса, основанного на мультипликации и магнификации каждого высказывания. Так, любая фраза «основоположников марксизма-ленинизма» превращалась у Сталина в «положение»; «положения», в свою очередь, — в «учение» и «обобщение» всего мирового опыта развития. Эти техники гиперинтерпретации вели к головокружительным заключениям:

<sup>1</sup> Предисловие // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951. С. 3.

<sup>2</sup> Виноградов В. В. Развитие советского языкознания в свете учения И. В. Сталина. С. 20.

<sup>3</sup> Александров Г. Ф. Труды И. В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. С. 6.

<sup>4</sup> Александров Г. Ф. Великая сила сталинских идей // Вопросы теории и истории языка в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию. С. 7.

<sup>5</sup> Александров Г. Ф. Труд И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» — великий образец творческого марксизма. С. 22–23.

<sup>6</sup> Александров Г. Ф. Труд И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» и его выдающаяся роль в развитии общественных наук. С. 19.

Жизнь в наше время остро поставила ряд важнейших *практических и теоретических вопросов*, имеющих коренное значение для судеб человечества. <...> Своими гениальными положениями о базисе и надстройке общества И. В. Сталин обобщил весь *современный опыт* исторического развития нашей страны и всех других стран, вооружил советский народ *перспективой* борьбы за дальнейшее развитие базиса и надстройки социалистического общества в эпоху строительства коммунизма, вооружил коммунистические партии буржуазных стран ясной, твердой *перспективой* для их деятельности по ликвидации базиса и надстройки капитализма, по строительству базиса и надстройки социализма<sup>1</sup> (курсив везде мой. — Е. Д.).

Актуализация никому доселе неизвестной области знания магнифицировала предмет поистине волшебным образом:

Новый труд И. В. Сталина появился <...> в условиях напряженной международной обстановки, в дни, предшествовавшие нападению западных хищников на Корею, в дни усилившейся в империалистических странах пропаганды новой войны. Выступление в эти дни вождя трудящихся с научным произведением, посвященным рассмотрению основных проблем языкознания, одной из самых (как многим тогда еще казалось) абстрактных и даже отрешенных от жизни общественных наук, свидетельствовало и подчеркивало, что народы могущественного Советского Союза по-прежнему заняты мирным созидательным трудом и, преисполненные великим уважением к науке, с должным спокойствием реагируют на бряцание американского оружия<sup>2</sup>.

Патетическое языкознание Марра сменяется патетикой немислимых импликаций:

Сталинские труды по вопросам языкознания зовут народы к избавлению от империалистического гнета и эксплуатации, предугадывают пути грядущей революции угнетенных масс, перспективы победы социализма во всех странах. Это увлекает, захватывает сотни миллионов людей, ибо открывает перед ними путь к свободной и счастливой жизни <...> Сталинские труды по вопросам языкознания открывают перед всеми народами перспективу национального независимого существования их стран, ликвидации национально-колониального гнета <...> Это вдохновляет на борьбу против империализма сотни миллионов людей, стонущих от империалистического гнета <...> Труд товарища Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» вооружает современный лагерь мира, демократии и социализма сильнейшим средством борьбы за мир <...> Сталинский труд по вопросам языкознания мощно

<sup>1</sup> Александров Г. Ф. Труд И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» — великий образец творческого марксизма. С. 16–17.

<sup>2</sup> Советское языкознание на подьеме [Передовая] // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1951. № 3. С. 209.

содействует победе политики мира между народами, разоблачает идеологические позиции поджигателей новой войны, обосновывает политику мира<sup>1</sup>.

Подобная актуализация языкознания вела на другом полюсе к включению в круг поносимых вместе с Марром «современных мракобесов-семантиков», «американских философствующих мракобесов» и других «идеологических холопов буржуазии»<sup>2</sup>.

В начале 1950-х годов особо актуальны обвинения в космополитизме: «Вся буржуазная лингвистика, семантика, поставленные на службу империалистов <...> надрываясь, вопят в своих книжках о ненужности национальных языков <...> Нетрудно догадаться, что „ликвидация национальных языковых барьеров“ есть часть злодейского плана ликвидации национального суверенитета стран и завоевания мирового господства американским империализмом»<sup>3</sup>. В пример приводятся французские «лжесоциалисты», которые рассуждают следующим образом:

Если во Франции французский язык классовый и он создан буржуазией, то для чего французским рабочим сопротивляться замене французского языка, французских передовых традиций, а в конце концов и французских интересов, скажем, американскими? Так, французские лжесоциалисты, сами превратившись в партию американских наемников, тянут в ярмо империалистического американского рабства и весь французский народ<sup>4</sup>.

В этом свете обновляются и традиционные обвинения. Так, новое освещение получает старый добрый «идеализм», который, как теперь оказывается, «в своих следствиях смыкается с реакционной идеологией американского империализма и американско-английского расизма»<sup>5</sup>.

Если речь заходит о современных западных философах, то их характеризуют «лживость, соединенная с наглостью, продажность, возведенная в принцип, ползание на брюхе перед золотым мешком, человеконенавистничество»<sup>6</sup>, поэтому советская философия должна «разоблачать американско-английских империалистов, их прислужников — правых социалистов и титовских шпионов и провокаторов»<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> Александров Г. Ф. Великая сила сталинских идей. С. 18–20.

<sup>2</sup> Александров Г. Ф. Труд И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» — великий образец творческого марксизма. С. 10–11.

<sup>3</sup> Там же. С. 13.

<sup>4</sup> Там же. С. 13–14.

<sup>5</sup> Виноградов В. В. Развитие советского языкознания в свете учения И. В. Сталина // Сессия Отделений общественных наук Академии наук СССР, посвященная годовщине опубликования гениального произведения И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания»: Сб. материалов. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 53.

<sup>6</sup> Александров Г. Ф. Труды И. В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. С. 419–420.

<sup>7</sup> Азиян А. К. Творческий характер марксизма-ленинизма // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. С. 39.

Если речь идет о политических аспектах «сталинского учения о языке», на виду оказываются актуальные противники. Так,

Гомулка и гомулковцы в Польше, стремясь помешать построению основ социализма в стране и опасаясь открыто выступать против социализма, признавали необходимость развития производительных сил Польши, но всячески обходили вопрос, в интересах какого базиса эти производительные силы возрожденной Польши должны развиваться. Гомулковцы втайне стремились к реставрации капиталистических отношений в стране. Они поэтому сознательно отрывали вопрос о развитии производительных сил от вопроса о базисе, всячески замалчивали тот факт, что развитие производительных сил в народной Польше должно идти в направлении укрепления и развития социалистического базиса, социалистической экономики<sup>1</sup>.

С другой стороны, поскольку постмарксистская западная философия рассматривалась сплошь негативно, критика «идеологических противников» в связи со сталинской работой характеризуется обращением к, казалось бы, давно забытым персонажам. Так, особой популярностью пользовался Мальтус. Монах XVIII века оказывается актуальным оппонентом советских философов. В эпическом мире советской политико-идеологической критики цитируются партийные постановления 1938 года, речи Сталина 1910-х и 1930-х годов — так, как будто за прошедшие десятилетия ничего не изменилось, а идеологические постановления ЦК семилетней давности актуальны, как вчерашние.

Над всем этим нависает дремучий обскурантизм. Так, Александров пишет, что кибернетические идеи являются «полным бредом», что утверждать, будто язык может быть систематизирован при помощи «счетных машин», может «только заведомый жулик» и что подобные разработки «являются лженаучным измышлением, показывающим бессилие и распад буржуазного языкознания, смехотворный характер попытки зарубежных языковедов отделаться от создания и развития действительной науки, заменить ее не имеющими никакого отношения к предмету языкознания „счетными машинами“». Нет нужды говорить о том, какой вред науке приносят все эти бредовые „идеи“<sup>2</sup>. Другой философ утверждает, что «чужовидность этой лженауки (кибернетики. — Е. Д.) в том, что она желает заменить человека счетной машиной. Кибернетика — одно из звеньев чужовидности и ненавистнических устремлений дельцов Уолл-стрита»<sup>3</sup>. Не удивительно, что Мальтус оказывается достойным оппонентом советской средневековой философской мысли.

<sup>1</sup> Александров Г. Ф. Труды И. В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. С. 178–179.

<sup>2</sup> Там же. С. 261–362.

<sup>3</sup> Трошин Д. М. Марксизм-ленинизм об объективном характере законов науки // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. М.: АН СССР, 1952. С. 226.

Апелляция к Средневековью является здесь вполне оправданной. Задумываясь сегодня над вопросами, сформулированными Ароном Гуревичем в связи со Средневековьем, понимаешь, насколько архаичное и далекое от модернизации общество оказалось «слабым звеном империализма»:

Разве не удивительно с современной точки зрения, например, то, что слово, идея в системе средневекового сознания обладали той же мерой реальности, как и предметный мир, как и вещи, которым соответствуют общие понятия, что конкретное и абстрактное не разграничивались или, во всяком случае, грани между ними были нечеткими? что доблестью в средние века считалось повторение мыслей древних авторитетов, а высказывание новых идей осуждалось? что плагиат не подвергался преследованию, тогда как оригинальность могла быть принята за ересь? что в обществе, в котором ложь расценивали как великий грех, изготовление фальшивого документа для обоснования юридических и иных прав могло считаться средством установления истины и богоугодным делом?<sup>1</sup>

Все эти вопросы могут быть адресованы и советскому обществу. Ответом на них должно быть не столько «удивление», сколько отчетливое понимание правоты логики *исторического реализма*, проартикулированной Сталиным: если в случае России в 1917 году «переход от старого качественного состояния к новому» и произошел при помощи «взрыва», то, во-первых, ни к чему хорошему это привести не могло (продуктом взрывов являются руины, а Сталин был реставратором); во-вторых, само это «новое качество» также весьма сомнительно — Россия оставалась страной, политическая культура которой вполне соответствовала советскому историческому опыту, что Сталин также прекрасно понимал; в-третьих, ни общество, ни его политические элиты (советская бюрократия) не были готовы к глубинной социальной модернизации (даже ограниченная, индустриальная модернизация была весьма поверхностной); и, наконец, в-четвертых, реальный «переход к новому качеству» возможен только на путях «постепенного и длительного накопления элементов нового качества <...> путем постепенного отмирания элементов старого качества», то есть эволюционно, а потому непременно (о чем свидетельствует и постсоветский опыт) — в пределах истории.

«История вообще не делает чего-либо существенного без особой на то необходимости», — многозначительно заметил Сталин в своем лингвистическом трактате. В этом смысле он действовал, как сама История.

<sup>1</sup> Гуревич А.Я. Средневековый мир // Гуревич А.Я. Избранные труды. Т. 2. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 28–29.

## ГЛАВА ВОСЬМАЯ МОДУСЫ, ТРОПЫ И ЖАНРЫ СОВЕТСКОГО ПАТРИОТИЗМА: КОНСПИРОЛОГИЯ В ФОРМАХ САМОЙ ЖИЗНИ

### *«Долбить и вдалбливать»*

13 мая 1947 года Сталин вызвал в Кремль трех самых высокопоставленных литературных функционеров страны: генерального секретаря Союза советских писателей Александра Фадеева, его заместителя Константина Симонова и члена Секретариата и секретаря партийной группы Правления Бориса Горбатова. Главные литературные чиновники готовились отстаивать корпоративные интересы и без того привилегированного писательского сообщества, обратившись к Сталину с очередной просьбой пересмотреть систему писательских гонораров (предыдущие обращения наталкивались на твердый отказ). Но вождь оказался неожиданно покладист и пошел навстречу писателям, хотя отказывал в повышении зарплаты даже работникам центральных министерств и ведомств. Столь же благосклонно он отнесся и к просьбе писательских начальников увеличить штат Союза писателей до ста двадцати двух человек вместо семидесяти, при том что неоднократно отказывал в это время министрам, просившим увеличить аппарат министерств. И наконец, согласился улучшить жилищные условия для писателей<sup>1</sup>.

Неожиданная щедрость Сталина объяснялась актуальностью задачи, которую он считал первостепенно важной в тот момент: литературе предстояло развернуть широкую кампанию по пропаганде советского патриотизма. Выполнив писательские пожелания, Сталин сформулировал, как вспоминал Симонов, свое:

---

<sup>1</sup> См.: Эжитут С. Об одной неудаче советских писателей // Искусство кино. 2006. № 1.

А вот есть такая тема, которая очень важна, которой нужно, чтобы заинтересовались писатели. Это тема нашего советского патриотизма. Если взять нашу среднюю интеллигенцию, научную интеллигенцию, профессоров, врачей, — говорил Сталин, строя фразы с той особенной, присущей ему интонацией, которую я так отчетливо запомнил, что, по-моему, мог бы буквально ее воспроизвести, — у них недостаточно воспитано чувство советского патриотизма. У них неоправданное преклонение перед заграничной культурой. Все чувствуют себя несовершеннолетними, не сто процентными, привыкли считать себя на положении вечных учеников. Это традиция отсталая, она идет от Петра. У Петра были хорошие мысли, но вскоре налезло слишком много немцев, это был период преклонения перед немцами. Посмотрите, как было трудно дышать, как было трудно работать Ломоносову, например. Сначала немцы, потом французы, было преклонение перед иностранцами» — сказал Сталин. И вдруг, лукаво прищурясь, чуть слышной скороговоркой прорифмовал «засранцами», усмехнулся и снова стал серьезным<sup>1</sup>.

Этому недостаточному интеллигентскому патриотизму Сталин противопоставлял прямо-таки нутряной патриотизм «простого народа»: «Простой крестьянин не пойдет из-за пустяков кланяться, не станет ломать шапку, а вот у таких людей не хватает достоинства, патриотизма, понимания той роли, которую играет Россия. У военных тоже было такое преклонение. Сейчас стало меньше...»

Тема эта поднималась Сталиным и раньше. В частности, в ходе обсуждения ленинградских журналов. Так, в ходе заседания Оргбюро ЦК 9 августа 1946 года он выразил эту мысль в форме риторического вопроса, обращенного к ленинградским литературным функционерам после выступления Виссариона Саянова, говорившего об увлечении некоторых советских писателей западными авторами: «У вас перед заграничными писателями ходят на цыпочках. Достойно ли советскому человеку на цыпочках ходить перед заграницей? Вы поощряете этим низкопоклонные чувства, это большой грех». Тут же, отвечая Борису Лихареву об избытке переводных произведений, Сталин повторил свою мысль: «Вы этим вкус чрезмерного уважения к иностранцам прививаете. Прививаете такое чувство, будто мы люди второго сорта, а там люди первого сорта, что неправильно. Вы ученики, они учителя. По сути дела неправильно это». Как можно видеть, мысль эта не оставляла Сталина. Спустя полгода, 26 февраля 1947 года в ходе встречи с создателями «Ивана Грозного» Сталин учил Эйзенштейна: «Мудрость Ивана Грозного состояла в том, что он стоял на национальной точке зрения и иностранцев в свою страну не пускал, ограждая страну от проникновения иностранного влияния. ...А вот Петр — открыл ворота в Европу и напустил слишком много иностранцев».

<sup>1</sup> Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. М.: АПН, 1989. С. 129.

В течение пятидесятиминутного разговора с Эйзенштейном Сталин дважды возвращался к этой мысли.

Однако если в августе 1946-го и в феврале 1947-го вождь излагал столь важную для него идею людям, попавшим под идеологический кнут и подвергнутым поношению, то на этот раз он решил воспользоваться пряником. Выслушав от руководителей Союза писателей отчет о тех темах, над которыми работали ведущие писатели, Сталин повторил: «Все это хорошо. И все же нет главного. А главная задача писателей, генеральная задача — это борьба с низкопоклонством перед границей». Развитию этой мысли было посвящено полчаса из разговора, который занял 1 час 10 минут.

Важность этой «генеральной задачи» была отнюдь не очевидной. Жданов так объяснял Шепилову, почему необходимо вести борьбу с иностранным влиянием, назначая того на пост начальника Агитпропа ЦК:

Миллионы побывали за границей. Они увидели кое-что такое, что заставило их задуматься. И они хотят иметь хорошие квартиры (увидели на Западе, что это такое), хорошо питаться, хорошо одеваться. Люди говорят: пропади она пропадом, всякая политика. Хотим просто хорошо жить, зарабатывать, свободно дышать, хорошо отдыхать. Но люди не понимают, что путь к этому лежит через правильную политику. Поэтому настроения аполитичности, безыдейности так опасны. Эти настроения еще опаснее, когда дополняются угодничеством перед Западом<sup>1</sup>.

Это объяснение основано на явном противоречии: оно исходит как из идеала («путь к этому лежит через...») из вполне мелкобуржуазного желания «хорошо жить, зарабатывать, свободно дышать, хорошо отдыхать», просто откладывая этот идеал на потом. Почему эти желания становятся особо опасными, дополняясь «угодничеством перед Западом», неясно.

Патриотическая мобилизация и культивация националистических чувств объяснимы в условиях войны. После победы проявляемая Сталиным забота о патриотизме населения и величии России может показаться необъяснимой политически, но она вполне понятна психологически: короткая встреча с Западом подрывала параллельную реальность, выстраиваемую сталинизмом, создавала когнитивный диссонанс. Страна должна была соответствовать своему новому статусу сверхдержавы, которому она не соответствовала ни экономически, ни культурно, но лишь в военном отношении. А главное — *величию вождя-победителя*. Сталин как «освободитель человечества от фашистской чумы» и «отец народов» не мог быть вождем страны, элита и население которой ощущают себя (как ему казалось) учениками Запада, которому он, «величайший полководец всех времен и народов», высокомерно бросал вызов, вступая в противостояние,

<sup>1</sup> Шепилов Д. Т. Непримкнувший. М.: Вагриус, 2001.

переросшее в холодную войну. Ревностное отношение к величию страны являлось проекцией сталинской заботы о собственном величии. Именно этим объясняется отмеченное Симоновым сталинское нарастающее внимание к теме русских приоритетов, низкопоклонства и позже — космополитизма: «Сталин и жестоко, и болезненно относился ко всему тому, что в сумме вкладывал в понятие „низкопоклонство перед границей“. После выигранной войны, в разоренной голодной стране-победительнице это была его болевая точка»<sup>1</sup>.

Вот почему он видел в качестве основной задачу покончить с преклонением перед иностранцами: «Почему мы хуже? В чем дело? В эту точку надо долбить много лет, лет десять надо эту тему вдальбивать». Здесь Сталин дал Фадееву прочесть вслух четырехстраничный документ, в котором речь шла о деле «КР» — скандале вокруг передачи на Запад рукописи Ключевой и Роскина с описанием созданного ими лекарства против рака. То, что читал вслух Фадеев, было написанным Ждановым и отредактированным самим Сталиным текстом обвинительного заключения для «суда чести», который должен был открыться на следующий день. Писатели оказались невольными участниками устроенной Сталиным генеральной репетиции процесса. Во время чтения вождь прохаживался вдоль стола, внимательно слушая и следя за их реакцией. В конце концов, это была атака на интеллигенцию, и Сталин хотел увидеть реакцию жертв. «Делал пробу, проверял на нас...» Симонов пронизательно заметил, что Сталин «проверял, какое впечатление произведет на нас, интеллигентов, коммунистов, но при этом интеллигентов, то, что он продиктовал в этом письме о Ключевой и Роскине, тоже двух интеллигентах. Продиктовал, может быть, или сам написал, вполне возможно. Во всяком случае, это письмо было продиктовано его волей — и ничьей другой», — понял Симонов<sup>2</sup>.

Поскольку короткий, но глубокий по интенсивности и воздействию опыт войны и свободы, самостоятельности в принятии решений и временного отхода от советской идеологической параллельной реальности, опыт встречи с иными реалиями и стандартами жизни во время короткого пребывания на Западе представлял субстанциальную угрозу для режима (как понимал ее Сталин), он подлежал трансформации и замене. Это был сложный и многоступенчатый процесс. На каждом его этапе происходила модификация опыта через его вытеснение и замену при отсутствии верификации, что должно было компенсироваться сохранением правдоподобия. Подобно тому как соцреализм утверждал в качестве основного стилистического модуса *«изображение жизни в формах самой жизни»*, послевоенная политико-идеологическая конструкция, выдавая на выходе нечто, прямо противоположное пережитому опыту, была основана на *«реалистическом правдоподобию»*. Для этого необходим был именно реализм, о котором Барт

<sup>1</sup> Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. С. 130.

<sup>2</sup> Там же. С. 132.

остроумно заметил, что «не существует более искусственного способа письма, чем реалистический»: «Реалистическое письмо далеко не нейтрально, напротив, оно наполнено самыми потрясающими знаками фабрикации»<sup>1</sup>.

Для того чтобы понять, как перерабатывался массовый и индивидуальный опыт, структурировался взгляд на мир в послевоенном советском обществе в тот самый период, когда шла окончательная настройка сложившейся после войны советской нации с ее комплексами и травмами, беспокойствами и фобиями, иллюзиями и представлениями о собственном величии и мессианстве, необходимо увидеть эти знаки, проследить модусы этой трансформации и фигуры/тропы, которые использовались в этом процессе *политико-эстетической иммунизации*.

Вначале опыт соприкосновения с Западом трансформируется в *комплекс неполноценности* («низкопоклонство»), который навязывается в качестве явно ложного диагноза, поскольку менее всего им страдала после войны советская интеллигенция, пережившая в результате победы массовый патриотический подъем. Очевидно, что единственным человеком, которому оказалось мало уже имеющегося величия, был сам Сталин. Это массовое инфицирование имело целью выработку идеологических антител, а именно формирование советского национального нарциссизма через конструирование *комплекса превосходства* (выражавшегося в «чувстве советской национальной гордости», борьбы за «приоритеты русской науки» и т.п.). Наступал сложный процесс усвоения организмом ослабленных «микроорганизмов» для формирования иммунитета против вирулентных штаммов, каковыми были крайние формы политической нелояльности, такие как (очередной ложный диагноз) «безродный космополитизм», который являлся не более чем проекцией и фигурой отторжения (формула «космополит есть антипатриот» утверждалась через прозрачные антисемитские коннотации), и завершало процесс перерождение нарциссизма в паранойю; последняя стадия переработки опыта встречи с Западом — его алиенация.

Таким образом, можно выделить следующие модусы трансформации: комплекс неполноценности → комплекс превосходства → паранойя. Они реализуются через соответствующие политические тропы: «низкопоклонство» → «национальная гордость» → «космополитизм». Наконец, их реализация происходит через следующие фигуры (жанры): патриотическая пьеса → «эпический» исторический нарратив → биографический фильм → антисемитский памфлет. Их объединяет принцип фабрикации: опасные социальные симптомы сфальсифицированы, поскольку «низкопоклонство» и «космополитизм» были симптомами не социальной, но сталинской травмы. Экстраполяция этой ложной симптоматики на все общество требовала глубокой деформации как актуальных

<sup>1</sup> Barthes R. Writing Degree Zero. New York, 1991. P. 67.

политических событий, так и истории с целью симуляции болезни. Условием симуляции и результатом фальсификации как раз и являлось правдоподобие. Именно соцреалистическое «изображение жизни в формах самой жизни» — политико-эстетический иллюзионизм — оказывается адекватным стилистическим оформлением этой стратегии, которая различным образом реализуется в разных жанрах. И если результат этих репрезентационных усилий выглядел неправдоподобно, то вовсе не потому, что здесь использовались какие-то средства фантазии или формы условности, но потому что сталинизм как один из самых конспирологических режимов основывался на теориях заговора, в которых реальность отражалась полностью деформированной безо всякой фантастики. Оно было вполне фантастическим, как вообще фантастичен мир паранойи.

Пока что мы лишь в начале этого пути. «И довольный произведенным эффектом, прогуливающийся вдоль бесконечного стола Сталин повторил то, с чего начал: „— Надо уничтожить дух самоуничужения, — и добавил: — Надо написать на эту тему произведение. Роман“. Я сказал, что это скорее тема для пьесы»<sup>1</sup>. Сам того не подозревая, Симонов изобрел в сталинском кабинете новый жанр драматургии — т. наз. «патриотическую пьесу».

### *Сценография паранойи: Патриотический театр абсурда*

Хотя Симонов и открыл новый жанр, реализовалась идея поначалу в старом — в форме обычной производственной пьесы с бюрократившимся рутинером-начальником. Написал ее автор нашумевших в 1920-е годы антиинэпманских сатирических комедий «Воздушный пирог» и «Конец Криворыльска» исписавшийся к тому времени Борис Ромашов.

Ромашов закончил «Великую силу» вчерне в конце 1946 года в качестве ответа на постановление ЦК о репертуаре драматических театров. Явным следом отклика на это постановление является сатирический пересказ в пьесе Ромашова пьесы Сомерсета Моэма «Круг», упоминаемой в постановлении ЦК в качестве образца буржуазной «безыдейности». Ромашов верно угадал главный вектор начинавшейся кампании: «У нас наблюдаются явления низкопоклонства перед западно-европейской культурой, как один из пережитков капитализма... Нам никогда не следует забывать, что наша советская культура гораздо выше растленной буржуазной западной культуры, но, к сожалению, есть люди, которые не только забывают об этом, но и склонны замалчивать наш приоритет в разных областях научного знания и культуры»<sup>2</sup>, — заявил он в своем выступлении в Доме литераторов осенью 1946 года.

<sup>1</sup> Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. С. 132.

<sup>2</sup> Ромашов Б. Моя работа в Малом театре // Ромашов Б. «Великая сила» на сцене Малого театра. М.; Л.: Искусство, 1949. С. 13.

Ромашов не только изобразил «патриотический» конфликт между настоящим советским ученым Павлом Лавровым и «зараженным враждебным мировоззрением... обывателем, чуждым партии и советскому обществу» Милягиным<sup>1</sup>, но и придумал понятие «милягинщины» как воплощения «низкопоклонства перед Западом». Пьеса, удостоенная Сталинской премии первой степени в 1948 году и «с колес» поставленная на сцене Малого театра (всего она собрала три Сталинские премии: премии были удостоены также спектакль Малого театра и фильм Ф. Эрмлера «Великая сила»), вызвала серьезные критические замечания со стороны театральных критиков, которые в начале 1949 года будут названы космополитами (а сам Ромашов будет активно участвовать в их травле). По сути, пьеса описывала свою собственную историю: на пути ее «нового», «советского содержания» стали «критики-антипатриоты», этикие театральные Милягины, незавидную судьбу которых она предсказывала<sup>2</sup>.

«Великая сила» построена на мировоззренческом конфликте двух бывших друзей и однокашников. Директор института Милягин — весь в обустройстве собственного «комфорта». После войны он занят расширением дачи с коврами и деревянными панелями, возводя там огромную оранжерею. Вернувшись из Америки, он привез в институт ковры вместо оборудования и обвесил стены копиями картин в массивных рамах. На недоуменные вопросы Лаврова он отвечает, что делает все, как в Америке, и учит последнего, что «начинать надо с анфаса. Эх, Павел, далеко нам до них! Нам еще тянуться и тянуться, у них все горит. Темпы. Оборудование. А какой сервис! Видел? *(Показывает портфель.)* Разве мы так умеем?» Тут же, вынимая из портфеля американский «журнальчик», с гордостью указывает на статью «о нашем институте»: «Все-таки приятно, когда тебя знают за границей, а?» Ответ Лаврова предсказуем: «*(усмехнувшись, просматривает журнал)*. Гм. Довольно банальные мысли...»

Лавров сделал открытие, требующее внедрения. Но Милягин тормозит это начинание, поскольку рутинер, стремится к покою и боится рисковать.

<sup>1</sup> Там же. С. 15.

<sup>2</sup> Нечто подобное произошло и с вышедшим в дни публикации статьи «Правды» о театральных критиках-космополитах фильмом А. Роома «Суд чести» по сценарию А. Штейна. В том же мартовско-апрельском номере «Искусства кино» за 1949 год, где сообщалось о присуждении фильму Сталинской премии первой степени, говорилось о том, как «кинокритики-антипатриоты» предпринимали атаку против сценария А. Штейна. Резонно ожидая от фильма сокрушительного удара по космополитам науки, космополиты от кинокритики упрекали это замечательное произведение советской кинодраматургии в кинематографической невыразительности, вялости действия, в публицистической прямолинейности...» (*Кремлев Г. Побеждает советский патриотизм // Искусство кино. 1949. № 2. С. 6*). В том же номере журнала печатались погромные статьи — портреты «кинокритиков-космополитов», «формалистов и эстетов» В. Сутырина, Н. Оттена, В. Волькенштейна, М. Блеймана и др. (*Еремин Дм. За чистоту советской кинотеории; Гринберг И. Проповедники мертвых схем*). Мы имеем дело с настоящим торжеством социалистической эстетики — ее прямой связью с жизнью, с редким случаем эстетического самопоедания, когда субъекты кинопроцесса превращаются в его объекты.

Наука уже сейчас имеет средства радикально облегчить жизнь человека! — объявляет Лавров. — Мы ведь чего хотим — чтобы не было ни одной болезни, против микробов которой мы бы не имели оружия. Но этого мало, эти лекарственные вещества мы должны получить синтетически. Вот я сейчас открыл способ синтеза одного такого вещества. Нам нужен опытный завод. Мы должны выйти из лаборатории. Но наш директор всего боится... Люди, подобные Милягину, пугаются всего нового. Они считают, что это невыгодно. И просто не верят, что мы можем что-нибудь открыть. Америкой бредят и не видят дальше своего носа. Ну конечно, я мог бы «изобретать» одно вещество за другим. Как говорится, печь по стандарту. Но меня интересует наука, которая открывает новое и этим служит жизни. Мне хочется искать... А ему подавай готовенькое...

Главное отличие Милягина от прежних сатирических начальников-рутинеров: он не верит не только в открытие Лаврова, но и вообще в советскую науку. Милягин убеждает Лаврова, что его тема — «это тема далекого будущего». Тогда как с точки зрения Лаврова, это американцы отстают: то, что они делают, «мы это делали до войны». И вообще, «они там, за границей, вертятся вокруг да около, а мы уже нашли!.. Наш козырь — в творческой смелости... И наша слава — в открытии нового, а не в топтании на месте!» Милягин непоколебим: «В Америке еще не сумели сделать того, о чем ты фантазируешь!»

Разговор переходит в политическую плоскость: Лавров пеняет Милягину на то, что тот «убежден в том, что только там все могут... А я тебе говорю, что мы можем гораздо больше!.. Мы сами создаем себе трудности. В нас еще немало косности, предрассудков, и мы боимся их ломать... Наша наука не может не быть самой передовой в мире!» В ответ на это Милягин заявляет, что «нет никакой нашей науки, вашей науки... Наука принадлежит всему миру». Лавров с этим решительно не согласен: «Мне дорого то, что сделано в моей стране, нашими руками...» Со своей женой Милягин куда более откровенен: «Где нашему теляти волка поймати! Сильно сомневаюсь, что он мог его синтезировать... В Америке еще не умеют этого делать, а у нас сидит такая тютя, пыхтит-пыхтит и думает, что он открывает новые горизонты!»

Тут, как и положено, на сцене появляется дочка бюрократа — непременно Липочка, именуемая Олимпией студентка ВГИКа, которая всех называет «дарлинг», хочет быть похожа то на Франческу Гааль, то на Дину Дурбин и ищет жениха, похожего на Бобби Фрэнка. Сам Милягин так любит все иностранное, что без ума даже от названий цветов лобелия и аквилегия... «Дунечка, если у нас будет дочка, назовем ее Лобелия?» Жена смотрит на него трезво: «Как открыли двери в Европу, так многих этим воздухом и просквозило. Мой-то до сих пор простуженный ходит...» В порыве откровенности — «антр ну, по-приятельски» — Милягин сам раскрывает перед Лавровым свою жизненную философию:

Другой будет врать: я такой-сякой... А я открыто. Надо было воевать — мы не прятались. Вот — заработали. А теперь мне хочется пожить. (*Улыбаясь.*) <...> нам с тобой уже не тридцать. Не за горами тот час, когда она постучит в окошечко костлявым пальчиком и скажет: «Джентльмены, ваше время истекло». И все. Понял? Вопросов не имею. О'кей. Зачем себя беспокоить? Твое здоровье. (*Пьет.*) Эх, милый, время боев прошло...

В отличие от Милягина, Лавров не стареет. Он весь — в молодом горении и научном поиске. Хотя они были с Милягиным друзьями, он понял, что тот изменился после войны до неузнаваемости: «Люди меняются, — объясняет он жене. — У него нет кругозора... от каждого из нас война потребовала огромного напряжения сил. Мы работали, как черти. Нужно было давать фронту, промышленности... Давали. Но когда мы добились победы и наступил мир, многим показалось, что все покатится само собой. Надо только запастись большой ложкой, а галушки сами станут падать с неба».

Рядом с главным персонажем — хор, исполняющий ту же партию в различных модуляциях. Друг семьи Лавровых академик Абуладзе сообщает, что «наша страна открыла миру совершенно новую культуру. И Западу есть чему у нас поучиться. Я тоже, слава Богу, был в Европе не один раз, и я знаю, что такое европейская цивилизация... „Надо откинуть отжившее представление о том, что только Европа может указать нам путь“. Об этом уже давно говорил товарищ Сталин».

Другой академик добавляет национальных красок к картине величия прошлого: «А наша русская химическая наука... Больше восьмидесяти лет тому назад Бутлеров уже писал о том, что можно ручаться за возможность синтетического получения каждого органического вещества... Он смотрел в будущее... Он на десятки лет опередил науку своего времени... Школы Менделеева, Зинина, Бутлерова оплодотворяли идеи мировой науки... В своем научном творчестве наши советские химики глубоко оригинальны и своеобразны...»

Ромашову кажется этого мало, и он вводит двух безымянных ученых: «Ученого в генеральской форме» и «Ученого с молодым лицом». Эти советские Бобчинский и Добчинский ведут такой патриотический диалог:

**Ученый в генеральской форме.** А я вам говорю, что они с нами, русскими учеными, никогда не церемонились. Да-да, стоило нам что-нибудь открыть, как за границей это хватали и ставили на практические рельсы. Взять хотя бы историю с беспроволочным телеграфом... Изобрел-то Попов!

**Ученый с молодым лицом.** Обо всем иностранном говорили с придыханием, а об отечественном — через губу.

**Ученый в генеральской форме.** ...Только советская власть нас приучила по-настоящему уважать свое достоинство. Возьмите военную науку. Сколько

десятилетий мы жили под гипнозом шлиффеновских «Канн» и немецкого генерального штаба! А Отечественная война показала, что наша советская стратегия неизмеримо выше. Куда там немчуре!

Но, конечно, главная партия принадлежит Лаврову. На очередное замечание Милягина о том, как в Америке «умеют жить» и «какой там комфорт» он раздражается (как и положено, в конце третьего акта) патетическим монологом о том, что ему «бывает стыдно», когда он слышит «этакое умилительное восхищение перед всем заграничным...»:

Мы с большим уважением относимся к передовой заграничной технике, к науке... Дело не в этом. Вот о чем я часто думаю: народ у нас энергичный, смелый, передовой, и наши идеи самые передовые... И незачем нам заглядывать в щелку — что там, дескать, делается, в прихожей европейской культуры? Мы сами создали ценности и можем гордиться своим трудом, и нашим народом, и нашим молодым государством!.. И в науке мы кое-что сделали. И сделаем еще в тысячу раз больше. Мы служим своему народу, да многие из нас вышли из этого народа, и незачем нам становиться на цыпочки перед европейской цивилизацией!.. (*Горячо.*) И мне кажется диким, что в то время, когда там господа монополисты занимаются изобретением новых блоков против нашей страны, мы еще можем слушать разную блудливую трескотню о каких-то преимуществах европейской культуры. Конечно, есть еще у нас такие персоны, которые считают, что «мы не умеем жить» <...> Они не хотят понять, эти люди, что мы сейчас идем в наступление. Время боев не прошло, как бы ни хотелось этим доморощенным эпикурейцам. (*С подъемом.*) Мы собираемся осуществить великий план работ. Трудиться, творить, создавать... Нам хотят помешать некоторые джентльмены. Но нам не помешаешь! Уж такие мы — упрямые люди!.. Так будем вести себя достойно, как это нам и полагается...

После такого монолога Deus ex machina (в лице замминистра — в фильме Эрмлера в этой роли снимался «великий гражданин» Николай Боголюбов, напоминавший о большевистском вожде Кирове<sup>1</sup> (*ил. 15*)) сообщает, что покровительствовавший Милягину начальник главка снят, что и сам Милягин снят: он-де «относился с необычайной косностью ко всему новому, смелому, идущему вразрез с установившимися навыками... Заглушалась творческая мысль, создавался застой... К сожалению, есть еще руководители, считающие

<sup>1</sup> Показательно, что это «важное лицо» в фильме Эрмлера представлено максимально обобщенно, без прямого указания должности, как в пьесе Ромашова. У него есть только говорящая фамилия, а весь его облик — воплощенная «руководящая Инстанция». Критика также писала о нем с почти мистическим пиететом: «Следует сказать о самом крупном, самом значительном из людей, изображенных в фильме, — о представителе руководящих органов Остроумове <...> Это выдающийся общественный деятель» (*Гринберг И.* Великая сила // Искусство кино. 1950. № 6. С. 43).

себя учеными, которые смотрят с подобострастием на все иностранное и не желают замечать того, что делается в родной стране». Милягина отправляют работать на завод, а директором и научным руководителем института министерство назначает Лаврова.

Здесь хорошо видно, что у Ромашова еще нет «патриотической пьесы». Перед нами — пока еще прежняя производственная пьеса на новую актуальную тему<sup>1</sup>. Новый жанр предстояло создать главным драматургам страны — Сталину и Жданову. Их «творческое содружество» завершится созданием «дела КР» и «судами чести». Дело это было уникально тем, что это была единственная акция такого масштаба — по сути, первая идеологическая кампания, которая задала основной идеологический вектор позднего сталинизма: утверждение патриотизма и приоритетов русской науки, борьба с низкопоклонством, переросшие в антикосмополитическую истерию, — которая держалась в секрете и имела публичное выражение исключительно в литературе, театре и кино. В силу этого «дело КР» оставалось совершенно закрытой страницей в истории советской науки вплоть до начала XXI века, когда почти одновременно вышли сразу две книги<sup>2</sup>, которые во всех деталях документально проследили процесс возникновения, развития и окончания этой во многих отношениях невероятной истории, ставшей первым индикатором резкого перехода к идеологии холодной войны и охватившей страну атмосфере параноидальной секретности, агрессивного национализма, самоизоляции, к риторике напыщенного самовозвеличивания<sup>3</sup>.

Фактическая канва «дела КР» такова. В 1931 году биолог Григорий Роскин установил, что одноклеточный микроорганизм *Trypanosoma cruzi* (и экстракт из его клеток) тормозит рост раковых опухолей у животных. Более того, люди, перенесшие трипаносомиаз, оказались иммунизированы от рака. Тогда же Роскин опубликовал серию статей как в советских, так и в иностранных журналах о том, что трипаносомную инфекцию можно использовать в качестве биотерапии раковых опухолей. Встретившись в 1939 году с опытным инфекционистом

<sup>1</sup> Хотя саму тему Ромашов угадал безошибочно и без подсказки. В его дневниках и письмах 1945–1946 годов содержится практически весь репертуар патриотических лозунгов образца 1948–1949 годов: «животворное влияние советского патриотизма», «прогрессивное значение нашей великой Родины в истории всего человечества», «бесцеремонность, подчас наглость, с которыми относились за рубежом к нашему научному приоритету», «люди, одержимые болезнью низкопоклонства перед границей, не замечают того, что творится в нашей стране», «несомненные преимущества европейского быта сопровождаются отсталостью политической мысли, необычайной отсталостью интеллектуального уклада» и т.д. (Ромашов Б. Вместе с вами. М.: ВТО, 1964. С. 200–201).

<sup>2</sup> Есаков В. Д., Левина Е. С. Сталинские «суды чести»: Дело «КР». М.: Наука, 2005 (вышла первым изд. в 2002 г.); Кременцов Н. В поисках лекарства против рака. Дело «КР». СПб.: Изд-во РХГА, 2004.

<sup>3</sup> Хотя торжество «закрытой науки» приходится на первое десятилетие холодной войны, сам процесс начался еще в 1930-е годы. См.: Колчинский Э. И. Наука и консолидация советской системы в 1930-е годы // Наука и кризисы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 728–782.

и энергичным организатором, микробиологом Ниной Ключевой, он передал ей эстафету работы над препаратом с тем, чтобы она довела полученный из трипаномы препарат (по начальным буквам фамилий авторов его назвали КР) до клинических испытаний и производства. Работа продолжалась во время войны, и к концу 1945 года были получены опытные варианты препарата с серьезными позитивными результатами и в достаточных количествах. Работа вышла на тот уровень, когда требовалось расширение лабораторных исследований и начало опытного производства.

Денег на развитие опытов и производства не оказалось, а кроме того, к успешному и обещающему славу открытию попытались пристроиться научные чиновники, что заставило авторов действовать: обращаться в правительство за финансированием и доказывать свой приоритет через публикацию результатов исследований. Они понимали, что отстаивать свой приоритет нужно через отстаивание приоритета страны, поскольку из-за отсутствия финансирования и необходимого оборудования в СССР лекарство будет, в конце концов, создано в США. Письмами руководителям партии, в том числе Жданову, о том, что важное открытие не финансируется медицинским и академическим начальством, они обратили на себя внимание высшего руководства. В результате Ключева и Роскин оказались в 1946 году вовлеченными в большую политику.

Жданов лично занялся лабораторией, проинформировал об открытии Сталина. После чего начинается история неожиданного возвышения, а затем столь же стремительного низвержения ученых. Сначала — поддержка лично Сталиным проекта, выделение средств, одновременно — успешные доклады в Академии медицинских наук о новом методе биотерапии рака и публикации в центральных газетах и журналах (в том числе в таких массовых, как «Огонек»), интервью по радио. Возникает эффект сенсации — огромный общественный интерес и ажиотаж. По каналам ВОКС информация широко распространяется в США. В результате в американское посольство в Москве пошел поток писем и телеграмм о препарате, что заставляет сменившего в марте 1946 года Аверелла Гарримана на посту посла США в СССР профессионального разведчика Уолтера Смита (во время войны он возглавлял разведку в штабе Эйзенхауэра, а после возвращения из Советского Союза возглавил ЦРУ) проявить живой интерес к открытию. Более того, настоять на личной встрече с его авторами. И она, с согласия «соответствующих органов», министра здравоохранения и руководства АМН, в присутствии официальных лиц проходит 20 июня 1946 года в Институте эпидемиологии. В ответ на предложение Смита о сотрудничестве и технической помощи Минздрав готовит специальный проект. В октябре в США отправляется делегация советских медиков (в том числе и онкологов) во главе с академиком-секретарем АМН В.В. Париным. Поскольку их визит совпадает со специальной сессией ООН, посвященной международному сотрудничеству, где с докладом выступает Молотов, Парин

запрашивает разрешение из Москвы на передачу в Американско-советское медицинское общество уже принятой к печати в СССР рукописи книги Роскина и Ключевой и образца созданного ими лекарства (к тому времени с уже истекшим сроком годности). Парин не передает, однако, американцам самую технологию производства препарата. Все это было интерпретировано впоследствии как передача государственной тайны. По возвращении Парин был арестован и обвинен в шпионаже, министр здравоохранения Митерев снят с должности, а над Роскиным и Ключевым был организован «суд чести».

Сама идея обращения к практике судов чести, которые имели место в до-революционной России, очень понравилась Сталину, и Жданов занялся непосредственной ее разработкой и подготовкой первого такого суда над создателями КР с целью «воспитания народа в духе советского патриотизма и борьбы с низкопоклонством и космополитизмом». Суд над биологами проводился как до мелочей контролируемая Сталиным и Ждановым спецоперация. Более того, оба вождя оказались фактическими исполнителями всех основных ролей в этой постановке, не только составляя и меняя на ходу сценарий процесса, но и расписывая все роли, редактируя основные документы, речи участников, заключения. Процесс полностью направлялся присутствовавшими на нем сотрудниками ЦК, которые управляли его участниками, как марионетками. Сталинская личная режиссура на всех этапах «дела КР» была тотальной: видимо, вспомнив 1936–1938 годы, эпоху показательных процессов, Сталин не только редактировал все документы от имени различных судебных инстанций («заявление общественности», «обвинительное заключение», «решение суда», стенограммы и т. д.), играя все партии судебного оркестра и одновременно дирижируя им, но и входил во все детали, вплоть до чтения распечаток прослушивания домашних разговоров на квартире Ключевой и Роскина.

По-настоящему кафкианская сцена разыгралась с только что назначенным министром здравоохранения Ефимом Смирновым, когда Сталин пригласил его на встречу в Большой театр, где в тот вечер шла опера «Князь Игорь». В антракте Смирнов, когда-то читавший воспоминания А. Ф. Кони и речи Ф. Н. Плевако, на вопрос Сталина о том, как он собирается организовать «суд чести», попытался изложить вождю свое представление о том, как он должен проходить. Но Сталин прервал министра, разъяснив ему «главную особенность» задуманного им сценария: нет необходимости в адвокатах и последнем слове обвиняемых после речи общественного обвинителя<sup>1</sup>. Этот вполне кафкианский процесс, когда осужденный не мог защищаться, оказавшись полностью бесправным перед лицом откровенной и злостной клеветы, позволял не только по-разному интерпретировать те или иные действия безо всякой доказательной базы, но и просто выдумывать никогда не происходившие события.

<sup>1</sup> Есаков В. Д., Левина Е. С. Сталинские «суды чести». С. 194.

Сталин и Жданов проявили себя настоящими мастерами детективно-приключенческого жанра. «Творческий процесс» соавторов можно проследить по записным книжкам Жданова. Слава Роскина и Клюевой еще только занималась, а в записных книжках Жданова появляются первые намеки на будущее «дело КР». За два дня до начала атаки на художественную интеллигенцию и кампании против Эйзенштейна, Ахматовой, Зощенко, 7 августа 1946 года в ждановских бумагах появляется зловещая запись: «Я думаю, что Смита не надо было пускать в Институт». Вернувшись в конце января 1947 года из длительного отпуска, Жданов, по прямому поручению Сталина, занялся фабрикацией «дела КР». Почти в законченном виде сценарий будущего спектакля раскрывается в замечаниях Жданова на проекте обращения Министерства здравоохранения в «суд чести»:

...Сильнее и резче указать на роль американцев. Они не просто «заинтересовались», а «влезли» в дела, окружили лабораторию и с помощью наших дураков и подлецов выкрали изобретение. Вместе с тем следует указать, что американцы нас никуда не пускают, не расшифровывают своих открытий... Нельзя ли взять Ваксмана с его стрептомицином и узнать, передал ли он нам технологию лекарства?.. Показать историю фактического предательства, антигосударственного и антипатриотического поведения Клюевой и Роскина... Неверие в силы и возможности нашей страны... Раболепие и низкопоклонство перед границей... Наплевательское, барско-нигилистическое отношение к своему народу, унаследованное еще от дореволюционных времен, характерное для той части старой интеллигенции, которая была оторвана от народа и смотрела на него глазами своих хозяев, бар, дворян, капиталистов... Показать подлинный гуманизм. Гуманизм — это не космополитизм, который продает интересы своей страны, интересы своего общественного строя... Иностранцы твердили о неполноценности. Не будут уважать тех, кто себя не уважает. Они издеваются над слабыми... Прислали ручку<sup>1</sup>.

Как при свете волшебного фонаря, все произошедшее стало выглядеть теперь по-новому. Так, согласно Жданову, вина Клюевой и Роскина состояла в том, что они «рассекретили препарат». Авторы же утверждали, что даже не знали, что он был секретным! Более того, Роскин утверждал, что препарат не мог быть засекреченным: «Я эти работы ежегодно докладывал Ученому Совету Министерства здравоохранения, ряд членов которого являются здесь судьями, и никто мне не сказал, что работы секретные <...> Если бы мне хотя бы один человек сказал, что нужно засекретить, наоборот, точка зрения министра была — широко это дело разгласить, организовать работу в Киеве, Харькове, Ленинграде, вовлечь большое число людей»<sup>2</sup> (министр надеялся, что

<sup>1</sup> Есаков В. Д., Левина Е. С. Сталинские «суды чести». С. 135–136.

<sup>2</sup> Там же. С. 172.

американцы, предлагая помощь с тем, чтобы довести препарат до производства, дадут технику и оборудование для проведения исследований, но теперь сам он оказался «подсудимым», а американская помощь была объявлена «подкупом»).

В свете этой логики многие действия «подсудимых» обрели кафкианский оттенок. Так, Жданов упрекал Ключеву и Роскина в том, что они «занялись широкой публикацией своих работ», чем «привлекли внимание иностранных разведок, погнались за личной популярностью (как будто итогом научной работы не является оповещение научного сообщества о полученных результатах исследований и не научные дискуссии двигают науку), получили подарок — взятку» — паркеровскую ручку<sup>1</sup>. В ходе процесса между членом «суда чести» Ковригиной и «подсудимым» Роскиным происходит такой сюрреалистичный в научной аудитории диалог:

— То, что Вы сейчас, передавший Вашу работу за границу и раньше еще печатая отдельные главы, Вашей работы <...> Вы этим самым нанесли правительству, нашему государству ущерб или нет, т.е. тем самым приоритет Советского Союза поставили в этой работе под угрозу?

— Печатаю и публикуя, я утверждал приоритет на работу. Других способов утверждения приоритета нет<sup>2</sup>.

Все, что не укладывается в эту абсурдную картину, просто списывается на шпионаж, превратившийся в универсальный сюжетный ход. Так, поездка академика Парина в Америку, как и приезд в СССР американского ученого Лесли были санкционированы Политбюро. Теперь первый объявляется американским шпионом, второй — американским разведчиком. Сталин и Жданов создают невиданные и только в их параноидальной логике кажущиеся вполне «реалистическими» мотивации. В результате самые естественные в науке поступки переинтерпретируются и, переведенные на партийно-легалистский новояз, изменяются до неузнаваемости: посол превращается в «матерого разведчика», а его заинтересованность в препарате — в «маневр» и «демарш американской разведки»; американское предложение технической помощи и приглашение к сотрудничеству превращаются в «подкуп», а сувенир от издателя — во «взятку»; публикация результатов научных исследований — в «рассекречивание», а передача американским ученым рукописи книги, уже находящейся в производстве в СССР (причем без главы о технологии приготовления препарата) — в «низкопоклонство перед иностранцами», «разглашение государственной тайны», «антигосударственный поступок, серьезно повредивший государственным интересам».

<sup>1</sup> Там же. С. 137, 160.

<sup>2</sup> Там же. С. 173.

Текст обвинительного заключения, якобы направленного в ЦК парткомом Минздрава, редактируется Ждановым, а затем корректируется Сталиным и передается академику АМН СССР П. А. Куприянову для публичного зачитывания в «суде чести». В состав суда вошло и несколько «авторов» сочиненного Ждановым «обращения в ЦК». Его не устроила «беззубость» первоначального варианта. В его записных книжках содержатся идеи для переработки и превращения текста в «боевой документ»: «О Парине размазать погуще... Вдолбить, что за средства народа должны отдавать все народу... Расклевать преувеличенный престиж Америки с Англией... Будем широко публиковать насчет разведки».

Мастер организации показательных процессов, Сталин предпочитал не полагаться на случай. Он понимал, что дело было с начала до конца сфабриковано, обвинения зыбки и ничем не обоснованы, Ключева и Роскин показали, что могут занимать достаточно твердую позицию (они прошли допросы в кабинете Жданова, но не на Лубянке), а в зале сидела вся медицинская элита страны, которая могла реагировать на происходящее непредсказуемо. Для того чтобы избежать каких бы то ни было сюрпризов, Сталин решает представить суду своего рода супердоказательство: Жданову поручено от своего имени написать заявление председателю суда о том, что Ключева и Роскин «обманывали правительство». Прием сработал. В ходе суда несговорчивых подсудимых не раз ставили в тупик вопросами о том, что их показания противоречат заявлению члена Политбюро, намекая на то, что они своими показаниями фактически обвиняют «правительство» во лжи и фальсификации.

И только решив, что жанр созрел для «художественного воплощения», за день до суда Сталин провел в своем кабинете генеральную репетицию, пригласив к себе руководителей Союза писателей и заставив Фадеева читать документ вслух, чтобы насладиться эффектом.

О «суде чести» над Ключевой и Роскиным, проходившем 5–7 июня 1947 года в зале заседаний Совета министров (нынешний Театр эстрады в Доме на набережной) в присутствии более полутора тысяч человек (всего руководства Министерства здравоохранения и АМН СССР, всех руководителей советской медицины — директоров вузов и исследовательских институтов), в печати даже не упоминалось. Идеологические постановления 1946 года были слишком адресными, концентрировались на конкретных примерах и не задавали единого вектора. Теперь он был обозначен недвусмысленно — «советский патриотизм», «борьба с низкопоклонством», и уже намечались контуры последующей антисемитской «борьбы с космополитизмом».

Хотя в печати о суде чести не было сказано ни слова, день его окончания совпал с публикацией постановления об очередном присуждении Сталинских премий (книга Роскина и Ключевой, кстати, была выдвинута на соискание Сталинской премии первой степени), и в передовой статье «Правды» говорилось то же, о чем вещал в зале суда общественный обвинитель:

Наша Родина гордится тем, что она дала миру великих мужей науки, чьи открытия уже в течение многих десятилетий служат и еще будут служить основой научно-технического прогресса. Советские люди горды тем, что крупнейшие открытия нашего века — использование атомной энергии, радиолокация, качественный скачок в области авиации, связанный с созданием реактивных двигателей, основаны на гениальных трудах русских ученых. Основой новейшей радиолокационной техники является изобретение радио выдающимся физиком Поповым. Невозможно было бы открыть тайну атомной энергии без периодического закона Менделеева. Современная аэродинамика и авиация базируются на трудах Жуковского. В основе современной реактивной техники лежит теория реактивного движения, созданная Циолковским. Наши люди горды тем, что за тридцать лет советской власти они не только сохранили, но и умножили великие традиции русской науки и достигли такого громадного научно-технического и культурного прогресса, который превратил нашу социалистическую Родину в могущественную державу мира<sup>1</sup>.

Хотя очевидны здесь не только передергивания, но и то, что каждое из этих достижений было лишь звеном в цепи открытий, ведущих к новым открытиям, которые окажутся, в свою очередь, частью мирового научного прогресса, русские ученые создали основополагающие достижения во всех областях науки и техники.

Это была удивительная пропагандистская акция, державшаяся в секрете, пока 16 июля 1947 года не появилось «Закрытое письмо ЦК ВКП(б) о деле профессоров Ключевой — Роскина», в котором вся история была изложена, наконец, в сталинской интерпретации. Можно предположить, что ради этого письма акция и затевалась. Почти полвека не удавалось найти в архивах этот документ, хотя девять с половиной тысяч экземпляров брошюры было разослано по всем этажам властной вертикали по всей стране с требованием его читки и обсуждения на закрытых партсобраниях и предоставления подробных отчетов в ЦК. После обсуждения все экземпляры письма подлежали уничтожению с запретом упоминать о «деле КР» в открытой печати. Лишь чудом в какой-то щели партийной бюрократической машины сохранился полный текст этого документа.

«Закрытое письмо ЦК», написанное по следам процесса, нужно рассматривать как то самое *слово обвинителя без адвоката и последнего слова обвиняемых*, которое так хотелось произнести Сталину на волнующую его тему. В письме выдуманная вождями реальность, которая в показаниях подсудимых хоть как-то корректировалась, подверглась окончательной деформации, а все мыслимые и немыслимые обвинения и подозрения объявлялись доказанными:

<sup>1</sup> Правда. 1947. 7 июня. С. 1.

Перед лицом неопровержимых доказательств они пытались объяснить свои грязные поступки якобы гуманными, «чистыми» побуждениями. Судебное разбирательство, происходившее в присутствии более тысячи работников министерства, вскрыло перед лицом широкого общественного мнения низкий морально-политический уровень этих людей, мелочность и изменчивость побуждений, руководивших их поступками, отсутствие элементарных понятий о чести и долге советских людей<sup>1</sup>.

Все покрывается сетью агентурной логики и конспирологических обоснований, образуя абсурдный мир вывернутых наизнанку мотивов, перевернутых обстоятельств, передернутых слов, сфальсифицированных документов, выдуманных поступков, подогнанных объяснений.

Сюжет патриотической пьесы был, наконец, готов. Ее доминирующий мотив — патетико-патриотический: «Дурная опасная болезнь низкопоклонства перед границей может поражать наименее устойчивых представителей нашей интеллигенции, если этой болезни не будет положен конец»<sup>2</sup>. Видимо, подобно раку, эту дурную болезнь следовало лечить иммунотерапией — при помощи прививки. Началось привитие советской научной интеллигенции в целом чуждого ей комплекса неполноценности. Подсудимые были объявлены «людьми, пошедшими на национальное самоуничтожение, на потерю сознания собственного достоинства, на коленопреклонение перед самыми ничтожными и продажными слугами иностранных капиталистов»<sup>3</sup>.

«Закрытое письмо ЦК» пронизано травматикой. Источником комплексов являлся сам его автор, рассуждавший о том, что, выполняя волю «западных хозяев», российские правящие классы «вбивали в головы русской интеллигенции сознание неполноценности нашего народа и убеждение, что русские всегда должны играть роль „учеников“ у западноевропейских „учителей“»<sup>4</sup>. Иллюстрацией тому — последовательное обворовывание русской науки Западом: «крупнейшие открытия русских ученых передавались иностранцам или жульнически присваивались последними. Великие открытия Ломоносова в области химии были приписаны Лавуазье, изобретение радио великим русским ученым Поповым было присвоено итальянцем Маркони, другими иностранцами — изобретение электролампы русского ученого Яблочкова и т. д.»<sup>5</sup>. Отсюда делался вывод о том, что Запад «всячески поддерживал и насаждал в России идеологию культурной и духовной неполноценности русского народа», пытаясь «лишить его самостоятельного значения, поставить на задворках

<sup>1</sup> Есаков В. Д., Левина Е. С. Сталинские «суды чести». С. 237.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 238.

<sup>5</sup> Там же. 239.

западноевропейской культуры»<sup>1</sup>. Не мог находиться на задворках народ, имеющий такого вождя.

Фактически Сталин здесь сформулировал то, что говорил писателям в 1946 и кинематографистам в 1947 годах. Сюжетное новшество, внесенное им в создаваемый им жанр, — криминализация низкопоклонства. Оно прямо связывается с разведкой и шпионским заговором: «американская и английская агентура» не щадит сил для «своей разведки и антисоветской пропаганды», но поскольку среди рабочих, крестьян и солдат они не могут найти такие «очаги влияния внутри нашей страны», они находят их «в среде некоторых слоев нашей интеллигенции, зараженных болезнью низкопоклонства и неверия в свои силы». Именно на интеллигенцию направляется весь арсенал запугивания, который не ограничивается мерами «идеологического воздействия». Выступая на выборах «суда чести» в МГБ 4 ноября 1947 года, подручный Жданова, секретарь ЦК Алексей Кузнецов, который спустя два года сам станет одной из жертв Ленинградского дела, заявил: «Органы Государственной безопасности должны усилить чекистскую работу среди нашей советской интеллигенции. Партия ведет работу среди советской интеллигенции, и мы будем воспитывать интеллигенцию в духе искоренения низкопоклонства перед границей, будем судить судом чести и т. д. Мэру воспитания дополним мерой административного воздействия. Видимо, по отношению кое-кого из представителей интеллигенции, уж особо преклоняющихся перед Западом, мы должны будем принять другие меры, а именно — чекистские меры»<sup>2</sup>.

А для того чтобы эти меры были эффективными, по следам «дела КР» принимается целый пакет решений, вызвавших настоящий всплеск шпиономании и приведших к полной изоляции советской науки. Так, 14 сентября 1946 года принимается постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О выписке и использовании иностранной литературы», резко сократившее число организаций, которым разрешено приобретать зарубежные научно-технические книги, журналы и газеты без предварительного просмотра цензуры (даже Главное разведывательное управление Генерального штаба Вооруженных сил не имело права

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же. С. 287. Хотя при центральных министерствах и ведомствах в 1947 году было создано 82 суда чести, лишь несколько из них провели заседания после «дела КР». Так, по настоянию Лысенко в ноябре 1947 года прошел суд чести над генетиком А. Р. Жебраком за низкопоклонство перед буржуазной наукой, проявившееся в публикации «антипатриотической статьи» в журнале *Science* в 1944 году. В результате был выведен из борьбы один из главных противников Лысенко и сорвана организация нового института генетики. После смерти Жданова суды чести отмерли. Началась эпоха «дискуссий» и борьбы с космополитами. Жертвы же первого и главного «суда чести» будут после смерти Сталина полностью реабилитированы. В 1956 году реабилитированы Клюева, Роскин, Митерев и Панарин. Последний не только восстановлен в партии, но и вновь избран академиком-секретарем АМН СССР. Несложно оказалось выяснить, что «обвинения, выдвинутые против них „судом чести“ при Минздраве СССР и в „Закрытом письме ЦК ВКП(б) о деле Клюевой и Роскина“, являются несостоятельными» (Есаков В. Д., Левина Е. С. Сталинские «суды чести». С. 346).

получать зарубежные издания, минуя цензуру). А уже весной 1947 года АН СССР перестает избирать иностранных членов не из стран социалистического лагеря. Все западные кандидатуры были отведены Ждановым и Сталиным, так как, по словам Жданова, «никто из наших ученых на протяжении последних лет не избирался в состав какой-либо американской или английской научной организации, соответствующей нашей Академии»<sup>1</sup>. 8 июня 1947 года Сталин подписывает Постановление Совмина СССР «Об установлении перечня сведений, составляющих государственную тайну, разглашение которых карается по закону». Уже 10 июня документ был напечатан во всех центральных газетах. А в конце июля отменяется требование публикации в академических журналах резюме, названий журналов и оглавлений в них на иностранных языках, прекращается информация о западных журналах и научных изданиях в журналах АН СССР. Эта практика, в результате которой связи между советскими и западными учеными будут прерваны, сохранится на десятилетия. В июле 1947 года принимается решение о запрете изданий Академии наук на иностранных языках, а также об изъятии иноязычных книг из букинистических магазинов. Результатом этих акций стала криминализация, по сути, любых научных контактов с зарубежными странами.

### *Социалистический сюрреализм: Патриотическая пьеса*

Не было, конечно, совпадением и то обстоятельство, что эти шпионские страсти разгораются на фоне беспрецедентной активизации советской шпионской деятельности сразу после войны, прежде всего в военно-технической сфере, когда начинается настоящая охота за атомными технологиями с целью обретения ядерного паритета с Америкой. Взрыв шпиономании в СССР приходится на время развертывания прорывных научных исследований в области атомной энергии, ракетостроения, радиолокации. В советских пьесах и фильмах американские шпионы гоняются за достижениями «передовой советской науки» как раз в то время, когда советская разведка особенно интенсивно и успешно занимается кражей «атомных секретов» на Западе. Можно заключить, что одной из функций кампании было создание своеобразной дымовой завесы, когда вор кричит: «Держи вора!», пропагандистского прикрытия операции по сбору на Западе шпионской информации военного назначения.

Сталинизм пронизан конспирологической паранойей. Но в отличие от реального заговора (конкретных действий), теория заговора основана на ощущениях. Лежащий в ее основе страх перед несуществующим заговором требует подтверждения, находя его в рационализации и драматизации, в которых теория заговора как будто материализуется. Производимая в результате

<sup>1</sup> Есаков В. Д., Левина Е. С. Сталинские «суды чести». С. 220.

параллельная реальность представляется искаженной. Ее «правдивое изображение» в формах «самой жизни» лишь усугубляет и эксплицирует эти деформации. Погруженный в конспирологические теории Сталин был одновременно манипулятором и жертвой собственных манипуляций. В рассматриваемом здесь случае речь идет об использовании *теории заговора* как своего рода ширмы для *реального заговора*. Так было, начиная с «американского шпионажа» за советскими открытиями в самый разгар широчайших советских шпионских операций на Западе (1946–1948) и заканчивая сфабрикованным «делом врачей»: организованным Сталиным заговором, основанным на обвинениях в заговоре самих врачей (1953).

Специально заказанные пьесы и фильмы, созданные по следам «дела КР» в 1947–1948 годах («Чужая тень» Константина Симонова, «Закон чести» Александра Штейна, «Суд чести» Абрама Роома и А. Штейна), переделанные с учетом новых политических задач («Великая сила» Фридриха Эрмлера и Бориса Ромашова<sup>1</sup>) или просто написанные по уже готовой выкройке («Суд жизни» Анатолия Мариенгофа, «Другие люди» Ойзера Гольдеса и др.), разумеется, отличались друг от друга — набором персонажей, обстоятельствами, в которых они действовали, решаемыми ими проблемами, но в целом они представляли собой *единый текст*, поскольку апеллировали к одному прототексту — «Закрытому письму» ЦК и его автору — Сталину, который, ставя «театрально-кинематографическую „драму КР“»<sup>2</sup>, по сути, и был истинным создателем жанра т. наз. «патриотической пьесы».

Как заметил Николай Кременцов, «хотя „оркестровка“ и исполнители были разными, но „дирижер“ и „лейтмотив“ были одними и теми же во всех трех постановках (он рассматривал только пьесы Штейна и Симонова и фильм Роома. — Е. Д.): и обе пьесы, и фильм были всего лишь драматизированными иллюстрациями к „Закрытому письму“, которое ЦК разослал парторганизациям летом 1947 года»<sup>3</sup>. Это и так и не так: даже самое жизнеподобное искусство (включая соцреализм) всегда больше простой иллюстрации, а эстетизация тех

<sup>1</sup> Следует отметить, что Ромашов был весьма критичен к усилиям Эрмлера дать пьесе «Великая сила» экранную жизнь. Он возмущался попытками сценаристов (Л. Трауберга, М. Блеймана и самого Эрмлера) осовременить пьесу 1946 года в 1949 году, после сессии ВАСХНИЛ и антикосмополитической кампании. Авторы фильма изменили предмет занятий Лаврова, который занимался теперь не созданием синтетического материала, но выведением новой породы кур по методу Лысенко. В результате материал пьесы становился откровенно пародийным. «Право же, когда в самом кульминационном моменте, — писал Ромашов в письме Эрмлери, — все ждут, затаив дыхание, вылупятся ли цыплята из яиц, а Лавров говорит о рождении „новой жизни“ и всему в дальнейшем придается символический характер (шантеклер, машущий крыльями, утреннее солнце, животные), то ничего, кроме недоумения, это вызвать не может. О какой такой *новой жизни, рождающейся в инкубаторных условиях*, здесь идет речь?» (Ромашов Б. Вместе с вами. М.: ВТО, 1964. С. 223). Эффект переработки пьесы оказывается противоположным задуманному, разрушая пропагандистский замысел.

<sup>2</sup> Кременцов Н. В поисках лекарства против рака. С. 199.

<sup>3</sup> Там же. С. 193.

или иных политических акций способна производить не только прямое (пропагандистское), но и обратное, нередко взрывное, действие. Так, она способна довести до абсурда и вскрыть манипуляции и фабрикации, которые лежат в их основе, что случалось в сталинской культуре не раз (достаточно указать на фильм Ф. Эрмлера «Великий гражданин» или М. Калатозова «Заговор обреченных», которые иллюстрировали то, как шла подготовка убийства Кирова или как готовились коммунистические захваты власти в странах «народной демократии» соответственно). Речь отнюдь не идет о некоей субверсивности этих текстов. Дело в том, что произвол, легко купируемый в политике репрессией, в претендующем на правдоподобие искусстве оборачивается абсурдом, когда, как в нашем случае, соцреализм оборачивается *социалистическим сюрреализмом*.

«Чужая тень» была заказана Симонову сразу по окончании «суда чести» над Ключевой и Роскиным. Когда заказ был выполнен и пьеса сдана в ЦК, Сталин лично звонил ему с указаниями, как следует переработать текст<sup>1</sup>, после чего пьеса пошла во МХАТ и была удостоена Сталинской премии. Этой же премии были удостоены пьеса А. Штейна «Закон чести» (обе прошли в ведущих театрах Москвы и десятках театров по всей стране более тысячи раз<sup>2</sup>) и фильм «Суд чести». Идея фильма о «патриотизме советских ученых» на создаваемый сюжет возникла еще до процесса. Производство было поручено драматургу А. Штейну и режиссеру А. Роому. Им были выданы пропуска на заседания суда чести и предоставлены все необходимые материалы. Так что первоначальный сценарий был вчерне готов уже к августу 1947 года. Фильм «Суд чести» широко шел в кинотеатрах страны (в течение года его посмотрели 15,2 миллиона человек) и удостоился Сталинской премии первой степени.

Однако оригинальный сценарий настолько следовал сталинско-ждановскому сюжету, что в ЦК остались им недовольны, заявив, что в нем «почти целиком используется материал суда чести по делу Роскина и Ключевой, с сохранением даже отдельных частных деталей», что не позволило авторам подвести зрителя к «необходимым художественным выводам и обобщениям». В ЦК попросили зауалировать связь с «делом КР». В частности, заменить раковые исследования «какой-либо другой научной проблемой, иначе фильм в своей критической части окажется адресован только Роскину и Ключевой, что меньше всего нужно, а не к ряду людей, в той или иной мере проявляющих низкопоклонство перед Западом»<sup>3</sup>.

Но даже после переработки пьеса Штейна и фильм Роома были буквально наполнены деталями реального «дела КР». Вплоть до мелочей: подаренной

<sup>1</sup> Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. С. 155.

<sup>2</sup> Историю создания и постановки пьесы Симонова «Чужая тень» и фильма Роома «Суд чести» см. в кн.: Кременцов Н. В поисках лекарства против рака. С. 173–199.

<sup>3</sup> Сталин и космополитизм. 1945–1953. Документы Агитпропа ЦК. М.: Материк, 2005. С. 165–166.

авторучки<sup>1</sup> или номера телефона, который посол передал Роскину во время посещения лаборатории (в пьесе Добротворский рассказывает жене, как Уилби «сунул» ему свою визитку с частным телефоном; на возмущенный вопрос жены: «Зачем ты ее взял?» он отвечает: «Взял — эка беда! Иностраннобоязнь какая-то!»<sup>2</sup>). И уж совсем прозрачной оказалась фигура председателя Государственной комиссии Александра Александровича, в котором трудно не узнать Андрея Александровича Жданова. Именно он принимает в Кремле всех главных героев пьесы, говорит с каждым и всем дает единственно правильную оценку. С одними он говорит по душам, с другими — с пониманием, третьим учиняет форменный допрос: «(Отчетливо и жестко.) Профессор Лосев! (Привстал, упершись обеими руками в стол.) Извольте говорить правительству правду. Да или нет?» Заканчивается сцена появлением секретаря: «в четыре часа вы должны быть у товарища Сталина, Александр Александрович». Председатель комиссии кивает, встает, и, взяв со стола папку с бумагами, усталой походкой идет к дверям. Наполнен текст и прямыми цитатами из материалов ЦК. Так, во время процесса в пьесе зачитывается «выписка из показаний председателя правительственной комиссии», якобы «данных суду чести на предварительном следствии»: «Располагая точными данными о вывозе Лосевым копии рукописи с описанием открытия, я задал Лосеву вопрос: была ли вывезена рукопись в Америку? Лосев ответил отрицательно, тем самым став на путь прямого обмана правительства. Такого рода недостойное поведение свидетельствует о том, что Лосев является сомнительным гражданином СССР». Слова о «сомнительных гражданах СССР» в отношении Ключевой и Роскина были вписаны в документ, представленный суду Ждановым, лично Сталиным<sup>3</sup>.

Парадокс этих пьес состоит, однако, в том, что при почти буквальном следовании написанной в Кремле канве событий они поразили как зрителей, так и историков своей абсолютной... нереалистичностью. «Зрители в большинстве не узнали представления как „драматизацию“ действительных событий. Даже американский посол Уолтер Смит, видевший все три представления и подробно описавший одну из пьес в своих воспоминаниях, не узнал ни дела

<sup>1</sup> Парин привез от издателя в подарок для Ключевой и Роскина две авторучки, чтобы, по словам общественного обвинителя (написанным Ждановым и отредактированным Сталиным), «взамен блестящей безделушки получить действительно ценное, чем можно обогатиться», а чернила из этих авторучек «грязной кляксой легли на честь и достоинство советских ученых, советских граждан». Есаков В. Д., Левина Е. С. Сталинские «суды чести». С. 200). В пьесе ручку от издателя дарит Добротворскому вернувшийся из Америки Лосев, передавший рукопись американцам.

<sup>2</sup> Из показаний Роскина по «делу КР»: «Спускаясь по лестнице, посол отстал немного от остальной компании и тихо через переводчика мне сказал, что если нужно что-нибудь передать в Америку, он всегда к моим услугам, назвал свой приватный номер телефона и на этом мы расстались. Мы тотчас же сообщили об этом тов. Митереву (министру здравоохранения. — Е. Д.), заявили в очень подробном докладе в Министерство госбезопасности, ибо мы поняли всю сложность обстановки» (Есаков В. Д., Левина Е. С. Сталинские «суды чести». С. 147).

<sup>3</sup> Есаков В. Д., Левина Е. С. Сталинские «суды чести». С. 160–161.

КР (которое он также описал в воспоминаниях), ни даже самого себя»<sup>1</sup>. Если опытный разведчик Смит не мог узнать себя, что же говорить о советских зрителях, которые, судя по откликам на постановки, посчитали их «совершенно невероятными», «абсолютно нереалистичными и неправдоподобными»<sup>2</sup>. Неправдоподобным казалось здесь все: наивность директоров и больших ученых (которые не понимают, как их открытия могут быть использованы «врагами мира», когда об этом только и пишут все газеты), их полная неподотчетность разного рода коллективным органам (прежде всего, парткому), их самоуправство (когда они сами решают — отдать рукопись американскому издателю или нет, как будто не существовало в каждом советском учреждении т. наз. «первого отдела» — по сути, отделения секретной полиции, которое не только контролировало доступ к документам, допуск к секретной информации и любые контакты с заграницей, включая публикации, но и использование пишущих машинок и любых печатающих и копировальных устройств, — в этих пьесах шпионы без проблем перепечатывают рукописи), наконец, их безнаказанность. Аккумуляция этих несообразностей превращала пьесы/фильмы, претендующие чуть ли не на документальность, в совершенно абсурдные представления.

Все эти пьесы начинаются с преддверия огромной важности открытия: герой «Чужой тени», директор бактериологического института в провинциальном городе Трубников находится на пороге создания прививки от самых страшных инфекционных болезней (сыпного тифа, туляремии, чумы); персонажи «Закона чести»/«Суда чести» микробиологи Лосев и Добротворский создали лекарство от боли, которое, убежден Добротворский, нужно всему человечеству, поскольку боль испытывают все; ученый Виригин из «Суда жизни» разработал яд для травли саранчи «ВИР»; в пьесе Ойзера Гольдеса «Другие люди» вот-вот будет создано средство для борьбы с туберкулезом.

Будущий конфликт заложен уже в самой природе открытия: оно таково, что может быть использовано как во спасение, так и во вред людям. Так, в «Суде жизни» при испытаниях оказалось, что яд убивает не только саранчу, но, выделяя какой-то неизвестный газ, — все живое — варанов, ящериц и только случайно не убил человека. В «Чужой тени» поистине волшебное действие прививки основано на открытии метода, при помощи которого можно почти безгранично изменять — ослаблять и усиливать — заразную силу микробов. После многих лет опытов Трубникову удалось добиться резкого усиления заразности самых разных микробов, и вот теперь, чтобы получить прививки, нужно, наоборот, добиться столь же сильного ослабления их заразности.

Эта двойственность открытий играет важную роль в конфликте, поскольку именно опасное открытие пытаются похитить американские шпионы. Оно

<sup>1</sup> Кременцов Н. В поисках лекарства против рака. С. 193–194.

<sup>2</sup> Там же. С. 194.

им якобы нужно для создания нового оружия. Поскольку герой «Чужой тени» пока не умеет ослаблять заразность микробов, он не может понять, кому нужна первая половина его открытия, если пока не сделано главное. На это муж его сестры Макеев объясняет ему, что американцам

и не нужно дальнейшего. Им вполне достаточно того, что вы им даете. Вы уткнулись в вашу проблему и вообразили, что во всем мире все только и думают, что о спасении человечества от болезней. А там, в их мире, о спасении людей думают в десятую, в сотую очередь, а в первую очередь думают об уничтожении. Об уничтожении нас. Им не нужны ваши прививки. А если и нужны, то не для спасения человечества, а для выколачивания из него денег, что они уже успешно делают со всеми своими пеницилинами и стрептомицинами и что сделали бы и с вашими прививками, попади они им в руки. Подарить ваше открытие этим торгашам — уже преступление перед государством. Как вы не понимаете? Но вы решились сделать вещь во сто раз худшую: ваш метод приготовления чудовищно заразных микробов, который для вас только теоретическая ступень, для них будет их военной практикой! Слепой вы человек!

Трубников в шоке: «Надо быть поистине сумасшедшим, чтобы в голову могла прийти возможность такого чудовищного применения науки!» Такая наивность большого ученого приводит Макеева в ярость: «Надо быть поистине сумасшедшим, чтобы это в голову не пришло! Вы что, хотите их мерить на наш образец и заставить их подчиняться нашим нормам морали?» То же касается и открытия Виригина: не саранча, но именно газ, убивающий все живое, попутно открытый им, — вот что интересует американцев.

Эти пьесы, как и многое в советском искусстве холодной войны, проговаривали нечто важное о советских фобиях. Из них следует, что американцы занимались исключительно производством бактериологического оружия. Эта страсть врагов к смертельным микробам и ядам, массово убивающим людей, несомненно, являлась одним из аспектов сталинской паранойи, последним аккордом которой станет спустя пять лет дело «врачей-убийц», где сталинские фобии материализуются. Пока же здесь действуют исключительно микробиологи, занятые поиском лекарств и спасением человечества. И хотя они яды не производят, оказывается, что некоторые учреждения, фигурирующие в этих пьесах, не были совсем вымышленными. Так, в пьесе Штейна действие происходит в некоем Государственном институте экспериментальной медицины. Случайность это или сознательный выбор названия, но Всесоюзный институт экспериментальной медицины существовал в действительности. Он был основан до революции принцем Александром Ольденбургским. Именно в нем находилась печально известная «адская кухня» НКВД — токсикологическая лаборатория Григория Майрановского. В августе 1937 года сам Майрановский

вместе с его сотрудниками-токсикологами был переведен в аппарат госбезопасности<sup>1</sup>. Уже работая на Лубянке, он защитил докторскую диссертацию и стал профессором. В НКВД, как позднее показал следствию сам Майрановский и его сотрудники, лаборатория занималась разработкой различных ядов и исследованием результатов их воздействия на человека, а способы их применения испытывались здесь на заключенных, приговоренных к высшей мере наказания. Арестованный в 1951 году как сионистский заговорщик, Майрановский не был реабилитирован и в 1960-е годы как «лицо, производившее бесчеловечные опыты над живыми людьми»<sup>2</sup>. Так что сказать с уверенностью, кто охотился за чьими секретами, непросто.

Двойственная природа открытий превращалась, таким образом, в ключевой элемент действия: в «Суде чести» ученые находят «лекарство от боли», но поскольку ничего зловещего в этом открытии нет, становится непонятным, зачем американцы хотят его украсть. Если открытие не могло быть использовано как бактериологическое оружие или иметь какое-либо военное применение, его передача американцам становилась безопасной. Соответственно, конфликт пьесы и сюжетная мотивировка резко ослаблялись: все усилия направлены на то, чтобы шпионы не украли то, что не несет никакой опасности. Эта ослабленная мотивировка шла от самого «дела КР»: кроме «приоритета» украсть у Ключевой и Роскина было нечего — лекарство от рака не таило никакой опасности для «народов мира». Нагоняемые в пьесах страсти призваны были наверстать это упущение, усилив опасность, исходящую от любых иностранцев.

Шпиономания настойчиво раздувалась советскими литературой, театром и кино в 1930-е годы. Шпионы персонифицировали опасность, исходящую от «врагов народа», которые сами сплошь и рядом оказывались «диверсантами» и «вредителями». Во время войны шпионы отошли на задний план — открытых и чрезвычайно опасных врагов было много и без них. В первые послевоенные годы они практически покинули подмостки и экраны. Поэтому их возвращение в послевоенную пьесу требовало обоснования. Симонов поручает его своему alter ego в пьесе Макееву.

Вернувшись из Москвы с рукописью, этот полувоенный-полухозяйственник рассказывает, что Окунев собирался передать ее «сотрудникам одного посольства», но не успел, поскольку он, Макеев, сообщил «куда следует», и «откуда следует» явились к Окуневу, которого это «так огорчило, что <...> он без долгих объяснений пустил себе пулю в лоб». На интеллигентское восклицание Трубникова: «Что же он, шпион?» Макеев раздражается монологом, прерываемым восклицаниями Трубникова: «Как все это страшно и странно...», «Ну, что

<sup>1</sup> Млечин Л. Кремль-1953. Борьба за власть со смертельным исходом. М.: Центрполиграф, 2016. С. 276.

<sup>2</sup> О Майрановском см. документально-художественную книгу В.А. Бобренева «Без срока давности» (М.: АСТ, Олимп, 2004).

угодно... но шпион...», «Посольство и шпионаж... и Мюррей и Гарли... Вот это у меня не сочетается в мозгу» и т.д. Эти интеллигентские переживания не находят у Макеева никакого сочувствия. Обращаясь к Трубникову (а точнее, к залу) Макеев заявляет:

Не бойся выговаривать это слово «шпион» <...> И что тут странного? По-твоему, нам странно иметь врагов? По-моему, было бы более странно их не иметь. Да, иногда через нашу жизнь вдруг проходит уродливая чужая тень, напоминая нам о существовании того, другого мира, мы удивляемся. А удивляться, в сущности, нечему. Это — плохое удивление, от забывчивости <...> Перестаньте устраивать истерику! Ну да, шпионы существуют и от времени до времени попадают. И нечего тут ужасаться или мечтать, чтобы их не было.

На слабое сомнение Трубникова: «Ты в этом уверен?» Макеев отвечает: «Как ты не понимаешь? Там же враги! Наши враги!» Трубников: «Но не все же враги!» Макеев: «Конечно, не все враги, и даже гораздо больше друзей, чем врагов, но там у власти враги. Понимаешь — у власти!» Проигравшему этот поединок вчистую Трубникову ничего не остается, кроме как заключить: «Это страшно». Но и здесь он оказывается неправ. «Нет, это не страшно», — утверждает Макеев:

Не страшно потому, что мы сильнее, сильнее во всем, даже вот в этом нашем открытии. Вы, ища для человечества спасения от болезней, по дороге нашли страшное оружие и прошли мимо него, потому что вы, советские люди, искали не его. А они хотели подобрать это оружие. Но если бы даже случилась чудовищная вещь, что они его подобрали, то все равно мы были бы сильнее их, потому что у них было бы только оружие, а у нас оружие и противоядие — те прививки, которые вы уже нашли. Ничто не страшно, если трезво и спокойно смотреть в будущее и все страшно, если быть слепым. Вы вообразили, что гуманизм — это стоять в стороне и всех любить? Нет! Гуманизм для ученого — это драться!

Последнее — еще одна реплика в непрекращающемся в связи с «делом КР» споре о гуманизме. Жданов настаивал на том, что апелляции Клюевой и Роскина к общечеловеческой значимости их открытия и к гуманизму должны быть отвергнуты. Их «абстрактному гуманизму» должен быть противопоставлен гуманизм советский. Первый так выглядел в пьесе Штейна в аранжировке Добротворского:

Я бы понял гнев Андрея Ивановича, больше того, я разделил бы его, если бы речь шла, скажем, о новом военном открытии. Все мы знаем и видим, что творится в послевоенном мире... Но боль есть боль. Это не дислокация войск, не проект

новой подводной лодки, не ракетный самолет. Это — то, из-за чего страдают больные. А больные — есть всюду больные. Это — то, над чем бьются ученые. А ученые — есть всюду ученые. Лотар и Джордж любят науку так же, как и мы с тобой, Андрей Иванович! Я читал их работы — сочту за честь, ежели они прочтут мои! Государства имеют границы — наука их не имеет.

Ответ Верейского краток: «Что-то подобное я уже читал в „Лайфе“!» В случае Трубникова зритель имеет дело с последствиями этой логики: отдав из сейфа рукопись Окуневу, он заявляет сестре: «Не Трумэну же в конце концов я ее послал». Между тем задача этих пьес и фильмов — показать, что условный Трумэн находится совсем рядом. Поэтому он должен быть знаком зрителю. Соответственно, поиском новых красок для его изображения драматурги себя особо не утруждали.

Так, в пьесе Мариенгофа прибывшие из Ирана в Каракумы американцы подчеркнуто стереотипны: «Американцы в белых костюмах и пробковых шлемах. Туркмен несет два больших чемодана, черных, лакированных, заклеенных цветными ярлыками отелей Европы, Азии и Африки». Другая ремарка: «Входит Лендмюр и Крэг — благообразный джентльмен небольшого роста, седой, лысый, с животиком. Оба во фраках и белых жилетах. В зубах сигары». Из американцев выделяются двое. Он — профессор из Гарварда и издатель журнала Science. Она — его дочь, борец за мир, журналистка и драматург, чьи пьесы запрещены в США, хотя ставятся в Москве. Кэсуэлл в восторге от Москвы и, не желая возвращаться в ненавистный Нью-Йорк, обращается к советским хозяевам с такой тирадой: «Ах, господа, как мне здесь у вас нравится. Это небо, эти березы... Сэр, я меняю! Две свои комнаты в Нью-Йорке. Тридцать четвертый этаж. Солнечная сторона. Электрическая плита. Электрическая ванна. На ваш мезонин. Даю в придачу машину и мистера Даллеса вместе с Херстом». Так представляли себе в СССР «бунтующую против отцов прогрессивную молодежь Запада».

И все же картинные шпионы Мариенгофа остались невостребованными. Куда более подходящими оказались шпионы Штейна. В пьесе и фильме их зловещие лица и натянутые улыбки, их настойчивые попытки узнать состав и способ приготовления газа, температуру, состав примесей и т. д. вызывали отпор. И потому финальное сообщение из «компетентных источников» об этих проникших в лабораторию Добротворского «ученых» не вызывало удивления: «Вуд никогда никакого отношения к науке не имел. Вуд — он же Кричби, он же Голдвин, он же Стефенс, крупный разведчик разведывательной службы». «Уилби по своей профессии — военный, майор, работал в разведывательной службе» и, «как стало известно Суду чести, первые два гостя были высланы советскими властями за пределы нашей Родины вскоре после своего приезда. Что касается господина Уилби, то за свою отнюдь не дипломатическую деятельность он

отозван по требованию нашего Министерства иностранных дел. Наука, профессор Добротворский, имеет географические границы!» Сообщение председателя суда вызывает шок в зале, а патриотически настроенный академик Писаревский произносит гневную филиппику: «Вот кому открыли вы двери и вашу душу, Алексей Алексеич. Лакеям Рэдди и его грязной компании! Тем, кто стреляет из-за угла в Пальмиро Тольятти, кто сажает в тюрьму писателя Говарда Фаста за то, что он собирал хлеб для голодающих испанских антифашистов! Стыдно мне за вас, Алексей Алексеич!»

Шпионом может оказаться здесь каждый. Даже жена-мещанка из «Суда чести». Критики призывали зрителя со всей серьезностью отнестись к ее «узким мелкобуржуазным интересам». Потенциально (!) она вполне может оказаться в шпионских сетях: «образ мышления, к которому Нину Ивановну приучил Лосев, вовсе не так „безобиден“. Конечно, Нина Ивановна не принадлежит к числу людей, сознательно и активно враждебных советскому обществу. Однако именно такие нины ивановны при известных условиях легко становятся вольными или невольными пособниками врагов социализма»<sup>1</sup>.

И все же, какими бы страшными и коварными ни были американские шпионы, единственными фактами нанесенного «ущерба» государству оставались «факты» пропагандистско-идеологические. Так, сообщается о публикациях в американской прессе о том, как «агенты НКВД» якобы не дали американским ученым посмотреть лабораторию Добротворского. Парторг института заявляет в суде, что

единственно, что удалось вам достичь, профессор Лосев, своей саморекламой, это дать повод для очередной антисоветской свистопляски. (*Председателю.*) Позвольте процитировать только несколько заголовков из газет Херста. <...> «Профессор Лосев заявил Америке: найден верный способ обезболивания!», «Русские пока торгуются, хотя открытие не ново!», «Мистер Микоян запросил за секрет Дарданеллы». Это не так смешно, как кажется, товарищи. Вот еще один заголовок... «Россия спекулирует на страданиях человечества». Я думаю, недостойно советских граждан утруждать себя комментариями к этой пачкотне...

Иначе говоря, весь «урон» свелся к «антисоветской свистопляске», «клеветнической шумихе» и «пачкотне». Вменить подсудимым нечто более осязаемое и опасное так и не удалось. И это стало серьезной жанровой проблемой, едва ли не самым очевидным противоречием, заложенным в исходном сюжете патриотических пьес: чем опаснее секрет и его возможная передача Америке, тем убедительнее опасность поступка героя и тем больше его вина. Но чем больше

<sup>1</sup> Грачев В. Образ современника в киноискусстве. М.: Госкиноиздат, 1951. С. 128.

вина героя, тем менее убедительным выглядит его сугубо символическое по-рицание в финале, воспринимаемое как прощение.

Между тем финал этот был задан самим жанром «суда чести» и исходом «дела КР»: Ключевой и Роскину после вынесенного «общественного выговора» не только было позволено продолжать работу, но и были созданы условия для этого и построена, наконец, лаборатория. Сталинский звонок Симонову был посвящен как раз переработке финала пьесы. «По-моему, — сказал Сталин Симонову, — в конце надо сделать так, чтобы Makeев, разговаривая в присутствии всех Трубниковых, сказал, что был у министра здравоохранения, что министр докладывал правительству и правительство обязало его, несмотря на все ошибки Трубникова, сохранить Трубникова в лаборатории и обязало передать Трубникову, что правительство, несмотря на все совершенное им, не сомневается в его порядочности и не сомневается в его способности довести до конца начатое им дело»<sup>1</sup>. Не требовалось объяснять, что эвфемизм «правительство», подобно «Ставке» времен войны, означал Сталина, который во внутренних документах обозначался как безличная «Инстанция». После звонка вождя Симонов не стал ни слова менять в тексте пьесы (хотя коренной переработки требовал МХАТ), лишь вписал финальное заявление Makeева, дословно повторив то, что было сказано Сталиным. А для того чтобы никаких сомнений не возникло, Makeев передавал слова «министра» в форме прямой речи, завершая ее от себя: «Так мне сказал министр, и я по его глазам понял, кто ему сказал то, что он сказал мне».

Но, видимо, намек оказался недостаточно прозрачным, чтобы его поняли даже писатели (не говоря уже о зрителях): неожиданный либерализм в отношении Трубникова в финале осуждался всеми и даже стал причиной того, что пьеса не была рекомендована Союзом писателей к присуждению Сталинской премии. В ходе обсуждения все возмущались безнаказанностью главного героя, его неожиданным и немотивированным прощением. Зрители же с возмущением писали о непонятной снисходительности к героям-предателям. Один из зрителей возмущался Симоновым: «Он берет на себя смелость от имени Советского правительства квалифицировать совершенное Трубниковым тяжелое государственное преступление как простую ошибку <...> объявить изменнику родины чуть ли не всепрощение»<sup>2</sup>.

Однако реальная проблема состояла в том, что не только никакого преступления Ключева и Роскин не совершили, но их (несостоявшееся) открытие было совершенно безопасным: его публикация не несла никаких рисков и никому не могла причинить никакого вреда. Ситуация повторилась в пьесе Штейна и фильме Роома: раскрытие секрета «лекарства от боли» просто не могло принести вреда стране. Видимо, пытаясь как-то сгустить краски, Штейн ввел

<sup>1</sup> Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. С. 155.

<sup>2</sup> Цит. по: Кременицов Н. В поисках лекарства против рака. С. 198.

в пьесу диалог шпионов Вуда и Уилби. Из пассажа последнего ясно, какую «опасность» представляет препарат Добротворского:

Америка должна быть первой! Это вопрос престижа <...> Препарат в руках Америки — это не только лекарство, это — оружие. Вы думаете о будущем Америки, Вуд? Вы думаете о том, сколько солдат может нам сохранить этот препарат? Президент скажет солдату: я сделал все, чтобы избавить тебя от страданий... Иди, вой, побеждай, властвуй! <...> Если мы первыми изготовим препарат, снимающий боль, в честь Америки во всех концах земного шара возникнут стихийные уличные демонстрации.

Все это звучит неубедительно, кажется, даже для Вуда, которого больше заботит то, что, не получив патента, босс просто выгонит его: «Если они добьются результатов и первыми выпустят общедоступный, массовый препарат, на черта он будет Рэдли?» — задается вопросом Вуд. Последнее хотя и выглядит более мотивированно, безнадежно тривиализует якобы «государственной важности» проблему.

Итак, подобно тому как в этих пьесах и фильмах противопоставляются системы ценностей «двух миров», раздваивается и открытие, темная сторона которого интересует Америку, а светлая — Советский Союз. Эта двойственность материализуется в парных героях. В «Суде чести»/«Законе чести» это Добротворский и Лосев, в «Чужой тени» — Трубников и Окунев, в «Суде жизни» — Кандауров и Виригин и т. д.

Первый в этой паре — либо сугубо положительный персонаж (Кандауров), либо политически наивный (Добротворский), либо имеет в своем характере черты, которые не позволяют ему видеть реальное лицо своего антагониста (Трубников). Этот антагонист — либо инфернальный злодей и шпион (Окунев), либо бесчестный себялюбец (Лосев), либо злобный завистник (Виригин). При этом первым в паре является настоящий ученый, тогда как второй, будучи злодеем, вовсе не ученый, но лишь использует науку для своих целей (шпионаж, самоутверждение, тщеславие). Гений и злодейство в патриотической пьесе несовместимы.

Для того чтобы найти точку их соприкосновения, ученые, якобы делающие мировые открытия, люди, прошедшие войну, потерявшие на ней близких, проявившие настоящий героизм и подвижничество в науке (сообщается, что Трубников шестнадцать раз заражал себя самыми ужасными болезнями, ставя эксперименты на себе самом) изображены здесь по-детски наивными. Это — одна из очевидных сюжетных нелепостей патриотических пьес. Ученые не понимают самых простых вещей, а идеологические споры, которые ведут герои этих пьес (в основном внутрисемейные), должны открыть им глаза на «большой мир». Как скажет Трубникову его сестра, «ты отстал сам от себя <...> Сам человек отстал от себя — ученого».

Роль «открывателя глаз», которую в «Суде чести»/«Законе чести» выполняет зять Верейского Николай, в «Суде жизни» выполняет жена Виригина. Возмущенная анонимной статьей, она произносит обличительный монолог о невозможности мировой науки: «Говорить нам, советским людям — о международности химии в журнале, который печатается в Бостоне! В Америке! В монополистической Америке! В Америке атомной бомбы <...> Вот бы „Сайнс“ напомнил эти мысли своим ученым из военного министерства. А не нам! Уговаривал бы своих атомников, чтобы их бомбы сделать интернациональными!»

В «Чужой тени» эта роль поручена шурину Трубникова Макееву. Он — «крупный хозяйственник» и «командир производства», где-то строящий гидроузлы и промышленные комбинаты, и большой любитель идеологических споров. Приехав домой и узнав от жены Трубникова о передаче рукописи Окуневу, он немедленно отправляется в Москву, где не только спасает рукопись, но и сообщает об Окуневе в «соответствующие органы», после чего тот кончает жизнь самоубийством. Но функция Макеева в пьесе — расширить сферу дискуссии и вывести ее за пределы чистой науки. Он рассказывает, что только что вернулся с коллегии министерства, где обнаружилось, что

некоторые наши метеорологи, в порядке взаимной научной информации, вознамерились все сведения по Сибири о наиболее метеорологически благоприятных воздушных трассах отправить в американский метеорологический институт — пусть посмотрят, как мы далеко зашли в изучении климата Сибири и как мы двигаем вперед мировую науку! Ну а американцы, не будь дураки, пронюхали и срочно запросили эту информацию. И сами первые прислали в пяти пышных футлярах свои исследования о циклонах над Флоридой в последней четверти девятнадцатого столетия. Или что-то в этом духе. Словом, попытались всучить нам свои исторические циклоны в обмен на наши сугубо-современные сведения о воздушных трассах через Сибирь. (*Смеется.*) <...> Эта научно-разведывательная операция им, к счастью, не удалась <...> К сожалению, круг вопросов, которыми оттуда в последнее время интересуются, до странности совпадает с кругом вопросов, которыми может интересоваться американская разведка.

Трубникову все это кажется малоинтересным («Ну а я и не политик»). «Как же так? Коммунист, а не политик?» — спрашивает Макеев, втягивая Трубникова в идеологический спор, который рассчитан не столько на самого Трубникова, сколько на зрителя. Каждая реплика Трубникова в нем — очередная тема для риторических упражнений Макеева.

**Трубников.** Я хочу только сказать, что если желание войти со своими открытиями в большой мир, в мировую науку, считать смешным, то можно незаметно для себя превратиться в провинциалов.

**Макеев.** А если считать свою страну провинцией, мой дорогой, то можно быстро и незаметно для себя превратиться в шаркуна перед заграницей. Я, конечно, не о тебе. Но, вообще-то говоря, что за отвратительная традиция, которую за тридцать лет советской власти нам, интеллигентам, все еще не удалось до конца выбить из себя, — традиция считать себя какими-то бедными родственниками за границы и бегать туда за похвальными листами!

**Ольга Александровна.** Ну, в известной мере тут есть в нас, в русских, что-то, как говорится, врожденное, то, с чем приходится внутри себя бороться, то, что идет от старого.

**Макеев.** Что от старого — да, а что врожденное — неправда, ложь! Идея своей неполноценности, второсортности никогда не была врожденной в русском человеке. Она долго и искусственно вдалбливалась извне, из-за границы: из Германии, из Франции, из Англии, — откуда хотите, отовсюду, откуда было выгодно вдолбить в нас эту идею. А врожденного в ней нет ни на копейку.

**Трубников.** Пришел, увидел, победил! Всем досталось на орехи. Теперь тебе остается только прочесть нам лекцию на входящую ныне в моду тему о низкопоклонстве. А так как я начну с тобой препираться, то сразу зачислить меня по этому разряду. <...> Дудки! Не выйдет! Уж в чем я не грешен, в том не грешен. Ношу отечественный костюм, не держу американского холодильника и вполне доволен своим радиоприемником минского завода.

**Макеев.** А разве низкопоклонство заключается в том, чтобы любить заграничные холодильники или штаны? Есть, конечно, люди, которые готовы умиляться хоть ночному горшку, если он заграничный, но это больше смешно, чем грустно. Нет, голубчик, есть другое низкопоклонство, серьезное, от которого, кстати сказать, и ты не свободен. Оно заключается в том, что люди думают, что тот, враждебный нам мир гораздо благороднее, чем он есть; считают людей из того мира способными на гораздо более высокие побуждения, чем те, на которые они способны; считают их мнимую свободу действительной, их проданную капитализму совесть — чистой, а их беззастенчивую рекламу своих достижений, талантов и умственных способностей — правдивым зеркалом их жизни. И поэтому умиляются, когда получают письмо от этих сверхчеловеков, и, вырезав, чуть ли не вешают на стену строчки из паршивого заграничного журнала. И кто это иногда делает? Ученые с мировым именем!

**Трубников.** Только не забывайте, что мировое имя это и есть четыре строчки в одном паршивом журнале, еще четыре строчки в другом, еще четыре строчки в третьем — это и есть мировое имя!

**Макеев.** Неправда. Настоящее имя, заработанное у нас, в Советском Союзе, по одному этому уже есть мировое имя!

В этих пьесах постоянно говорят о богатстве американцев и наличии в США передовой технологии. При этом передовая наука оказывается в СССР.

Один из сотрудников Трубникова, обращаясь к вернувшейся с войны дочери Трубникова, говорит ей: «Вы возвращаетесь после войны в свой институт, где, правда, крыши немножко подтекают и штукатурка пооблупилась — руки еще не дошли, — зато по объему работы, смею вас уверить, во всей Европе, которую вы изволили исколесить, не найдется в провинции сейчас такого учреждения, как наше». Впрочем, Лену не надо убеждать, ее общее впечатление от европейских лабораторий весьма невысоко: «Очень часто больше тщательности, чем размаха. И случается, что больше рекламных проспектов, чем научных трудов».

Детективная интрига сводится к тому, что американцы либо через шпионов («Чужая тень», «Суд жизни»), либо через бесчестного партнера главного протагониста («Суд чести»/«Закон чести») пытаются заполучить открытие, но в последний момент, благодаря бдительности родственника («Чужая тень»), коллектива («Суд чести»/«Закон чести») или честной американки («Суд жизни») замысел врага срывается. Эта коллизия и составляет то, чем отличаются эти пьесы одна от другой. Так, герой пьесы Мариенгофа Виригин отправляет свою статью в журнал профессора Лендмюра под псевдонимом, но сопровождает ее письмом, которое доказывает его авторство. Открытием, конечно, заинтересовался Пентагон, и работающий на военное ведомство разведчик Крэг хочет использовать сопроводительное письмо Виригина для шантажа, чтобы получить от него рецепт производства ядовитого газа. Но дочь профессора, экзальтированная девица левых взглядов, которая борется за мир, похищает письмо, приезжает с ним на премьеру своей пьесы в Москву и разоблачает Виригина.

В «Чужой тени» сцена выманивания «практической технологии метода» показана Симоновым во всех деталях. Некто Окунев привозит Трубникову восторженное письмо от американских коллег, которые просят его о дополнительной информации в связи с его открытием. Трубников невероятно польщен:

Он пишет, что они в восторге от моей рукописи, которую вы им привезли, и все четыре месяца, что вы там были, они, используя свои лучшие в мире лаборатории, пытались практически пойти по тому принципиальному пути, который я наметил в своей книге. Он пишет, что вначале этот путь не вызывал у них ни малейших сомнений, и, работая у себя в идеальных условиях, они были убеждены, что я сделал величайшее открытие и что не только он, Мюррей, но и великий старик Гарли, «Грэйт олд Гарли», — так он выражается — готовы были признать мой полный приоритет, но...

Оказывается, что без объяснения метода усиления/уменьшения заразности микробов они не могут двинуться вперед. Трубников в смущении: «Конечно, можно все оставить так и плюнуть, но обиднее всего будет, если американцы в конце концов через год или два самостоятельно откроют этот метод и, едва только ухватив идею за хвост, как всегда, первыми растреляют об этом

на весь мир. А я потеряю свой приоритет. Мировой приоритет! А потом иди доказывай!» Ему становится неловко от такой откровенности в присутствии Окунева, и, пытаясь ее смягчить, он говорит: «Поверьте, я думаю сейчас не о себе». А когда Окунев иронично парирует: «Ну, немножко и о себе», Трубников раздражается монологом индивидуалиста-честолюбца: «Да, если хотите, немножко и о себе. Если быть с вами совершенно откровенным, как с другом, то мне шестой десяток, и мне хочется немножко больше славы, чем я пока имею. Я говорю о научной славе, и, в конце концов, мне все равно, откуда бы она ни пришла — отсюда или оттуда. А книга, вышедшая там, — это все-таки книга, вышедшая там, это — мировое признание».

Окунев, который окажется американским шпионом, ловко играет на честолюбии Трубникова, предлагая ему вовсе отказаться от публикации книги в Америке:

**Окунев.** А может, действительно послать их к чорту? Просите их вернуть вам рукопись книги. И дело с концом!

**Трубников.** Это было бы просто, но глупо: мы же не на базаре поссорились. Нельзя посылать к чорту мировую науку. Наука в конце концов неделима, в особенности такая, как наша, спасающая человечество от болезней. Нет, я должен их убедить! Это единственно правильный путь. С точки зрения науки, во всяком случае. В этом и есть, если хотите знать, патриотизм: доказать всей великой мировой науке, что мы не Гарли, пусть мы даже не Мюррей, но что и мы, русские, все-таки тоже чего-то стоим!..

**Окунев.** Ну, не скромничайте. Когда ваш метод станет всемирно признанным, это сразу же на целую голову поднимет нашу микробиологию в глазах всего мира! <...> Я считаю, что авторитеты нашей науки — если во всем мире сразу станет известна эта книга — настолько возрастут, что это соображение гораздо выше мелких соображений престижа: на каком языке она сначала выйдет, на русском или на английском.

Льстят в этих пьесах советским ученым грубо. Так, американский профессор Лендмюр, предлагающий Виригину выступить против более талантливого соавтора Кондратьева, утверждает, что к его имени прислушиваются во всем мире:

**Виригин.** Мое скромное имя.

**Лендмюр.** В Гарварде оно известно, коллега, не только профессорам.

**Виригин.** Это скорее говорит о любознательности американцев, чем о моих заслугах.

**Лендмюр.** А в Оксфорде?.. О любознательности англичан? А в Брюсселе?.. О любознательности бельгийцев? <...> Большие научные проблемы химии должны выходить за тесные рамки одного государства <...> Разве наука может быть национальной? Вот ваш гениальный Ломоносов задолго до Лавуазье установил закон

сохранения вещества <...> А результат? Это великое открытие было погребено в национальных снегах России. Потом тот же самый закон установил Лавуазье. И это считается одной из самых важных заслуг всей его жизни. Этот закон, как вам известно, положил начало новой эпохе в истории химии. И вся слава у Лавуазье! А Ломоносова за пределами России знает двадцать профессоров <...> Миллионы людей страдают от саранчи. Народы мира будут благословлять имя того человека, который спасет их от разорения.

Столь грубая лесть с прославлением достижений «гениального Ломоносова», хотя и совершенно немыслима в устах американского ученого, кажется автору вполне допустимой: в устах врага эти похвалы должны компенсировать ее неубедительность.

Тщеславием заражены в разной мере все главные герои этих пьес. Одни, как Лосев или Виригин, патологически честолюбивы, другие, как Добротворский или Трубников, — лишь склонны к тщеславию, но и этого достаточно, чтобы попасть в шпионские сети. Шпионы (Окунев, Лендмюр, Уилби, Крэг) хорошо этим пользуются. Именно честолюбие имеет в виду Уилби, когда говорит, что «некоторые свойства характера» Добротворского «облегчат нашу миссию». Слава, которой ищут ученые-индивидуалисты, — это единственное, что им не полагается. Слава, как и их научные достижения, принадлежит народу, стране, государству, наконец «правительству», то есть вождю. Слава — атрибут суверена и опора его легитимности. Соответственно, всякие претензии на нее пресекаются. Именно в стремлении к личной славе проявляется привнесённый с Запада «буржуазный индивидуализм», поэтому тщеславие и «низкопоклонство перед Западом» оказываются взаимосвязанными. Эта мысль казалась Сталину настолько важной, что именно в недостаточном ее подчеркивании он увидел едва ли не единственный изъян пьесы Симонова:

По-моему мнению, пьеса хорошая, но есть один вопрос, который освещен неправильно, и который надо решить и исправить. Трубников считает, что лаборатория — это его личная собственность. Это неверная точка зрения. Работники лаборатории считают, что по праву вложенного ими труда лаборатория является их собственностью. Это тоже неверная точка зрения. Лаборатория является собственностью народа и правительства. А у вас правительство не принимает в пьесе никакого участия, действуют только научные работники. А ведь вопрос идет о секрете большой государственной важности<sup>1</sup>.

«Патриотическая пьеса» могла бы стать настоящим пособием по изображению различных форм тщеславия. Ни один жанр не предполагал наличия

<sup>1</sup> Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. С. 155.

этого качества как главной, мотивирующей черты характера героя, низкопоклонство которого является его следствием. Зрителю предстояло встретиться с целой галереей честолюбцев.

Так, Виригин терзается от зависти к Кандаурову, который «плавает, как блин в масле и сметане. В масле и сметане обожания, почтения и преклонения». Мариенгоф наделяет своего героя чертами эдакого «подпольного человека»:

Мой отец был маленьким чиновником удельного ведомства. Получал семьдесят пять рублей в месяц. Каждое двадцатое число. Таких презрительно называли «двадцатниками». А его братья женились на богатых. У нас в семье была полунищета. Мать билась, сводя концы с концами. А у моих дядей были рысаки, английские шарабаны, хоули на запятках. И вот, как я себя помню, в доме нашем царила зависть. Зависть за утренним жидким чаем, зависть за обедом, зависть за ужином — под картошку на подсолнечном масле. И я возненавидел ее — эту зависть! Возненавидел! И мальчишкой, пигалицей, сопляком, я сказал себе: «Нет, уже я буду жить так, чтоб не я завидовал, а мне завидовали» <...> И вот рожки да ножки <...> А ведь я талантливей его, талантливей Кандаурова!

В финале Виригин разоблачен и раздавлен. Его карьера сломана. Его антагонист Кандауров произносит финальный монолог, отправляя героя в небытие: «Все, что в вас есть, это ваше паршивое тщеславие, маленькое собственническое „я“ <...> Я, я, я и я! Жадное! Завистливое! Прожорливое! Раздувшееся „я“ — больше ничего! Ничего! Ни долга, ни чести, ни родины!» Ему вторит жена Виригина: «Много тебе прощалось. Много! Очень много! И все благодаря твоему таланту! Твоя желчность, твоя завистливость! Сумасшедший эгоизм! Тщеславие! <...> Мое! Мое! Мое! Мое изобретение! Моя теория! Моя слава! <...> Ты, Дмитрий, Родину потерял. А может и не было у тебя ее никогда... В душе твоей родины не было».

Видимо, подобная мотивация, опирающаяся на «пережитки прошлого», да еще и с сильной долей Достоевщины, показалась кураторам из ЦК психологически перегруженной, и пьеса Мариенгофа к постановке допущена не была. Зато о «ячестве» главного героя «Чужой тени» говорят все. Спор идет главным образом о том, кому принадлежит «его» изобретение. Иванов напоминает ему, что препарат не его, а институтский. «Ох, как же вы любите, чтобы все к каждому слову прибавляли: „Под руководством Сергея Александровича“! И каждый опыт — под вашим руководством, и каждую морскую свинку загубили под вашим руководством, и сидим, и дышим, и передвигаемся — всё под вашим руководством! А вот у меня свои мозги, и они находятся под моим собственным руководством».

Трубников — опытный ученый, прошедший войну руководитель института и коммунист, проявляет невозможные для советского руководителя наивность,

ячество и самоуправство. Он отдает некоему Окуневу для передачи американцам секретную технологию просто потому, что это «его» открытие, заявляя при этом: «У нас сейчас становится модным делать из всего секреты. Хотя, конечно, с позиций настоящего гуманизма глупо говорить о секрете производства прививок против болезней. <...> К сожалению, у нас некоторым людям не хватает широты взглядов. Но я не намерен этому потакать. В конце концов, мое открытие есть мое открытие, и я волен делать с ним все, что мне вздумается».

Когда его поведение становится предметом рассмотрения в парткоме института, Трубников не только глух к аргументам тех, кто доказывает ему, что открытие принадлежит всему институту, но приходит в ярость. Между коллегами происходит такой обмен репликами:

**Саватеев.** Я посидел рядом с вами. Так как же вы не спросили меня, позволю ли я отдать эту свою сотую долю, которую никакой силой, никакой химией не выделиться из вашей работы? А я не позволю. Да что я о себе! А институт? Нас триста человек. Верните сначала нам наши три тысячи лет, которые мы потратили за десять лет этой работы. А потом мы еще все-таки подумаем, есть ли у вас право решать без нас.

**Марья Трофимовна** (*резко вставая и выпрямляясь*). Без нас, без нас! Заладил одно и то же, будто на нас свет клином сошелся. Позволим, не позволим! Весь народ ему не позволит! Советская власть! Правительство! Никто не позволит!

<...>

**Трубников.** Хорошо. Я верну эту пресловутую технологию, только не воображайте, что я с вами согласен хоть вот на столько! Я верну ее просто потому, что мне отвратительны ваши полицейские методы надзора надо мной. Вы мне сделали противной мысль о моем собственном открытии. Вы добились своего. Мне уже все противно, и все все равно. Но я не желаю сплетен и разговоров и поэтому верну вам эту мою рукопись, которая, оказывается, не моя! Подавитесь ею!

Подобное поведение директора института может быть охарактеризовано как вполне фантастическое. Его сестра не перестает удивляться: «Мне иногда кажется, что ты живешь в зеркальной комнате и видишь только себя. Но это только кажется. Ты живешь на свете, и на тебя смотрят другие люди, и им иногда противно, а мне непонятно... Я не понимаю, как ты, уже пять лет коммунист, не можешь и не желаешь отвыкнуть от этого „Я!“, „Я!“, „Я!“! Превыше всего — „я“. Ты совершенно не переменялся за эти годы, ни вот настолько!» Ее мужу Макееву тоже «просто странно», как Трубников «со своими взглядами мог пять лет пробыть в партии». Ему «это начинает казаться каким-то недоразумением». Но зрителю это должно показаться абсурдом уже после первого действия пьесы. Нелепость поведения Трубникова обусловлена заданной сюжетной ситуацией: объявив источником «низкопоклонства»

непомерные амбиции советских ученых, их неутоленное честолюбие (они-де страдают от комплекса неполноценности), Сталин запрограммировал их поведение. Некоторые из них, подобно Трубникову, впадают в истерику, ведут себя неподобающе. Следование заданной схеме начинает противоречить логике поведения советского героя. Действие приобретает вполне абсурдный для советской пьесы характер.

Штейн попытался разрешить эту проблему, наделив этим пороком обоих героев — и inferнального злодея Лосева, и заблуждающегося Добротворского. Если Виригин страдал от зависти к своему соавтору Кандаурову, то Лосев, напротив, купается в лучах славы и без конца в подробностях рассказывает о своем небывалом успехе в Америке. Завистников он видит в коллегах:

Я предвидел, я все предвидел! Еще до отъезда в Америку... Я знал — завистники, а у нас их много, — будут как огня бояться нашей мировой славы... она даст нам неуязвимость... она выбьет у них почву из-под ног. Я непрестанно думал об этом, и я... я принял меры самозащиты... Поймите, на нас идет атака! <...> Сегодня — Верейский, а завтра — еще десять других завистников, которым не дают спать наши успехи, обезличат наше открытие. Отнять наши права на него — вот что им надо! Отнять, передать куда-нибудь в Казань. И останемся мы с вами, как дед да баба, у разбитого корыта.

О «принятых мерах самозащиты» зрителю пока остается только догадываться: Лосев снял копию с рукописи и вывез ее в Америку, передав для публикации в США. Ничего пока не подозревавшему Добротворскому он рисует картину того, что было бы, если бы он вывез рукопись. Мотивация та же — желание личной славы:

Ну а если бы я взял рукопись за границу? Разве мы не вольны сами распоряжаться нашей работой? Там бы, в Америке, рукопись опубликовали — ведь не ради денег бы я это сделал, ради науки... (*Увлекаясь.*) И тогда наше открытие, Алексей Алексеич, станет по-настоящему открытием мировым. Ведь это прекрасно, Алексей Алексеич, это справедливо: человечество обязано знать имена тех, кто несет ему облегчение от страданий. От Аляски до Буэнос-Айреса, на любой широте, в любом климате, весь земной шар будет знать: открыли препарат Лосев и Добротворский. Добротворский и Лосев.

Столь откровенные честолюбивые фантазии претят Добротворскому:

**Лосев.** Бум, форменный бум! И все — про наши с вами скромные особы. Не где-нибудь, на газетных куличках, не петитцем — на первых полосах. А заголовки как аршинные!

**Добротворский** (*рассматривая фотографии*). Ох, любите вы славу, Сергей Федорович.

**Лосев**. Все любят! Только одни лицемерят, а другие нет. И, по-моему, вторые честнее.

Лосев ошибся. Добротворский хотя и падок на славу, медицина и наука важны для него не только как источник славы, почестей и наград. Поэтому в финале пьесы Добротворский прощен, а Лосев отправляется под суд (уголовный, а не «суд чести»!). И все же открытым остается вопрос: что подтолкнуло Лосева передать рукопись американцам? Во время суда чести вскрывается такая любопытная деталь: Бюро изобретений отказалось запатентовать препарат, что привело Лосева в бешенство. Заместителю министра он заявил, что «найдет средство для того, чтобы сохранить приоритет за собой и Добротворским». Верейский просит Лосева объяснить, как он собирался «сохранить этот так называемый приоритет?» Лосев смущен: «Я рассматривал отказ как ущемление прав моих и профессора Добротворского... прав на открытие, которое сделано нами, товарищ общественный обвинитель!» Председатель суда: «Эти права никто у вас оспаривать не собирается».

Итак, приоритет первостепенно важен, когда речь заходит о стране (это *советский* приоритет!), но когда речь заходит о конкретных людях, он превращается в «*так называемый* приоритет». Собственно, кроме приоритета здесь ничего нет: открытие не представляет собой военной тайны, оно не имеет военного измерения. Приоритет является самоценным. Его сохранение — *акт государственного честолюбия*.

Главное, что привлекает в идее мировой науки столь разных героев, как Трубников, Виригин или Добротворский, — это то, что в ней сходятся общее и частное (индивидуальное). Идея же «национальной науки», проповедуемая в этих пьесах, отменяет индивидуальное. Она продвигает идею коллективизированной науки, хотя открытие является делом ученых-одиночек, и ссылки на то, что сотрудники институтов тоже участвовали в опытах, являются слабым контраргументом. Индивидуальное честолюбие буржуазно, потому что является попыткой апроприации коллективной — советской, государственной — славы. Об этом напоминал Симонову Сталин.

Эти пьесы продвигали сталинское сугубо прикладное понимание науки, которое сводилось, по сути, к единственной функции: разработке производства оружия. Поэтому она по определению национальна, засекречена и принадлежит государству. Вот почему во всех этих пьесах без конца спорят о т. наз. «мировой науке». Именно иллюзия аполитичности науки является идеологической основой «беспечности» и «притупления бдительности» со стороны честных в целом советских ученых. Отбиваясь от атак Макеева, Трубников заявляет, что защищает «только Науку с большой буквы <...> и ее права». Но Макеев

не признает никакой «Науки с большой буквы» и добивается от Трубникова ответа на вопрос о том, свободы для какой науки он ищет:

**Макеев.** Какой науки? Нашей?

**Трубников.** Всякой.

**Макеев.** Наша наука — это вы, я (кивая на Ольгу Александровну), она. По-моему, пока нет нужды защищать нашу науку от нас самих. А защищать права той науки, на Западе, вы опоздали.

**Трубников.** Почему?

**Макеев.** Потому, что у нее уже нет прав, у нее остались только одни обязанности по отношению к своим хозяевам.

**Трубников.** К каким хозяевам?

**Макеев.** К империалистам, — уж простите меня за мое примитивное мышление.

Согласно этим представлениям, западные ученые находятся на службе корпораций и их открытия им не принадлежат, а корпорации заинтересованы только в прибыли. В «Суде чести»/«Законе чести» в ответ на настойчивые просьбы американцев дать им технологию производства газа для изменения заразности микробов парторг института Каримов предлагает одному из них, профессору Картеру, создавшему препарат для тяжелобольных «апиген», сообщить ему как он осваивает гидролиз белка для этого препарата. Американцы смущены: это промышленная тайна, принадлежащая фирме. Каримов продолжает в том же ерническом тоне: «Исключительно обидно, что глубокоуважаемый нами мистер Картер уже не хозяин своего открытия. Я полагал по наивности, что мистер Картер работает в интересах гуманности. А выходит так, что фирма торгует гуманностью мистера Картера — и по высоким ценам!» Вопрос американцев: «Разве в вашей стране есть фирмы, которые хотят приобрести открытие его великих коллег — Лосева и Добротворского?», не застаёт Каримова врасплох: «Да. (Поднял высоко бокал.) Есть такая фирма! Эта фирма уже внесла десятиллионный задаток, на эти средства выстроен наш институт! У этой фирмы двести миллионов акционеров! У меня есть сведения о планах этой фирмы — могу сообщить вам по секрету: эта фирма купит наше открытие, а придет время, подарит его всему человечеству! Вопреки всем законам коммерции! Ваше здоровье!»

Не осознавая того, Каримов сжато сформулировал принцип госкапитализма, каковым, по сути, и был советский социализм. А у Верейского были основания позже заявить Добротворскому, утверждавшему, что Картер настоящий и честный ученый: «Он раб, твой Картер! Куплен пожизненно — со всеми своими идеями и потрохами <...> Сегодня его фирма на „апиген“ бросила, а завтра на средство для рощения волос перебросит. Совестьется будет, а пойдет. Деваться некуда — пойдет!» «Он свой „апиген“ отказался нам расшифровать — фирмы боится...» — скажет с презрением дочь Верейского.

Вся эта коллизия прямо взята из сценария Жданова: «следует указать, что американцы нас никуда не пускают, не расшифровывают своих открытий... Нельзя ли взять Ваксмана с его стрептомицином и узнать, передал ли он нам технологию лекарства?..» Ваксмана действительно «взяли», только, как выяснилось в ходе обсуждения «Закрытого письма» в одном из институтов, он вовсе не скрывал секрета стрептомицина. Сюрреальность ситуации состоит в том, что американец Ваксман, спустя несколько лет получивший Нобелевскую премию за создание первого эффективного препарата для борьбы с туберкулезом, оказался неявным отрицательным персонажем в советской пьесе, в которой он пытается украсть в СССР секрет производства того самого лекарства, которое реальный Ваксман не только сам создал, но секретом производства которого якобы не пожелал поделиться с советскими коллегами.

Особенно много в пьесе Штейна спорят на тему «мировой науки». Здесь имеется профессиональный резонер (кандидат философских наук), зять Верейского, объясняющий ему, что дело не в злодее Лосеве, а в честном, но наивном Добротворском: «Конечно, важно было выяснить, вручил или не вручил Лосев свою рукопись американским дельцам в Нью-Йорке. Но разве только в рукописи дело? Больше того, дело не только и не столько в Лосеве! Пешка, пожалуй, он. Дело, по-моему, в Добротворском».

Чем опасен Добротворский, укорявший Верейского в том, что тот хочет «изолировать нашу великую русскую науку от мира»? «Нонсенс, чепуха! Больше того, эта постановка вопроса унижает <...> всех нас, советских ученых. <...> Ты что же, хочешь подтвердить клевету Черчилля о железном занавесе? Я спрашиваю — ты против научных публикаций в иностранной прессе?» На рассуждения Верейского о вражеском окружении Добротворский отвечает вопросом:

Так что же, нам быть такими, как и они? С волками жить — по-волчьи выть? Нет! Не согласен! Мы сильны, как никогда не были сильны! Я горжусь, когда слушаю, как товарищ Молотов разговаривает с мировой трибуны! С сознанием собственной силы, да! Горжусь! И думаю, что теперь нами завоевано право — и спасибо народу, правительству за это, — право заниматься наукой и только наукой! Какие еще страшные враги у человечества, подумайте: боль, гипертония, рак, туберкулез... Пушки смолкли — слово науке!

Здесь-то на сцене и появляется кандидат философских наук, объясняющий профессору Добротворскому, что «пушки не смолкли». Обычно такие монологи обрушивают на зрителя каскад самых невероятных «фактов», основанных на каких-то передергиваниях или вовсе ни на чем. Здесь кандидат философских наук предлагает следующие:

Недавно на официальном обеде в Вашингтоне к столу был подан умопомрачительный фигурный торт под названием «Атомная бомба». Кондитер получил большой денежный приз — пирожное пришлось ко двору! А вы, Алексей Алексеич, часом, не видели последний ежегодник американской науки и техники? Там статья есть презанятная — о бактериологической войне... Да, да, о том, как заражать людей чумой и сыпным тифом! Судя по ежегоднику, сия новая отрасль науки в Америке успешно растет и развивается. Вот и представьте на мгновенье, Алексей Алексеич... сколько потрясающих, великолепнейших институтов по борьбе с туберкулезом, с болью, с раком, с гипертонией можно было бы построить на доллары... на миллиарды долларов, которые пожирает эта наука убийств?!

После этого обычно следует патетический монолог о «страданиях народов под пятой империализма»:

*(Резко.)* Пушки не смолкли, Алексей Алексеич! Разве не слышите их грохот на древней земле Афин, на благословенном острове Ява, в Греции, в Индонезии, в Индии, в Палестине?! Разве эта отвратительная музыка смерти не слышится вам в волнах эфира, транслирующих «Голос Америки», в роскошных, нарядных «Лайфах» *(взял с кресла журнал)*, в этом раскрашенном журнальчике «Америка», на который тратится посольство Соединенных Штатов Америки, конечно же, не из одной любви к печатному слову! Вот они — новые, модернизированные пушки и пушечки холодной войны! Кстати, будет досуг — прочитайте: вы узнаете, что все самое лучшее — американское и все американское — самое лучшее! Хозяева мира! Еще бы! Сажают в тюрьму физика Ирэн Жолио-Кюри и освобождают из тюрьмы — по приказу президента! — эсэсовцев, на лапах которых еще не высохла кровь мучеников Майданека и Освенцима! Одним сулят свиную тушенку, перед другими звенят мошной с долларами, третьих пугают гулом летающих крепостей, а четвертых... четвертых ублажают фразами о том, что наука не имеет географических границ... Куда Гитлеру с его истерикой! Тут все на солидную ногу! Обратите внимание! *(Читает.)* «Нью-Йорк, город ярких контрастов, мировой рынок идей и финансовый центр Соединенных Штатов». Рынок идей! Неправда ли, почетно для рынка и оскорбительно для идей?! <...> *(гневно)*. Скупить все: идеи и науку, любовь и долг, честь и совесть! И, уверяю вас, не восхищение вашими успехами привело гостей из-за океана в вашу лабораторию! Ваш препарат сгодится им для будущей войны!

Этой лобовой атаки на героя и зрителя автору кажется мало. Поэтому он совершает «обходной маневр», заставляя Николая объяснять Верейскому (и зрителю вновь), чем опасно «низкопоклонство» Добротворского:

Он ссылался на традиции в своей речи, и он был прав. Но есть традиции и традиции. Есть золотые традиции русских ученых — мы их берем с собой в коммунизм.

И есть традиции, которые кошмаром тяготеют над умами живых! Кошмаром они тяготеют и над твоим Добротворским, Оля, как бы ты его ни стремилась обелить. От бога талант! Тем хуже для него! Он свой талант не уважает — с бездарности меньше спрашивают! О каком союзе с мировой наукой говорит твой Добротворский? Разве есть единая мировая наука, пока есть капитализм? Азбучные истины, а ему уже шестой десяток давно пошел! О союзе с наукой служащей, с наукой лакействующей? Они смерть готовят в своих лабораториях, а он за честь сочтет, если они его по головке погладят. Словесная мишура, а на поверку — поклон, лакейский поклон всему, что носит название «заграница»!

Этот поворот темы вдохновляет Верейского, главной примечательной чертой характера которого, по словам кинокритика, «является национальная гордость, чувство, если можно так выразиться, социалистического первородства — не национальной спеси, а именно социалистического первородства»:<sup>1</sup>

Немцы все это, Николаша, немцы! Ели наш хлеб со времен Петра и вбивали эту холопью психологию. <...> Все эти пакостные Бироны и Бенкендорфы Ломоносова русским Лавуазье величали — снизошли-с! А он был именно русским Ломоносовым, понимаете ли вы, гением, ни с чем несравнимым! Ушакова, извольте видеть, — русским Нельсоном! (*Разгорячься.*) Да он был в тысячу раз крупнее вашего Нельсона — он русским Ушаковым был! Ваш Нельсон со своей дрянью леди Гамильтон головы в Неаполе республиканцам рубил. На рях патриотов вешал. А Ушаков республику на греческих островах возглашал!.. Впереди своего времени был человек... В самые черные времена ухитрился просвещенную Европу обогнать...

Из всех тем — тема противостояния русской науки Западу наиболее травматична. Это, как говорит один из сотрудников Трубникова профессор Иванов, «какая-то застарелая болезнь». Его возмущает то, как еще недавно

мы иногда, диссертации принимая, за что поблажки давали? За то, видите ли, что у автора три статейки в английских журналах напечатаны. Сами англичане не напечатали! Высший суд! Разве не бывало так? Какое-то идиотское проклятое наследство!.. Нет, милостивые государи в Европе и за океаном! Довольно! Довольно с нас судеб Маркони, и довольно с нас судеб Поповых! Вы привыкли загребать жар чужими руками и в политике, и в науке. Отучили в политике, отучим и в науке.

С Трубниковым он спорит, поскольку тот забыл о том, что

<sup>1</sup> Грачев В. Образ современника в киноискусстве. С. 30.

за эти тридцать лет десятки великих открытий сделаны именно в наших лабораториях, которые дали нам наш народ, наше правительство, что, может быть, эти наши лаборатории и есть лучшие в мире, и не случайно именно в них достигнуты эти результаты? И поэтому Мюррей лезет к нам, а не вы к нему. Всё через забор глядели, а своего не видели.

**Трубников.** «Через забор»... (*Усмехается.*) Да, я привык смотреть через забор. Через забор мне видно, например, Дарвина. Что же, перед Дарвином тоже нельзя снять шляпу?

**Ольга Александровна.** Зачем же передергивать. Дарвин так велик, что ему нельзя достаточно низко не поклониться. Но не нужно из каждого Лансгарта и Мюррея делать себе Дарвина только потому, что они живут в Англии или в Америке.

**Трубников.** К сожалению, Дарвин родился не в Калуге и говорил не по-русски.

**Иванов.** Совершенно верно. И все-таки его настоящие наследники — не английские ретрограды, забывшие о Дарвине, и не американские тупицы, устраивавшие обезьяньи процессы, а мы, хотя он не родился в Калуге и не говорил по-русски!

В этой браваде читаются глубокие и реальные травмы. Отражая жизнь «в формах самой жизни», эти пьесы, парадоксальным образом, показывают, что *от комплекса неполноценности страдают отнюдь не «низкопоклонники», но именно «патриоты»*. В пьесе Штейна инструментом и предметом спора о «русских приоритетах» становится язык. Так, Верейский обращается к Добротворскому с очередной филиппикой:

Купить или украсть! Что легче выйдет! Это тоже «традиция» — русских ученых обкрадывать! Свиснут, а потом скажут: смотрите, мы самые талантливые, а все другие народы от нас зависят! Украдут, а потом нам же будут по нахальным ценам предлагать! Не в первый раз! (*С невыразимым презрением.*) Гуманисты! (*Шагнул к Добротворскому.*) А ты перед ними ножкой шаркаешь! Двери настезь — пожалуйте, мистеры вуды, тащите, что плохо лежит! А своих завидишь — дверь на замок, рангом не вышли, пошли вон, дураки чумазые! Горько и стыдно за тебя, Алексей, ежели сочтешь знать. Перед кем шапку ломишь, Алешка?

Этот почти истерический пассаж примечателен в языковом отношении. В нем переплетаются современное просторечие (свиснуть, тащить, предлагать по нахальным ценам), дореволюционный городской жаргон (ножкой шаркать, рангом не вышли, дураки чумазые, шапку ломать), квазиинтеллигентские выражения (ежели сочтешь знать), разговорные выражения (пожалуйте, Алешка). Этот языковой сумбур в пьесе Штейна имеет своей целью показать «народность» академиков-патриотов. Во время суда чести разыгрывается следующая сцена:

**Председатель суда.** Вы правы, профессор Лосев; в обмене опытом, научными знаниями отнюдь нет ничего предосудительного. Особенно если обмен опытом — взаимный. Особенно если обмениваются опытом с учеными, а не с торговыми фирмами, стремящимися перехватить новое открытие.

**Писаревский.** Очень уж вы деликатно — перехватить! Стибрить, прикарманить!

**Председатель суда** (*улыбаясь*). Охотно принимаю вашу формулировку. Она точнее.

В «Суде чести» эта сцена вызывает настоящий восторг зала. И эта реакция на переход академика не на разговорный даже, но на блатной язык вполне объяснима: эта «формулировка» делает предмет дискуссии доходчивее, приближая ее к зрителям в реальном зале. Например, спор о том, в какой стране и на каком языке должна издаваться книга, может показаться беспредметным, но если его перевести в иной речевой регистр, он станет отвечать эмоциям публики:

**Писаревский** (*из угла*). Такую книгу сначала у нас напечатайте! Там, за границей, воров много. Так и норвят, судари мои, сцапать, что плохо лежит! Хоть караул кричи!

**Добротворский.** Не о ворах речь, Юрий Дмитрич, — о союзе с мировой наукой! Наука, как и мир, — неделима. Если сказано новое слово в науке, неважно, на каком языке сказано оно, — важно, что оно сказано! И радостно, если оно сказано нами, советскими учеными, на всех языках! Да, да, на всех языках! Не усматриваю в этой традиции ничего зазорного. Так не раз поступали деды и прадеды наши — и умножали так всемирную славу науки нашей!

**Писаревский.** Одни умножали, а другие унижали! Вы с Лобачевского пример берите, Алексей Алексеич, дорогой мой! Казанский житель, он спервоначалу свою статью в Казани напечатал, а потом ее на двенадцать языков перевели! Это пожалуйста! Хоть на санскритский.

Спор на сугубо символическую тему на глазах превращается в нечто актуально-содержательное. И на вопрос одного из коллег о том, какое это все имеет значение, Верейский отвечает:

Имеет, Петр Степаныч, и самое прямое (*Встал.*) Ценю и уважаю Джорджа и Лотара не менее, чем Алексей Алексеевич. Воздаю должное их талантам. Но я читал их работы по-английски, позволю заметить. Да-с, по-английски, не дожидаясь перевода! Пусть же и они возымеют честь изучить русский язык и прочесть твое сочинение по-русски, в подлиннике! Маркс специально русский язык изучал, чтобы в подлинниках познать глубину русского гения! Надо уважать самих себя, Алексей Алексеич! Посмотрите на дипломатов наших, по-русски выступают на международных конференциях! По-русски! И заставили себя слушать!

Таким образом, «самое прямое значение» этих споров — сугубо символическое: «заставить себя слушать». У советских дипломатов тех лет это получалось не вполне удачно: Советский Союз находился в меньшинстве в ООН и в постоянной конфронтации с остальным миром (кроме стран Восточного блока). Проблема самоуважения была, несомненно, центральной для страны, которая неожиданно для себя самой стала сверхдержавой и позиционировала себя новым полюсом мировой силы. В этом позиционировании было много бравады. Она была разлита в советском политическом дискурсе и переливалась на сцену и на экран. Эти споры о самоуважении всегда компенсаторные. В них нет ничего, кроме манифестации травмы.

И здесь на помощь приходит сам враг. Он настолько искусственен и послушен, что вполне может начать говорить то, что так хотелось бы услышать от реального соперника. Если в пьесе Мариенгофа так говорит профессор, то в пьесе Штейна — шпионы Вуд и Уилби. Оставшись наедине в институте Добротворского, они делятся впечатлениями об увиденном: «Судя по всему, тут дело поставлено всерьез. Как ни говорите, размах великолепный. Техника, аппаратура, само здание... Оно могло бы украсить любое авеню Нью-Йорка». Но так ли это?

Эти пьесы адресовались главным образом научной интеллигенции, которая была в целом значительно более продвинута, чем средний зритель, в том, что касалось чтения идеологических кодов и понимания советских политических ритуалов. Но большинство сюжетных несуразностей, из которых буквально сотканы эти пьесы, все же отступали перед едва ли не самой очевидной: вопиющим несопадением материального состояния советской науки, изображенного в них, с реальностью. Действие протекало здесь в новых светлых лабораториях, широких коридорах и помпезных фойе, роскошных кабинетах-библиотеках академиков, огромных залах, новых корпусах, оборудованных по последнему слову техники. Но что говорить об институте в провинции, если директор Всесоюзного института бактериологии, эпидемиологии и инфекционных болезней сообщал в АМН СССР, что «Институт стоит перед угрозой резкого свертывания своей тематики из-за материальных недостатков (помещения, аппаратура, химикалии). Этими же причинами объясняется, что работа члена-корреспондента Н. Г. Ключевой прошла без участия института — ей не могло быть предоставлено даже помещение»<sup>1</sup>.

Когда посол США Уолтер Смит встречался с Ключевой и Роскиным, их встреча не случайно проходила в кабинете директора института: как заметил журналист Э. Финн, он «является, по-видимому, единственной комнатой, где хоть как-нибудь можно принять иностранного гостя», поскольку «весь институт производит крайне убогое впечатление, а лаборатория Ключевой — Роскина

<sup>1</sup> Цит. по: *Кременцов Н.* В поисках лекарства против рака. С. 203.

тем более». Тот же Финн рассказывал, что Ключева «уделяет (по ее словам) больше времени хозяйственным делам, чем научным экспериментам <...> Мне пришлось быть свидетелем, как она около трех часов хлопотала о двух рабочих столах для врачей, присланных из Ленинграда, Киева и Харькова <...> Профессор Ключева сама достает для них карточки, хлопочет об общежитии и проч.»<sup>1</sup>. И все это — на фоне высочайшей поддержки и приказов Минздрава о создании условий для работы над препаратом «КР». У Ключевой не было ни помещений, ни сотрудников, ни оборудования. «У нас не было и нет (и неизвестно, когда будет) минимального оборудования, самой простой аппаратуры (микроскопы, термостаты, рефрижераторы, центрифуги и т. п.), нужных реактивов и качественного тепла», — жаловалась она в одном из писем<sup>2</sup>.

«Короче, — подводит итог положения дел Н. Кременцов, — у Ключевой и Роскина не было ничего, кроме приказов, которые просто-напросто не выполнялись»<sup>3</sup>. О том же пишут и В. Есаков и Е. Левина: шикарные новые институты, сверхсовременные интерьеры которых представляли перед зрителями на сцене и экране (тем, кто не видел «Суды чести» и «Великой силы», достаточно вспомнить интерьеры Института Солнца из кинофильма Г. Александрова «Весна», 1947), не имели ничего общего с нищетой, царившей в реальности. Не то что спасающих человечество открытий, которые якобы совершаются в СССР, страна испытывала дефицит самых простых лекарств: «Отечественная медицина, героически проявившая себя в годы войны, была поставлена в тяжелейшее положение, а население страны при углубляющемся разрыве с другими странами, производящими медикаменты, испытывало чудовищные трудности в поисках необходимых лекарств»<sup>4</sup>.

В реальности основные открытия в медицине и микробиологии происходили в послевоенные годы именно на Западе, и прежде всего в лабораториях США (достаточно сказать, что на сегодня в мире доказательной медицины известно около 5 тысяч эффективных оригинальных препаратов, и только менее двадцати их них было открыто советской фармакологией). После войны в Советском Союзе шли гонения на генетику, а на фоне патриотического ажиотажа государственную поддержку снискали откровенные шарлатаны. Помимо одиозного Лысенко, можно упомянуть присуждение в 1950 году Сталинской премии и прием в Академию медицинских наук Ольги Лепешинской, рекомендовавшей куриным белком лечить язвенную болезнь желудка, артрит и рак и уверявшей, что ванны с содой по ее рецепту спасут от гипертонии, склероза и остановят наступление старости. Вполне в духе Лысенко ветеринар Георг Бошьян в 1949 году выпустил книгу «О природе вирусов и микробов»,

<sup>1</sup> Цит. по: *Кременцов Н.* В поисках лекарства против рака. С. 204.

<sup>2</sup> Там же. С. 205.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> *Есаков В. Д., Левина Е. С.* Сталинские «суды чести». С. 115.

где утверждал, что вирусы могут переходить в микробы в результате их «приручения» к новой питательной среде. Этот авантюрист неожиданно получил высочайшую поддержку: ему были присуждены степень доктора медицинских наук и звание профессора, он возглавил секретную лабораторию НИИ эпидемиологии и микробиологии имени Н. Ф. Гамалеи. Ветфельдшер Дорохов растворял рога крупного рогатого скота в азотной кислоте и предлагал этот яд больным раком. Техник Анатолий Качугин проповедовал лечение солями тяжелых металлов. Ветеринарный врач из Калуги Александра Троицкая вводила больным в качестве вакцины вытяжку из раковых клеток. В условиях отсутствия элементарных лекарств и атмосфере охватившего страну страха перед врачами-отравителями к этим мистификаторам тянулись больные<sup>1</sup>. Видимо, для того чтобы сделать эту картину окончательно сюрреалистичной, советское искусство изображало создание в СССР самых передовых лекарств (тех самых, что создавались в это время в США), за которыми якобы гоняются американские шпионы во главе с послом.

Когнитивный диссонанс был слишком велик, чтобы эти пьесы могли кого-то в чем-то убедить (не передавать мнимые открытия американцам?) или излечить от «низкопоклонства перед Западом». И в то же время они были «изображением жизни в формах самой жизни» — той жизни, какой она представлялась параноидальному сталинскому сознанию, породившему патриотическую пьесу как наиболее адекватный для этого жанр.

Эта пьеса была столь же необычной, сколь необычным был и сам суд чести — новый вид показательного процесса. Если в 1930-е годы такие процессы строились на демонстрируемых заседаниях (пусть в зале и сидели переодетые сотрудники НКВД), на предъявляемых публике стенограммах и документальных свидетельствах (пусть и сфальсифицированных) и следовали некоей процессуальной логике (пусть и подчиненной написанному в Кремле сценарию), то теперь показательный процесс полностью медиализировался и эстетизировался, превратившись в *настоящее* театральное представление. Реальные «дело КР» и процесс засекречиваются, а их публичная репрезентация дана в виде спектакля/фильма. Это не театрализованное представление, с реальными участниками в роли актеров, но настоящий театр с профессиональными актерами в роли участников.

Очевидно, что столь необычная форма репрезентации обусловлена функциями самой карательной акции и, соответственно, природой сфабрикованного «преступления». Задачей показательных процессов эпохи Большого террора были публичная дискредитация и физическое уничтожение реальных и мнимых политических противников, чему соответствовали приписываемые им преступления (измена, шпионаж, диверсии). В случае же «дела КР» задача

<sup>1</sup> См.: Млечин Л. Кремль-1953. Борьба за власть со смертельным исходом. С. 194–195.

была идеологическая: осуждение «низкопоклонства перед Западом» и воспитание «советского патриотизма». Продвижение последнего требовало прежде всего воспитания. Пьесы и фильмы и выполняли эту воспитательную функцию. Но поскольку сталинское воспитание всегда репрессивно, низкопоклонство и отсутствие патриотизма были изображены здесь как *граничащие* с преступлением. Выбирая между судом-спектаклем и спектаклем-судом, Сталин остановился на последнем: это позволяло подняться над явлением (в отличие от персонажей показательных процессов 1930-х годов, типичные представители советской интеллигенции, вполне лояльной, по-советски мыслящей, искренне преданной режиму, Клюева и Роскин оказались под рукой случайно и не только не подлежали уничтожению, но их работа была признана полезной) и сконцентрироваться на политико-идеологическом воздействии с непременным элементом угрозы.

Поскольку именно возможность произнести обвинительную речь, которая станет последним словом, привлекла Сталина к идее суда чести, роль обвинителя была ему ближе всего. Вот почему именно в его заключительное слово был вложен главный идеологический посыл «Закрытого письма»<sup>1</sup>. Хотя он был двояким, но основывался на одинаково фантастических предпосылках на обоих полюсах: письмо обвиняло в низкопоклонстве и вместе с тем говорило о величии. Оба этих начала включены в текст обвинительной речи, с которой в «Законе чести»/«Суде чести» выступает общественный обвинитель, генерал-лейтенант медицинской службы академик Верейский. Его пафосная речь состоит из двух частей. Первая посвящена несуществующему низкопоклонству:

Кому хотели вы отдать сокровища науки нашей, ее благородные открытия, ее прекрасные дерзания? Тем, кто стремится свергнуть человечество в адское пекло новой войны? Тем, кто размахивает над земным шаром атомной бомбой? Во имя счастья человечества — не позволим! У кого искали вы признания, у кого — на коленях — вымаливали славу? У заокеанских торговцев смертью, у низменных лавочников и стяжателей, у наемных убийц! Жалкая, копеечная ваша слава! <...> Тот, кто завоевал славу здесь, в Советском Союзе, завоевал ее во всем мире! Так как же вы могли, как вы посмели поступиться славой нашей Родины? Нам ли, советским ученым, быть «беспаспортными» бродягами в человечестве? Нам ли быть безродными космополитами? Нам ли быть Иванами, не помнящими родства?

После паузы Верейский выходит на авансцену и произносит вторую часть речи, которая говорит о столь же небывалом величии российской науки:

<sup>1</sup> По замечанию одного из критиков, в этой речи Б. Чирсков достигает «вершины своего актерского мастерства», его голосом «говорит советский народ, говорит великая русская культура», а самой «гневной речи обвинителя придан акцент потрясающей эмоциональной силы» (*Кремлев Г. Побеждает советский патриотизм. С. 7*).

Именем Ломоносова и Лобачевского, Сеченова и Менделеева, Пирогова и Павлова, хранивших, как священное знамя, первородство русской науки! Именем Попова, Ладыгина и других изобретателей, чьи открытия бессовестно присвоены иностранцами! Именем солдата Советской Армии, освободившего поруганную и обесчещенную Европу! Именем сына профессора Добротворского, героически павшего за Отчизну, — Я ОБВИНЯЮ!

Горькая ирония финала «Закона чести»/«Суда чести» состоит в том, что он очевидным образом апеллировал к знаменитой статье Эмиля Золя. Эта отсылка к ставшему одним из самых ярких документов борьбы с антисемитизмом тексту спустя полвека только оттеняла ситуацию самой разнузданной юдофобии и националистической истерии, которую продвигали эти пьесы и фильмы. Фильм Роома «Суд чести» вышел в прокат 25 января 1949 года, за три дня до публикации редакционной статьи «Правды» о театральных критиках — космополитах, послужившей началом нового, уже откровенно антисемитского, этапа патриотической кампании. Фильм как бы передавал эстафету массовой параноидальной индоктринации дальше, выводя ее на новый уровень<sup>1</sup>. Тот факт, что произносились эти финальные тирады с высоких трибун «суда чести», придавал им статус государственной точки зрения, истины в последней инстанции и высшего морального авторитета.

Вначале военный опыт встречи с Западом маркировался в «деле КР» как комплекс неполноценности (низкопоклонство), затем вытесняется комплексом превосходства (русские приоритеты) и, наконец, определяется национально — через стигматизацию неких «беспачпортных бродяг в человечестве» (сплошь с еврейскими фамилиями), указывая на конкретных носителей инфернального зла (безродный космополитизм). Сформированные в это время стереотипы навсегда сохранились в массовом сознании и нашли выражение в соответствующей политической культуре. Пройти последнюю ступень — физического уничтожения внутренних врагов — «убийц в белых халатах» из «дела врачей» — помешала смерть Сталина.

<sup>1</sup> Критика не видела в этом случайности. В том, что фильм «появился на экранах страны как раз в те дни, когда на страницах партийной печати началось разоблачение антипатриотических групп, приютившихся в некоторых кругах работников искусства и науки... нет случайности». Напротив, оно свидетельствует о «зрелости советского киноискусства, о смелом вторжении его мастеров в самую гущу современности» (*Кремлев Г. Побеждает советский патриотизм. С. 3*). Удивительное звучие произносимых с экрана и со страниц газет речей превратило экран в настоящее зеркало современности: «Кино перекликается по радио с речами людей и статьями газет!» (Там же. С. 3) Критика так описывала заразительный эффект обвинительной речи Верейского: «Чирков бросает в зал заключительные слова. Зал отвечает рукоплесканиями. Они нарастают сильней и сильней. Аплодируя, встают первые ряды. Поднимаются следующие. Аппарат отходит в глубину зала суда. Поднимается за рядом ряд. Еще усилие — и аппарат захватит сидящих впереди кинозрителей, уже и до них докатится прибой оваций, — и вот поднимается, аплодируя, кинотеатр» (Там же. С. 7).

## *Родина слонов: Криминальная история науки*

Ни один национальный проект не обходился без глорификации национального прошлого. Оно является одним из основных инструментов формирования «воображаемых сообществ»<sup>1</sup>. Их превращение в современные нации — процесс глубоко травматичный. Сама одержимость общества былыми триумфами питает культуру ресентимента и является свидетельством глубокого упадка.

Истоки патриотической кампании в науке уходят в военное время, когда советское население, в течение нескольких десятилетий подвергавшееся интенсивной интернационалистской обработке, неожиданно оказалось подвергнутым сильному националистическому облучению. В советском тылу наблюдался приток беженцев с запада, что повлекло с собой усиление местного национализма и антисемитизма. Возвращение после 1942 года раненых и инвалидов с фронта, которые подвергались на передовой воздействию советской анти-немецкой пропаганды и немецкой антикоммунистической и антисемитской пропаганды, также способствовало усилению шовинистических настроений<sup>2</sup>.

Как вспоминал Эренбург, именно с 1943 года «работать стало труднее: что-то изменилось. Я это почувствовал на себе <...> В 1943 году впервые показали тучи, которые пять лет спустя нависли над нами»<sup>3</sup>. О «мрачной атмосфере», сложившейся в кинематографе, и открытых проявлениях антисемитизма писал в письме Сталину Михаил Ромм<sup>4</sup>. Михаил Светлов высказался на этот счет афористично: «Революция кончается на том, с чего она начиналась. Теперь процентная норма для евреев, табель о рангах, погоны и прочие „радости“»<sup>5</sup>. О том же писали и говорили многие деятели культуры в 1943 году. То обстоятельство, что первыми изменение атмосферы почувствовали представители еврейской интеллигенции, симптоматично. В отличие от других национальных меньшинств, компактно проживавших на своих территориях и составлявших там большинство, евреи, будучи в меньшинстве в любом советском городе, особенно остро почувствовали на себе приближение шовинистического цунами, которое затопит страну спустя несколько лет.

Не только доминирующие настроения, но сама политика государства стала откровенно ксенофобской и антисемитской<sup>6</sup>. К середине 1943 года все это

<sup>1</sup> См.: *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Кучково поле, 2016.

<sup>2</sup> О нацистской антисемитской пропаганде на оккупированных территориях см.: *Жуков Д., Ковтун И.* Цветы ненависти: Русскоязычная антисемитская пропаганда на оккупированных территориях. М.: Пятый Рим, 2018.

<sup>3</sup> *Эренбург И. Г.* Собр. соч. в 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 376–379.

<sup>4</sup> См.: *Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК КПС(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг.* М.: МФ «Демократия», 1999. С. 482–485.

<sup>5</sup> Там же. С. 489.

<sup>6</sup> См.: *Костырченко Г. В.* Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм. М.: Междунар. отношения, 2003. С. 242 и далее.

оформилось в явную политическую линию по воспитанию «национальной гордости русского народа»<sup>1</sup>. Это были настолько явные, целенаправленные и не укладывающиеся в прежнюю идеологическую парадигму усилия по национальному строительству, составившему самое содержание позднесталинской эпохи, что они дают основание начать отсчет эпохи позднего сталинизма именно с обозначившего перелом в войне 1943 года.

Первый шаг был сделан, как мы видели, в области истории философии, когда усилиями работников Агитпропа ЦК была развернута кампания по замене немецкой классической философии «русской классической философией». Поток литературы об оригинальности русских мыслителей Чернышевского и Добролюбова, об ограниченности Гегеля и всего немецкого философского наследия нарастал на общей волне антинемецкой пропаганды и достиг пика в 1944 году в связи с о(б)суждением «русского» тома «Истории философии» за недооценку русского философского наследия и учебника истории западноевропейской философии Г. Александрова за «объективизм» в оценке немецких философов<sup>2</sup>. Это была первая успешная попытка утверждения выдуманного «русского приоритета» в науке. Спустя несколько лет этот дискурс примет характер эпидемии, распространившись на все сферы науки и искусства. Успешное изобретение в кабинетах Агитпропа ЦК буквально на пустом месте «русской классической философии» стало зримым доказательством эффективности продвижения подобных фантомных проектов и проложило путь к дальнейшей радикальной перелицовке истории мировой науки.

В июне 1944 года одновременно с совещанием историков, где схлестнулись сторонники ортодоксально-марксистского и традиционно-националистического подходов к русской истории и где так и не была выработана однозначная «генеральная линия», в Московском университете состоялась большая конференция на тему «Роль русской науки в развитии мировой науки и культуры». Это мероприятие было куда менее дискуссионным, что и понятно: если с прославлением политического наследия России (включая империализм, колониализм,

<sup>1</sup> См.: *Бранденбергер Д.* Сталинский русоцентризм. Советская массовая культура и формирование русского национального самосознания. 1931–1956 гг. М.: РОССПЭН, 2018.

<sup>2</sup> Первой была установочная статья сотрудников Агитпропа ЦК: *Кружков В., Федосеев П.* Основные черты русской классической философии XIX в. // *Большевик*. 1943. № 6. С. 22–34. За ней последовали многотысячные тиражи книг М. Митина «О реакционных социально-политических взглядах Гегеля» (М., 1944), П. Федосеева «Противоположность идеалистической диалектики Гегеля и марксистского диалектического метода» (М., 1944), М. Т. Иовчука «Классики русской философии XIX в.» (М., 1944) и его же «Основные черты русской классической философии XIX в.» (М., 1944), В. С. Кружкова «Классики русской философии Чернышевский и Добролюбов» (М., 1944) и др. См. также серию статей в главном теоретическом журнале ЦК «Большевик»: О недостатках и ошибках в освещении истории немецкой философии XVIII и начала XIX в. (1944. № 7–8. С. 14–19); *Федосеев П.* Противоположность идеалистической диалектики Гегеля и марксистского диалектического метода (1944. № 9. С. 8–19); *Митин М. Б.* О реакционных социально-политических взглядах Гегеля (1944. № 12. С. 39–48); *Светлов В.* Маркс и Энгельс об ограниченности материализма Фейербаха (1944. № 13–14. С. 20–33) и др.

шовинизм, антисемитизм, реакционность русского царизма и т. д.) все было сложно и, при всем желании Сталина это наследие признать, его несочетаемость с марксистской идеологией была вопиющей, то с культурным наследием дело обстояло куда проще. Там уже речь определенно шла о русских приоритетах в науке и искусстве.

С 5 по 11 января 1949 года под руководством Президента АН СССР С. И. Вавилова в Ленинграде прошла юбилейная сессия Академии наук, посвященная истории отечественной науки<sup>1</sup>. Характерно, что она была приурочена не к 225-й годовщине основания Петром I Российской Академии наук, которая должна была отмечаться 28 января 1949 года, а к 200-летию открытия ломоносовской лаборатории. К открытию сессии, 5 января, Вавилов опубликовал в «Правде» статью «Закон Ломоносова», где продемонстрировал, в каком ключе должна освещаться история отечественной науки. В ней утверждение Ломоносова из письма Эйлеру, повторенное им и в других работах, было провозглашено открытием всеобщего «закона сохранения материи», который Р. Майер и Г. Гельмгольц (за ними закрепился статус первооткрывателей этого закона) лишь позже конкретизировали. Выступая на сессии, Вавилов так сформулировал ее цель: «Восстановить историческую правду, показать истинное высокое место отечественной науки в мировой культуре»<sup>2</sup>. О характере обсуждения дает представление тема одного из докладов: «Химия в Древней Руси».

1949–1950 годы стали ключевыми в формировании советского патриотического нарратива, основанного на повторяющемся мотиве: русские сделали открытие — европейцы/американцы его украли и присвоили себе. Этот дискурс был воплощенным синтезом комплекса неполноценности и комплекса превосходства и оказался политически весьма эффективным, поскольку одновременно утверждал мнимое величие и объяснял реальную отсталость России. Инаугурация этого нарратива состоялась в ходе Общего собрания АН СССР в январе 1949 года, как раз в канун развертывания антикосмополитической кампании.

Через все доклады на этой сессии (а каждый проходил двойное рецензирование, согласовывался с Агитпропом ЦК и прочитывался заведующим Отделом науки Юрием Ждановым лично) проходит сквозная тема — не столько историко-научная, сколько сугубо психологическая: иностранцы нас унижали, и теперь пришла наша очередь. Об этом говорил один из ведущих историков русской техники академик Данилевский: якобы правящие классы царской России раболепствовали перед «иностранщиной» (читай: перед Западом) и распространяли «ложные теории» о неспособности русского народа

<sup>1</sup> Ход подготовки и характер дискуссии на Общем собрании АН СССР подробно описан в кн.: Сонин А. С. Борьба с космополитизмом в советской науке. С. 433–454.

<sup>2</sup> Вопросы истории отечественной науки. Общее собрание АН СССР 5–11 января 1949 г. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 911.

к техническому творчеству, а иностранцы «под шумок» пытались монополизировать русскую науку и технику, чего терпеть более нельзя<sup>1</sup>.

Академик Юрьев, тогдашний председатель Комиссии по истории техники АН СССР, утверждал, что «озлобление наших врагов» вызвано успехами СССР в науке, а посему

мы должны еще больше развернуть борьбу за признание приоритета русских и советских новаторов в области науки и техники. Всякая попытка унижить нашу науку, умолчать о нашем приоритете или приписать наши достижения иностранцам должна встречать решительный протест. Это долг чести советских ученых <...> Нам необходимо еще более усилить борьбу с низкопоклонством перед иностранщиной во всех областях науки и техники <...> Нужно обратить особое внимание на делающиеся иногда попытки протащить в историческую науку чуждую нам идеологию под формулой «объективизма»<sup>2</sup>.

Последнее означало: для того чтобы вернуть себе украденную славу и честь, не следует делать никаких уступок реальности и исторической истине.

Тон задавал сам президент Академии. В своем докладе Вавилов заявил, что истоки низкопоклонства лежат в реформах Петра:

Приглашая в русскую академию в большом числе иностранцев, приносивших нередко вместе с наукой высокомерие и презрение к чужой стране, Петр волей-неволей посеял в академии начало внутренней борьбы, мешавшей работе академии почти в течение полутора столетий, а также то преклонение перед иностранцами, со следами которого наша передовая общественность воюет и теперь<sup>3</sup>.

Эта картина демонстрировала тупиковость советского историко-научного нарратива: комплектование Петербургской Академии наук из иностранцев было во всех смыслах вынужденной мерой — до Петра в России просто не было ни квалифицированных ученых, ни научных институций, ни университетов. Поэтому начинать их могли только иностранцы. Без них просто не было бы в России и самой Академии. Противоречие этой позиции отражало идеологическую противоречивость антикосмополитического нарратива как такового: прославление *русской* Академии (во всех смыслах импортированной в Россию западной институции, что невозможно было отрицать) сочеталось с осуждением европеизации, продуктом которой русская наука и была. В той же мере, в какой антикосмополитический дискурс носил антизападный

<sup>1</sup> Там же. С. 545.

<sup>2</sup> Там же. С. 491–491.

<sup>3</sup> Там же. С. 45.

характер, он имел и антиинтеллектуальную направленность, был, по сути, обскурантистским и потому столь плохо сочетался с задачами самой Академии как цитадели просвещения.

Иррациональным он был в том еще смысле, что питал национальный ре-сентимент, главные признаки которого — зависть и высокомерие — атрибутировались противникам с Запада. Речь, следовательно, идет о классическом переносе. Именно потому, что основы этого процесса находились в поле психологических травм, а не в области рационального, он оказал формативное воздействие на становление советской национальной психологии. Не случайно этой сессии АН придавалось столь большое политическое значение, что ее почтили своим вниманием высшие партийные руководители Ленинграда, сидевшие в президиуме, — П. С. Попков, Я. Ф. Капустин, П. Г. Лазутин и Г. Ф. Бадаев.

Два события, которыми завершилось Общее собрание АН СССР, отразили характер грядущих перемен:

во-первых, ряду выдающихся русских ученых (В. В. Петрову, М. В. Остроградскому, Б. С. Якоби, Я. К. Гроту, П. Л. Чебышеву, Н. Я. Марру, А. П. Карпинскому, И. П. Павлову, Ф. Ю. Левинсону-Лессингу, В. И. Вернадскому) на здании Академии наук на Васильевском острове были открыты мемориальные доски;

во-вторых, «единогласно под аплодисменты всех участников» из Академии наук СССР были исключены почетный член Академии президент Английского королевского общества физиолог Генри Дейл, отказавшийся от членства в Академии в знак протеста против гонений на генетику после сессии ВАСХНИЛ, из числа членов-корреспондентов были исключены американский генетик Генри Дж. Меллер, который также протестовал против лысенковщины, и норвежский физиолог Олаф Брок. При этом Дейл и Меллер были лауреатами Нобелевской премии по биологии.

Таким образом, новая история русской науки означала мемориализацию ее дореволюционных истинных и мнимых достижений через защиту русских приоритетов в противостоянии с западной наукой.

Уже спустя несколько недель, в феврале 1949 года, Министерство высшего образования созвало совещание вузовских преподавателей истории науки, где были разработаны конкретные указания по перестройке преподавания историко-научных дисциплин в новом патриотическом ключе.

Кампания за русские приоритеты в науке способствовала формированию советского русоцентричного историко-научного нарратива. Речь идет о целой серии книг по истории науки и обширного корпуса научно-популярных текстов, созданных вокруг наиболее продвигаемых мифов и направленных на их канонизацию. Обращают на себя внимание сами размеры этих книг. Например, книга «Люди русской науки: Очерки о выдающихся деятелях естествознания и техники» (М.; Л.: ОГИЗ, 1948) вышла в сверхкрупном формате в двух томах

общим объемом в 1200 страниц. В таком же сверхкрупном формате объемом в 589 страниц вышли «Рассказы из истории русской науки и техники» (М.: Молодая гвардия, 1957). «Русская техника» Виктора Данилевского — 546 страниц крупного формата. Книга «Русские инженеры» Льва Гумилевского — 440 страниц, работа Александра Поповского о русских биологах и медиках «Законы жизни» (М.: Сов. писатель, 1949) — 812 страниц и т. д.

Почти все эти книги, которые можно отнести к жанру *научного эпоса*, представляли собой огромные богато иллюстрированные фолианты, выходившие массовыми тиражами и многократно переиздававшиеся. Так, «Русская техника» Данилевского выдержала три издания — в 1947 (10 тыс. экз.), 1948 (50 тыс. экз.) и 1949 (50 тыс. экз.) годах, двухтомник «Люди русской науки» вышел тиражом 30 тыс. экз., «Восстановим правду» Поповского — тиражом 45 тыс. экз., «Русские инженеры» Гумилевского — издание 1947 года — 30 тыс. экз., издание 1953 года — 90 тыс. экз. В каждой из этих книг содержался огромный объем специальным образом отобранной и проинтерпретированной информации, но главной их функцией было формирование и легитимация нового нарратива, описывавшего не существовавшую до того историю русской науки.

Авторы этих историй даже не пытались имитировать объективность (еще в ходе философской дискуссии «объективизм» был осужден как отход от партийности) и скрывать свою предвзятость. Так, удостоенную Сталинской премии книгу «Русская техника» В. В. Данилевский завершал прямыми указаниями на роль истории русской науки как инструмента политической борьбы: «Ленин и Сталин, разработавшие учение о великом русском народе и его всемирно-исторической роли, дали советским людям мощное оружие для борьбы против тех, кто смеет клеветать на наш народ и отрицать величие русского творчества в технике»<sup>1</sup>. Данилевский не скрывал своей цели поставить историю науки на службу пропаганде:

Советские люди уже показали всему миру, что теперь настали новые времена и теперь уж не останется без должного отпора любое покушение на приоритет СССР в завоеваниях науки и техники. Общеизвестен отпор, данный советской общественностью итальянским лжецам, посмевающим покушаться в 1947 г. на русское первенство в изобретении радио. Совсем недавно советские ученые дали резкий отпор дельцам из США, приписывающим Эдисону электрическую лампу накаливания, изобретенную А. Н. Лодыгиным <...>

Советские люди, воспитанные партией Ленина — Сталина, умеют пользоваться историко-техническим оружием для того, чтобы дать отпор посягателям на право русского первородства в великих делах<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Данилевский В. В. Русская техника. Л., 1948. С. 467.

<sup>2</sup> Там же. С. 468.

Именно как «историко-техническое оружие» в холодной войне понимались затопившие страну штудии по «истории отечественной науки и техники». Предпосылки для их возникновения сформировались во второй половине XIX века и в особенности на рубеже XIX–XX веков. Именно в это время русский национализм интеллектуальный и культурный (славянофилы, кучкисты в музыке, художники от Сурикова до Васнецова, Достоевский в литературе, неорусский стиль в архитектуре и т. д.), а также политический (народничество, почвенничество, черносотенство) укрепляет культуру ресентимента и антизападничества. В публичной сфере также усиливаются антизападные сантименты. В годы Первой мировой войны антинемецкий дискурс окончательно легитимируется, а поскольку наука в России была фактически создана немцами, которые на протяжении веков занимали ведущие позиции как в Академии, так и в придворных кругах, начался процесс их замены русскими именами. История науки переписывается в духе борьбы с «немецким засильем». После революции националистический тренд резко сменился интернационалистским. Зато после Второй мировой войны противниками оказались уже не только немцы, но весь Запад, поэтому заменять пришлось практически всех.

Этот дискурс лежал в основе двух равно фикциональных нарративов.

Один из них — квазинаучный исторический нарратив, который сопровождался когда реальными, а когда прямо сфабрикованными документами, иллюстрировавшими «русское первенство» в том или ином открытии, обилием передержек и передергиваний. Искажался либо характер событий, когда одно выдавалось за другое (стихи Ломоносова выдавались за формулировку научного закона), либо их последовательность, когда одновременность открытий (что в науке происходит постоянно) выдавалась за заведомую недобросовестность западных ученых, которые ради славы и/или наживы якобы воровали русские открытия и т. п.

Другой представлял собой вариации на темы народнических фантазий о «талантах народа»: историю науки и техники затопили разного рода вышедшие из крепостных крестьян «мастера старинные», смекалистые «левши», сошедшие с уральских гор «данилы-мастера» и пришедшие из сибирских лесов «народные умельцы».

Обратимся к первому типу нарратива. Точкой отсчета здесь стало двухтомное издание «Люди русской науки». Подготовка этой книги курировалась на высшем уровне. Ею специально занимались секретари ЦК Андрей Жданов и Михаил Суслов, рассматривавшие и утверждавшие макет книги. Решения об ее издании принимались на уровне заместителей Сталина по Совету министров СССР Климента Ворошилова и Николая Вознесенского. В Записке Ворошилова Вознесенскому по поводу издания книги от 30 августа 1947 года он просил выделить 200 тонн типографской бумаги № 1, 30 тонн древесно-бурого картона и 20 000 метров ледерина. В этом документе утверждалось, что

книга рассказывает не столько о «людях русской науки», сколько о «русских приоритетах» и западном ограблении русской науки: «В книге „Люди русской науки“ приведены многочисленные свидетельства того, что многие открытия и изобретения, носящие имена иностранцев, или приписываемые иностранцам, принадлежат нашим ученым» (назывались имена Ломоносова, Петрова, Ползунова, Попова, Лобачевского)<sup>1</sup>.

На состоявшемся у Жданова в конце 1947 года совещании рассматривались замечания к макету Д. Чеснокова и А. Зворыкина. Первый утверждал, что в макете книги «подавляющее большинство очерков выдержано в духе „бесстрастного объективизма“ и „беспартийности“, слабо показана идейность русских ученых», а потому он нуждался в «серьезной переработке и расширении». Второй, ссылаясь на письмо ЦК ВКП(б) в связи с «делом Роскина и Ключевой», призывал «значительно ярче и глубже показать русский и советский приоритет в развитии мировой науки и техники»<sup>2</sup>. В кампании борьбы за русские приоритеты Зворыкин играл ту же роль, что А. Софронов в кампании борьбы с театральными критиками-космополитами, выступая с самыми громкими разоблачениями и злобными нападка на Запад<sup>3</sup>.

Книга «Люди русской науки» как первая попытка представить историю русской науки в биографиях главных ее деятелей готовилась в 1946 году и содержала 127 биографических очерков, написанных 90 авторами. Подготовленная главным образом до ждановских постановлений, она была еще довольно «аполитичной», что уже по меркам 1948 года делало эти биографии недостаточно «партийными» и «боевыми». Книга вышла с большой вступительной статьей С. Вавилова, еще сохранявшей уважительный по отношению к мировой науке тон. В таком же тоне «бесстрастного объективизма» было выдержано и большинство входивших в нее биографических статей.

Хотя за недостаточное внимание к отечественной науке и насаждение низкопоклонства критике подвергалось здесь русское самодержавие, в самих биографиях ученых почти не содержалось открытых нападок на западных коллег, космополитизм и «мировую науку». Авторы — большей частью крупнейшие советские ученые — держались научного стиля изложения, избегая пропагандистских эксцессов и не пытаясь представить своих персонажей революционерами. Хотя упоминались патриотизм русских ученых и свойственное им «материалистическое мировоззрение» вкупе с «прогрессивными политическими взглядами», происхождение упоминалось в тех, главных образом, случаях, когда оно было «социально правильным» и не дискредитировало героя биографии (аристократическое или дворянское происхождение, происхождение

<sup>1</sup> Сталин и космополитизм. С. 133–134.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> См.: Зворыкин А. А. Первенство нашей родины в важнейших технических открытиях и изобретениях. М., 1949.

из богатых семей или из среды духовенства). В таких случаях тема происхождения едва затрагивалась. Не без труда обходились и некоторые сложности в карьере. Например, когда персонаж биографии учился, стажировался или долгое время работал на Западе, сотрудничал с западными коллегами или жил в эмиграции (хотя в случаях с Ковалевской, Жуковским или Мечниковым тема эта освещалась весьма подробно, что уже в год выхода книги воспринималось как анахронизм). Само упоминание о том, что деятель русской науки был знаком с работами западных коллег, а тем более относился к ним с уважением (не говоря уже о пиетете), стало к тому времени невозможным<sup>1</sup>.

Наглядно эта переходность книги отразилась в открывавшей ее обширной вводной статье Вавилова «Советская наука на службе Родине», где давался, по сути, очерк истории русской (главным образом дореволюционной) науки. Вавилов утверждал, что поскольку наука в России начала развиваться только с эпохи Петра (поскольку ее развитие было приостановлено татаро-монголами), это была самая передовая наука — наука Коперника, Галилея, Кеплера, Декарта, Ньютона. Здесь произошла ее встреча с величайшим гением Ломоносовым, который назван «величественной зарей новой русской культуры»<sup>2</sup>.

Однако история русской науки с самого начала представляла немалые трудности для ее инкорпорации в патриотическую схему. Поэтому формативный для русской науки XVIII век (создание Академии, научных институций, университетов) рисуется Вавиловым «широкими мазками». Не называя имен, он утверждал, что «за несколько десятилетий своей работы в XVIII веке Петербургская Академия наук бесспорно внесла фундаментальный вклад в отечественную и мировую науку»<sup>3</sup>. В чем состоял этот вклад, не уточнялось, но было названо 11 имен. Среди них лишь одно немецкое. Хотя известно, что Российская Академия была фактически немецкой (из 13 первых академиков 9 были немецкими учеными, немцем был и первый президент Академии; в XVIII веке немцы составляли 60% ее состава: из 111 членов Академии было 67 немцев, среди остальных было немало других иностранцев). Поэтому если академия и внесла «фундаментальный вклад в отечественную и мировую науку», то был он в значительной степени немецким, о чем в книге и в статье Вавилова не было не только упоминания, но даже намек. Все это составляло реальную трудность для создания политически правильного историко-научного нарратива.

Зато Президент АН СССР утверждал российское первенство в целом ряде открытий в XIX веке (дуговая свеча П. Н. Яблочкова, радио А. С. Попова, лампа

<sup>1</sup> История издания двухтомника «Люди русской науки» рассмотрена в ст.: *Еремеева А. Н.* В жанре агиографии: Конструирование биографий русских ученых в эпоху позднего сталинизма // *Человек и личность в истории России.* СПб.: Нестор-история, 2013. С. 457–464.

<sup>2</sup> *Люди русской науки:* В 2 т. М.; Л.: ОГИЗ, 1948. Т. 1. С. 22.

<sup>3</sup> Там же. С. 23.

накаливания А. Н. Лодыгина и мн. др.). Положение науки в дореволюционной России позволялось критиковать; на него удобно было списывать любые недостатки. Так, с одной стороны, «взлет научного творчества в России с полной очевидностью свидетельствовал об огромном стремлении широких кругов общества к знанию и о наличии в народе талантов и способностей к науке», а с другой, «правлящие классы царской России насаждали низкопоклонство перед иностранной наукой и культурой, пренебрежительно относились к достижениям отечественной науки». Итоговая картина получалась такой: «Россия в XIX веке имела много замечательных ученых, могла гордиться длинной чередой важнейших открытий и изобретений, но, за редкими исключениями, наука в ней систематически не развивалась»<sup>1</sup>. Иными словами, ученые были, а науки не было. И все же подготовленный АН СССР двухтомник был еще сконцентрирован на биографиях деятелей русской науки, а не на полукриминальных историях украденных открытий, и может рассматриваться как оправданная точка. После нее пересмотр истории науки принял лавинообразный характер.

Примечательно, что в этих работах речь шла именно о *русской* истории. Известно, что самостоятельной истории России как дисциплины в советское время не существовало. Были истории союзных республик, была история СССР, но не было *русской* истории. Зато создававшаяся в это время история *русской* науки была вовсе лишена инонационального измерения. В ней хорошо видно, как создавался советский имперский исторический нарратив, в котором дискурс приоритета русской науки служил одновременно и критике царского режима и укреплению патриотического историзма, поскольку первый рассматривался как антипатриотичный и чуть ли не «оккупационный»: «Реакционеры, властвовавшие в порабощенной стране, не верили в творческие силы русского народа. Они не оказывали поддержки отечественным техникам-новаторам, раболепствуя перед Западом и не веря в то, что русское творчество в технике может приносить какие-то плоды»<sup>2</sup>. Царская власть была нерусской (а немецкой — главная вина Петра перед Россией в глазах Сталина) и *потому* не могла служить национальным интересам России.

Актуализация этих исторических препирательств привела к тому, что в центре обсуждения оказалась именно *русская* наука и техника — не украинская, не армянская, не узбекская. Выходило, что в дореволюционной России нерусской науки и техники не было, хотя в ее состав входили и достаточно передовые в научном отношении ставшие частью СССР республики Прибалтики (так, Тартуский и Вильнюсский университеты старше Санкт-Петербургского) или Армения, где наука имела развитие еще в древности.

<sup>1</sup> Там же. С. 28.

<sup>2</sup> Данилевский В. В. Русская техника. С. 10.

Между тем погружение в прошлое вело не к расширению, но к замыканию национальных границ. С этим сдвигом связан происшедший в послевоенные годы расцвет советской археологии и медиевистики<sup>1</sup>. Прежде всего, истории славян, и, главным образом русских. Включение в их состав древнерусской (древнеславянской) народности украинцев и белорусов превращало их в «народы-производные», а не ветви восточнославянского древа<sup>2</sup>. Корни славян искали теперь в каменном веке<sup>3</sup>, что, в свою очередь, резко поднимало статус археологии. Свидетельством этому стало беспрецедентное число Сталинских премий, присужденных археологам с 1945 по 1952 год. Их получили девять археологов. Причем ведущие историки Древней Руси, возглавлявшие патриотический тренд, Б. А. Рыбаков и Б. Д. Греков — дважды<sup>4</sup>. В связи с этим гротескные формы приняла борьба с норманнской теорией, которая теперь осуждалась не только как исторически необоснованная, но и как мракобесная и (без употребления этого термина) русофобская<sup>5</sup>. Напротив, актуальными в археологии и истории, славяноведении и филологии стали исследовательские темы, утверждавшие прямо противоположное — славянское первенство и превосходство над германскими племенами<sup>6</sup>. Следствием включения древнеславянской народности в древнерусскую стало то, что украинцы и белорусы (а заодно и их реальные и мнимые научные и технические достижения) апроприировались и становились частью *русской* науки.

Интересны в этом смысле вышедшие в 1957 году «Рассказы из истории русской науки и техники» В. Болховитинова, А. Буянова, В. Захарченко и Г. Остроумова, ставшие своеобразным итогом десятилетия самовосхваления, когда острая фаза прошла, оставив следующий нарратив:

Много открытий и изобретений родилось в нашей стране. По вине царской бюрократии, помещиков и буржуазии, не веривших в творческие силы народа, тормозивших развитие отечественной науки и техники, с пренебрежением относившихся ко всему русскому, открытия и изобретения, сделанные в России, нередко

<sup>1</sup> См.: Чубур А. А. Державно-националистический этап в идеологизации советской археологии // Советское государство и общество в период позднего сталинизма. 1945–1953 гг. Материалы VII Междунар. научной конференции. Тверь, 4–6 декабря 2014 г. М.: РОССПЭН, 2015. См. также: Дубровский А. М. Историк и власть: Историческая наука в СССР и концепция истории феодальной России в контексте политики и идеологии (1930–1950-е годы). Брянск: Изд-во Брянского гос. ун-та, 2005; Юрганов А. Л. Русское национальное государство. Жизненный мир историков эпохи сталинизма. М.: РГГУ, 2011.

<sup>2</sup> Чубур А. А. Державно-националистический этап в идеологизации советской археологии. С. 340.

<sup>3</sup> Державин Н. С. Происхождение русского народа. М., 1944.

<sup>4</sup> См.: Чубур А. А. Державно-националистический этап в идеологизации советской археологии. С. 340.

<sup>5</sup> См.: Клейн Л. С. Спор о варягах. История противостояния и аргументы сторон. СПб.: Евразия, 2009.

<sup>6</sup> См.: Прохаска Д. Д. «Берлин» от славянского «Бедлин» — сторожевой пост // Известия АН СССР. Отд. литературы и языка. 1946. Т. V. Вып. 4.

предавались забвению, хотя превозносились даже малозначительные из зарубежных открытий и изобретений.

Низкопоклонство перед всем заграничным, насаждавшееся царизмом, не имело ничего общего с уважением к передовым деятелям культуры Запада. Чиновники, фабриканты и помещики, преклоняясь перед заграницей, часто потворствовали ловким предпринимателям, а иногда и просто-напросто авантюристам с иностранными паспортами<sup>1</sup>.

Былые огульные антизападные обобщения более не приветствовались. О западной науке теперь следовало упоминать уважительно:

Русские ученые с огромным уважением относились к своим зарубежным собратьям. Первой радиogramмой, переданной А. С. Поповым, были слова «Генрих Герц» — имя немецкого физика, открывшего электромагнитные волны. Благодаря русскому путешественнику Н. М. Пржевальскому на карте мира появились «Хребет Гумбольдта», «Хребет Колумба». Перу К. А. Тимирязева принадлежит одна из лучших в мировой литературе книг о Дарвине (5).

О передовой древнерусской науке авторы предпочитали теперь не распространяться, сохраняя, однако, взгляд на татаро-монгольское иго как на подвиг русского народа по спасению Европы:

Татаро-монгольское иго надолго приостановило на Руси развитие наук, в том числе и астрономии. В странах Западной Европы, которые грудью своей заслонил русский народ, продолжалось создание астрономии. Но когда русский народ, освободившись от монгольского ига, быстро стал наверстывать потерянное время и вместе с другими странами Европы двигать вперед науку, он дал ученых, внесших ценнейшие открытия и в астрономию (8).

От прежнего времени сохранилась, однако, безудержная похвальба, как правило оформленная неопределенными конструкциями типа: «Деятельность Пулковской обсерватории вызывала восхищение ученых всего мира. Пулково стали называть „астрономической столицей мира“» (16). Кто именно называл Пулково астрономической столицей мира, когда общеизвестно, что такой столицей был Гринвич, а лучшие в мире оптические приборы производились в Англии и Германии? Устройство этого нарратива таково, что все, что ни делали русские ученые, было «величайшим» и вызывало всеобщий восторг благодаря сильному приближению, при том что читатель не знал истинных масштабов описываемого:

<sup>1</sup> Болховитинов В., Буянов А., Захарченко В., Остроумов Г. Рассказы из истории русской науки и техники. М.: Молодая гвардия, 1957. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

Много сделал Струве и в геодезии. Сорок лет под его руководством трудились русские ученые, измеряя отрезок дуги меридиана между Дунаем и Ледовитым океаном. Длина меридиана была определена с точностью, давшей картографии надежные данные для составления карт. В истории науки это была одна из величайших геодезических работ. <...> Дела замечательного ученого, основателя Пулковской обсерватории, в которой воспитывались многие поколения русских астрономов, бессмертны в истории науки о вселенной (16).

Читателю, разумеется, неизвестно, насколько революционными («величайшими» и «бессмертными») были достижения Струве, зато известно, что геодезическая дуга Струве создавалась исключительно в военных целях — для создания точных военных карт, о чем читателю, разумеется, не сообщалось. В иных же случаях масштаб задавался искусственно и намеренно завышался. Так, об «открытом» Ломоносовым законе сообщалось:

Идея о сохранении вещества высказывалась еще древнегреческими философами-материалистами — Демокритом, Эмпедоклом и другими. На такой точке зрения стояли Г. Галилей, Ф. Бэкон, Д. Бруно, Э. Мариотт и другие естествоиспытатели и философы. После опытов Ломоносова эта мысль, существовавшая в качестве общепризнанного положения, стала законом природы. Приоритет в открытии закона сохранения вещества долгое время приписывался Лавуазье. Но Лавуазье был четырехлетним ребенком, когда рукой Ломоносова был начертан великий закон сохранения (26).

Имя Ломоносова, поставленное в контекст величайших греческих мыслителей, а также Галилея, Бэкона и Бруно, должно было создавать «абсолютную эпическую дистанцию», которая усиливалась «высоким штилем»: «великий закон природы», «начертанный» рукой Ломоносова, производил последнего в статус библейского пророка. Нередко подобной же цели способствовал прием усиления. Так, о Лобачевском сообщалось, что он

создал геометрию, значительно более всеобъемлющую, чем геометрия Эвклида. Идеи Лобачевского входят теперь необходимым звеном в теорию относительности, связавшую воедино геометрию с физическими процессами и величинами: с силами, массами, скоростью движущихся тел, с полями тяготения, с электромагнитными процессами. К теории относительности обязан прибегать ученый, когда ему приходится выходить в своих исследованиях за пределы обычных скоростей и расстояний — устремляться в просторы вселенной или углубляться в мир атомов. Эта еще недавно, казалось бы, отвлеченная теория в наши дни превратилась в могучее орудие познания мира, замечательный инструмент расчета атомных процессов (65).

Без упоминания имени Эйнштейна теория относительности как бы автоматически приписывалась Лобачевскому (в некоторых публикациях об этом говорилось прямо). Нередко русские технические достижения описывались в контексте, в котором были совершенно искажены исторические пропорции. Так, например, из утверждения, что «в XVIII веке Россия не только располагала замечательными специалистами, в совершенстве владевшими секретами получения металла и его обработки, не только славилась большой и мощной горнозаводской промышленностью, — наша страна шла впереди и по уровню металлургической техники. Россия славилась крупнейшими в мире доменными печами» (158–159), можно было заключить, что не в Англии XVIII века происходила промышленная революция, а в России, что не из России в Англию при Петре ездили учиться передовому металлургическому производству, а наоборот. Соответственно, не упоминаются мировые достижения в металлургии. Напротив, сообщается, что «великое открытие» Аносова, разгадавшего тайну булата,

стало впоследствии краеугольным камнем одной из важнейших точных наук — металлостроения, занимающегося изучением связи между строением и свойствами металлов... До работ Аносова учеными и металлургами были выдвинуты отдельные предложения о природе сплавов. Но только после открытия Аносова металлостроение оформилось в самостоятельную отрасль знания. Аносову принадлежит честь создания тех методов исследования структуры металлов, которые и по сей день занимают главное место в металлографии (171).

Подобные искусственные исторические абберрации приводили к очевидным нелепостям. Так, сообщение об открытии в 1748 году *первой* в России химической лаборатории, где в 1756 году Ломоносов якобы экспериментально доказал закон сохранения вещества, соседствует с утверждением: «В те времена (во времена Ломоносова. — Е. Д.) в России были крупные химические лаборатории. Одни из них обслуживали „промыслы“, в других изготовлялись лекарства» (69).

С другой стороны, то обстоятельство, что нельзя было похвастаться внедрением в России достижений этих якобы «крупных» лабораторий («ни угледобывающая, ни металлургическая промышленность не смогли в то время отказаться от старых методов работы, двинуться по новому, указанному Менделеевым пути» (184)), объяснялось тем, что царское правительство, зараженное космополитизмом и неверием в творческий потенциал русского народа, предпочитало закупать технологии и целые производства на Западе за огромные деньги (так, впервые созданный Василием Пятовым в 1856 году прокатный стан был позже закуплен в Англии).

Рисуемая здесь картина находилась в разительном противоречии с представлениями, сложившимися в массовом сознании. Так, например, технические усовершенствования ассоциировались, прежде всего, с Англией эпохи

индустриальной революции; разного рода «тонкая обработка металлов» (ювелирное дело, часы, сложные механизмы) — со Швейцарией; изысканные ткани и кружева — с Голландией, Бельгией и Францией; книжное искусство — с Германией и т. д. В свете новой истории науки и техники все это становилось русским:

Средневековые русские мастера умели делать сложные механические устройства — часы, хитроумные замки, сверлильные и токарные станки, станки для чеканки монет, ткацкие станки, самопрялки, копры для забивания свай, подъемные сооружения, лесопильни. Русские мастера искусно поднимали на высокие башни огромные колокола. Книги, выпущенные одной из первых русских типографий, основанной Иваном Федоровым в 1563 году, поражают совершенством полиграфического оформления. Русские ткани, оружие и многие другие изделия славились во всей Европе и Азии (186).

Скачок из древности в новое время и оттуда в будущее совершался здесь при помощи простых нарративных приемов. Технические чудеса и диковинные часы вызвали в памяти читателя «чудо-мастера» Ивана Кулибина, который оказывается отцом современной автоматики, поскольку в свои «увеселительные механизмы» «внес много нового и ценного для всей механики. Строя машины-игрушки, Кулибин заложил основы конструирования механизмов-автоматов. Создатель машин, могущих воспроизводить сложные движения, Кулибин явился одним из провозвестников автоматики» (191).

Чего бы ни касались «Рассказы из истории русской науки и техники», во всем русские оказывались первыми — в науке и технике, физике и математике, химии и биологии, электротехнике и электронике, радио и телевидении, металлургии и механике, сельскохозяйственной и военной технике, в инженерном деле и гидротехнике, транспорте (железнодорожном, водном и летном деле), в военном деле (оружейное, минное, фортификационное дело, военный флот, боевая авиация), лучшими землепроходцами, совершившими великие открытия на Востоке, в Сибири, на Аляске, в Центральной Азии, на далеких материках, в вечных льдах, а также в минералогии и изучении недр, геохимии и горном деле, в медицине (эпидемиологии, хирургии, психологии, физиологии), в сельском хозяйстве (агронии, животноводстве, садоводстве, в «мичуринской науке»). И так от книги к книге<sup>1</sup>. Достаточно посмотреть на разделы удостоенной Сталинской премии «Русской техники» Данилевского, чтобы увидеть, что эти претензии охватывали все сферы науки и техники, оказавшиеся затопленными «русским творческим половодьем»: <sup>2</sup> «Русский металл»,

<sup>1</sup> См.: *Болховитинов В. и др.* Рассказы о русском первенстве. М., 1950; *Лазарев П. П.* Очерки истории русской науки. М., 1950; *Кузнецов Б. Г.* Патриотизм русских естествоиспытателей и их вклад в науку. М., 1951.

<sup>2</sup> *Данилевский В. В.* Русская техника. С. 471.

«Горнозаводская техника», «Русская механика», «Машины и машиностроение», «Русская технология», «Гидросиловые установки», «Русский свет», «Промышленная электроника», «Русские крылья», «Народ-техник».

Обратимся к одной лишь сфере транспорта, как она представлена в «Рассказах из истории русской науки и техники». Рассказывая о том, что Черепановы создали первый в России паровоз, авторы лишь мельком упоминают о том, что один из них учился машиностроению в Швеции, а другой — железнодорожному делу в Англии. Зато читателю сообщается, что «паровоз Черепановых оставил далеко позади современные ему образцы локомотивов» (258) и что впоследствии «русский опыт в паровозостроении часто заимствовали фирмы европейских стран и Америки» (261). Тот же факт, что сам локомотив Черепановых не нашел применения за пределами завода, объясняется так:

Царское правительство, выражавшее волю помещиков-крепостников, которым развитие транспорта было невыгодно, не торопилось с постройкой железных дорог. Долгие годы шли споры между сторонниками и противниками постройки железных дорог, и хотя в нашей стране трудами русских людей были созданы все необходимые предпосылки для успешного развития железнодорожного транспорта, правительство, безучастное к творчеству отечественных техников, решило передать это важнейшее дело в руки иностранцев (256).

Кроме того что из объяснения нельзя понять, чем могло быть невыгодно государству (и «помещикам-капиталистам») строительство железных дорог, за рамками повествования остается тот факт, что замена паровоза Черепановых конской тягой имела сугубо экономические объяснения: из-за отсутствия инфраструктуры и высокой стоимости транспортировки древесины использование ее в качестве топлива было нерентабельным, а источников угля рядом не было. Содержание лошадей было намного более рентабельным еще и потому, что в отличие от крупных английских заводов, где паровозы использовались на полную мощность в крупных составах, на российских заводах просто не было достаточных объемов транспортируемых грузов. Так политическое объяснение, оставаясь невразумительным и противоречивым, обосновывало переписывание истории.

То же повторилось с первым трамваем инженера Федора Пироцкого, пущенным в Петербурге в 1880 году; с первой самоходной коляской, которую якобы изобрел и построил в XVIII веке крестьянин Нижегородской губернии Леонтий Шамшуренков; и наконец, с изобретением велосипеда. Авторы утверждали, что первый двухколесный велосипед был изобретен в 1801 году уральским крепостным самоучкой Артамоновым, приехавшим на нем в Москву из Нижнего Тагила на коронацию Павла I; тот, пораженный диковинным приспособлением, дал Артамонову вольную. Это при том, что известно: первую

«беговую тележку» (тогда еще беспедальный велосипед) изобрел в 1813 году Карл Дрез. Затем, в 1840 году, английский механик Макмиллан установил педали для вращения переднего колеса велосипеда, а спустя еще пять лет, тележку с велосипедом скрестил француз Мишо (это был деревянный велосипед выпуска 1845 года).

Согласно же авторам «Рассказов из истории русской науки и техники» и «Русской технике» Данилевского, созданный на Урале велосипед Артамонова был построен целиком из металла. На переднем колесе, диаметр которого был в два раза больше заднего, укреплялись педали с шатунами; руль, велосипедная рама и колеса были изготовлены из легких полос железа, а деревянное седло укреплялось на пружине. Легенда о «велосипеде Артамонова», возникшая в XIX веке и получившая большую популярность в эпоху борьбы за русские приоритеты, так и осталась легендой. Она обросла множеством литературных подробностей, а сам Артамонов даже обрел имя, отчество и даты жизни. Но никаких документов и даже упоминаний этого персонажа в архивах обнаружить так и не удалось. Проведенный в 1986–1987 годах металлографический анализ образцов металла «артамоновского велосипеда» показал, что в нем использовался металл, выплавленный в мартеновской печи на кислом поду, — а ведь первая мартеновская печь была пущена в действие на Нижнетагильских заводах в 1876 году. Таким образом, «велосипед Артамонова» оказался сделанным из мартеновской стали (то есть не ранее 1870-х годов) по английским образцам того времени. Речь, следовательно, идет об обычной фальсификации, сделанной в XIX веке и подхваченной и развитой в конце 1940-х — начале 1950-х годов, с целью утвердить «русское первенство».

А далее — дороги прогресса на транспорте пролегали едва ли не только через Россию. Так, в 1880 году Федор Блинов создал самоходную гусеничную сельскохозяйственную машину, которая приводилась в действие паровым двигателем и передвигалась по любым дорогам на гусеницах-вездеходах, — прообраз трактора. «Почему же это величайшее изобретение, созданное в крупнейшей сельскохозяйственной стране мира, не было подхвачено и доведено до полного завершения?» — задавались вопросом авторы. Оказывается, «землевладельцы-помещики и появившаяся прослойка кулачества при очень дешевой рабочей силе разорившихся крестьян не нуждались в мощной машине. Им не нужен был трактор-самоход Блинова» (274). При этом не объясняется, почему выпущенный в 1912 году в Америке первый трактор имел большой коммерческий успех.

То же касается и водного транспорта. Идея парохода родилась в России в 1753 году. Теплоход тоже придумали в России (281). А первый ледокол построил купец Бритнев. И «когда в суровую зиму 1871 года замерз Гамбургский порт, Германия командировала своих инженеров в Петербург. Они купили у Бритнева за 300 рублей чертежи ледокольного парохода. По этим чертежам

спешно начали строить ледоколы. Изобретение постигла судьба многих других выдающихся открытий. Широкая реклама гамбургских ледоколостроителей заслонила заслуги русских изобретателей. Гамбургские заводчики длительное время распродавали чертежи ледоколов пароводным фирмам Америки, Норвегии, Швеции, Дании» (287). Так утекло за рубеж и это русское изобретение.

При том что объяснения были неубедительными, а многие факты недоказуемыми, история русской науки и техники, представленная в эпических нарративах историков науки, выглядела богатой и нарядной. И хотя это была история славы и обид, питавших культуру советского ресентимента, она оставалась слишком узкодисциплинарной, замкнутой на сугубо научные задачи, ограниченной принципами историко-архивных исследований и не всегда отвечала требованиям массового читателя.

Ключевую роль в пролиферации этого историко-научного нарратива и резком усилении его суггестивности сыграла группа писателей и журналистов, специализировавшихся на патриотической истории русской науки — Геннадий Фиш, Вадим Сафонов, Лев Гумилевский, Юрий Вебер, Александр Поповский, М. Ильин и др. Большинство из них пришли к историко-научным темам через биографии, которые накануне войны и в особенности в годы войны приобрели отчетливо патриотический уклон. Приемы повествования, неприемлемые для историков (или избегаемые ими), без ограничений использовались этими авторами научно-популярных текстов.

Ярким примером писателя такого рода был Лев Гумилевский, который после острой критики его романа «Собачий переулочек» в 1920-е годы был пристроен Горьким в ЖЗЛ, где выпустил в 1930-е годы биографии Дизеля и Лавалья, во время войны — Жуковского, а после войны специализировался исключительно на русских ученых, написав для ЖЗЛ биографии Бутлерова, Вернадского, Зинина, Чаплыгина и Чернова. В 1947 году Лев Гумилевский выпустил книгу «Русские инженеры» (2-е изд. — 1953). Она интересна не столько приведенными в ней фактами, сколько приемами их подачи.

Любая историческая информация, часто ничем не подкрепленная, а то и заведомо ложная, подавалась Гумилевским в позитивном ключе: «Археологические раскопки показывают, что не только в IX веке, когда иностранцы не называли Русь иначе, как «страной городов», но и гораздо раньше, в V–VI веках, славяне жили не в одних разбросанных селениях, но и в хорошо укрепленных городах»<sup>1</sup>. Говорить о «хорошо укрепленных городах» славян в V–VI веках, конечно, не приходится, поскольку к этому периоду относится формирование самого славянского этноса, однако желание показать историческую укорененность славян в Европе заставляет автора утверждать нечто с исторической

<sup>1</sup> Гумилевский Л. Русские инженеры. М.: Молодая гвардия, 1953. С. 5. Далее ссылки на это издание с указанием страниц в скобках.

точки зрения абсурдное: в V веке никаких «хорошо укрепленных городов» в Восточной Европе вообще не было.

Но рассказ Гумилевского наполнен не только фактически неверными историческими заключениями, но и выводами, противоречащими его собственному повествованию. Так, рассказ о работе Петра на верфи в Амстердаме, а затем о его обучении английской системе постройки судов завершается таким неожиданным утверждением: «Еще в то время, когда в Европе только привыкали к слову „инженер“, означавшему вначале офицера, управляющего военными машинами и орудиями, в России возникает инженерное искусство, опирающееся не только на опыт, но и на расчет, на „геометрическое совершенство“, на науку» (32).

Лишенный фактологической базы, разговор об истории превращается в спор о словах и определениях. Какие из них более отвечают задачам продвижения образа величия русской науки, а какие «принижают» его. Так, Гумилевский пускается в спор с теми, кто называл Кулибина, Черепановых или Ползунова «самоучками»: они-де не получили систематического образования точно так же, как и Джеймс Уатт, Джордж Стефенсон или Майкл Фарадей. «Почему же никто никогда ни в России, ни в Англии, ни еще где-нибудь в мире не называл Фарадея или Уатта самоучками, хотя все знают, что и Фарадей и Уатт не проходили, подобно Кулибину и Черепановым, никаких школьных курсов?» (44).

Обсуждение подобных вопросов было настолько же бессмысленным, насколько нелепым было предъявлять требования систематического школьного образования к выходцам из состоятельных семейств в Шотландии XVIII века. Так, Уатт происходил из влиятельной и весьма состоятельной семьи. Его дед преподавал математику и мореходство, был главным окружным судьей и председателем церковного совета Гринока. Отец также был разносторонне образованным человеком. Он не только строил корабли и держал склад корабельных принадлежностей, но вел морскую торговлю и сам создавал и чинил различные приборы и механизмы (так, он построил для Гриноковской пристани первый кран). Мать Уатта также происходила из богатого рода и получила очень хорошее (разумеется, домашнее) образование. Поскольку ребенок был слаб здоровьем, родители обеспечили ему прекрасное домашнее образование. Вряд ли поэтому можно назвать Уатта «самоучкой» (по этой логике «самоучками» было большинство — вплоть до королей и царей — аристократов, получавших домашнее образование). Спор этот не имеет отношения к британским ученым, он необходим Гумилевскому для того, чтобы показать, что Кулибин, Черепановы или Ползунов были не менее образованными, чем они, хотя подобные сопоставления свидетельствуют лишь о комплексе неполноценности того, кто входил в подобные нелепые сопоставления.

Этот исторический нарратив был абсолютно замкнут: развитие науки представляется в книге Гумилевского как сугубо национальный процесс. Даже

инженерия имеет здесь национальную специфику: «передовая русская инженерия, для которой в силу особенностей исторического развития была характерна высокая активность, простота решений, глубокая творческая сознательность и способность внедрять в практику новейшие научные методы». Она развивается в специфических национальных условиях: «общественно-политический строй царской России лишал нашу инженерию возможности осуществлять большую часть передовых идей, проводить в жизнь гениальные по смелости и грандиозности замыслы, безукоризненно разработанные инженерно-технические проекты». Но даже когда эти замыслы и проекты, не имея возможности быть реализованными в России, реализуются за рубежом, оказывается, что и там они были воплощены в жизнь самими русскими: «русские идеи или осуществлялись нередко за границей самими русскими инженерами, или же чаще всего просто похищались беззастенчивыми иностранными предпринимателями. Русский приоритет в ряде научных открытий и технических изобретений замалчивался не только за границей, но и в самой России» (77). Наука и инженерная мысль в этой проекции лишены какого бы то ни было интернационального измерения. Единственная возможность для них за пределами страны — быть украденными. Абсурдной при таком подходе кажется сама идея конвертируемости, универсальности научного знания или инженерного открытия, научного обмена, взаимодействия и взаимовлияния.

В этом свете факт участия иностранных ученых (в особенности немцев) в развитии русской науки требовал объяснения. Пытаясь осветить эту деликатную тему, Гумилевский пускался в пространные рассуждения о том, что, оказывается, «недоверие к иностранцам, все возраставшее на Руси, часто вызывалось ими самими, их тайным недоброжелательством или явной недобросовестностью». Приводя поданную Петру в 1701 году докладную записку об иностранцах «первого русского экономиста» Ивана Посошкова, писавшего, что «не прямые они нам доброхоты, того ради и учению их не весьма надобно верить, мню, что во всяком деле нас обманывают и ставят в совершенные дураки», Гумилевский утверждал, что «Посошков принадлежал к тем русским людям, которые, придерживаясь старых национальных начал, тем не менее ясно понимали, что Россия должна идти вперед своей собственной дорогой, ни в коем случае не копируя слепо западноевропейские образцы и не подлаживаясь под иноземную моду». Поэтому якобы Посошкову «первому открылись отрицательные последствия широкого привлечения Петром иностранцев в Россию». Если эти «недоброхоты» «не могли оказать существенного влияния на самобытный характер русской научной и технической мысли, то внушить известной части русского общества полупрезрительный, полуснисходительный взгляд на русскую технику и русскую науку им все-таки иногда удавалось». Именно этим объяснял Гумилевский сохранившиеся «неверные и несправедливые представления о первых русских инженерах как о „самоучках“

и о русском остром и глубоком уме как о „смеалке“ и „сметке“». В этом, полагал он, выразилось неверие в способность русской инженерной мысли к обобщению и «теоретическому обоснованию богатого опыта» (37).

В результате участие немцев в развитии русской науки объявлялось полезным не столько России, сколько им самим: «Присутствие ряда иностранных ученых в Академии наук не оказало влияния на самобытный характер развивавшейся русской науки. Скорее Эйлер испытал на себе влияние нарождавшейся русской научной школы и часто отвлекался от работ по чистой математике и классической механике, решая практические задачи, которые ставила перед наукой русская жизнь» (38). Следует признать, что, в отличие от писателей, историки науки не всегда позволяли себе столь вольное обращение с фактами и столь огульные выводы.

Выше мы рассмотрели историко-научные («эпические») нарративы, созданные как историками науки, так и писателями. Писательские тексты чаще опирались на конкретные истории и биографии, в которых упор делался на «народные таланты», а демонстративная литературность способствовала их лучшей усвояемости широкими кругами читателей. Образцовый текст такого рода — «О мастерах старинных» Виктора Шкловского (1951). В сказовой форме эта книга повествовала о «народных мастерах» 1714–1812 годов. В ее основе лежали связанные внешне-событийной канвой реальные истории тульских мастеров-оружейников Андрея Нартова, Якова Батищева, Льва Собакина, Павла Захавы, Алексея Сурнина. Большинство в эпоху Петра и Екатерины учились в Англии инженерному делу, а затем, вернувшись в Россию, создали передовую технику, якобы далеко превосшедшую западные образцы.

Повествование Шкловского нарочито стилизовано под лесковский сказ и безусловно в структурном отношении. Двадцать три главы книги повествуют о рождении русского оружейного производства. В соответствии с летописной традицией каждая глава имела витиеватое название, включавшее в себя краткое описание содержания — от «Главы первой, в которой солдат Ораниенбургского батальона Яков Батищев прибывает в Тулу. С этой главы начинается повесть, действие которой будет продолжаться сто лет» и до «Главы двадцать третьей, рассказывающей о разговоре фельдмаршала Кутузова с механиком десятого класса Павлом Захавой». Через всю книгу проводилась мысль о том, что дальновидно заложенное Петром оружейное производство в России стало залогом победы в Отечественной войне 1812 года.

От начала и до конца книги Англия изображается Шкловским крайне негативно. И речь не только о мрачных картинах капиталистической эксплуатации, но и о внешней политике, начиная с Северной войны и кончая Крымской. Так, изображая Северную войну как освободительную, Шкловский не забывал попенять вчерашним советским союзникам на поддержку разбитой Швеции и помехи России при закреплении на Балтике: «Чуть ли не четверть века шла

война. Россия за это время переделывалась, кровью истекая, а англичане хотели богатеть чужой бедой»<sup>1</sup>.

Если Англия описывается по-дickенсовски, то Россия — по-лесковски. XVIII век рисуется полулубочно — с крутыми нравом царями, ленивыми и спесивыми вельможами, бравыми и смекалистыми солдатами и мастерами. Сами истории имели воспитательно-патриотическое направление. В них речь шла о невероятной талантливости русских мастеров из народа. Учеба у англичан лишь упоминалась, превосходство русских нововведений и их значение, напротив, всячески преувеличивались. Так, русские станки были лучше иностранных, а «мастера старинные» улучшали их куда успешнее англичан, французов или немцев.

Например, Нартов усовершенствовал станки Батищева, закрепив на них резец. Из поколения в поколение передавали русские мастера свое инженерное умение. Батищев создал станки в Туле:

На них высверливали и обтачивали ружейные стволы. Работали эти станки больше ста двадцати лет. Оружие, сделанное на них, побеждало по всему свету. Батищева забыли, а машины его все работали и работали, создавая силу и славу народа. Но и в Туле, и во всей России, и во Франции, и в заморской Англии, и в Германии — везде работали токари, держа резец в руках, как будто нартовское дело и не было начато (43).

Следующий изобретатель, Сурнин, придумал новые усовершенствования (создал станок с суппортом, который переняли у него англичане). Так достигался прогресс в России: каждый следующий мастер обгонял инженеров Западной Европы, которая только и делала, что плелась в хвосте у российских умельцев.

Как всегда, эти нарративы не рассчитаны на излишнее приближение. То, о чем они повествуют, следует рассматривать на большом расстоянии и в общих чертах. Потому что если задать вопрос о том, где именно «во всей России» работали на токарных станках, ответа не последует: станков этих, как и производств, были в России единицы. Эти истории, рассказанные как сказки, имели целью доказать, что промышленная революция произошла не в Англии, а в России (или, по крайней мере, благодаря русским). Пионерами многих ключевых открытий были русские мастера, достижения которых приписаны англичанам (например, заслуга изобретения станка с суппортом была приписана Генри Модзлею, а паровая машина — Уатту). О русских мастерах не знали потому, что историю техники в России писали иностранцы. Они же возглавляли российские заводы, приписав себе русские заслуги. Лесковского

<sup>1</sup> Цит. по: Шкловский В. О мастерах старинных. М.: Сов. писатель, 1953. С. 31. Далее ссылки на это издание с указанием страниц в тексте в скобках.

«Левшу» Шкловский называл «неполной» повестью, сводившей все к курьезу. А дело куда серьезнее:

Русские мастера шли во главе мировой техники, и память о них должна быть поднята по мере их заслуг... Русская техника отличалась именно тем, что она решала всегда самые важные вопросы, ставя перед собой такие задачи, от которых зависит изменение основ производства. Русские умельцы не были инженерами, так как техническое образование тогда еще не было создано, но это были люди, создавшие новую технику и владевшие культурой своей страны (165–168).

Конечно, техническое и даже инженерное образование в то время существовало (именно за ним русские мастера и были отправлены в Англию, с тем чтобы начать развивать станкостроение в России). Оно возникло в древности, но полноценное развитие получило в Европе в эпоху Ренессанса, а настоящий его расцвет пришелся на эпоху промышленной революции. Но все это прошло мимо России. Именно оттого, что здесь оно находилось в XVIII веке в зачаточном состоянии, Шкловский и рассказывает фантастические истории о том, как русские студенты приехали в Англию и произвели ключевые инженерно-технические открытия. И как знать, не был ли избранный Шкловским сказочный стиль наиболее адекватной формой, в которой эти вполне сказочные истории могли быть доведены до читателя. Как бы то ни было, они были необходимым дополнением к советскому историко-научному нарративу.

Отношение самих ученых к усилиям писателей-пропагандистов было, как правило, весьма пренебрежительным. Их справедливо упрекали в непонимании природы научного знания, дилетантизме, некомпетентности, привнесении в разговор о науке элементов сенсационности. Так, в пересланном заведующему Отделом науки ЦК Ю. Ждановым в секретариат своего отца А. Жданова пространном письме академика А. Е. Браунштейна и врача Жукова об очерках А. Поповского «Заметки о русской науке» (Новый мир. 1948. № 3) от 3 июня 1948 года говорилось о том, что «Поповский чрезмерно смел и некстати универсален в изложении всех отраслей современной науки, в обсуждении и трактовке любых вопросов физики и химии, биохимии и медицины, электротехники и физиологии <...>. Его заключения в большей части поражают несерьезностью, а часто и безграмотностью»<sup>1</sup>. Авторы указывали на недопустимость «гиперболического, рекламного тона, в котором он пишет о многих дискуссионных концепциях»<sup>2</sup>. Еще не привыкшие к новому тону в отношении западных ученых, они утверждали, что хотя «непримиримая борьба с низкопоклонством перед иностранными учеными за честь и достоинство

<sup>1</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 622. Л. 283.

<sup>2</sup> Там же. Л. 287.

отечественной науки — ответственная и актуальнейшая задача нашей научной и публицистической печати», это не дает Поповскому «права опорочивать иностранных ученых и целые направления науки посредством грубых, необъективных и необоснованных выводов»<sup>1</sup>. Совершенно неприемлемой они считали манеру «огульного охаивания» западной науки:

Нельзя поднять авторитет русской науки путем отрицания и опорочивания зарубежной науки. Мы говорим: «Не раболепствуйте перед иностранцами», но это не значит, что мы должны огульно охаивать их. Некоторые чересчур рьяные «защитники» русской науки, видимо, незаметно для себя, в своем чрезмерном усердии становятся просто врагами иностранной науки (а это понятия разные!) и доходят до того, что предлагают вымарывать все имена иностранных ученых, увековеченные сделанными ими открытиями и изобретениями. Например, предлагают переименовать даже в учебниках такие вещи, как аппарат Киппа (известный каждому школьнику), химические соединения, как то: глауберова соль, бертолетова соль и чуть ли не закон Ома! Вопрос приоритета сейчас — острый и важный вопрос, но им занялись, к сожалению, с легкомысленной развязностью некомпетентные и безответственные люди, оказывающие плохую услугу истории нашей науки<sup>2</sup>.

Однако, как следует из письма самого Поповского Суслову от 27 декабря 1949 года, на А. Жданова публикация в «Новом мире» произвела самое позитивное впечатление именно благодаря ее «боевому характеру»:

В мае месяце прошлого года пригласил меня к себе покойный А. А. Жданов и, показывая мне третий номер журнала «Новый мир» за прошлый год, где была напечатана моя статья «Заметки писателя о русской науке», сказал: «Я пригласил Вас побеседовать об этой работе. Она здесь многими читалась и понравилась. Из этой статьи я прошу вас сделать книгу о приоритете русской научной мысли во всех областях знания». Заказ тов. Жданова выполнен, книга выходит в свет<sup>3</sup>.

Но радость автора была преждевременной: с выходом книги возникли серьезные проблемы, о чем спустя месяц Поповский, не дождавшись ответа от Суслова, жаловался в письме Сталину: книгу не выпускают, так как она внеплановая (с сентября 1949 года она лежала без движения в Профиздате). Однако дело было не во внеплановости книги «Восстановим правду». Поповский очень гордился тем, что в своей работе на двадцати печатных листах смог рассмотреть двадцать восемь областей науки и рассказать о семидесяти русских

<sup>1</sup> Там же. Л. 288.

<sup>2</sup> Там же. Л. 289.

<sup>3</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 348. Л. 1.

ученых. Эти достоинства не впечатлили Отдел науки ЦК, давший отрицательный отзыв на рукопись. В ней было обнаружено множество недостатков, в том числе и тех, что были отмечены во время обсуждения предыдущей книги Поповского о Павлове, которую также очень ругали, обвинив автора в том, что «он в своем творчестве стал на путь чистого, безыдейного популяризаторства <...>. Книга Поповского написана с позиций буржуазного космополитизма»<sup>1</sup>. Последнее примечательно.

Важнейшим аспектом кампании за приоритеты русской науки было то, что она протекла в переплетении с антикосмополитической кампанией в науке<sup>2</sup>. По сути, обе эти кампании подпитывали одна другую. Таким образом, националистическая кампания приобрела отчетливый антисемитский характер. Соответственно, патриотическая риторика вернулась к черносотенной традиции, тогда как обстоятельства радикально изменились. Если до революции евреи, будучи дискриминируемым меньшинством, воспринимались как неоязычная царскому режиму часть населения, то после революции, став едва ли не самой просоветской национальной группой, лишенной каких бы то ни было сепаратистских устремлений, они были вполне преданными советскому режиму, продолжая воспринимать его сквозь интернационально-марксистскую призму 1920-х годов. Понимание того, что природа режима радикально изменилась, начало приходить только после войны, когда антисемитизм стал государственным и системным.

Антикосмополитическая кампания в естественных и гуманитарных науках задокументирована и подробно рассмотрена в работах Анатолия Сони́на, Геннадия Костырченко, Петра Дружинина и др.<sup>3</sup> Из множества архивных документов

<sup>1</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 348. Л. 16.

<sup>2</sup> См.: *Соснин А. С.* Борьба с космополитизмом в советской науке. М.: Наука, 2011.

<sup>3</sup> Помимо цитированных работ Костырченко, Дружинина, Сони́на, нужно указать на следующие работы: *Тенина Е. С.* 1) Кампания по борьбе с космополитизмом в Кузбассе (конец 1940-х — начало 1950-х гг.). Красноярск, 2003; 2) «Дело» КМК (1949–1952). Красноярск, 2008; 3) Кампания по борьбе с космополитизмом в Сибири (1949–1953). Кемерово, 2009; *Шаханов А. Н.* Борьба с «космополитизмом» в советской историографической науке (История и историки) / Отв. ред. А. Н. Сахаров. М., 2004; *Некрич А.* Отрешись от страха: Воспоминания историка. London: ORI, 1979. С. 9–36 (гл. «По космополитам... огонь!»); *Ганелин Р. Ш.* О борьбе с космополитами в общественных науках в конце 1940-х — начале 1950-х годов // Уроки истории — уроки историка: Сб. ст. к 80-летию Ю. Д. Марголиса (1930–1996). СПб.: Нестор-История, 2012. С. 204–224; *Ганелин Р. Ш.* Ученые-гуманитарии — жертвы борьбы с космополитизмом // Санкт-Петербургский университет в XVIII–XX вв. Европейские традиции и российский контекст. СПб., 2009. С. 419–442; *Некрич А.* Поход против «космополитов» в МГУ (К коллективной биографии советских историков) // Континент. (Париж) 1981. № 28. С. 301–320; *Закс А. Б.* Н. Л. Рубинштейн во главе научной работы ГИМ (1943–1949): По материалам НВА ГИМ и личным воспоминаниям // Археографический ежегодник за 1989 г. М., 1990. С. 283–289; *Поляков Ю. А.* Весна 1949 года // Вопросы истории. 1996. № 8. С. 66–77; *Свешников А. В.* Советская медиевистика в идеологической борьбе конца 1930 — 1940-х годов // Новое литературное обозрение. 2008. № 90; *Алымов С.* Космополитизм, марризм и прочие «грехи»: отечественные этнографы и археологи на рубеже 1940–1950-х годов // Там же. 2009. № 97; *Зарецкий Ю.* Актуальное прошлое: Стенограммы собрания московских медиевистов 1949 года. Опыт медленного чтения // Неприкосновенный запас. 2009.

видно, что недооценка русских приоритетов была одной из основных обвинительных статей против «космополитов». Они не только «шли на поводу у буржуазной науки», верили в «пресловутую мировую науку», но и недооценивали и старались приуменьшить русское первенство в науке, технике, искусстве.

Тема недооценки роли русской науки была лейтмотивом *внутринаучных интриг, которые выливались в поток доносов в ЦК*. Так, в своих письмах в ЦК, направленных против крупнейших советских химиков академиков Александра Фрумкина и Николая Семенова «и близких к ним лиц, которые систематически стараются привить работникам нашей физико-химической науки дух недостойного подражания, и тем самым отдать ее в плен иностранным научным колонизаторам»<sup>1</sup>, их гонители из МГУ Сергей Васильев и Николай Кобозев указывали на их недостаточный патриотизм. Те же обвинения в космополитизме относились и к Якову Сыркину и Льву Ландау, которым якобы покровительствовал Капица. Их Васильев обвинял в том, что они якобы не желали упоминать имя Менделеева. Сыркин назвал свою лекцию, посвященную 40-летию смерти Менделеева, просто «Периодическая система элементов». Так же назвал свою статью о нем к этому юбилею Ландау. В этом усматривался злобный космополитический умысел: «Попытки умаления роли Менделеева есть не что иное, как стремление изобразить самобытную и могучую русскую науку зависимой от „западных образцов“»<sup>2</sup>. По утверждению Васильева и Кобозева, «против творца периодического закона — Менделеева — велась и ведется систематическая организованная кампания»<sup>3</sup>.

Профессора Московского университета вменяли в вину Семенову то, что он посвятил свою книгу Сванге Аррениусу и Якову ван Гоффе, назвав их «великими создателями физической химии вообще». Заслуги создания физической химии Семенов приписывает немцам, тогда как еще Пушкин писал, что именно Ломоносов «сочинил пролегомены физической химии»<sup>4</sup>. 6 января 1948 года Кобозев направил в ЦК докладную записку на 62 страницах, где подробно перечислял примеры низкопоклонства и зажима «патриотических» ученых и русской науки. Эта переписка с Отделом науки ЦК длилась весь 1948 год. Профессор Соколов жаловался Ю. Жданову на «некоторых наших руководителей в области физических наук (академик Ландсберг, академик Ландау, член-корр. АН Тамм и др.), среди которых наблюдается слепое преклонение перед зарубежной физикой и полное пренебрежение к трудам ученых, которые проявляют свою самостоятельную

№ 1 (63); Мандрик М. К вопросу о последствиях борьбы с космополитизмом в советской историографии конца 1940-х — начала 1950-х гг. // Украинський історичний збірник. Вип. 12. 2009. С. 225–231; Томилин К. А. Физики и борьба с космополитизмом // Физика XIX–XX вв. в общественно-научном и социокультурном контекстах. М.: Янус, 1997. С. 264–304.

<sup>1</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 618. Л. 3.

<sup>2</sup> Цит. по: Сонин А. С. Борьба с космополитизмом в советской науке. С. 158–159.

<sup>3</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 618. Л. 19.

<sup>4</sup> Там же. Л. 30–31.

линию». А ученики Тамма, Гинзбурга и Беленького приписали достижения советских ученых американцам<sup>1</sup>. На то же жаловался 3 марта 1948 года Ю. Жданову и Кобозев: «Рогинские, Кричевские, Жуховицкие, Перминовы, Сыркины <...> сознательные и активные проводники психологии, которая идет от Фрумкина и Семенова», а «советским физико-химикам, не желающим следовать психологии раболепия перед зарубежной наукой, приходится дорого расплачиваться за свое сопротивление — личным ущемлением, замалчиванием своих трудов, торжеством их промышленной реализации»<sup>2</sup>. Отдел науки ЦК ограничился тогда лишь пересмотром состава редколлегии журнала «Физическая химия» и снятием заместителя директора Института физической химии Дубовицкого, чем сильно обидел патриотически настроенную профессуру МГУ.

Между тем развернутая С. Васильевым кампания кляуз подорвала его собственные позиции, и в 1951 году Ученый совет химического факультета МГУ забаллотировал Васильева, уволив с должности профессора (из 21 члена Ученого совета против него проголосовали 19 человек). Патриота и борца с ведущими химиками страны обвинили в том, что сам он плохо преподает и что за последние восемь лет не опубликовал ни одного исследования, основанного на экспериментальной работе руководимой им лабораторией. В свое оправдание в очередной пространной жалобе в ЦК от 10 июля 1951 года Васильев утверждал, что стал жертвой заговора антипатриотов: «Многочисленные мои выступления по вопросам приоритета русских ученых и по вопросам советского патриотизма в науке на заседаниях ученого совета и на философских семинарах химического факультета хорошо известны. За эти-то выступления я и нажил нелюбовь некоторых космополитично настроенных ученых»<sup>3</sup>.

И хотя Васильев, найдя процессуальные ошибки и оспаривая свое увольнение, продолжал писать Жданову и Маленкову, те не стали защищать химика-патриота. В огромном деле, отложившемся в архиве ЦК, есть одна страничка, проливающая свет на поведение партийных руководителей, — справка из отдела кадров МГУ от 20 августа 1951 года, где объясняется, почему Васильев, оказывается, не имел допуска к секретным работам: «его политическое лицо <...> нуждается в пристальном изучении», а сам он «не внушает политического доверия», поскольку

- 1) В период своей учебы в МГУ с 1920 по 1924 год С.С. Васильев примыкал к реакционной группе студенчества, настроенной критически по отношению к советской власти.
- 2) Отец жены Васильева и другие родственники со стороны жены репрессированы органами ГБ.

<sup>1</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 618. Л. 111.

<sup>2</sup> Там же. Л. 157.

<sup>3</sup> Там же. Л. 186.

3) Сотрудник лаборатории и ближайший помощник Васильева, некий Кобрин, во время Отечественной Войны был репрессирован и обвинен в шпионаже.

4) В 1950 году решением Президиума АН СССР Васильев был отчислен с руководящей должности в Менделеевском обществе. Президент АН СССР считает его виновным в развале работы этого общества.

5) В 1939 году был срочно отчислен с преподавательской работы в МГУ «по особым соображениям» ГБ<sup>1</sup>.

Это лишь один пример того, в какой обстановке протекала кампания за русские приоритеты в науке. По сути, она была продуктом кляуз и групповой вражды, которые подпитывали и провоцировали конфликты. Подобные обвинения звучали в адрес физиков и математиков, биологов и физиологов.

Печать, начиная с «Правды» и «Литературной газеты» и кончая местными газетами, посвящала множество материалов темам русских приоритетов. Обычно это были либо разгромные рецензии на работы по истории науки, где усматривались попытки умалить русское первенство в тех или иных областях; либо контрпропагандистские выступления против каких-то западных претензий на первенство, выдвинутых в западной печати или на каких-то научных форумах; либо сенсационные статьи о якобы найденных материалах, подтверждающих русский приоритет в той или иной области науки и техники. Главным стал *жанр статьи-доноса* на автора-космополита<sup>2</sup>.

Любая книга — от научной монографии до учебника, от мемуаров до сугубо специального исследования — оказывалась под огнем из-за недостаточного патриотизма. Авторами разгромных рецензий и статей нередко становились сами жертвы кампании. Так, Бонифатий Кедров, сам ставший жертвой травли за недооценку русских достижений, обрушивался на коллег с подобной же разносной критикой, иногда повторяя инвективы, звучавшие в его собственный адрес. Например, в разгромной рецензии на первый том «История физики» П. С. Кудрявцева «От античной физики до Менделеева» (М.: Учпедгиз, 1948. 535 с.), он обвинил автора, не все достижения приписавшего заслугам русских, в недостатке патриотизма:

Всем хорошо известно, что родоначальником радиотехники является А. С. Попов. Но П. Кудрявцев вопреки истории и фактам заявляет, что будто бы «радиотехника датируется от опытов Фарадея». Зная, что вся «бессмертная заслуга» Лавуазье состоит в том, что он повторил открытие Ломоносова спустя много лет, да и то в ограниченной форме, автор тем не менее с подобострастием расшаркивается перед Лавуазье<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Там же. Л. 225.

<sup>2</sup> Обзор газетных публикаций см. в кн.: Сонин А. С. Борьба с космополитизмом в советской науке. С. 232–245.

<sup>3</sup> Кедров Б. Объективистская книга по истории физики // Культура и жизнь. 1950. № 5 (133). 21 февраля. С. 4.

Разоблачение космополитов, преклоняющихся перед Западом, стало ритуальной практикой. Для того чтобы воспитательный потенциал этого ритуала мог быть успешно реализован, он должен был выйти за стены кабинетов ЦК, залов заседаний ученых советов, за пределы узконаучной среды. Иначе говоря, он должен был быть театрализован, должен был выйти в публичное пространство, на сцену.

В пьесах советских драматургов советские ученые могли ошибаться (и действительно нередко ошибались до тех пор, пока не прислушивались к забойщикам и стрелочникам-практикам), но врожденное чувство патриотизма им не изменяло никогда. Зато те, кому это чувство не было присуще, оказывались «отвергнутыми советской общественностью». Так, «главный предельщик в штабе дороги» Крутилин из пьесы А. Сурова «Зеленая улица» разоблачался как «низкопоклонник». Любовь к удобствам и покою («Мы не станем, поднимаясь в гору, идти быстрее, чем это следует делать. Зачем же нам бежать, да еще в гору! О, я великий жизнелюб!») связывалась с его «предельческой идеологией» и «пресмыкательством перед Западом»:

Будет у нас и «Блютнер», и «Телефункен», и «баккара», настоящая «баккара» — хрусталь, заваренный на серебре. Но чтобы ожило все это, нужна еще поэзия маленькой электрической кнопочки. Да, да, поэзия маленькой кнопочки, за которой прелесть французского слова «комфорт», удобства американского слова «сервис». Маленькая кнопочка, за которой удобства жизни, цивилизация, достойная нас с вами. У нас будет такая жизнь, у нас будет такая поэзия!

Кульминацией его космополитизма становится публикация статьи в иностранном журнале, где Крутилин заявляет о том, что «многому научился у наших западных коллег», «признает их преимущество» и горд тем, что его изобретение «обогастило мировую науку». Академик Рубцов от гадливости не может дочитать написанное и бросает журнал под ноги Крутилина: «Тьфу! Мерзость какая! (Крутилину.) Коммивояжер беспаспортный!» Сам Рубцов никогда там не печатается: «Нет, не пресмыкался. И никогда не буду!» Другой антагонист Крутилина и вовсе вошел в состояние ступора: «Дроздов *пытается что-то сказать, но слова не выговариваются. Поднялся со стула, неловким движением опрокинул его, прошел к Крутилину, долго смотрит ему в глаза. Молча наступает на Крутилина, который пятится к стене*). Погоны бы сорвать с вас, русский инженер!»

Спор с низкопоклонниками в этих пьесах быстро переходил на тему первенства. Коллеги Крутилина (а с ними и машинист Алексей Сибиряков) живо включаются в дискуссию о «русском паровозе»:

**Крутилин.** В Америке нет таких паровозов.

**Дроздов.** Нет и не будет. Мы, русские инженеры, впервые в мире создали научный опыт паровозостроения. Где котел паровой появился впервые? О Ползунове приходилось слышать?..

**Крутилин.** К сожалению, у нас нет фундаментальной отечественной литературы. И потому приходится пользоваться трудами иностранных ученых, как бы это ни было неприятно, — неровен час, еще преклонение инкриминируют! Вы знакомы с этой книгой? Она, пожалуй, единственный основательный теоретический труд. Ах, прошу прощения, — вы же не знаете английского языка.

**Алексей.** Я владею английским... Книга эта, в сущности, вольный перевод с русского, а выдана за оригинальный труд. И вы не правы, когда утверждаете, будто бы у нас нет отечественной литературы по теории и методике тепловых расчетов. Напротив, эту теорию создали русские и обогатили ее, в частности, наш современник Сергей Петрович Сыромятников...

**Дроздов.** Верно, верно, товарищ Сибиряков. Теплотехника — наука наша, русская. (*Взял у Крутилина книгу, перелистал, швырнул.*) Краденая «теория».

Тут оказывается, что не только паровозостроение и паровой котел были придуманы в России, но и карусельный станок. Когда американский станок не выдерживает экспериментов старика Матвеича, который не доучился математике в ремесленном училище, профессор Дроздов так его успокаивает:

**Матвеич.** Выходит, подвели американцы?..

**Дроздов.** Выходит, так... Карусельный станок, Матвеич, наше изобретение. Русское! А дальше-то уж всякая модернизация пошла. Ты не шибко огорчайся. Наше изобретение. Мы его сами и совершенствовать будем. Ну, успокойся. Экой ты слабонервный!

Жанр разоблачения становится основным и в крупных формах, которые мы называем здесь *научным эпосом*. Симптоматична в этом смысле книга Александра Поповского «Восстановим правду: Заметки писателя о русской науке» (М.: Профиздат, 1950), об истории издания которой шла выше речь. Уже из названия видна цель этих «заметок». Книга открывалась следующими утверждениями: «Буржуазные иностранные ученые, в большинстве своем стремившиеся лишь к наживе, беззастенчиво обкрадывали русских исследователей, присваивая их научные открытия и изобретения. Трудно найти русского ученого, который хотя бы раз в жизни не пострадал от зарубежных захватчиков»<sup>1</sup>. Непонятно даже, почему эти иностранцы продолжают называться здесь «учеными», а не просто преступниками.

<sup>1</sup> Поповский А. Восстановим правду: Заметки писателя о русской науке. М.: Профиздат, 1950. С. 3.

Более того, все эти «ученые» и «факты кражи» являются фрагментами обширного антирусского (антисоветского) заговора. Соответственно, исследования по истории науки превращаются в политический детектив: «Это не отдельные факты, а продуманная, поддерживаемая капиталистическими государствами система подрыва авторитета русского народа в глазах всего человечества, попытка приписать себе заслуги русских ученых и создать таким образом миф о своем превосходстве»<sup>1</sup>. Трудно, кажется, лучше описать механизм переноса, когда собственные интенции атрибутируются врагу, образ которого конструируется как чистая проекция себя самого.

При этом политический аспект этих акций всячески затушевывается соображениями морального характера: «Мы не можем оставаться безразличными ни к памяти русских ученых-исследователей, ни к их замечательным делам. Нам дороги имена этих патриотов, связанных с наилучшими чаяниями русского народа <...> Мы и впредь не позволим буржуазным лакеям создавать версии о мнимом превосходстве в науке за счет открытий и идей русского народа и распространять всякого рода расовые бредни»<sup>2</sup>. Далее следовало 300 страниц откровенных небылиц и всякого рода «бредней» о русских достижениях, украденных иностранцами.

История науки, превращенная, таким образом, в цепь краж, повествовала об одном и том же сюжете: русские делали открытия, а иностранцы занимались воровством, жульничеством и плагиатом. Самыми известными страницами этой истории были широко популяризируемые утверждения о том, что Ломоносов заложил основы современного естествознания, Ползунов создал паровую машину, Попов открыл радио, Можайский построил первый самолет, Яблочков и Лодыгин создали первую лампочку. Однако это — лишь вершина айсберга. Список жертв интеллектуальных краж был практически бесконечным.

М.В. Ломоносов открыл закон сохранения вещества и закон сохранения энергии. Но первый был приписан Лавуазье, а второй Мейеру. Он также открыл теорию тепла, которая была приписана Клаузиусу, Мейеру и Гельмгольцу. Ломоносов сформулировал отступления от закона Бойля — Мариотта, которые были приписаны голландцу Ван-дер-Ваальсу. Он основал физическую химию, статистическую физику, термохимию и статистическую химию. Последняя заслуга была приписана Лавуазье и Гей-Люссаку. Остальные достижения также были украдены у Ломоносова и присвоены немцами.

А.Г. Столетов открыл основные законы электрического тока, но они были также приписаны немцам. Например, открытие закона о пропорциональности между фототоком и интенсивностью падающего света было приписано Гальваку.

<sup>1</sup> Поповский А. Восстановим правду: Заметки писателя о русской науке. С. 4.

<sup>2</sup> Там же.

Н. А. Умов создал метод спектрального анализа и ввел понятие плотности потока энергии. Однако открытое им уравнение движение энергии приписано англичанину Дж. Пойнтингу, который якобы применил идеи Умова к электрическому полю. Немец Кирхгоф и вовсе обокрал Умова, приписав себе решение задачи распределения токов в тонкой пластине, известное теперь как «задача Кирхгофа».

М. В. Острогорский создал формулу преобразования интегралов, которая была приписана Гауссу и Грину, а открытый им всеобщий принцип механики — принцип наименьшего действия — был приписан французу Саррюсу и англичанину Гамильтону.

Н. И. Лобачевский открыл неевклидову геометрию, но открытие приписали Гауссу.

А. М. Ляпунов создал теорию устойчивости движения, которой опроверг космогоническую теорию Дж. Дарвина. Но и он был до того обворован французом Пуанкаре.

Д. И. Менделеев создал периодическую систему элементов, но на первенство здесь покушались немец Мейер, француз де Шанкуртуа и англичанин Ньюлендс. Менделееву удалось отстоять первенство. Видимо, в качестве компенсации за эту борьбу Менделееву было приписано первенство в овладении атомной энергией. Он якобы открыл неделимость атома химическим способом, и это открытие, в совокупности с теорией строения атомов, открытой М. Г. Павловым, привело к созданию в России новой науки — ядерной физики.

А. М. Бутлеров создал теорию химического строения веществ, на которой основана современная органическая химия. Однако эта теория, которую он излагал в своих лекциях за границей, была украдена плагиатором — ректором Боннского университета и президентом Немецкого химического общества Фридрихом Кекуле.

А. Е. Фаворский создал универсальный растворитель — диэтиленовый эфир, рецепт которого был украден американцами, начавшими производить его в промышленных масштабах. Другое его открытие — способ производства синтетического каучука — было украдено немецким промышленником Мерлингом.

В. В. Петров создал электрическую дугу, открыв тем самым электрический свет, но ученик Фарадея англичанин Гемфри Дэви назвал этот феномен «вольтовой дугой». Ему и было приписано это открытие.

П. Н. Яблочков создает первую электрическую свечу — лампу, а А. Н. Лодыгин — лампу накаливания. Лампочка Лодыгина оказывается в Америке, попадает в руки Эдисона, который запатентовал русское открытие, присвоив себе первенство.

В. Н. Чиколев создал дифференциальный регулятор, украденный немцами и ставший известным как лампа Хефнера — Альтенека.

М. Г. Якоби создал гальванопластику, способ наращивания металла на металле с помощью электричества, украденный англичанином Спенсером.

П. Л. Шиллинг изобрел первый в мире телеграфный аппарат. Украв чертежи, англичане Кук и Уинстон запатентовали телеграф на свое имя.

Б. С. Якоби усовершенствовал аппарат Шиллинга, создав самопишущий телеграф, который стал известен как аппарат американца Самуэля Морзе. Этот аппарат был украден у Якоби немцем Сименсом, который стал выпускать их как «аппараты Сименса». Якоби также создал первый аккумулятор, приписанный заслугам француза Гастона Плантэ.

П. М. Голубицкий изобрел микрофон, чем способствовал созданию телефона. Однако его открытие было приспособлено американцем Александром Беллом к созданному его фирмой телефонному аппарату и украдено.

С. М. Апостолов создает первую в мире АТС, тут же украденную английской фирмой «Стоуджер».

А. С. Попов создает радио. Его похитил итальянец Маркони.

П. П. Аносов создал металлографию. Но эта честь была приписана англичанину Сорби.

Д. К. Чернов создал теорию кристаллизации. Но приоритет был отдан немецкому физику Тамманну.

И. И. Ползунов — создатель теплотехники и первой паровой машины. Но это первенство было отдано французу Папену, англичанину Уатту и американцу Эвансу. А открытие Ползуновым закона сохранения и превращения было приписано немцу Майеру и англичанину Джоулю (Ползунов даже открыл закон Джоуля — Ленца задолго до Джоуля).

Р. Глинков создал первую в мире механическую прядильно-чесальную машину, но ее украл англичанин Аркрайт.

И. А. Тиме, К. А. Зворыкин и В. К. Зворыкин заложили основы теории резания металлов. Однако приоритет в ее создании закрепился за американцем Фредериком Тейлором.

Артамонов, слесарь Нижнетагильского завода, создал первый велосипед, но слава этого изобретения досталась немцу Дрезу, англичанину Макмиллану и французу Мишо.

Дворцовый крестьянин Л. Л. Шамшуренков создал первую самоходную коляску и спидометр, а И. П. Кулибин создал подшипник и трансмиссию, но их открытия украли немцы и американцы, создавшие автомобиль.

Ф. А. Блинов создал первый трактор, но заслугу приписал себе англичанин Уильям Говард.

И. С. Костович создал первый бензиновый мотор с электрическим зажиганием, но открытие закрепилось за немцами Даймлером и Бенцем. Двигатель летательного аппарата был запатентован немецкой фирмой «Юнкерс», а о Костовиче никто не узнал. Костович также построил первый дирижабль, однако

эта заслуга была приписана французским инженерам Ренару и Кребсу. В результате все знают огромные воздушные корабли Фердинанда Цепелина, но кораблей Костовича никто не видел.

Б.Г. Луцкой создал машинный двигатель, которой лег в основу всех последующих модификаций двигателей внутреннего сгорания. Все машины фирм «Даймлер», «Бенц», «Мерседес», «Дизель», «Форд», «Рено» и др. созданы на основе этого двигателя, украденного у русского ученого.

К.Д. Фролов создал первую рельсовую дорогу, но англичане присвоили открытие железных дорог себе.

Н.В. Маиевский создал основы баллистики, но заслуги по созданию теории сверхзвуковых скоростей приписали немцу Эрнсту Маху.

С.К. Джевецкий создал первую подводную лодку (а до него — крестьянин подмосковного села Покровское Ефим Никонов), но честь ее создания приписали американцу Бушнелю.

П.А. Титов построил первые крейсера, а приписали заслугу создания первых крейсеров Англии.

В.Д. Менделеев (сын Д.Д. Менделеева) выдвинул идею танка, а создателем танка стали называть австралийца де Моля.

В.Ф. Зуев создал первый комбайн. Однако открытие украл англичанин Хауссей.

А.Ф. Можайский совершил первый полет на аэроплане, приписанный американцам братьям Райт.

Г.Е. Котельников создал первый парашют, но эта заслуга также была украдена иностранцами.

А.А. Каверзнев совершил открытия, позже приписанные Дарвину.

В.А. Манассеин описал свойства антибиотиков, открытие которых приписали англичанину Флемингу.

И т. д., и т. д., и т. д.

История науки знает немало примеров споров о национальном первенстве в тех или иных областях, открытиях и изобретениях. Обычно они разгорались между отдельными странами (англичане/французы, французы/немцы, итальянцы/немцы и т. д.). Но СССР, формируя советское национальное самосознание на антизападничестве, выбрал в противники не одну какую-то нацию, но *весь* совокупный Запад. В результате буквально каждое открытие, поскольку оно было (справедливо или нет) закреплено за кем-то из европейских ученых, должно было приобрести русского первооткрывателя. Это превращало историю науки в сплошной криминальный детектив, цепь историй не столько об открытиях и творческом поиске, сколько о срывании масок с преступников и торжестве русского национального гения и величия.

С одной стороны, борьба за русские приоритеты в науке обернулась тотальной апроприацией мировой науки (практически вся она состоялась в России,

где были совершены едва ли не все научно-технические открытия). С другой стороны, она превращала всех русских ученых в жертв западных козней. Мы имеем дело с образцовым нарративом виктимизации и ресентимента. Каждая такая история порождала научно-популярные биографии и исторические очерки, романы и повести, пьесы и фильмы.

Как в послевоенное десятилетие, так и в современной России, эти перечни большей частью вымышленных обид и унижений служат актуальным политическим задачам. Они являются живым доказательством того, что позднесталинский национализм продолжает активно участвовать в постсоветском национальном строительстве, прорастая в новые поколения и питая фантазии величия России, которая подвергается непрекращающимся проискам Запада в прошлом и настоящем. Так, в вышедшей в 2014 году книге Ольги Грейгъ «Русская наука: Украденные открытия» утверждается, что «с 1917 года вся оказавшаяся за рубежом истинно русская наука стала украденным (sic!) потенциалом, поднимавшим имидж других стран»<sup>1</sup> вплоть до сегодняшнего дня, когда, «опираясь на советские изобретения, развитые страны совершили революцию в хай-теке»<sup>2</sup>.

Пожалуй, самой известной и глобальной претензией стало утверждение, исходившее от С. Вавилова, о Ломоносове как отце современного естествознания. Речь шла уже не об открытии (даже таком важном, как радио, паровоз или электролампа), но о статусе Галилея или Ньютона. Ломоносова, который всегда занимал важное место в русской культуре главным образом как поэт, стали поминать в качестве ученого только на рубеже XIX–XX веков. Именно тогда, когда националистический тренд начинал доминировать, потребность в фигурах, подобных Ломоносову, была особенно сильна. Из него начали делать борца с немецким засильем. Когда же этот сюжет был воскрешен после войны, Ломоносов превратился в первооткрывателя практически всех физических и химических законов, основателя едва ли не всех наук и главного борца за русскую науку.

Мало кто всерьез верил в то, что, заметив, что «все встречающиеся в природе изменения происходят так, что если к чему-либо нечто прибавляется, то это отнимается у чего-то другого», Ломоносов открыл закон сохранения энергии. Не говоря уже о том, что физический закон предполагает *измеримые* величины, Ломоносов иллюстрировал этот «всеобщий закон природы» продолжительностью сна: «сколько часов я затрачиваю на сон, столько же отнимаю от бодрствования». Или будто бы в виршах Ломоносова «Открылась бездна

<sup>1</sup> Грейгъ О. Русская наука: Украденные открытия. М.: Белые альвы, 2014. С. 5. Подобных книг выходит в постсоветской России немало. Редкое исключение в этом потоке составляет выдержавшая четыре издания книга Симона Шноля «Герои, злодеи, конформисты отечественной науки» (М.: Либроком, 2010).

<sup>2</sup> Грейгъ О. Русская наука. С. 8.

звезд полна, / Звездам числа нет, бездне дна» содержится «учение о бесконечности Вселенной»<sup>1</sup>.

Между тем советская история науки делала все возможное для доказательства роли Ломоносова в открытии закона сохранения энергии. Иногда эти усилия принимали самые неожиданные формы. Так, на страницах «Известий АН СССР» Б. Г. Кузнецов доказывал приоритет Ломоносова путем следующей цитатной эквилибристики: из двух ученых, которым великое открытие Ломоносова было приписано — Гельмгольца и Майера — Энгельс выбрал в качестве действительного первооткрывателя Майера, потому что его формулировка закона сохранения энергии была не математической, но более глубокой и философски обоснованной. Однако Энгельс не знал, что эта глубина и философичность, оказывается, пришли к Майеру от... Ломоносова, которого он просто повторял. Таким образом, Энгельс интуитивно выбрал более глубокого мыслителя, сам того не зная — Ломоносова:

Формулировки Ломоносова, позднейшие формулировки Эйлера и еще более поздние формулировки Майера — совпадают. С точки зрения Энгельса, в них и состоит то новое содержание закона сохранения движения, которое должно лечь в основу определения приоритета в учении об энергии. Ломоносову принадлежит приоритет в тех принципах, которые Энгельс, не зная о работах русского мыслителя, приписывал Майеру, и которые служат подлинно физическим эквивалентом количественно-математических формул сохранения энергии<sup>2</sup>.

Ломоносов рисовался в советской историографии русским Леонардо да Винчи, ренессансным универсалистом — ученым и писателем, который уходит за горизонты познания и искусства во всех направлениях. Безграничность его интересов, объяснявшаяся дисциплинарной неразвитостью русской науки XVIII века, выдавалась за непостижимую широту. А обтекаемость формулировок и образность догадок объявлялись гениальным прозрением. Он и «законы» формулировал, походя, почти неосознанно. Так, в 1752 году в «Слове о явлениях воздушных» он объявил, как писал В. Сафонов, «неслыханное», а именно, что растения могут питаться воздухом. Листьями «почерпают» они оттуда какую-то необходимую для них пищу — «жирными листьями тук из воздуха впивают». Это было названо «капитальным, решающим открытием»:

Тем изумительнее покажется оно, если учесть время, когда оно было сделано. Нельзя сказать, что оно «опережало данные западной науки». Нельзя сказать, что оно и спорило с ними. Нельзя так сказать потому, что никаких «данных» по этому поводу

<sup>1</sup> См.: Бирюков Б. В. Трудные времена философии. М.: URSS, 2012. С. 178.

<sup>2</sup> Кузнецов Б. Г. О приоритете Ломоносова в открытии закона сохранения энергии // Известия АН СССР. Серия истории и философии. Т. VI. 1949. № 8. С. 208.

в западной науке попросту *не существовало!* Словно это открытие Ломоносова и работы западных ботаников того времени написаны на разных логических языках. А ботаником он не был. И для него это — одно из доброй сотни открытий, которые знаменовали поворот в развитии целых отраслей научных знаний. Он не был ботаником, но человек, проработавший не так уж долго, умерший совсем не старым, он был, может быть, беспримерным в истории культуры всеобъемлющим гением...

Поражающая и очень поучительная вещь: в течение многих десятилетий европейские ученые будут в этой ботанической области (как и во стольких других) догонять Ломоносова, но опыты их случайны, неполны, на них точно печать какой-то робости и узости мысли, им не хватает ясности кругозора, «масштаба» мышления и созерцания природы, твердости в постановке задач; будто ищут зачастую курьезов, а не законов природы. Широта обобщений Ломоносова так и остается недостигнутой...<sup>1</sup>

В подобном ключе шел разговор о любом открытии в науке, о любом русском ученом. Это русские Гулливеры в стране западных лилипутов. Они и описываются подобным образом, эти «кропотливые и дотошные специалисты, эти остзейские барончики и бранденбургские гофраты, эти „исты“ и „логи“, полчищами расплодившиеся в европейских университетах»<sup>2</sup>. Ломоносов с ними был просто несопоставим.

Из книги в книгу переходила цитата из статьи К. А. Тимирязева о якобы присущих русской науке крупных обобщениях, опережавших уровень науки своего времени, в противовес западной науке, погрязшей в позитивистском крохоборстве:

Не в накоплении бесчисленных цифр метеорологических дневников, а в раскрытии основных законов математического мышления, не в изучении местных фаун и флор, а в раскрытии основных законов истории развития организмов, не в описании ископаемых богатств своей страны, а в раскрытии основных законов химических явлений, — вот в чем, главным образом, русская наука заявила свою равноправность, а порою и превосходство<sup>3</sup>.

Эту мысль развивал в «Русских инженерах» Лев Гумилевский, указывая на эмпиризм инженерного искусства в Англии «как наиболее резко бросающаяся в глаза отличительную черту»:

Начиная от Уатта и кончая Парсонсом, выдающимся английским инженером, работавшим в первой четверти нынешнего века, британская инженерия шла к своим

<sup>1</sup> Сафонов В. Первооткрыватели. М.: Молодая гвардия, 1952. С. 322–323.

<sup>2</sup> Там же. С. 325.

<sup>3</sup> Цит. по: Гумилевский Л. Русские инженеры. С. 77.

достижениям чаще всего чисто опытным, эмпирическим путем. Когда Парсонса один из его друзей спросил, понимает ли он «теорию относительности», английский инженер ответил:

— Нет, не понимаю. Не думаю, чтобы я много от этого потерял. Я нахожу свои решения кончиками пальцев!

«Кончиками пальцев», ощупью, чисто эмпирическим путем создавал свой универсальный двигатель Уатт. Этим же эмпирическим путем пришел к своим весьма совершенным турбинам Парсонс.

Тем же путем шел Стефенсон и даже Фарадей, носивший девять лет в своем кармане обыкновенный магнит, чтобы после нескольких тысяч опытов с ним случайно найти способ превращать магнетизм в электричество. Тот же чистый эмпиризм унаследовала от англичан американская инженерия, выдающимся представителем которой был Эдисон. С настойчивостью, достойной удивления, он перебрал около тысячи различных материалов, конструируя электрическую лампочку накаливания, прежде чем напал на обугленное бамбуковое волокно. Он не догадку проверял опытами, а в опытах искал догадку.

Для русской инженерии, наоборот, наряду с другими ее отличительными чертами с ее первых шагов, начиная с Ползунова и Кулибина, характерны не только критическая переработка предыдущего опыта, но и решение ряда сложных задач путем размышления. Кулибин проектирует свой деревянный одноарочный мост через Неву, не имея до того никакого опыта в мостостроении. Он приходит к идее своего одноарочного моста умозрительным путем, исходя из условий точно поставленной задачи. Умозрительным путем создает и Ползунов свою «огнем действующую» машину для воздуходушных мехов. Для того чтобы «вымыслить» «огнем действующую машину», способную по замыслу Ползунова «водяное руководство пресечь» и «по воле нашей, что будет потребно, исправлять», нужны были и теоретические познания, и сложные конструктивные решения<sup>1</sup>.

С одной стороны, западная наука — просто позитивистский собиратель фактов и примеров, тогда как русская наука — синтезатор. С другой стороны, мировая наука только обобщала то, что открыла русская наука. Вот как трансформировался этот подход в историко-научном дискурсе:

Последовательное развитие и обогащение науки на основе строгой преемственности, в результате критического освоения истории прошлого можно проследить на основе биологии. Материалистические идеи развития живой природы возникли еще задолго до Ламарка и Дарвина в России. Уже в трудах великого русского ученого М. В. Ломоносова была четко сформулирована мысль о развитии живой природы от низших форм к высшим, от простого к сложному. Идеи М. В. Ломоносова нашли

<sup>1</sup> Гумилевский Л. Русские инженеры. С. 51.

свое отражение в исследованиях А. А. Каверзнева, Я. К. Кайданова, М. А. Максимо-вича, А. Д. Галахова, К. М. Бэра и других русских ученых.

Гениальные положения первых трансформаторов были обобщены Ламарком как некие постулаты. Ламарк высказал мысль о развитии организма под влиянием среды и упражнений <...> Дарвин, обобщив все, что было добыто наукой и практикой земледелия и животноводства в предшествующие периоды, дополнил своими наблюдениями и создал свою теорию. Теория Дарвина, давшая биологии научный метод, явилась мощным толчком для развития науки второй половины XIX в. «Могучая кучка» биологов-материалистов в России — Мечников, братья Ковалевские, Сеченов, Тимирязев, Павлов, Докучаев, Костычев и др. двигали дальше теорию развития, обогащали дарвинизм новыми открытиями в области физиологии, эмбриологии, ботаники, почвоведения и делали новые теоретические обобщения. Так, например, Тимирязев определил роль зеленого листа в синтезе органического вещества. Ковалевский и Бэр открыли биогенетический закон. Северцов обосновал закон единства исторического и индивидуального в процессе развития и раскрыл взаимозависимость формы органа от его функций. Костычев и Докучаев создали новое биологическое направление в науке о почве. Ивановский заложил основы новой науки о вирусах. Сеченов установил связь психических явлений с физиологическими, что явилось началом науки об условных рефлексах. И. П. Павлов создал научную физиологию и науку о психических процессах. Мичурин и Лысенко, обобщив и критически переработав все достижения биологии за сотни лет ее развития, обобщив практику социалистического земледелия, сделали ряд важнейших открытий и теоретических выводов, разработали методы образования новых организмов и видов. Освоив все передовое и действительно научное, они создали новую науку о жизни, подняв тем самым биологическую науку на высшую ступень, превратив биологию из науки объясняющей — в творческую, революционную науку<sup>1</sup>.

Обращает на себя внимание то, что все фундаментальные трансформации и накопление знания происходили почти исключительно в русской науке, а Ламарк и Дарвин только обобщили уже сделанное до них, но оба (подобно Гегелю и Фейербаху) не смогли, конечно, достичь вершины, на которой оказались Мичурин и Лысенко (эти Маркс и Энгельс биологии). Интересен также сам характер этого исторического нарратива. Бесконечные перечисления достижений в различных областях знания должно было укрепить представление о том, что все они принадлежат русским ученым, так как кроме Ламарка и Дарвина ни одного имени западных ученых не называется. Следствием этих сугубо нарративных операций становится смещение шкалы значений, уровня и места тех или иных ученых в истории науки, в результате чего значение Костычева

<sup>1</sup> Трошин Д. М. Значение труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» для естественных наук // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 396.

или Докучаева оказывается выше Дарвина, тогда как ясно, что в истории биологии роль Дарвина, совершившего переворот в самом понимании эволюции, выше всех перечисленных ученых, сделавших важные, а иногда и прорывные открытия в частных областях знания от вирусологии и почвоведения до физиологии и эмбриологии. Возникающая в результате картина одновременно сюрреалистична и реалистична: она вопиюще оторвана от исторической реальности, но вместе с тем максимально точно отражает фантомный мир советского ресентимента.

Если в случае с Ломоносовым действовал, как мы видели, прием гиперболизации, то в других случаях имела место явная фальсификация. Рядом с изобретателем первого велосипеда Артамоновым стоит подъячий Крякутной из Рязанской губернии, совершивший первый полет на первом воздушном шаре<sup>1</sup>. В 1956 году якобы к 225-летию первого в мире полета на аэростате русского изобретателя Крякутного даже вышла почтовая марка (ил. 16). Сцена, изображенная на ней, настолько глубоко отложилась в массовом сознании, что Андрей Тарковский без труда перенес ее в своем «Андрее Рублеве» на три века вглубь истории — с первой половины XVIII в начало XV века. Причем обе даты были, разумеется, плодом чистого вымысла.

Приоритет в области воздухоплавания стал настоящей идефикс советской истории науки. Ее утверждение является наилучшей иллюстрацией того, как функционировал механизм производства патриотической мифологии.

Следует заметить, что хотя Академия наук СССР находилась в эпицентре кампании по пересмотру истории мировой науки в патриотическом духе, а ее сотрудники активно участвовали как в травле коллег-космополитов, так и в раздувании националистических страстей вокруг «русских приоритетов», она отнюдь не была наибольшим злом, а тем более источником антикосмополитической истерии. Настоящим ее генератором была журналистская и литературная околонучная среда, поскольку если для ученых историко-научные штудии не были основным занятием, то журналисты и писатели занимались почти исключительно организацией пропагандистских кампаний. В этой ситуации АН СССР нередко оказывалась в роли последнего рубежа, удерживавшего патриотическое половодье, защитника хотя бы минимальных стандартов научной добросовестности. Образцом такого рода может служить история с русским первенством в области авиации<sup>2</sup>.

В 1949 году АН СССР в лице ее президента С. Вавилова запросила разрешения Маленкова на широкое празднование 125-летия со дня рождения Александра Можайского — «создателя первого самолета». О том, что именно Можайский

<sup>1</sup> См.: Илизаров С. Как Россию делали родиной слонов // Аргументы и факты. 2002. № 5. С. 12.

<sup>2</sup> Подробное изложение истории борьбы за приоритет Можайского в создании первого самолета см. в кн.: Сонин А. С. Борьба с космополитизмом в советской науке. С. 398–411 (гл. «Летал ли самолет Можайского?»).

создал самолет, еще 17 июля 1948 г. поведала «Литературная газета» в сенсационной заметке инженера-подполковника Н. Черемных и подполковника И. Шипилова «Кто первый создал аэроплан?». К докладной записке Вавилова прилагалась справка о специальной комиссии по изучению жизни и деятельности Можайского, созданной в АН, которая утверждала, что созданный Можайским летательный аппарат «несомненно был первым в мире самолетом, построенным в натуральную величину»<sup>1</sup>. Когда комиссия начала работу, не было установлено точной, документально подтвержденной даты полетных испытаний, не указывались даже даты рождения и смерти самого А. Ф. Можайского, отсутствовали чертежи его самолета и не воспроизводился его портрет. «В царской России имя Можайского было почти полностью забыто». Однако Н. А. Черемных и И. Ф. Шипилов утверждали, что «им удалось обнаружить неизвестные документы, полностью восстанавливающие всю картину испытаний самолета» (4).

Разумеется, никаких документов приведено не было. А вместо этого Черемных и Шипилов выпустили популярную брошюру «Можайский — создатель первого в мире самолета» (М.: Воениздат, 1949), где описывался уже второй самолет. В книге были допущены, по словам комиссии АН, «искажения документов» (4), а люди вокруг Можайского были объявлены шпионами. Сфальсифицирован был даже портрет Можайского. Прошло более года, но документы так и не были представлены. В результате в 1950 году была создана уже Специальная Комиссия АН СССР по изучению материалов. Не имея на руках никаких документов, эта Комиссия тем не менее обратилась в Совет министров СССР с просьбой принять постановление «Об увековечении памяти выдающегося русского изобретателя А. Ф. Можайского» в связи с его 125-летием. Но из-за общей путаницы Комиссия просила ЦК ВКП(б) «дать указание подготовку празднования 125-летия со дня рождения А. Ф. Можайского прекратить и перенести широкое празднование юбилея А. Ф. Можайского на 15 ноября 1951 года — день получения А. Ф. Можайским первого в мире патента (привилегии) на самолет» (6).

Однако «патент» на самого Можайского оказался в руках двух предприимчивых подполковников, которые организовали на нем настоящее пропагандистское предприятие. Черемных и Шипилов «сознательно грубо сфальсифицировали портрет Можайского», который был широко растиражирован в печати. «По их указанию» в редакции «Вестника воздушного флота» его переделали из портрета сына А. Ф. Можайского Александра Александровича, предводителя дворянства, почетного мирового судьи Усть-Сысольского уезда и члена Государственной Думы от землевладельцев. В результате чего разразился скандал: в Комиссию поступили письма с протестами лиц, лично знавших А. А. Можайского». Более того, Черемных и Шипилов сфальсифицировали «документы

<sup>1</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 358. Л. 3. Далее ссылки на это дело с указанием листов в скобках.

о строительстве Можайским второго самолета» (7). «Мало того, ими опубликована дата первого полета самолета А. Ф. Можайского 20 июля 1882 года. Дата эта оказалась вымышленной, не подкрепленной официальными документами и противоречащей группе других имевшихся к тому времени документов, отмечающих 1883, 1884 и 1885-й годы, как возможные даты первого полета».

Чем шире распространялась сенсация, подхваченная советской печатью, начиная с «Правды», тем выше становилась опасность разоблачения. Главными разоблачителями оказались старейший летчик Б. И. Россинский, авиаконструктор В. Б. Шавров и отставной подполковник Е. Ф. Бурче, вскрывшие фальсификации. Жалобы в ДОСААФ результатов не дали. Напротив, от них потребовали прекратить антипатриотические разоблачения и даже угрожали, после чего они пожаловались в ЦК. Выйдя на уровень ЦК, скандал приобрел ярко выраженную политическую окраску. Созданная в результате Комиссия ОТН АН СССР, куда вошли серьезные ученые, не склонные признавать патриотические домыслы Черемных и Шипилова, вызывали особое возмущение в среде военных политработников, которые взялись защищать коллег.

Военные историки из ДОСААФ принялись за решение научных проблем с солдатской прямоотой. Протоколы заседаний Бюро секции Истории авиации и воздухоплавания ДОСААФ читаются как параноидальный шпионский детектив: если Россинский, «блокируясь с буржуазными объективистами Шавровым и Бурче, начал кампанию распространения клеветы и различных инсинуаций», то комиссия АН СССР «под флагом борьбы якобы за точность исторических фактов, стала на путь отрицания этого приоритета», а тем, что комиссия выступила против проведения юбилейных торжеств, посвященных 125-летию Можайского, она «разоблачила себя, выдала свои тайные замыслы полного отрицания приоритета Можайского». Всякие высказывания против приоритета Можайского квалифицировались историками из ДОСААФ как «мнение жалкой кучки буржуазных объективистов», которое «противоречит документальным доказательствам и единодушному мнению советской авиационной общественности» (29–30). Поразительно точно сформулировал эту коллизию в письме Маленкову председатель ДОСААФ Н. Каманин: «При установлении приоритета нашей Родины, как родины авиации, в практической работе исторической секции столкнулись два взаимно исключаящих друг друга направления: социалистического реализма и буржуазного объективизма» (26). Именно в эстетических категориях мыслили происходящее патриотические защитники русских приоритетов. И в самом деле, социалистический реализм позволял изображать измышления и абсурд «в формах самой жизни», противопоставляя соцреалистическое правдоподобие «объективизму».

Над широко разрекламированной сенсацией, ставшей важной частью патриотической и антикосмополитической кампании, нависла опасность скандального разоблачения. Черемных и Шипилов вынуждены были оправдываться.

Будучи военными, они избрали в качестве защиты наступление. В письме Маленкову они оперировали политическими аргументами, доказывая вред того, что «в освещении истории отечественной авиации пропагандируется совершенно ошибочная точка зрения, приписывающая приоритет в создании первого в мире самолета американцам братьям Райт». Ими якобы «было установлено и документально доказано, что Райты не были первыми. Они создали свой летательный аппарат спустя более 20 лет после русского изобретателя А. Ф. Можайского» (6).

Настоящая детективная история развернулась вокруг портрета Можайского. Поместив портрет сына Можайского, Черемных скрывал у себя настоящий портрет Можайского, который был изъят из Центрального военно-морского музея и находился временно у режиссера киностудии научно-популярных фильмов Гиндельштейна. Черемных и Шипилов напечатали портрет сына Можайского, попросив издательство перевернуть негатив, нарисовать погоны и положить седину на волосы (39). В таком виде портрет был опубликован в статье Черемных в журнале «Техника молодежи» (1949. № 1). А взят был этот портрет сына из ежегодника Вологодской области за 1913 год, где он был помещен вместе с биографией А. А. Можайского.

Занималась этими расследованиями специальная комиссия, созданная внутри Комиссии по истории техники АН СССР, и докладывала об этом Маленкову. Однако у Черемных и Шипилова имелись защитники в Политуправлении армии, ДОСААФ и Воениздате. Они тоже писали в ЦК, доказывая, что Комиссия АН СССР, «прикрываясь флагом объективного подхода к изучению документов, задерживает утверждение приоритета Можайского» и что хотя «работа Черемных и Шипилова имеет свои недостатки, основной вопрос — утверждение приоритета нашей Родины — ими поставлен совершенно правильно» (52).

Поскольку Черемных и Шипилов работали в «Вестнике воздушного флота», принадлежащем Управлению ВВС, их коллеги весьма агрессивно атаковали Комиссию АН СССР. Так, на заседании Комиссии в июне 1951 года выступала некто подполковник Кожевникова все из того же «Вестника воздушного флота», которая прямо потребовала «единодушно осудить все попытки брать под сомнение дату полета и считать ее вполне доказанной. Стремление доказать вопреки существующим документам, что самолет Можайского не летал в 1882 году, есть ни что иное, как стремление доказать, что самолет его вообще не летал» (59).

Несмотря на нарастающие обвинения в фальсификациях, поддерживаемые военным начальством, Черемных и Шипилов не собирались каяться. Напротив, они жаловались Маленкову на то, что академики Микулин и Юрьев порочат Можайского: «академик Б. Н. Юрьев с рвением, достойным лучшего применения, в своих учебниках, захлебываясь от восторга, утверждает, что авиационная наука получила широкое развитие только в США и Англии <...> От своих

взглядов академик Юрьев до сих пор публично не отказался» (95). Более того, Юрьев и Микулин в течение трех лет мешали выходу в свет фильма Пудовкина «Жуковский». Об «установленной дате» полета Можайского (якобы 20 июля 1882 года) военные журналисты писали: «Правда, доказательств маловато, но они есть, и не считаться с ними нельзя». Они ссылались на некие «косвенные документы» и «воспоминания современника». И хотя там все одно другому противоречило, авторы были убеждены: отказываться от этой даты нельзя, хотя и «документов маловато» (99). Аргументом стала сама изобретенная ими мифология: «В последние 2 года эта дата прочно вошла в массовую советскую литературу. Эта дата указана и в фильме „Жуковский“». И то, что члены комиссии предлагали говорить о периоде 1882–1885, — это, с точки зрения Черемных и Шипилова, — «не решение вопроса», так как это не конкретная дата. Замена конкретной даты периодом, «безусловно, не усиливает, а ослабляет приоритет нашей Родины в области создания первого в мире самолета» (100). Как если бы уже выдуманных достижений оказалось мало, Черемных и Шипилов придумали новые: оказывается, Можайский «создал первый в мире нефтяной двигатель внутреннего сгорания и спроектировал авиационную паровую машину для первого самолета» (101).

Между тем Комиссия АН не сдавалась, отбиваясь от политработников и направляя Маленкову материалы о все новых и новых фальсификациях. В одной из справок приводился «краткий (!) перечень» подлогов и извращений в публикациях Черемных и Шипилова о Можайском, который занимал девять (!) страниц (76–84). Там было все — от перевранных цитат до прямого вымысла, подлогов (как в случае с портретом) и даже шантажа тех, кто пытался вскрыть подлог. Подполковников обвиняли в «жажде сенсаций», «погоне за наживой» и даже в том, что их деятельность может квалифицироваться как «сознательное вредительство, рассчитанное на компрометацию приоритета Можайского».

Крайне недовольные позицией Комиссии АН кураторы Отдела науки ЦК докладывали Маленкову, что «академик Микулин как председатель Комиссии и академик Юрьев как глава Комиссии АН СССР по изучению жизни и деятельности А. Ф. Можайского уделили недостаточное внимание работе по установлению приоритета Можайского». Их особое неудовольствие вызывало то обстоятельство, что Комиссия больше занималась опровержением материалов Черемных и Шипилова, нежели «положительной работой по изучению вопроса о приоритете Можайского». Комиссию упрекали в том, что «в настоящее время еще не обнаружены архивные документы, которые бы прямо указывали дату полета Можайского» (62).

Наконец, заведующий Отделом науки ЦК Юрий Жданов предложил создать новую комиссию, куда включить *всех*: и представителя Политуправления ВВС, и представителя ЦК ДОСААФ, и академика Юрьева из Комиссии по истории техники АН СССР, и представителя Отдела науки ЦК, чтобы они к 1 августа 1950 года

представили свое заключение. Уже из самого состава этой «согласительной комиссии» понятно, какова была ее функция — найти консенсус. Ясно, что этот консенсус должен был удовлетворять прежде всего партийное руководство, которое склонялось к патриотической позиции военных, но хотело получить от Академии требуемые доказательства, чтобы придать этому мифу некое наукообразие.

В результате скандал удалось на некоторое время замять, но поскольку предприимчивые военные не успокаивались, продолжая свою коммерчески-просветительскую деятельность по утверждению русских приоритетов, как только ослабло партийное давление, миф взорвался и скандал стал публичным, вылившись в открытую печать. В журнале «Вопросы истории» с острой критикой нового издания книги Черемных и Шипилова, полной искажений и фальсификаций, выступили Е. Ф. Бурче и И. Е. Мосолов. Авторы без обиняков заявили, что критикуемые «„исследователи“ и литераторы, используя живой интерес советской общественности к истории отечественной науки и техники, приписывают нашей стране открытия и изобретения, осуществленные в действительности за рубежом, <...> прививая зазнайство»<sup>1</sup>. Вопиющие нелепости и противоречия, которыми пестрили книги популяризаторов первенства русских авиаторов (а список их рос непрерывно), откровенные фальсификации истории авиации, которые ими множились, объяснялись их служебным положением: Шипилов был заместителем редактора «Вестника воздушного флота» и членом редколлегии журнала «Крылья Родины», его соавтор Б. Симачков — редактором «Крыльев Родины», Черемных — начальником редакционно-издательского отдела ВВС. «Используя свое служебное положение, эти люди поддерживают друг друга, обеспечивают свои книги хвалебными рецензиями и препятствуют опубликованию критических выступлений и работ других авторов». Авторы призывали «покончить с этой монополией» и «повести борьбу со всякого рода фальсификациями и вымыслами»<sup>2</sup>.

Все это вызвало возмущение «патриотической общественности» и новый поток жалоб в ЦК. В конце концов, уже на излете 1950-х годов, когда погром в истории мировой науки завершился, было найдено компромиссное решение проблемы: Можайский хотя и создал первый самолет, но он не взлетел. Первенство в создании самолета, таким образом, принадлежало России, а первый полет остался за братьями Райт. «Не важно, — писал Гумилевский, — что полеты Можайского напоминали скачки, что аппарат его лишь приподнимался на воздух, совершая движение в воздухе по прямой, измеряемой десятками сажен; важно то, что человек поднялся на воздух: все остальное было лишь вопросом дальнейшего технического совершенствования»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Бурче Е. Ф., Мосолов И. Е. Против искажений истории авиации // Вопросы истории. 1956. № 6. С. 124.

<sup>2</sup> Там же. С. 128.

<sup>3</sup> Гумилевский Л. Русские инженеры. С. 187.

Тот факт, что никаких внятных свидетельств русского первенства в самолетостроении и полетах получено не было, требовал объяснений. И они были найдены в том, что работы Можайского были засекречены. «Развивавшиеся в годы русско-турецкой войны работы великого русского изобретателя, — писал Гумилевский, — были окружены тайной и создаваемый им аппарат рассматривался прежде всего как изобретение для военных целей»<sup>1</sup>. Именно поэтому «дореволюционные исторические исследования, как русские, так и иностранные, обошли почти полным молчанием деятельность крупнейшего русского инженера-конструктора». И именно поэтому «советские исследователи положили немало труда и времени для того, чтобы засвидетельствовать русский приоритет в создании самолета и покорении воздушной стихии»<sup>2</sup>. Этого было достаточно, чтобы заключить: «Как показывают факты, летное дело не только начиналось в России, но в нашей стране оно прошло и через все узловые пункты своего нынешнего развития»<sup>3</sup>.

«Дело Можайского» обросло огромным числом документов, которые являются прекрасной иллюстрацией того, как производились эти патриотические сенсации. Они составили три огромных тома в Архиве ЦК партии<sup>4</sup> с разбирательствами вокруг выдуманного русского первенства и содержали письма, докладные записки, материалы Комиссии по изучению жизни и деятельности Можайского, Комиссии по истории техники ОТН АН СССР, ЦК ДОСААФ, письма и заявления академиков, авторов книг и статей об А. Ф. Можайском, разбирательства с Н. А. Черемных и И. Ф. Шипиловым о приоритете изобретения первого в мире самолета Можайским, об «искажении исторической правды» о Можайском, о фальсификации его портрета, со справками сектора науки и Отдела науки ЦК, Политуправления ВВС, Главного политуправления МО, редакций журналов «Вопросы истории» и «Крылья Родины», резолюциями секции пропаганды истории отечественной авиации и воздухоплавания при Центральном доме авиации сначала «об ошибках в книге Черемных и Шипилова об А. Можайском», а затем по поводу опубликования и обсуждения заметки Е. Ф. Бурче и И. В. Мосолова «Против искажения истории авиации» в «Вопросах истории» (1956. № 6), о проверке работы редакции «Вестника воздушного флота», справками, рецензиями и другими материалами. Разумеется, материалы эти были засекречены. Однако для причастных к этому производству патриотической мифологии секретов здесь не было.

Интересный документ отложился в делах секретариата Маленкова — письмо одного из авторов очередной книги о русских приоритетах, адресованное секретарю ЦК 16 февраля 1951 года, где тот — «ввиду имеющихся расхождений

<sup>1</sup> Там же. С. 182.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 187.

<sup>4</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 358, 359, 360.

в литературных источниках и в указаниях редакционных работников и считая вредной всякую путаницу и разнобой в этом политически важном деле» — просит «авторитетных указаний» о том, как ему датировать «первый полет» Можайского, следует ли указывать, что полет совершал Голубев (персонаж, вымышленный Черемных и Шипиловым), и какой портрет Можайского из опубликованных в советской прессе использовать<sup>1</sup>. Письмо демонстрирует, что те, кто занимался написанием книг о русских приоритетах, вовсе не были «введены в заблуждение», но были прекрасно осведомлены о том, что имеют дело с фальсификатом. И сами, по сути, его создавали и распространяли.

Это производство бдительно оберегалось от «вредных искажений». В 1948 году поспешившие отметить в очередной политической кампании братья Тур и Лев Шейнин представили на рассмотрение Агитпропа пьесу «Мертвая петля», которая вызвала крайнее недовольство рецензентов и цензоров ЦК за то, что содержала «искажение исторической правды»:

Известно, что первым летчиком, осуществившим полет на самолете, был русский авиатор Можайский, что первую мертвую петлю в истории авиации совершил русский военный летчик Нестеров. <...> В противовес этим известным фактам, в пьесе Тур и Шейнина выдвигается в качестве основной фигуры русской авиации летчик-одессит Семен Уточкин. Семен Исаевич Уточкин был предприимчивый человек, зарабатывавший большие суммы денег на демонстрации первых полетов. По отзыву ряда знавших его людей, это был человек малокультурный, морфинист, сделавший авиацию средством наживы<sup>2</sup>.

Авторы заменили имя героя (в котором все равно без труда угадывался легендарный Уточкин), но и это не удовлетворило Агитпроп ЦК: «В пьесе родной русской авиации изображается Одесса, а главным героем ее — одесский предприимчивый авиатор». Вердикт последовал 23 июля 1949 года: пьеса была запрещена. Предприимчивый одессит по имени Семен Исаевич (Уточкина звали Сергей Исаевич), конечно, не мог быть отцом *русской* авиации.

А между тем миф уже жил собственной жизнью, превратившись в целую художественную индустрию. Черемных написал сценарий художественного фильма, а Шипилов — научно-популярной картины о Можайском «Первые крылья» (ЦСДФ, 1950)<sup>3</sup>, в театре готовилась пьеса «Можайский», а поэт Сергей Васильев заканчивал прославляющую подвиг Можайского поэму «Первый в мире».

Поэма Васильева довольно точно отражает характер этой продукции в целом. В ней повествуется о победе правды над ложью и утверждается, что

<sup>1</sup> Цит. по: Кривоносов Ю. И. Как правильно освещать историю техники? (Опыты и наставления тоталитарного времени) // Вопросы истории естествознания и техники. 1997. № 1. С. 171–172.

<sup>2</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 235. Л. 23.

<sup>3</sup> [www.net-film.ru/film-55763/](http://www.net-film.ru/film-55763/)

Можайский был «обманут, оболган», что «подвиг его был продан и предан / И злобным стараньем чужих языков / Объявлен обычным несбыточным бредом / И заперт от правды на тыщи замков». Неясно, к кому относятся эти обвинения. Однако поскольку речь идет о «чужих языках», остается предположить, что имеются ввиду иностранцы, а не военное министерство, в недрах которого было якобы похоронено изобретение Можайского, обнаружившего, что вся иностранная наука — лишь «водица» и неспособна привести к созданию самолета: «И аглицкий туз и француз-биржевик, / Как видно, в науку не больно проникли. / А впрочем, они, иностранцы, привыкли, / Чтоб думал за них холмогорский мужик».

История мировой науки, созданная в СССР к этому времени, уже вполне соответствовала этой фантастической картине, которая была чистым продуктом позднесталинского ресентимента. Васильев воспроизводил ее в химически чистом виде, рисуя злобных иностранцев,

...тянувшим из тьмы

К российским сокровищам грязные руки.  
Они-то и были для русской науки  
Опасней холеры, страшнее чумы.  
То в роли советчиков, то консультантов  
Ломились к нам наглые эти врази  
И крали проекты у русских талантов,  
Тащили бессовестно, сколько могли.  
Крикливо кичась европейским уменьем,  
Носы непомерно высоко задрав,  
Смотрели на русских они с сожаленьем —  
Шпионы различных заморских держав.  
В культуру России как будто не веря,  
Кричали о бедности нашей степной,  
А сами врывались в открытые двери,  
Тащили сокровища всей пятерней.  
При случае что-то невнятно проблевав  
О нищей, отсталой славянской судьбе,  
Во всем понимая не больше лакеев,  
Смотрели на нас они как на плееев...

Завершалась поэма не столько гимном русскому ученому, сколько инвективами в адрес Запада:

Так пусть же запомнят на веки веков  
На Сене, на Темзе, Гудзоне, Ла-Манше,  
Что дивная песня воздушных винтов  
Возникла у невских крутых берегов  
Других голосов убежденней и раньше!  
Да, истина видит: рожден самолет

Не братьями Райт и не Ленгли хваленым.  
 А скромным и доблестным русским ученым,  
 Разведчиком тайных небесных высот.

Случай с Можайским — только один из самых известных. Нечто подобное происходило едва ли не с каждым «русским приоритетом», к которому присасывались свои черемные и шипиловы.

Особенность кампании состояла не только в возвеличивании русских открытий и первенства, но и в поношении тех, кому они были приписаны. Она сопровождалась многочисленными контрпропагандистскими акциями. Так, к 50-летию открытия радио АН СССР отказалась от приглашения в Рим, поскольку, с точки зрения руководства Академии и партийного руководства, это означало бы признание приоритета за Маркони. Решение в октябре 1947 года принималось на уровне Политбюро. Далее последовали публичные протесты С. Вавилова, шумная кампания в советской печати против «итальянских фальсификаторов истории науки». Всеми этими акциями руководил ЦК и лично Суслов<sup>1</sup>. Именно с этого времени советская позиция становится непримиримой: если вчера еще говорилось только о русском первенстве, то сегодня речь уже шла о том, что русские открытия и изобретения были «украдены», а сами западные ученые всячески шельмовались. Маркони в этом смысле досталось больше других. Его имя стало в СССР нарицательным: он стал образцом западного ученого — вора и проходимца.

Иностранные ученые, какими они представлены в обслуживавшей кампанию литературе, — чистый продукт военного воображения. Это не оппоненты и даже не противники в науке, но враги. Нельзя вообразить, чтобы персонажи этого паноптикума относились к ученым, интеллектуалам или просто к просвещенной публике, чтобы с этими невеждами, проходимцами и мракобесами можно было о чем-то дискутировать. Такими они представлены, например, в пьесе Вс. Иванова «Ломоносов» (1953), состоящей из бесконечных дряг «русского Ньютона» с академиками-иностранцами — англичанами, французами и главным образом немцами. При первом же появлении Ломоносов заявляет, что его коллеги не ученые, а торговцы: «Сии „академики“, чуя, что быть войне между Англией и Францией из-за колоний, ну — товары у нас закупать. Кожи, лес, железо, зерно за границу везут во множестве. Кафтаны академиков, а лапы торгашей!» По ходу пьесы он называет их «неучами», «лжецами», «грабителями», «бездельниками», «прохвостами».

Пьеса пестрит авторскими ремарками типа: «Фигуры мнимоученых, вроде Уитворта, будут читателю теперь более понятны. Академики говорят по-французски, немецки, английски и чрезвычайно мало и чрезвычайно плохо — по-русски. Зато слова русские, вроде „кожи“, „зерно“, „лес“, „пшеница“,

<sup>1</sup> См.: Сталин и космополитизм. С. 145–147.

„чугун“, они выговаривают отлично!» Вокруг коммерческих интересов академиком вращается сюжет пьесы, кульминацией которой является сцена экзамена иностранцами учеников Ломоносова, когда выясняется, что разрешенные ими едва ли не все проблемы российской экономики фактически обанкротили иностранцев.

**Уитворт.** Я скупаю преимущественно кожи! Миллионы кож, ха!

**Ломоносов.** Да, много вложено денег. Стало быть, вам интересно знать, сколько же благодаря трудам сих ученых юношей русские заготовили новых товаров? Вдруг много? Вдруг да старые товары упадут в цене? И тогда выйдет, что вы их напрасно заготавливали-с?

*Тревожное молчание.*

**Де-Рюшампи** (*изменившимся голосом*). Вряд ли русские могут заготовить товаров столько, чтоб это отразилось на ценах мирового рынка!

**Ломоносов.** Спросите у сих юношей, они ответят вам.

**Де-Рюшампи** (*после молчания*). Я, пожалуй, спрошу. У меня, видите ли, приготовлено несколько кораблей с железом. Господин министр, интерес понятный?

Увидев представленные одним из учеников Ломоносова узорные кожи, выделанные при помощи специальной обработки, один из академиков поражен их качеством:

**Уитворт** (*тыча пальцем то в Калину, то в кожи*). Этот? Эти? Такие кожи — этот... мальчишка?..

**Калина.** Химия, сэр. Химия суть раздражательница естества, и она столь же пространна, как сама природа. Химия разрушает или растворяет — и паки оживляет, и превращает в новое творенье природы!..

**Уитворт.** Ах, сэр! Я объелся теорией. Скажите лучше скорее, сколько времени вы дубили этот сорт юфти?

**Калина.** Этот сорт юфти, сэр, прежде старики дубили от осьмнадцати месяцев до двух лет, сэр. А теперь, сэр, самое большое дубим мы ее, с помощью химии, в срок от пятнадцати дней до двух месяцев.

**Уитворт.** В двенадцать раз сократили срок дубления? Боже!.. И сколько же вы таких кож заготовили, сэр?

*Калина вопросительно смотрит на Иконникова. Тот кивнул.*

**Калина.** К концу нынешнего года, сэр, заготовили более миллиона штук.

**Уитворт.** Более миллиона штук юфти? А цена им, цена, сэр?

**Калина.** Да как обещали, раз в пять дешевле прежних.

**Уитворт.** Мои окупленные кожи в пять раз дешевле?!

**Люкке.** Умоляю, сколько выплавлено железа?

**Иконников.** Шелех! Сколько вы там выплавили железа?

**Шелех** (*посмотрев в бумаги*). Три миллиона пудов.

**Люкке.**

**Уитворт.** } По цене?

**Де-Рюшампи.** }

**Шелех.** По цене втрое дешевле прежней.

**Люкке.** Я разорен!

**Уитворт.** Господа, мы все разорены... (*Калине*). Поддержите меня, сэр... (*Студенты отводят его к креслу, и он повисает на нем.*)

Противники Ломоносова не просто зловещие карикатуры. Интриганы и злоумышленники, они строят против него козни. Так, провоцируя поединок Ломоносова с одним из якобы оскорбленных им академиков, они хотят гибели «русского гения». Их замысел разгадывает генерал Иконников в разговоре с Разумовским:

Политика есть направление государственных сил в заранее определенное и желаемое течение. Некоторые государства всегда стремятся направить Россию к степени беспомощного азиатского государства. <...> России, вследствие угрозы внезапного нападения, необходимо вооружаться. Ломоносов помогает и поможет нам вооружиться. И не кажется ли вам странным, ваше сиятельство, что сии иноземцы чересчур настойчивы в стремлении к дуэли?

Главный злодей в пьесе управляющий канцелярией Академии Шумахер для дискредитации Ломоносова в глазах знати составляет заговор против него:

Ломоносов сообщил Эйлеру новый открытый им закон сохранения материи и энергии. Нам давно пора опровергнуть этот закон. Сколь ни невежественны русские придворные круги, но и они уважают имя величайшего математика. И, если Леонард Эйлер поддержит новый физический закон Ломоносова, — мне будет труднее с ним бороться. Жаль, конечно, что академики мои мало влиятельны для Эйлера, ибо они бездарны и тупы. Но зато они яростные сторонники бога и престола! Что же касается плохих книг, которые они пишут и печатают, то зачем людям хорошие книги, если, по мнению богословов, человек вообще плох?

Будучи умнее и коварнее своих коллег, Шумахер готов пойти навстречу Ломоносову, надеясь на его провал: «Я дам ему сотни учеников! Ломоносов-то ведь, знаю, одной химии их учить не будет. А когда подойдет срок, туда приедет президент Разумовский... Немного надо разума, чтобы понять — профессор, желающий учить всем наукам, ни одной не научит. И тогда — за сие ученое шарлатанство Сенат отнимет у Ломоносова и лабораторию и учеников». Он даже пытается при помощи шантажа вовлечь в заговор жену Ломоносова, но она отказывается,

заявляя ему: «Я не верю вам. Вы не простой и не добрый. Вы ненавидите и Ломоносова и Россию. А я люблю и Ломоносова и Россию. И верю в них».

Заговор против Ломоносова раскрывает все тот же Иконников. Появляясь в финале пьесы, этот «прибывший по именному повелению» генерал, как *Deus ex machina*, сообщает монаршую волю: Ломоносов торжествует, его враги повержены, но главное — он заставляет Шумахера публично зачитать письма Эйлера, которые тот скрывал:

**Иконников.** Эйлер не ответил ни на одно ваше письмо? (*Показывая письмо.*) А это? (*Молчание.*) Вы получали, сударь, ответы Эйлера, но прятали их. Читайте же вот этот последний ответ вслух!

**Шумахер** (*читает*). «Все труды господина Ломоносова в области физики и химии не только хороши, но и превосходны. Ломоносов обладает счастливым гением для редких открытий в области физики, химии, электричества...»

**Иконников.** Плохо слышно. Громче!

**Шумахер.** Тут по-латыни, а я плохо разбираюсь...

**Иконников.** Скажите, латынь забыл!.. Но вы забыли и про радость, с коей следует читать вам, советнику Российской академии наук, об успехах русской науки.

**Шумахер** (*громко*). «Желательно, чтобы все академии Европы были в состоянии производить великие открытия, которые совершил Ломоносов. Открытия его делают честь не только российской Академии наук, но и всей русской нации».

Унижение поверженного немца в финале пьесы знаменует победу русской науки. Ирония происходящего состоит, однако, в том, что вершиной торжества русской науки является ее признание... другим немцем. Он нужен в качестве льстящего зеркала, зрителя, без которого собственное величие лишено не только блеска, но и смысла. В этом финале раскрывается основной парадокс внедрявшегося в ходе борьбы за русские приоритеты советского национализма, соединявшего комплекс превосходства с комплексом неполноценности.

Между тем националистический пафос пьесы столь силен, что автор вынужден был ввести реплики, разъясняющие отношение Ломоносова к немцам. Миллеру, утверждавшему, что Ломоносов ненавидит немцев, тот отвечает: «Не ненавижу немцев? А мой друг — великий Эйлер? А мой друг — покойный Рихман? А то, что я учился в Германии? А то, что моя жена — немка? Нет, господин Миллер, умных немцев я люблю, а наглых невежд — и русских ненавижу!» Реплика звучит явным парафразом стандартных ответов на обвинения в антисемитизме: «Я антисемит? Да у меня жена еврейка!», или: речь не о евреях, а о «буржуазных националистах», «безродных космополитах» и «сионистах». Так, Миллера Ломоносов ненавидит не за то, что тот немец, а за то, что своей норманнской теорией он оскорбляет Россию. Для Ломоносова же в науке главное — «любовь к отечеству»:

Вот вы, академик Миллер, взялись за одну науку — русскую историю, — и так нагнали на русских, что вас бы поганой метлой стоило выгнать из России, кабы не ваши заслуги по собиранию русских летописей. <...> Вспомните диссертацию вашу — «О начале русского народа». Хорошо начало! На каждой странице вашей диссертации русских бьют, гонят, побеждают... Откуда вам верить в русские науки, когда вы и в Россию-то не верите? Ан, есть русские науки! Есть и будут! И ничем они не отличаются от иноземных наук, а если и будут отличаться, так своим превосходством!

Если западные ученые представлены в этих пьесах невеждами, торгашами и мракобесами, то русские, напротив, — сплошь революционерами. Так, в пьесе братьев Тур «Софья Ковалевская» главная героиня — эмансипированная женщина, борющаяся за равноправие полов, прогрессист и великий математик, приезжает в Германию учиться, где убеждается в косности немцев, а ее друг академик Левкоев, возмущенный действиями российских академиков-немцев, и вовсе заявляет о бездарности немецких ученых: «Я всегда презирал национальную интолерантность, но меня возмущает до сердечной спазмы, когда они сознательно мешают русской мысли. Разумеется, это попытки пигмеев. Но представьте, совсем недавно эти немецкие посредственности забаллотировали в академию самого Мечникова, мизинца которого они не стоят, все вкуче взяты!» Хотя образование Ковалевская смогла получить именно в Германии (в Гейдельберге и в Берлине, а докторскую степень в Геттингене), отсталые представления о месте женщины в обществе, царящие в «просвещенной Европе», вызывают ее гнев: «Да это же воззрения дикарей! полинезийцев!.. зулусов!..»

Узнав в финале пьесы о своем избрании членом-корреспондентом Российской академии, она обращается к потомкам: «Не о личной славе мечтала я всю жизнь, а о человеческом счастье. Вычисляя форму кольца Сатурна, я думала о вскормившей меня земле. Глубоко верю — пройдут года, и сотни россиянок будут увенчаны высшими степенями в многообразных сферах знаний. К моим дочерям и внукам обращаюсь я в этот святой миг. Дерзайте, дети мои. Забирайтесь высоко! <...> Но там, в горном воздухе чистого знания, не забывайте о благе народа».

Оказавшись за границей по причине невозможности реализовать себя в России, русские ученые — будь то Ковалевская или Яблочков — думают о русском народе, страдают от тоски по родине и демонстрируют революционные устремления. Например, в пьесе Исидора Штока «Победители ночи (Русский свет)» (1950) Яблочков изображен больше революционером, чем ученым. Не имея денег на проведение опытов, он глубоко верит в то, что «не пройдет и пяти лет, как вся Россия будет залита ярким светом электрических солнц. Отступят ночи, осветятся самые отдаленные уголки нашей страны». В разговоре с жандармом он заявляет, что «понятие о счастье государства есть только

одно — счастье его народа. Об этом должен думать каждый русский человек». Его подруга Елена, уехавшая вместе с ним во Францию поступать в Сорбонну, решает вернуться в Россию: «Бог с ней, с Сорбонной! Я скоро вернусь обратно в Россию. Поеду в самый отдаленный угол лечить крестьян. Только там — на родине, вместе с народом — можно бороться за прекрасное будущее. Как там?» — спрашивает она приехавшую из Москвы подругу. «Там плохо, Елена. Каждый день аресты. Тюрьмы переполнены политическими. За одно слово, одно замечание против правительства ссылают, арестовывают... Они натравливают чернь на студентов, полиция провоцирует погромы... Темно в Москве, скучно, страшно...» Так рисовали в это время Америку эпохи маккартизма.

Сам Яблочков рассказывает, что бежал из России как настоящий революционер-подпольщик: «когда уезжал из Москвы, а за мной следовали два жандарма. В Одессе они хотели меня арестовать, но я сел на грузовой пароход и обманул их». Узнав, что ему нельзя возвращаться в Россию, он раздражается гневными тирадами: «Мне пишут, что я не должен возвращаться на родину, что я буду немедленно арестован. Дураки! Мерзавцы и дураки! И это они управляют народом, равного которому нет в мире. Будь они прокляты!» Живя в Париже и думая больше о революции, чем об опытах с электричеством, Яблочков отказывается приехать по приглашению великого князя Константина Николаевича и заставляет того приехать к себе. Тут выясняется, что Яблочков настоящий революционер: «Мне в Россию пути заказаны, — признается он. — В тайной канцелярии против меня огромное дело заведено. Ведь они же знают, что я поддерживаю русских революционеров, на мои деньги открыта столовая для эмигрантов, я давал деньги на газету и на журнал. Герман Лопатин — он в Петербург по чужому паспорту уехал — пишет, что нельзя мне там показываться».

Но достаточно обещания великого князя о его неприкосновенности и, бросая все, Яблочков возвращается в Россию. Разрывая контракт, он остается нищим, но он готов бросить прекрасные условия для работы, лабораторию и окружающую его роскошь с тем, чтобы вернуться в Россию:

Мы едем в Россию! Мы снова бедны, как и три года назад. Все это (*показывает на мебель, статуи, картины*) уже не наше. И очень хорошо. Оно никогда не было нашим. И мы снова свободны. Мы увидим родину, мы озарим ее электрическим светом... Станет явью наша далекая мечта, Николай! Дайте мне ваши руки. Наконец я могу громко произнести слово, которое произносил только шепотом, ночами, так, чтоб никто не слышал. Домой! Мы едем домой, Машенька!

Открытие Яблочкова украдено американцами и присвоено Эдисоном. Он нищ, ему грозят кредиторы и тюрьма. Его обвиняют в антигосударственной деятельности:

подозрительные элементы, смутьяны и не патриоты пользуются вашим изобретением, господин Яблочков, для того, чтобы снова втянуть страну в смуту. Почему здесь не выступают разные нигилисты, лающие из всех подворотен на наш строй, на нашего государя?! Почему вы скрываете от всех, господин Яблочков, ваши подозрительные связи с разными Обнорскими и Лопатинскими? Вы думаете, мы не знаем слов, которые сказал друг вашего друга, преступника Лопатина, некий Карл Маркс? Я напомню вам. Он сказал, что революция в Европе не задушена, что те, кто теперь торжествует победу, не догадываются, что успехи естественных наук готовят новую революцию.

И действительно, сам Яблочков относится к своему открытию как к революции не только научной, но и политической: «Русский свет зажегся над миром. И никто никогда не погасит его! Он будет гореть через пятьдесят и через сто лет. Наши счастливые потомки будут сидеть в этом зале, освещенные электрическим светом. И вместе с этим светом мы отдаем им нашу жизнь, наш труд, нашу кровь. Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

После просмотра спектакля «Русский свет» в Театре имени Пушкина Григорий Козинцев сделал в дневнике запись, дав пьесе исчерпывающую характеристику: «Желание узнать, как было на самом деле. Варианты возможные. Вариант единственно возможный. Вариант единственно невозможный был показан в спектакле»<sup>1</sup>. Абсурд стал неременной составляющей этой вполне фантастической истории науки.

Хотя кампания за русские приоритеты в науке сформировала в массовом сознании представление о том, что все великие открытия были сделаны в России (и украдены иностранцами) и что Запад всегда жил за счет изобретений русских ученых, запомнилась она главным образом как раз нелепыми заявлениями, абсурдными требованиями и необоснованными историческими притязаниями. Неслучайно поэтому, что спустя годы от нее сохранились лишь анекдоты. Самый известный из которых — о «России — родине слонов». Но ироническому ostranению подвергались и факты неверифицируемости русских изобретений: паровоза Черепановых (был сделан из дерева, поэтому не сохранился), паровой машины Ползунова (была сделана из дерева, потому не сохранилась), воздушного шара монаха Никиты (был сделан из дерева, потому не сохранился)...

Кампания дала множество примеров того, что анекдоты вполне адекватно передавали абсурд официальных заявлений, прозвучавших в ходе отстаивания русских приоритетов в самых неожиданных сферах. Так, один из ведущих сталинских архитекторов Мордвинов на одном из пленумов Союза архитекторов СССР заявил: «Среди всего этого строительного хлама (имелись в виду достижения

<sup>1</sup> Козинцев Г. «Черное, лихое время...»: Из рабочих тетрадей. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. С. 34.

западных архитекторов. — Е. Д.) русская старая изба является Парфеноном»<sup>1</sup>. В совсем другой аудитории, на совещании работников торговли в 1947 году работник Мосгорторга Гольдман заявила о существующей в советской торговле тенденции преклонения перед всем иностранным. «Сорта чая, — возмущалась она, — китайские, сорта яблок — французские, а кассовые аппараты, как правило, „Националь“». После чего кассовые аппараты «Националь» исчезли из советских магазинов, сохранившись только в «Елисеевском» гастрономе на улице Горького, который они украшали своим видом<sup>2</sup>. Вскоре из кондитерских магазинов исчезли «наполеоны», «безе», «эклеры» и появились слоеные, воздушные пирожные, трубочки с кремом и пр. «Французские» булки стали называться «городскими», а конфеты «Американский орех» — «Южным орехом»<sup>3</sup>.

В дни, когда все издания — от массовых газет до научных журналов — наперебой сообщали о русском первенстве в разработке пенициллина, создании аэроплана и электролампы, когда звучали предложения переименовать вольтметр в «напряжеметр», вдохновленный «животворной силой советского патриотизма» профессор А. Добрянский утверждал со страниц «Правды», что «русская инженерно-техническая мысль всегда опережала в решающих областях мировую технику»<sup>4</sup>.

В результате серии решений, последовавших после «дела КР», доступ к иностранным научным журналам был полностью закрыт и связь советской науки с западной прервана. Отказ от ссылок на зарубежных авторов стал логичным следствием этих мер: в отсутствие доступа к зарубежной литературе цитировать становилось просто нечего. Обратной стороной этого отказа стало полное отрицание зарубежного вклада в науку. Академик Александр Мясников вспоминал:

цитировать иностранных авторов не полагалось. Редакция их имена все равно должна была вычеркивать, так как советская наука — передовая и только несоветский человек может «преклоняться перед границей». Даже названия некоторых диагностических признаков или методик стали «русифицироваться». Точку Эрба для выслушивания аортального диастолического шума переименовали в точку Боткина (который, ссылаясь на Эрба, указывал на ее значение); симптом Битторфа стал симптомом Тушинского, хотя сам Михаил Дмитриевич и не думал открытие Битторфа приписывать себе. Появился «симптом Кончаловского», хотя это был хорошо известный симптом Румпель-Леде. Шло беззастенчивое ограбление интернациональной науки и воровское приписывание ее открытий отечественным ученым (конечно, без их согласия)<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Андреевский Г. Сороковые годы. М.: Моск. рабочий, 2001. С. 179.

<sup>2</sup> Там же. С. 179–180.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Правда. 1948. 17 марта.

<sup>5</sup> Цит. по: Млечин Л. Кремль-1953. Борьба за власть со смертельным исходом. С. 200–201.

Как будто продолжая тему, Яков Рапопорт писал об этом времени:

В иммунологии существует особый феномен, открытый итальянским ученым Санарелли в 1923–1924 году и носящий его имя. Несколько позднее известный советский иммунолог П. Ф. Здродовский (честный и добросовестный ученый) повторил его в некоторой модификации, не претендуя на приоритет, поскольку воспроизведенный им феномен соответствует оригинальному феномену Санарелли. Это не помешало, однако, борцам за приоритеты приписать открытие этого феномена П. Ф. Здродовскому с переименованием его в «феномен Здродовского» (иногда нежнее — в феномен Санарелли — Здродовского). В одной из статей журнала «Эпидемиология, микробиология и инфекционные болезни» описываемого периода этот факт был сообщен читателям в совершенно идиотской, неуклюжей формулировке, гласящей, что П. Ф. Здродовским открыт феномен, *известный* под названием феномена Санарелли. Квасные грамотеи даже формулировку для своей стряпни не в состоянии были дать литературно приличной<sup>1</sup>.

Иначе говоря, был «открыт» феномен, который не только был уже известен, но и был уже назван именем своего первооткрывателя. Грань между явным абсурдом и историко-научной реальностью была демонстративно размыта, что стало следствием победившего в публичном дискурсе соцреалистического мимесиса — оптики, при которой историко-патриотические фантазии обретали статус «правды жизни».

Кампания за русские приоритеты в науке является образцом того, какие репрезентационные стратегии использовались властью для создания «полезного прошлого». Речь идет не столько о ложных представлениях об истории (хотя они, как мы видели, активно формировались), но о заведомо ложных подходах к российскому историческому процессу как таковому. Те или иные события могли быть искажены или представлены правдиво, но создаваемая картина оставалась вполне фантазмагорической, поскольку ответы на вопросы искали в заведомо неверной плоскости.

В основе кампании лежал очевидный факт: при неоспоримых достижениях в сфере науки Россия на протяжении четырех столетий не только оставалась аутсайдером на мировом рынке технологий, но и (кроме сферы, так или иначе связанной с вооружениями) отставала в технологической области, не получая от технологического развития никаких выгод. Специально посвятивший анализу этого феномена книгу «Сможет ли Россия конкурировать? История инноваций в царской, советской и современной России» (2013) крупнейший американский историк русской науки Лорен Грэхэм показал, что проблема внедрения технологий и их коммерческого использования — будь то паровоз,

<sup>1</sup> Рапопорт Я. На рубеже двух эпох. Дело врачей 1953 года. СПб.: Изд-во Пушкинского фонда, 2003. С. 25.

уличное освещение или радио — связано отнюдь не столько с талантливостью или творческим потенциалом нации, сколько с тем, что, в отличие от занятий литературой, музыкой или фундаментальными науками, для успеха в сфере технологий недостаточно одной системы образования и финансовой поддержки. Здесь

интеллектуальное творчество взаимодействует с обществом в целом. <...> именно общество определяет успех технологических проектов, возможно, даже того не осознавая. Успех конкретной технологии, который обычно означает получение прибыли в условиях конкурентного рынка, происходит за стенами исследовательских лабораторий, в социальной и экономической общественной среде. Преуспеть в этом русским не удастся. Где российские Томас Эдисон, Билл Гейтс или Стив Джобс? Они были и есть, но вы никогда о них не слышали, потому что эти люди потерпели крах, когда попытались коммерциализировать свои изобретения в России<sup>1</sup>.

Проблема, таким образом, упиралась в социально-политическое устройство, которое и играет важнейшую роль в научно-техническом прогрессе и которое не позволяло реализовать научно-технический потенциал страны. На главных примерах из истории русской дореволюционной науки (Лодыгин, Яблочков, Попов и др.) Грэхэм показал, что перманентное отставание России в научно-технической сфере связано было не столько с «талантливостью нации» (на чем делался акцент в ходе кампании), сколько с политическим строем, определявшим социально-экономические условия, в которых прорывные открытия не имели шансов на успех:

В ведущих странах социальные и экономические условия поощряли и поддерживали технологическое развитие, в то время как в России социально-экономическая среда фактически препятствовала такому развитию. Без социального и экономического контекста, который независимо стимулировал бы внедрение и развитие инноваций, модернизация технологий в России была возможна только в те моменты, когда царское правительство неожиданно замечало провалы, приказывало провести реформы, приглашало в страну западных специалистов и импортировало оборудование<sup>2</sup>.

Подобными же рецептами пользовались для модернизации страны и большевики.

К сходным выводам приходит и Тим Скоренко в книге «Изобретено в России: История русской изобретательской мысли от Петра I до Николая II» (2017),

<sup>1</sup> Грэхэм Л. Сможет ли Россия конкурировать? История инноваций в царской, советской и современной России. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014. С. 6–7.

<sup>2</sup> Там же. С. 12.

показывая, что основная проблема развития русской науки и техники состояла во взаимоотношениях русских ученых и изобретателей с государством. Так, огромный урон русской науке нанес тот факт, что по сравнению со многими европейскими странами патентное право было введено в России с опозданием на 200–400 лет. Тогда как «изобретательская школа может качественно развиваться только в обществе, уважающем авторское право»<sup>1</sup>, в России оно начало действовать только с XIX века. Но его трудно назвать нормально функционирующим: когда патенты-привилегии стали выдавать, то заявки рассматривались от двух до десяти лет, и за год иногда выдавалось от четырех до десяти патентов. В это же время в США за один год выдавалось до 30 000 патентов.

Ретроградное, основанное на социальной иерархии, не уважающее личных заслуг и прав государство, неэффективная, неспособная повести страну по пути модернизации и прогресса бюрократия — все это с классовой точки зрения делало феномен «российской отсталости» понятным и объяснимым. Но марксистские объяснения в эпоху формирования нации были не в чести. С националистической точки зрения объяснения должны были порождать прежде всего resentment, а потому они искались и находились в антирусских заговорах, космополитизме продажных элит, ненависти Запада к России. В результате вместо непатриотического объяснения исторического парадокса (почему, сделав столько открытий в различных областях науки и техники, страна оставалась (и остается) на обочине научно-технического развития) проблемой отсталости и неадекватности российского государства, являющегося тормозом для развития страны, создавалась параллельная историческая реальность, в которой все открытия делали талантливые русские люди, а западные проходимцы их воровали и использовали себе во благо.

Для сталинизма, одного из самых конспирологических режимов XX века, подобные объяснения были единственно возможными. Утверждаемое его эстетикой «изображение жизни в формах самой жизни» было проявлением самой природы этого режима. Конспирология в силу своей фантастичности требует правдоподобия. Но парадокс соцреалистического мимесиса состоит в том, что именно «верное отражение» этого перевернутого мира оказывается полностью искаженным и вполне фантастическим — безо всякой фантастики.

Эта параллельная реальность была настоящим доменом националистических фантазий, патриотической образности и объяснительных матриц, легитимирующих систему ценностей resentment, сублимирующего чувство неполноценности и ущербности и переводившего их в аффектацию — гнев, озлобление, враждебность к тому, что маркируется как причина неудач (образ врага), бессильная зависть по отношению к врагу, который конструируется

<sup>1</sup> Скоренко Т. Ю. Изобретено в России: История русской изобретательской мысли от Петра I до Николая II. М.: Альпина Диджитал, 2017. С. 10.

для переноса — чтобы избавиться от чувства вины за собственные неудачи. Для того чтобы этот сложный комплекс заработал, рисуемая картина должна быть максимально убедительной. Поэтому искусство, ее создающее, должно всячески скрывать свои приемы. Никакие формы художественной условности здесь не признаются. Изображения демонстративно миметичны. Неудивительно поэтому, что наиболее последовательно националистическая кампания была реализована именно в кинематографе. Это был идеальный медиум для передачи сюрреальных исторических фантазий в «формах самой жизни». Один из патриархов советской театральной критики Инна Вишневецкая оставила полные иронии зарисовки своих впечатлений о послевоенной театральной и кинопродукции:

Хорошо помню я эти пьесы, фильмы, спектакли, уже тогда вызывавшие краску стыда. Помню, как метался по экрану воспаленный Белинский, крича, что завидует внукам и правнукам нашим, которые будут жить именно в этом — 1947-м году. Помню, как болтался по мхатовской сцене неслыханно прогрессивный Лермонтов из пьесы Б. Лавренева, постоянно обличавший какую-то иностранную знать и пламенно друживший с Белинским, которого на самом деле видел один раз в жизни. Помню, как важно ходил по киноэкранам могуче русский Глинка в окружении какой-то плотной толпы русских гениев, то и дело присаживавшийся к фортепиано, чтобы защитить отечественную музыку от тлетворного влияния Запада. Помню горячечного Мичурина, который, сидя с единственно верным учеником под деревьями, покрытыми грушеблоками, объяснял, что Россия — наш сад, который не вытоптать иноземцам. Помню очень толстого, в длинном парике Ломоносова из пьесы Вс. Иванова, который даже ничего не изобретал и не открывал, а все кидался на ученых немцев, стремившихся погубить российскую науку. Помню, по кинематографу, очень маленького Павлова, не расстававшегося с экспериментальными собаками и клявшего на чем свет стоит иностранных физиологов, не веривших в рефлексы. И всюду появлялся еще громоподобный Стасов, кричавший, что необходим реализм<sup>1</sup>.

Этот экранно-сценический Стасов даже не знал, насколько он был прав.

### *Русский свет: Биографический фильм о русских ученых*

В эпоху послевоенного малокартинья единственным процветающим жанром был биографический фильм. Он занимал прочное место в тематических планах и доминировал над всеми остальными жанрами. После фиаско с «Иваном

<sup>1</sup> Вишневецкая И. Л. «Минуй нас пуще всех печалей...» (1946–1956) // Мир и война: Очерки из истории русской советской драматургии 1946–1980 годов. М.: Ленанд, 2008. С. 39–40.

Грозным» были сняты фильмы об адмиралах Нахимове и Ушакове, об ученых Павлове (1949), Попове (1949), Мичурине (1949), Жуковском (1950), Пирогове (1947), Миклухо-Маклае (1947), Пржевальском (1951), о композиторах Глинке (две картины — 1947, 1952), Мусоргском (1950), Римском-Корсакове (1952), о литераторах Белинском (1953), Шевченко (1951), Райнисе (1949), Абае (1945). Многие из этих фильмов были удостоены Сталинских премий. В работе над ними принимали участие все ведущие советские режиссеры — Всеволод Пудовкин, Александр Довженко, Григорий Козинцев, Михаил Ромм, Сергей Юткевич, Григорий Рошаль, Лео Арнштам, Александр Разумный, Герберт Раппапорт, Григорий Александров и др. В тематическом плане на 1953–1954 годы стояли новые биографические картины — «Ломоносов», «Пушкин», «Иван Франко», «Суриков», «Репин», «Крамской», «Чайковский», «Спендиаров», «Архитектор Баженов», «Менделеев» и др.<sup>1</sup> Из них только один, «Ломоносов», вышел в 1955 году.

За редкими исключениями, послевоенные «историко-биографические» картины не были результатом ни творческих интенций их создателей (списки тем и персоналий утверждались Сталиным лично, а авторы и исполнители назначались Министерством кинематографии), ни объявленных коммеморативных (разного рода юбилеи, к которым были приурочены эти фильмы) или просветительских («популяризация науки и распространение научных знаний») задач. Политико-пропагандистская функция этих картин, различавшихся лишь приемами упаковки их идеологического содержания, была частью тотального пересмотра истории науки в свете «русских приоритетов» и только в этом контексте они могут быть поняты.

Подобно контрастному душу, советская патриотическая пропаганда варьировала два противоположных идеологических посыла: с одной стороны, твердя о комплексе неполноценности («низкопоклонство перед Западом»); с другой, внедряя комплекс превосходства («русские приоритеты»). Делирий собственного величия был ответом на «низкопоклонство», и чем абсурднее были обвинения в антипатриотизме и космополитизме, тем радикальнее были формы укрепления патриотического иммунитета. О последних и пойдет здесь речь.

Производя мир исторических фантазмов, советское искусство оставалось верным своему основному стилистическому приему, пытаясь представить продукт травматического фантазирования как можно более правдоподобным. «Изображение жизни в формах самой жизни» возникло в результате популистского сдвига середины 1930-х годов и стало ответом на массовый запрос: приобщавшиеся к культуре крестьянские массы требовали «реалистического правдоподобия». Много сделавший для утверждения биографического жанра в советском кино Григорий Козинцев так описал этот переход в своем дневнике:

<sup>1</sup> См.: Панава М. Автор сценария и тематический план // Искусство кино. 1952. № 1. С. 25.

Гипербола, шаржированное преувеличение в искусстве первых революционных лет не скрывали своей фантастичности; молодым художникам и в голову не приходило считать такую образность изображением действительности. Потом плакат стали выдавать за натуру; лубочные роли игрались всерьез, «по правде», в исторические сцены входил шарж. Потом изобразительные средства изменились, казалось бы, до неузнаваемости, появилась внешняя жизнеподобность, однако понимание предмета — схематизм, однолинейность, преувеличение оставалось, по сути дела, плакатным<sup>1</sup>.

Так стилистический иллюзионизм стал оформлять самые радикальные идеологические фантазии. В его арсенале были самые различные приемы — от домыслов до откровенных фальсификаций.

Главная задача этих картин — глорификация научных достижений России через персонализацию, которая должна была придать ей конкретность и достоверность. Поскольку утверждать приходилось приоритеты неочевидные (либо незафиксированные, либо «украденные иностранцами»), а оперировать фактами сомнительными (либо неподтвержденными, либо и заведомо сфабрикованными), эти фильмы построены таким образом, чтобы их главные персонажи выглядели как можно более винтажно, погруженными в «классическое прошлое», эпос, откуда они являются зрителю обычно оживающими из бюстов или застывающими в них. Сделанная наспех «история» натурализировалась, покрываясь искусственной патиной, что усиливало эффект аутентичности. Так, согласно сценариям, бронзовым бюстом начинался «Жуковский», бронзовым/мраморным бюстом заканчивались «Пржевальский» и «Павлов», а в самих картинах персонажи как будто «вырывались» в финале из своих бронзовых или мраморных оболочек и живыми смотрели в будущее. Этот взгляд оставался взглядом ожившего памятника. Причем не разных памятников, но одного: взгляд различных героев был совершенно одинаков — «взглядом, устремленным в будущее», смотрел, согласно сценарию, Жуковский; «глазами, полными веры», смотрел вдаль Миклухо-Маклай; так же завершается и фильм о Попове, взгляд которого «устремлен вперед, в будущее»; с тем же выражением на лице в финале картины «смотрит вдаль Пржевальский»...

Поскольку прямой повод для славословий и произнесения речей о заслугах героев и их величайших открытиях дают разного рода чествования годовщин и юбилеев, в этих фильмах таковых всегда очень много. В «Академике Павлове» подобных чествований не менее пяти (25-летие творческой деятельности, присуждение почетной степени в Кембридже, успешное окончание опытов и др.). В «Мичурине» — целая цепь празднеств во второй (советской) половине картины. То же и в «Жуковском», «Пржевальском», «Миклухо-Маклае»... Обычно

<sup>1</sup> Козинцев Г. «Черное, лихое время...». С. 116–117.

количество торжеств нарастало к финалам. Практически все они представляли собой апофеоз героя, произносившего патриотический монолог под гром фанфар и аплодисменты зала.

Так, в финале «Пржевальского» после сцены на вершине Тибета, когда Пржевальский заявляет о достигнутой цели и о том, что «строение Центральной Азии открывается отныне человечеству», показана мраморная лестница Русского географического общества. Пржевальский со спутниками поднимается по лестнице.

Звучит голос Семенова-Тянь-Шанского:

— Поистине огромен труд этого человека...

(Пржевальский поднимается выше. Голос Семенова повышается.)

— Просвещенная Россия приветствует возвращение на родину славного русского путешественника, почетного члена Русского географического общества, почетного члена Российской Академии наук, почетного профессора Петербургского университета... (Пржевальский поднимается еще выше. Голос продолжает.)

— Почетного доктора зоологии Московского университета, почетного члена географических обществ Франции, Германии, Италии, Китая, Венгрии, Австрии, Швеции...

Гремят аплодисменты.

Пржевальский благодарит своих товарищей по экспедициям.

Лица друзей Пржевальского...

«Смотрит вдаль Пржевальский».

Нечто подобное происходит в финале фильма «Александр Попов», где главного героя чествуют в конференц-зале университета после сообщения о единогласном избрании его председателем физического отделения Русского физико-химического общества.

Гремят аплодисменты. Так же как и в «Пржевальском», Попов поднимается по парадной лестнице. И так же слышен голос:

— Выдающиеся труды Александра Степановича Попова открыли новую славную страницу в истории русской и мировой науки...

Попов идет по коридору. Голос продолжает:

— Имя Александра Степановича Попова высоко почитается как имя гениального изобретателя телеграфа без проводов.

Попов идет дальше по коридору. Громче звучит голос:

— Для Александра Степановича Попова подвиг в науке всегда был неотделим от подвига во имя торжества правды и справедливости...

Попов входит в зал. Сценарий рисует нам следующую картину: «Подобно пламени, аплодисменты, разгораясь, охватывают весь зал. И когда шум стихает, Александр Степанович Попов начинает говорить». Вначале «негромко и душевно» — о том, что сделанное им — это только начало. Затем его голос

начинает звучать «молодо и звонко» — это уже о «будущем нашего народа», его гордости, мужестве и пытливости, об общей работе для «приближения народного счастья». Потом голос его звучит «с необыкновенной внутренней силой» — о «гордости за то, что наука России всегда почитала первым и священным долгом служение народу». И наконец, «слова Попова звучат, как клятва» — «отдать все силы и знания на благо народное, на славу и счастье нашей родины». И в финальных кадрах перед нами:

«Гордое, вдохновенное лицо Попова.

Взгляд его устремлен вперед, в будущее».

Убеждение в том, что задача биографического жанра сводится к восхвалению главного персонажа, разделялось всеми авторами этих картин (исключение составлял, пожалуй, лишь Эйзенштейн, но происшедшее с его «Иваном Грозным» стало для всех уроком). Так, снявший фильмы об Абае, Павлове, Мусоргском и Римском-Корсакове Григорий Рошаль утверждал, что только советское кино воплощает правильный подход к герою, тогда как «кинобиографы буржуазного искусства чрезвычайно часто просто клеветают на персонажей своих фильмов. Они извращают их деятельность, выкраивают из их высказываний угодную им мерзостную и отвратительную концепцию фашизирующегося капитализма»<sup>1</sup>.

В контексте пересмотра истории науки мимо «извращения» биографий и «выкраивания» из высказываний героев самых невероятных концепций в советском кино пройти нельзя — эти техники работали на симуляцию «форм самой жизни» и создавали эффект исторического правдоподобия. Они породились оправдывавшей давление на биографию установкой на «стопроцентный позитив», утверждавшийся режиссерами-биографами. Так, снявший апологетические ленты о Петре Первом и Сталине Владимир Петров утверждал, что биографические картины должны избегать показа даже бытовых недостатков героя:

при работе над материалом для биографических фильмов мы иногда сталкиваемся с рассказами об отрицательных сторонах личности великого человека. Конечно, у него могли быть и странности, и плохие черты характера, и даже пороки. Об этом имеется много рассказов, анекдотов и сплетен в дореволюционных материалах, которыми приходится пользоваться. Подавляющее большинство этих свидетельств «очевидцев» является преувеличением, а многое и просто ложью, сознательно распространяемой врагами героя. Надо уметь разобраться в материале, отбросить всю накопленную врагами ложь, не увлекаться «занимательными» мелочами, а искать типичные факты биографии героя для обрисовки его образа. Только этими типичными положительными чертами он будет нам близок, благодаря им будет достоин

<sup>1</sup> Рошаль Г. Историко-биографический фильм // Искусство кино. 1949. № 5. С. 17.

нашей любви и уважения. Глубоко ошибочно мнение, будто только соединение хотя бы небольших недостатков с положительными чертами героя делает его образ более человечным. Нам надо научиться именно в положительных чертах раскрывать ярко и интересно образы героев биографических фильмов<sup>1</sup>.

Но дело было не только в персоналиях. Главные герои этих картин были воплощением «славы России» — ее передовой науки, ее прогрессивного искусства, ее гуманизма и интернационализма. История входит в конфликт с идеологией, что вообще составляет основную внутрижанровую коллизию художественной биографии: чтобы быть биографическим, роман (фильм) должен основываться на всем известной биографии исторического лица и, значит, соответствовать фактам; чтобы быть романом (фильмом), он должен быть занимательным и, значит, сюжетным, то есть фиктивным. Этот нерв биографического жанра в соцреализме анестезировался идеологией. По утверждению Евгения Марголита, самое выдвигание после войны на первый план «историко-биографического» фильма, в котором деятели русской науки и культуры — Павлов и Белинский, Попов и Мусоргский, Мичурин и Глинка и т. д. — оттеснили на задний план государственных деятелей и военачальников, связано с тем, что «исторический персонаж подается теперь в „историко-биографическом“ фильме как герой-идеолог в первую очередь. Фактически он даже по типуажу являет собой воплощенное официальное Слово: монументальный, с безупречной дикцией и театральным декламационным пафосом»<sup>2</sup>. Такой герой был далек от реальной биографии своего прототипа и лишен какой бы то ни было занимательности.

Биографии персонажей этих картин подвергались чудовищным деформациям. Так, создателей фильма «Иван Павлов» не уставали хвалить за сходство актера с прототипом: шофер Павлова ходил за загримированным Александром Борисовым, не в силах поверить, что это не Павлов<sup>3</sup>, а один из учеников Павлова восторгался тем, как удачно удалось авторам встроить в фильм документальную хронику Московского конгресса физиологов с выступлением Павлова, тогда как в фильме хроника вообще не использовалась — настолько правдоподобен был исполнитель роли Павлова<sup>4</sup>. Но чем больше внешне был похож актер на Павлова, тем меньше был похож его персонаж на реального Павлова. Можно сказать, что пропорции сходства и различий были здесь компенсаторно взаимосвязаны: чем дальше отклонялся создаваемый персонаж от реального Павлова, тем более внешне похожим на Павлова ему следовало быть.

<sup>1</sup> Петров В. О фильме «Пржевальский» // Искусство кино. 1952. № 3. С. 70.

<sup>2</sup> Марголит Е. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. С. 362.

<sup>3</sup> См.: Рошаль Г. Образ великого ученого // Искусство кино. 1949. № 3. С. 39.

<sup>4</sup> См.: Борисов А. Работа над историческим образом // Искусство кино. 1950. № 3. С. 60.

Основные проблемы с советской апроприацией Павлова начались после революции, которую он не принял, несмотря на золотой дождь, пролитый над ним советским правительством, заинтересованным в его удержании в Советской России. Согласно фильму, после революции (отношение к ней Павлова не конкретизируется) он остался патриотом. Некий иностранный эмиссар предлагает ему покинуть страну: «Мы, люди Запада, считаем своим долгом спасти нетленные ценности России от большевиков. Мы будем счастливы спасти вас для человечества». Ответ Павлова полон сарказма: «Вы что же, скупаете за бесценок русское добро? И заодно русских ученых? А Исаакиевский собор вам не предлагали? Памятник Петру вас не интересует? По дешевке». В ответ на слова о том, что он «сможет работать в любом из институтов мира» и что «для человечества неважно, где вы будете работать», Павлов раздражается патриотическим монологом в духе академика Верейского из «Суда чести»: «Наука имеет отечество, и ученый обязан его иметь! Я, сударь мой, русский, и мое отечество здесь, что бы с ним ни было. Я, знаете ли, не крыса. А корабль-то и не утонет!» — и прогоняет «благодетелей».

Подобные сцены были весьма популярны в биографических картинах: на попытки иностранцев «купить» их русские ученые давали гневную отповедь «иностранным благодетелям». Так делал Попов. С подобной же сцены начинается «Мичурин», где показан приезд к нему американцев, которые поначалу принимают его за дворника, а затем не могут поверить, что тот живет в простых деревенских условиях. Один из них, бизнесмен Берд, восхищен опытами Мичурина. Между ними происходит такой диалог:

**Берд.** Мистер Мичурин, это не ваш масштаб. Ваше место в Америке.

**Мичурин.** Я останусь здесь, пока не выйдет по-моему. Самое главное — продвинуть плодоносящий мир на север.

**Берд.** Готов купить сад, погрузить все на пароход. Гарантирую лабораторию, восемь тысяч дохода и сто помощников.

**Мичурин.** Нет.

**Берд.** Если вы не можете расстаться с этим пейзажем, мы вам сделаем в Америке точно такой же пейзаж. Мистер Мичурин, вы не знаете, что вы стоите. Вы — золотой человек.

**Мичурин.** Я русский человек. И нет таких ни денег, ни пароходов, которые могли бы увезти меня из моей родины. Приезжайте через двадцать лет. Будет виднее.

Вся эта патриотическая мифология, переходившая из картины в картину, была, разумеется, вымыслом<sup>1</sup>, а в случае с Павловым — прямой фальсификацией.

<sup>1</sup> Согласно одной точке зрения Мичурин выдумывал и поддерживал мифы о том, как «американские агенты постоянно ездили к нему и предлагали ему богатства, чтобы он эмигрировал в США. Он эксплуатировал эту историю для того, чтобы поднять ставки и увеличить поддержку собственных исследований, явно намекая на то, что может принять американское

Отчаянно боровшемся за существование в голодном Петрограде в 1920 году и резко негативно оценивавшему ситуацию и перспективы Советской России Павлову действительно предлагали отъезд в Швецию после революции, и он был к нему не просто готов, но просил правительство отпустить его вместе с сотрудниками за границу. Этим и объяснялись приводимые в картине факты «горячей заботы Советской власти» о работе Павлова, подписанный Лениным декрет о его поддержке, привилегированное положение его и его школы и внимание властей, которые были готовы на все, чтобы задобрить Павлова и убедить его остаться в России из соображений престижа<sup>1</sup>.

Намеком на это является в картине визит Горького, которого Ленин якобы послал узнать, в чем нуждается Павлов. Разговор переходит на политические темы, которые авторы освещают очень общо. Павлов, который как раз в это время писал об «ужасах революции, воспроизводящих межживотные отношения»<sup>2</sup>, заявляет Горькому, что «страшится за будущее России», а тот отвечает: «Вы страшитесь, а они строят будущее России». Горький, противореча своим «Несвоевременным мыслям», которые как раз в это время публиковал, якобы говорит Павлову о том, что революция пришла «не в чистых ризах» и что «нужно понять чистоту и величие ее идей». В ответ Павлов заявляет, что хотя «идеи прекрасны», результат — «развал, паралич нервных центров страны». Горький не согласен и учит Павлова революционному романтизму: «Старая Россия рушится, а сквозь щебень и стропила высокое небо видно». Ответ Павлова полон сарказма: «У вас возбуждение над торможением преобладает».

Хотя Павлов и патриот, большевиков он *пока* не понимает. Для этого он, видимо, не достаточно сменовеховец. Горький же сообщает ему о том, что Ленин «вас своим союзником считает, большевиком в науке». Это, видимо,

---

предложение, если советское правительство не пойдет ему навстречу. Но эта история в основном фикция. Франк Мейер из Департамента сельского хозяйства действительно дважды приезжал к Мичурину в Козлов, но никогда не призывал его покинуть родину. Мейер хотел лишь купить кое-какие из мичуринских растений, но когда цена Мичурина оказалась слишком большой, сделка сорвалась» (*Kepley V. In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. Madison: University of Wisconsin Press, 1986. P. 138). Согласно другой (также не афишировавшейся в СССР) истории, американцы не только неоднократно приглашали Мичурину в США и официально предлагали ему весьма выгодные условия работы, но сама его известность в России стала результатом оценки его успехов в США и Канаде. Именно она создала репутацию Мичурину внутри страны, где он был позже награжден орденом Св. Анны. Мичурин отказался от приглашения уехать в США по причине возраста (о чем позже жалел), а затем последовал и официальный запрет царского правительства на отъезд. См.: *Белых М.* Русский Бербанк // Мичуринская правда. 2011. 29 января. <http://www.michpravda.ru/articles/russkiy-berbank-4964>.

<sup>1</sup> Материалы, связанные с этим периодом жизни Павлова, были опубликованы в эпоху перестройки. См.: *Есаков В. Д.* ...И академик Павлов остался в России // Наука и жизнь. 1989. № 9. С. 78–85.

<sup>2</sup> *Григорьян Н. Г.* Противостояние системе. К оценке социально-политической позиции И. П. Павлова // Подвластная наука? Наука и советская власть. М.: Голос, 2010. С. 662. О позиции Павлова в 1920–1930-е гг. см. также: *Todes D.* Pavlov and the Bolsheviks // *History and Philosophy of the Life Sciences*. Vol. 17: 3 (1995). P. 379–418; *Шноль Э.* Герои, злодеи и конформисты отечественной науки. М.: URSS, 1997 (гл. 35. «Павловская сессия. Иван Петрович Павлов (1849–1936)»).

должно оправдывать ленинскую заботу о Павлове. Авторам фильма, а за ними и кинокритикам приходилось нелегко при выборе слов для описания «эволюции» Павлова. Якобы академик «не сразу разобрался в событиях революции, не сразу понял и принял политику большевиков, но верность русскому народу помогла ученому сделать правильный выбор»<sup>1</sup>. Свидетельство чему — сам фильм, который вскрыл «характер павловского патриотизма, в силу которого великий ученый не мог не принять революцию при всем своем старании быть вне политики»<sup>2</sup>. Экранный Павлов борется сам с собой и в финале он «как бы заново обрел родину, причем понятие родина и правительство для него теперь едино, как и для всех советских людей. И он спешит делать как можно больше для отчизны»<sup>3</sup>, и теперь он якобы проявляет «самое искреннее желание познать великое учение, которым руководствуются большевики»<sup>4</sup>. Более того, к концу картины он «становится пламенным советским патриотом. Он гордится своим великим народом, самым мудрым и самым демократическим в мире правительством, светлыми идеями, которые ведут народ по пути прогресса, указывая путь всем народам мира»<sup>5</sup>.

И в самом деле, выступая на XV Международном физиологическом конгрессе в 1935 году, Павлов заявил: «Я счастлив, что правительство моей могучей родины ведет неустанную борьбу за мир, за счастье всех людей на земле». Тема борьбы за мир, актуальная в год выхода фильма, окончательно приближает Павлова к современности. В ходе «эволюции» он проникается правотой большевиков и, встречаясь в конце картины с Кировым, окончательно признает ее. Киров несколько не удивлен — приход Павлова к большевикам был неизбежен: «Шли вы своим путем, а пришли к нам. И недаром, Иван Петрович, мы вас давно в своих рядах считаем. И не только за открытые вами научные истины. За весь ваш характер борца <...> Единственный путь к справедливости — это коммунизм». Павлову остается только смущенно признать его правоту: «Да, да... Признаться, я и сам подозревал. Да, да. Именно так. Ведь я же не слепой, вижу. Тысячи фактов вижу».

К реальному Павлову все это не имело никакого отношения. Когда уже в постсоветскую эпоху была опубликована его переписка с советскими лидерами, его письма Вячеславу Молотову, Николаю Бухарину, Григорию Каминскому, стала ясна та пропасть, которая лежала между ним и режимом. За несколько недель до убийства Кирова в письме наркому здравоохранения Каминскому от 10 октября 1934 года в ответ на его поздравления с 85-летием Павлов писал

<sup>1</sup> Юрнев Р. Советский биографический фильм. М.: Госкиноиздат, 1949. С. 115.

<sup>2</sup> Красина Т., Сосновский И. Народный артист СССР Александр Федорович Борисов. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 20.

<sup>3</sup> Там же. С. 22.

<sup>4</sup> Там же. С. 26.

<sup>5</sup> Лукин Ю. Жизнь, посвященная народу // Искусство кино. 1949. № 2. С. 15.

о своем отношении к Октябрьской революции, которое у него «почти прямо противоположно» отношению Каминского, в которого революция «вселяет бодрость чудесным движением вперед родины». Павлов, напротив, «огромные действительно отрицательные стороны ее» видел в «многолетнем терроре и безудержном своеволии власти», превращающих «нашу и без того довольно азиатскую натуру в позорно-рабскую <...> А много ли можно сделать хорошего с рабами? — спрашивал Павлов и отвечал: — Пирамиды, да; но не общее истинное человеческое счастье»<sup>1</sup>.

Спустя четыре дня после убийства Кирова Павлов писал в Совнарком:

Вы сеете по всему культурному миру не революцию, а с огромным успехом фашизм... Мы жили и живем под неослабевающим режимом террора и насилия. Если бы всю нашу обывательскую действительность воспроизвести целиком без пропусков со всеми ежедневными подробностями, это была бы ужасающая картина, потрясающее впечатление от которой на настоящих людей едва ли бы значительно смягчилось, если рядом с ней поставить и другую нашу картину с чудесно как бы вновь вырастающими городами, днепростроями, гигантами-заводами и бесчисленными учеными и учебными заведениями... Я всего более вижу сходства нашей жизни с жизнями древних азиатских деспотий... Не один же я так думаю и чувствую? Пощадите же родину и нас<sup>2</sup>.

Извращение реальной политической позиции исторических персонажей характерно для всех этих картин, выстраивавшихся в соответствии с принципом, сформулированным одним из восторженных студентов, окружавших Пирогова в одноименном фильме: «Все хорошее про него — правда. Все дурное — ложь». В «Пирогове», где подчеркивается главным образом горячий патриотизм героя, этот принцип привел к тому, что характеристики его как личности, врача и «отца русской медицины» оказались в глубоком противоречии с его реальной биографией. Сам Козинцев писал о том, что «Пирогов был человеком нервным, до крайности раздражительным. Когда он ехал в Севастополь и смотрители на почтовых станциях вовремя не давали лошадей, он бил их палкой, которую всегда носил с собой»<sup>3</sup>. В картине Пирогов показан трогательно отзывчивым, внимательным к людям и горячо любимым сотрудниками.

Показан он и прекрасным врачом. Между тем, как отмечал сам Козинцев, «в госпитале, где работал Пирогов, да и у самого Пирогова, непомерно велика была смертность. Раненые гибли даже в тех случаях, когда рядовой

<sup>1</sup> Самойлов В. О., Виноградов Ю. А. Иван Павлов и Николай Бухарин: От конфликта к дружбе // Знамя. 1989. № 10. С. 101, 112.

<sup>2</sup> Там же. С. 113.

<sup>3</sup> Цит. по: Караганов А. Григорий Козинцев: От «Царя Максимилиана» до «Короля Лира». М.: Материк, 2003. С. 118–119.

современный хирург легко спас бы жизнь... А дело в том, что Пирогов приходил на операции в старом, грязном сюртуке, другие врачи нарочно надевали платье похуже, чтобы на работе не пачкать хорошее. Правила антисептики безбожно нарушались. Отсюда частые случаи сепсиса»<sup>1</sup>.

Наконец, Пирогов показан «отцом русской медицины», окруженным влюбленными в него учениками, а между тем, по словам того же Козинцева, «Пирогов — великий учитель, но учеников почти не имел (за исключением разве Боткина, если говорить о действительно крупных медиках). И в то же время вся русская хирургия, а может быть, и вся русская медицина — ученики Пирогова»<sup>2</sup>. Вопрос о том, каким образом, раздражительный, нервный, а то и прямо вздорный человек оказался великим учителем без учеников, остается без ответа. Биография заменяется функцией.

«Пирогов» — фильм о демократизме русской науки, который выгодно отличает ее от западной. Пирогов — врач, анатом, педагог, основоположник русской военно-полевой хирургии, русской школы анестезии, хирург, впервые применивший эфирный наркоз и гипсовую повязку, создатель анатомического атласа, ставшего настольной книгой для хирургов. Но прежде всего он — демократ и патриот. Подобно Павлову и Попову, Жуковскому и Мичурину, он все время говорит о служении народу. С первых же кадров, когда он приезжает в охваченный эпидемией холеры Петербург, картины гоголевской России — разбитые дороги, чиновники-казнокрады, взяточничество, нищета — находятся вне сферы его внимания. Все оно сосредоточено на народе. «Ужасное народное бедствие — это и есть наша строжайшая ревизия», — говорит он своим ученикам. Он учит их тому, что «тот, кто избрал себе путь медика, должен дать присягу на верность службы народу». И наконец, заявляет: «Люди меня не забудут. Я в отечество свое верую, хотя в нем нынче многие из сановных бар иначе, как по-французски, понимать не хотят. Но ничего. Все минует, и не оставит родина моя в пренебрежении науку. Хватит нам заморских недоучек в профессора нанимать. Пусть они у нас учатся. Уже пора. Есть чему... Нет славы у ученого, покинувшего отечество свое. Слава ученого — слава его страны».

В роли «заморского недоучки» выступает в фильме гротескный оппонент Пирогова немец лейб-медик Мант, который требует от него прекратить «самоуправство», так как ему велено лечить больных его «анатомистической методой»: «Цивилизованная Европа признала мою методу». В ответ Пирогов раздражается патриотической тирадой: «Цивилизованная Европа, сударь, к сожалению, признала многих шарлатанов за истинных ученых. Мы же не хотим жить на обезьяний манер. С благодарностью приемлем мы все, в чем видим горение светоча истины, и пренебрегаем кривляющимися невеждами».

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

Козинцев решил наполнить жизнь Пирогова смыслом, который сформулировал так:

Два образа определяют картину: карета Иноземцева и дрожки Пирогова с одной рессорой — вторая сломана. Мир Иноземцева говорит по-французски, одевается у английского портного, лето проводит на немецком курорте и приобщается к красотам Италии. У «светского» Иноземцева — карьера, у Пирогова — судьба. Ухабы, ямы, непреодолимая грязь и жизнь на одной сломанной рессоре — вот ритм и среда образа Пирогова. Пирогов начинает одиночкой: приезжает в Петербург, когда там холера. Марш, которым кончается картина, это движущаяся огромная армия милосердия, и во главе ее генерал этой армии — Пирогов<sup>1</sup>.

Между тем реальный Пирогов стал профессором в двадцатилетнем возрасте — чрезвычайно рано по любым меркам, а тем более для того времени, и спустя всего несколько лет получил кафедру хирургии в Петербурге. Он происходил из состоятельной семьи и был человеком безбедным. Был дважды женат, причем оба раза на генеральских дочерях из аристократических родов, имел детей. Ничего этого в картине Козинцева нет. В фильме Пирогов предстает неврастеником-бродягой, без семьи, без дома, кочующим по бездорожью гоголевской России на своих дрожках со сломанной рессорой. Козинцев не фальсифицирует политических взглядов своего героя (как делал это Рошаль с академиком Павловым). Он лишь до неузнаваемости меняет его жизненный облик. Причем, судя по тому, что Козинцев сам писал о Пирогове, делал он это вполне сознательно.

Оторванность главных героев этих картин от семьи, любви, простых человеческих отношений является отличительной особенностью этих фильмов. Урок «Адмирала Нахимова» не прошел бесследно для биографического фильма. Его главные герои превратились в чистые функции науки. Они были представлены, как правило, вне семьи, лишенными какого-либо личного окружения. Сам Пудовкин в своей следующей за «Адмиралом Нахимовым» биографической картине «Жуковский», как замечали даже самые благожелательные критики,

возвел этот отказ в расширенный принцип и поставил перед собой запрет на какое бы то ни было обращение к тем сторонам жизни героя, которые не связаны непосредственно с его научным трудом. Изолировав Жуковского в его лаборатории, как бы поместив героя в пустоту, подобную созданной им аэродинамической трубе, Пудовкин тем самым чрезмерно изолировал его от внешнего мира, от социальной среды, в которой он формировался, от влияний, которые он на себе

<sup>1</sup> Караганов А. Григорий Козинцев. С. 118–119.

испытывал, а также и от тех влияний, каким он противостоял. Это несомненно обеднило фильм, сузило рассказ и приглушило его звучание<sup>1</sup>.

Как бы то ни было, советские биографические фильмы были мало связаны с реальными биографиями своих персонажей. Такого нагромождения откровенных фальсификаций, явных переделок, самой неприкрытой лжи трудно найти в каком-либо ином жанре советского кино, поскольку, в отличие от обычных художественных фильмов, биографические картины апеллировали к жизни *реальных* исторических лиц. Ничто не подтверждает лучше вывод о том, что «ключевой фигурой в создании биографии является биограф»<sup>2</sup>, чем советский биографический фильм. Причем под биографом следует понимать не разных режиссеров, но одного заказчика — Сталина. Он задавал единый вектор для всех этих биографий. Все остальное было лишь следствием заданной им оптики.

Биография уникальна. Советский биографический фильм, рассказывая, по сути, одну и ту же историю, напротив, типизировал. Он создавал переключки, превращавшие разные картины, посвященные разным персонажам, в один бесконечный фильм и производящие густонаселенный мир русских науки и искусства, где одни и те же роли играли одни и те же актеры. Как, например, переходивший из «Александра Попова» в «Жуковского» Менделеев в исполнении Ильи Судакова, Нахимов в исполнении Алексея Дикого, переходивший из «Нахимова» в «Пирогова», Стасов в исполнении Николая Черкасова из «Мусоргского» и «Римского-Корсакова», или Гоголь, которого Георгий Визин играл в «Белинском» и «Композиторе Глинке». Сюжетные коллизии прямо перетекали из одной картины в другую. Так, отношения Павлова со своим учеником-большевиком Семеновым прямо переключались со сценами из «Депутата Балтики» — Полежаева (Тимирязева) и большевика Бочарова. Идеалист Званцев, ассистент Павлова, был копией доцента Воробьева из «Депутата Балтики». Слуга Павлова Никодим был похож на слугу Пирогова Лукича и слугу Мичурина Терентия. Сцены выступлений Павлова за границей были похожи на сцены выступлений Миклухо-Маклая, а приезд Кирова в Колтуши к Павлову походил на приезд Калинина в Козлов к Мичурину и т. д.

Из фильма в фильм переходили одни и те же мотивы (так, Жуковский и Миклухо-Маклай, Пржевальский и Павлов, Мичурин и Попов сталкивались с недостатком ресурсов и равнодушием царских чиновников); похожие интерьеры — кабинеты ученых и покои аристократов, парадные залы и лаборатории; герои без конца рассказывали о своих открытиях, задавая друг другу

<sup>1</sup> Марьямов А. Народный артист СССР Всеволод Пудовкин. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 261.

<sup>2</sup> Рейтблат А. Биографируемый и его биограф (К постановке проблемы) // Рейтблат А. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 181.

наводящие вопросы (эти диалоги выполняли чисто информационную функцию, объясняя зрителю смысл часто непонятных научных открытий). А рожденные сюжетными функциями герои создавали антураж биографических картин. К ним надо отнести неприменную гурьбу восторженных студентов, всегда окружавшую Павлова и Жуковского, Попова и Пирогова. Они произносили в картинах революционные речи и с горящими глазами говорили о заслугах своих кумиров. К неприменной номенклатуре биографических пьес и фильмов относились консервативные противники передового мужа науки, которые имелись не только в верхах, но и в самой научной среде. Так, в картине Пудовкина эти противники главного героя «произносят приличествующие их научному званию и сюжетной функции реплики, совершают злокозненные деяния против новатора, но все это как бы по расписанию, более или менее привычному, и поэтому ожидаемо и вяло — персонажи словно надоевший спектакль повторяют»<sup>1</sup>. Подобные сцены найдутся в «Пржевальском» и «Пирогове», «Мичурине» и «Павлове».

Зритель заранее знал, что ему предстоит стать свидетелем создания Пироговым русской полевой хирургии, изобретения Поповым телеграфа без проводов, открытия условных рефлексов Павловым, достижения Пржевальским Центральной Азии и уточнения им вопроса о хребтах, победы научной секции Мичурина, доказательства правоты Маклая и разгадки тайны крыла Жуковским... Но на пути героя, как в волшебной сказке, окажется вредитель:

Шевченко и Райнис, Мусоргский и Пирогов, Мичурин и Павлов, Жуковский и Попов — всем им противостояли враждебные силы. Это морские министры тыртовы («Попов»), губернаторы мейендорфы («Райнис»), великие князья и капиталисты рябушинские («Жуковский»), различных рангов деятели царского режима («Мичурин», «Академик Иван Павлов», «Шевченко», «Пржевальский»). <...> Почти в каждом произведении о великих ученых и изобретателях наряду с внутренними враждебными силами активно действуют и силы зарубежные. Они пытаются, например, купить и увезти в Америку Мичурина и Павлова, сорвать работы Жуковского. Когда им не удастся купить Попова, они просто крадут его гениальное изобретение<sup>2</sup>.

Главные коллизии этих картин связаны со «злодейскими» сюжетными линиями. В «Миклухо-Маклае» это подкупленный слуга Маклая и заговор немцев с англичанами. По следам Пржевальского идет английский агент — «ученый-ботаник» Саймон. Здесь точно повторяется ситуация с подкупленным слугой, в данном случае с проводником Пржевальского. Эта побочная линия

<sup>1</sup> Караганов А. Всеволод Пудовкин. М.: Искусство, 1983. С. 236.

<sup>2</sup> Соловьев А. Против схематизма и штампа в биографических сценариях // Искусство кино. 1952. № 5. С. 84–85.

становится стержнем, на котором держится все путешествие Пржевальского в Тибет через Китай. В «Пирогове» заговор против «отца русской хирургии» приобрел особенно зловещие формы. У его помощника Скулаченко похищают бумаги революционного характера (он переписывал письмо Белинского Гюголю). Его арестовывают и во время операции, где Пирогов демонстрировал действие наркоза, ему подсовывают отравленный эфир, в результате чего пациент чуть не умирает. В первом же биографическом фильме об ученых Козинцев первым создал образ врачей-отравителей, которые спустя годы материализуются в «убийцах в белых халатах».

К концу сталинской эпохи канон биографического фильма сложился настолько, что его начали пародировать сами кинокритики. Один из них так представил типичную аннотацию подобного фильма:

Фильм расскажет о жизни и деятельности замечательного ученого, отца русской... (название той или иной отрасли науки), ученого-патриота, который в обстановке косности и равнодушия царских чиновников к развитию отечественной науки, преодолевая сопротивление реакционной части ученых, преклонявшихся перед заграничными авторитетами, утверждал приоритет русской науки, ее прогрессивные, материалистические начала и тем самым внес свой вклад в сокровищницу национальной и мировой культуры<sup>1</sup>.

Недовольство жанром, процветавшим благодаря поддержке сверху, было почти повсеместным и стало выливаться в открытую критику: «Схематизм и штамп, проникая в живую ткань художественного произведения, обескровливают его. В сценариях не только начинают повторяться отдельные сюжетные положения, но и сюжеты в целом становятся похожими один на другой. Схематизм и штамп мертвят живую интонацию человеческой речи — появляются цитатность, риторичность, сухость диалога. Герои теряют свои индивидуальные черты»<sup>2</sup>.

Но эти биографии с легкостью обходились без индивидуальных черт. Их герои были производными сюжетных функций. Таков «Жуковский», в котором задача утверждения «русских приоритетов» в авиации являлась центральной. Причем мотив «Россия — родина авиации» был связан не только с главным героем, но и со второстепенными персонажами. Об обстановке, в которой проходило утверждение «русских приоритетов» в авиации, свидетельствует заключение Политуправления ВВС на сценарий Анатолия Гранберга. В сценарии упоминались различные летчики, чей вклад в развитие мировой авиации общепризнан. Но даже *называние* их фамилий вызвало гнев Политуправления,

<sup>1</sup> Винокуров Ю. Тема и образ в биографическом фильме // Искусство кино. 1952. № 8. С. 61–62.

<sup>2</sup> Соловьев А. Против схематизма и штампа в биографических сценариях. С. 86.

которое заявило, что автор не проявил достаточного патриотизма: «Нет нужды в сценарии рассказывать о полетах Трюшона, Сантон-Дюмона, братьев Райт, Блерио и других за рубежом в позднейшие годы после изобретения и первого полета самолета А. Ф. Можайского в 1882 г., ибо невольно это напоминает попытку рекламировать усилия иностранцев»<sup>1</sup>.

Советская печать часто упоминала в это время имена крепостного крестьянина Островкова, который якобы в 1724 году, использовав пленку бычьих пузырей, создал крылья и поднялся на них «выше человека»<sup>2</sup>, и подъячего Крякутного, который в 1731 году якобы создал первый воздушный шар и взлетел на нем. Все эти истории не имели никакого документального подтверждения и были не более правдоподобны, чем сюжет фильма «Крылья холопа» (1926), рассказывавшего о некоем мастере Никитке, крепостном богатого боярина Курлятева, который во времена Ивана Грозного, в XVI веке, много думая о вольных птицах, все-таки взлетел на самодельных крыльях.

Хотя Пудовкин не стал апеллировать к этой мифологии, ему было очень важно связать работу Жуковского над математическим расчетом летательной машины с «успешным полетом» машины Можайского 20 июля 1882 года, поскольку именно Можайский был носителем «русского приоритета» в авиации. В отличие от Жуковского, роль которого была (да и осталась после фильма) зрителю не очень понятной (теория, физика полета, математические расчеты), Можайский со своим якобы поднявшимся в воздух аппаратом был живым воплощением «русского первенства». Во время обсуждения на Худсовете Министерства кинематографии СССР 1 декабря 1949 года Пудовкин говорил, что ему настолько было важно «связать Жуковского и его работу также с теми событиями, которые были в области авиации, которая создавалась руками представителей русского народа», что он пошел на «нарушение исторической документации» и ввел сцену непосредственной встречи Жуковского с Можайским, которая, однако, «вызвала крайнее удивление <...> всех специалистов Художественного совета», тогда и возникла идея включить эпизод с Можайским в разговор Жуковского с Менделеевым как «иллюстрацию воспоминаний» последнего<sup>3</sup>.

Однако то, как вводит эту сцену Пудовкин, показывает, насколько неловко чувствовал себя сам режиссер, изображая заведомо недоказанные «события» и пытаясь при этом избежать обвинений в открытом и преднамеренном «нарушении исторической документации». В картине об известных ему «фактах» испытания аэроплана Можайского рассказывает Жуковскому Менделеев, который якобы сам видел летательный аппарат Можайского. Но он не рассказывает

<sup>1</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 132. Д. 251. Л. 73.

<sup>2</sup> Недоброво В. Жуковский. О фильме и его создателях. М.: Госкиноиздат, 1950. С. 7.

<sup>3</sup> Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1976. С. 76–77.

об увиденном, что было бы естественно, а читает Жуковскому письмо некоего офицера с изложением «рассказа простого солдата», который сам видел, как поднимался в воздух в Красном селе под Петербургом самолет Можайского. Вот как говорит об этом Жуковскому Менделеев: Можайский «построил большой аппарат и, как будто, поднялся в воздух... Это звучит легендой. Да и на самом деле, так и осталось легендой». Сцена эта показана как флешбэк. Выделенные в тексте оговорки, тройная упаковка исторических измышлений выдает неуверенность Пудовкина и объясняет «крайнее удивление» специалистов.

Сокрытию «фактов» и служит гневный монолог Менделеева, призванный объяснить зрителю, что поскольку всем этим занималось военное ведомство, эксперимент был засекречен: «Расчеты и теоретические соображения Можайского погребены в недрах Военного министерства с непонятными, но злостными целями, ибо денег Можайскому не дали, и тем погубили его самого и его дело только потому, что дело начато русским человеком, а не каким-то там заграничным авторитетом, которому они слепо верят и бессмысленно, как обезьяны, слепо повторяют, что говорят им, — сообщает Менделеев, а затем восклицает в ярости: — Эти чиновные самодержцы палец о палец не ударили для того, чтобы поддержать дело Можайского... Ни проектов, ни модели, ни аппарата Можайского у нас нет, и мы теперь должны продолжать его дело, уже не используя найденного им». Не составляет труда дополнить этот ряд: раз нет ни модели, ни проектов, ни аппарата, ни документов, то нет и доказательств самого события, выдаваемого за исторический факт.

По мере того как Пудовкин приукрашивал заслуги Можайского, он очернял Дмитрия Рябушинского. Последний нужен был как воплощение космополитической буржуазии и противовес патриотическим заслугам Можайского и Жуковского. Рябушинский — представитель одного из богатейших родов российских промышленников и банкиров, блестяще образованный специалист в области гидроаэродинамики и основатель Аэродинамического института в Кучине, ставший в эмиграции президентом Русского философского общества и Ассоциации по сохранению русских культурных ценностей за рубежом, сам настоявший в апреле 1918 года на национализации Аэродинамического института и проживший в эмиграции многие десятилетия без французского гражданства, которое он отказался принимать, продолжая считать себя русским и сохраняя нансеновский паспорт русского эмигранта вплоть до своей кончины. О его научных заслугах свидетельствует избрание его в члены-корреспонденты Французской академии наук (1935), присвоение звания доктора наук в Сорбонне (1920) и избрание профессором Русского высшего технического училища во Франции. Пудовкин изобразил его честолюбивым недоучкой, хладнокровным корыстолюбцем и злобным антипатриотом.

В фильме показан бизнесмен, который требует, чтобы все работы Жуковского и его учеников выходили под его именем, и ищет выгоду в том, что

братья Райт установили на планере мотор и продержались в воздухе несколько минут: «жадный хищник, которого интересует только одно: как бы выгоднее использовать заграничную „новинку“»<sup>1</sup>. Тогда как Жуковский, узнав об этом, лишь замечает: «А капитан Можайский проделал это на двадцать один год раньше и гораздо успешнее». Критика так объясняла мотивы поведения Рябушинского:

Роль бескорыстного мецената перестает удовлетворять Рябушинского: недоучка, он жаждет славы ученого. Это ведь тоже, вероятно, доступно и просто: нужно лишь купить у Жуковского его изобретения и открытия, его славу. Он хочет купить их, чтобы похоронить. Создание отечественной авиационной промышленности невыгодно Рябушинскому, потому что его дело, его «бизнес» — это сборка готовых частей, импортированных из-за границы. Родина? Такого понятия для Рябушинского не существует. Для него и это понятие входит в длинный ассортимент вещей, которые покупаются и продаются...<sup>2</sup>

Рябушинский Пудовкина не верит в российскую науку и промышленность: «Все наши российские попытки строить и изобретать самолеты — совершеннейший вздор... Гораздо целесообразнее покупать то, что изобретается там, на Западе, т. е. покупать заграничные конструкции и эксплуатировать их здесь, в России. Это выгодно и крепко».

Жуковский обращается к представителю властей: «Военному ведомству пора понять, что мы можем сами строить аэропланы! А вы предполагаете за границей заказывать... Почему?» Ответ на этот вопрос исчерпывается в фильме одним именем Рябушинского: «Отвратительная фигура этого крупнейшего русского капиталиста снова встает на жизненном пути Николая Егоровича. На этот раз хищник действует в гораздо более крупном масштабе, пользуясь полной поддержкой Военного министерства и самого „августейшего шефа“ русской авиации — Великого князя»<sup>3</sup>.

Когда во время войны Жуковский пытается объяснить Великому князю, что «мы имеем сильнейшую в мире группу ученых-аэродинамиков... Благодаря им мы можем рассчитывать самолеты от самого легкого до самых тяжелых, многомоторных кораблей. Об этом и мечтать не смеют ни в Америке, ни в Европе...», тот лишь спрашивает его: «Скажите, чего вы добиваетесь, я бы сказал, для себя... Лично для себя?..» Жуковский растерян: «Я говорю о России, ваше высочество. Мне лично ничего не нужно». Он объясняет августейшему князю, что «русским промышленникам невыгодно строить наши конструкции, потому

<sup>1</sup> Недоброво В. Жуковский. О фильме и его создателях. С. 23.

<sup>2</sup> Марьямов А. Народный артист СССР Всеволод Пудовкин. С. 263.

<sup>3</sup> Недоброво В. Жуковский. О фильме и его создателях. С. 30.

что им выгоднее собирать самолеты заграничных марок», чему князь находит убедительное, по его мнению, объяснение: «Резонно! Заграничные заказы укрепляют наши связи с союзниками, а сейчас именно в этом наше спасение...» Под русскими промышленниками понимается прежде всего Рябушинский. Именно он закупает за границей части самолетов «Ньюпор», производит на своих заводах сборку, а затем поставляет их Военному министерству — покупателю-монополисту. Жуковский подавлен: «Все наши достижения продаются. Русская наука, мысль, честь, гордость — все продается». Оболганный в фильме Рябушинский был идеальной мишенью, позволяя продемонстрировать связь «монополистического капитала», коррупции и антипатриотизма.

Жуковский постоянно говорит в фильме о русских приоритетах. Вот создан первый самолет, способный поднять в воздух двадцать человек. «За границей верить не хотят, что мы строим „Илью Муромца“, а он уже летит». На слова о том, что неплохо бы у других поучиться, следует ответ: «Учиться не у кого... Сами можем поучить!» Все достижения Америки, Англии, Германии и Франции в области авиации привели лишь к росту аварийности полетов и кризису, доказательством чего служит в фильме эпизод с Нестеровым. Совершенная им 27 августа 1913 года благодаря расчетам Жуковского мертвая петля должна продемонстрировать, что будущее авиации — не в «искусстве пилота» (что утверждала «французская школа»), а в точном расчете. Его и производит Жуковский. Главная идея фильма сводится к тому, что российская наука развивается *параллельно* мировой, радикально от нее отлична. Она не встраивается в мировую науку, она ее превосходит. Западная наука развивается благодаря встроению в систему капиталистических отношений. А российская наука духовна, не желает быть частью купли-продажи, но, находясь в руках антипатриотов, которые продают ее «оптом и в розницу», она обречена.

Только ослепленные низкопоклонством и космополитизмом чиновники и обскуранты царской России не признавали бесспорных достижений русских ученых. В «Мичурине» горячий сторонник селекции академик Пашкевич риторически вопрошает: «Когда даже в Канаде, где вымерзли все вишни, и осталась одна только — Мичурина, наша; когда пол Земного шара получает, наконец, возможность плодовитости на новой, научной, нашей, русской основе, почему молчат некоторые спецы, хранители мощей природы?» Только революция позволяет русской науке состояться и реализовать свой невиданный потенциал, явить миру русский гений и востребовать украденную в прошлом славу.

Главная заслуга Жуковского состояла в создании теоретической, технической и экспериментальной аэродинамики. Из необходимости показать несостоятельность авиации, не имеющей прочной научной основы, не опирающейся на точные данные аэродинамики, в «Жуковском» появился летчик Рыбаков, которого в сценарии не было. Но нужен был герой, увлеченный проблемой соединения научных исследований «чистых» математиков с практическим

опытом авиаторов, занимающихся теорией полета. Именно ему поручалось опробовать планер, сконструированный под руководством Жуковского. Однако Рыбаков изменил своим друзьям, учителю и науке, поддавшись на уговоры и посулы Рябушинского. Он уехал учиться во французскую авиашколу, летал, ставил шумные рекорды и погиб во время одного из полетов, демонстрируя своей смертью мысль о том, что авиация без аэродинамики жить не может<sup>1</sup>.

Показанная Пудовкиным история жизни Жуковского — это бесконечный путь восхождения к вершинам научной славы, который сопровождался раздававшимися со всех сторон дифирамбами в адрес ученого, постоянно окруженного в фильме плотной толпой восторженных учеников — студентов-разночинцев. Его восхваляют Столетов, Чаплыгин, Менделеев. «Заложены основы новой науки — аэродинамики», — провозглашает ученый совет Московского университета. Открытый Жуковским «закон подъемной силы имеет для науки не меньшее значение, чем ньютоновский закон всемирного тяготения», — заявляет Чаплыгин. «Весь мир летает теперь на „крыльях Жуковского“ и использует „винт Жуковского“», — убеждены новые его ученики — «красные летчики». Наконец, Ленин провозглашает его «отцом русской авиации» и специальным декретом создает Центральный аэрогидродинамический институт (ЦАГИ), куда вошел и институт Рябушинского в Кучине.

Апофеоз готовится всем действием картины. «Ныне судьба науки в крепких руках», — заявляет в финале Жуковский. И перед зрителем — целые эскадрильи сверхсовременных самолетов. А последний взгляд Жуковского обращен в «недалекое светлое будущее»: на экране появлялся самолет, несущий стяг с изображением Сталина, и появляются слова вождя: «У нас не было авиационной промышленности. У нас она есть теперь». Вопрос о приоритете становится предельно ясным в условиях холодной войны — речь идет о советской силе:

Заключительные кадры картины показывают эту силу. Стройными рядами стоят на аэродроме готовые к полету машины. Вот они на взлетной дорожке. Вот они поднимаются в воздух. В небе идут тяжелые многомоторные бомбардировщики, мчатся с фантастической быстротой новейшие реактивные самолеты — один, три, пять, множество... И в сердцах миллионов тружеников, честных людей всего мира возникает спокойная уверенность в том, что эти несокрушимые воздушные армады сорвут кровавые планы всех врагов мира и открытые акты агрессии, к которым переходят ныне американско-английские империалистические поджигатели войны. Эта демонстрация нашей воздушной мощи является торжественным апофеозом, достойно завершающим рассказ о жизни и деятельности великого сына нашей Родины, отца русской авиации Николая Егоровича Жуковского<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Караганов А. Всеволод Пудовкин. С. 236.

<sup>2</sup> Недоброво В. Жуковский. О фильме и его создателях. С. 36–37.

Но говорить следует не только об откровенных фальсификациях. Советский биографический фильм был *программно* антиисторичен, наполняя антиисторизмом формируемый этим жанром «советский патриотизм».

Прежде всего, он сугубо антиисторично трактовал природу научного знания в XIX веке. Характерны в этом смысле фильмы о Пржевальском и Миклухо-Маклае. Здесь на первое место выдвигаются не столько «русские приоритеты», сколько моральное превосходство русской науки над западной. Сдвиг этот должен был скрыть настоящие задачи, которые решались учеными-путешественниками XIX века. Представленные в этих картинах как ученые-гуманисты и путешественники-энтузиасты Миклухо-Маклай и в особенности Пржевальский, который был военным географом и генерал-майором русской армии, занимались наукой в той мере, в какой сама она была частью обычной колонизаторской практики — как и большинство географических экспедиций тех лет, их походы отнюдь не были, как это показано в картинах, данью чистой науке и человеколюбию, но служили изучению колонизируемых окраин или еще не колонизированных территорий, обычаев и нравов населявших их племен, полезных ископаемых, минеральных ресурсов, уточнению географии этих регионов и т. д. Как известно, именно из этих имперских целей выросли в XIX веке и антропология, и этнография, и другие впоследствии вполне уважаемые научные дисциплины.

Все это в биографических картинах полностью игнорируется. Напротив, здесь русские натуралисты и путешественники — это ученые-гуманисты, туземцы — их друзья и братья, а западные путешественники — колонизаторы и *все поголовно* негодяи, шпионы, расисты и убийцы. Хотя Британское королевское географическое общество назвало Пржевальского «самым выдающимся путешественником мира», именно англичане оказываются главными противниками героя. В фильме показан злобный «холодный, злобный иезуит»<sup>1</sup> Дизраэли, который приказывает если не погубить Пржевальского, то сделать все для срыва его экспедиций: «Русский путешественник Пржевальский идет на Тибет, а английский путешественник Марчери убит в Китае... Я предпочел бы наоборот», — говорит он и посылает английского ботаника-шпиона, авантюриста и убийцу Гарольда Саймона, «человека без предрассудков», вслед Пржевальскому. Тот организует срыв экспедиции, плетет интриги против Пржевальского как в России (в результате чего российское правительство отозвало Пржевальского прямо перед тем, как тот был готов войти в Тибет), так и в Китае (подкупив чиновников, отказавших экспедиции Пржевальского в провианте и лошадях). Эта вражеская деятельность англичан была показана настолько прямолинейно, что в ходе обсуждения фильма на Худсовете Министерства кинематографии Пудовкин заявил, что «англичане поданы схематично»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Петров В. О фильме «Пржевальский» // Искусство кино. 1952. № 3. С. 78.

<sup>2</sup> Пудовкин В. Собр. соч. в 3 т. Т. 3. С. 141.

Пржевальский превращался в едва ли не образцового советского ученого, тогда как он был типичным представителем науки XIX века. Его книги о Средней Азии были полны распространенных в XIX веке самых диких стереотипов, расистских предрассудков и отвращения ко всему «восточному». Народы Азии он считал культурно неполноценными, китайцев называл ленивыми, коварными, трусливыми и грязными. Знаменитым стало его определение китайца как «смеси жида и московского мазурика». Все это сочеталось у него с призывами к имперским захватам в Азии. Так, он прямо призывал российское правительство развязать войну в Китае, подняв восстание местного буддистского и мусульманского населения против китайских властей, и присоединить к себе северные китайские провинции Синьцзян и Внутреннюю Монголию, указывая на слабость китайской власти на этих территориях. Пржевальский не скрывал целей подобных захватов:

Чтобы вполне воспользоваться выгодами, представляемыми бассейном Амуре, нам необходимо владеть и важным из его притоков Сунгари, орошающим лучшую часть этого бассейна, и, кроме того, в своих верховьях близко подходящего к северным провинциям Китая. Заняв всю Маньчжурию, мы сделаемся ближайшим соседом этого государства и, уже не говоря о наших торговых сношениях, можем прочно утвердить здесь наше политическое влияние<sup>1</sup>.

Известны призывы Пржевальского «исследовать» Азию «с карабином в одной руке и плеткой в другой». Подобно англичанам, он был активным участником «Большой игры», получал огромные денежные суммы от российского правительства на свои экспедиции и подкуп ханов, сатрапов и эмиров. И в Лхасу стремился он для того, чтобы склонить Далай-ламу на сторону России.

Между тем критика расизма направлена в фильме исключительно против Запада, как будто Россия не была империей и русский царизм не занимался колонизацией и истреблением коренных народов.

В 1950 году Китай оккупировал Тибет. Согласно фильму, русские уже за сто лет до того приветствовали этот «акт справедливости» (поскольку он не достался англичанам). Между русским послом в Пекине и его собеседником происходит такой разговор: «Тибет — престол Далай-ламы. Это — ключ к влиянию на двести пятьдесят миллионов буддистов, живущих в Азии». — «Английский премьер, кажется, не прочь положить этот ключ к себе в жилетный карман». — «Пока что ключ крепко заперт в китайской шкатулке». Переадресуя

<sup>1</sup> Цит. по: *Захаренко И. А.* История географического изучения и картографирования Дальневосточного пограничного пространства России и Китая: Автореф. дис. ... доктора географических наук по специальности 07.00.10 «История». М.: ИИЕТ им. С. И. Вавилова РАН, 2009. <http://cheloveknauka.com/istoriya-geograficheskogo-izucheniya-i-kartografirovaniya-dalnevostochnogo-pogranichnogo-prostranstva-rossii-i-kitaya#ixzz4OGSqAteO> (Архив РГО. Ф. 13. Оп. 1. Д. 14. Л. 246).

российские имперские поползновения Англии, авторы фильма приписывают интенции Пржевальского англичанам. Английский ученый-шпион заявляет британскому послу: «Я намерен заняться археологией. У входа в Лхасу стоит каменный столб. На нем высечен договор о слиянии Тибета с Китаем. К черту столб! Мы докажем, что исторически Тибет не является неделимой частью Китая. К тому же нам нужна сносная карта возможных британских владений».

Пржевальский, напротив, — пламенный интернационалист и гуманист, чистый ученый. «Я натуралист», — говорит он о себе и заявляет Великому князю, что готов отказаться от мундира, если военная служба мешает его служению науке. Его резкие, нередко расистские, высказывания о народах Средней Азии и Китая редуцируются в фильме до полунамек в пространным монологе, который он произносит после тибетской экспедиции:

Даже растения и животные приспособляются к неблагоприятным условиям природы. В самых страшных местах пустыни Гоби я видел жизнь. А человек не только приспособляется. Он может изменить суровую среду. Ведь есть оазисы в пустыне, созданные упорным человеческим трудом. Разве нельзя раздвинуть границы оазисов, чтобы в будущем совсем покорить пустыню? Но надо прежде народам внутренней Азии освободиться от буддистской пассивности, от феодального рабства.

Следует предположить, что такое освобождение принесла Тибету Народно-освободительная армия Китая. Пржевальский изображен другом монгольского народа: изучает быт монголов-кочевников, сидит с ними в юртах и записывает их фольклор. Он показан другом корейского народа: спасает раненого корейца и приходит без оружия к корейцам, ведущим войну с японцами и американцами (фильм вышел в самый разгар Корейской войны). Он представлен другом китайского народа: путешествуя по Китаю, он раздает бедным китайцам рис и заявляет: «Верю, будущее свяжет судьбу нашего Отечества с народом китайским! И в этом должно видеть нам смысл нашего труда». А дойдя до океана на Дальнем Востоке, он говорит: «Труд русского человека преобразит эти берега», как будто Приморье не было захвачено у Китая только накануне экспедиции Пржевальского, в 1858 году. И как будто сами эти экспедиции не были обычным колониальным предприятием, задачи которого сводились к разведке, описанию и картографированию новых территориальных приобретений. Согласно фильму, наука была частью колониальной деятельности исключительно англичан. Вообще, имперская тематика (Приморье, Тибет, Центральная Азия, Большая игра) упоминается в картине как относящаяся не к России, но к только Англии (неясно с кем ведшей Большую игру). Вынужденный отступить от продолжения путешествия в Тибет, экранный Пржевальский восклицает: «Не уступим Англии чести открытия! Для меня Тибет — дело науки. Для них — вторая Индия».

Поскольку противники России изображались поголовно расистами и едва ли не фашистами, эти фильмы развивали тему морального превосходства русской науки. Так, «Миклухо-Маклай» был задуман как фильм антифашистский, повествующий не только о передовой русской науке, где Маклай представлен как «родоначальник современной антропологии», «рыцарь прогрессивной науки», «ученый-гуманист», «политический борец»<sup>1</sup>, но и о том, что эта наука гуманистична, тогда как западная (прежде всего, немецкая) питается чужденченавистническими теориями, обосновывая колониальные захваты.

С первых же кадров начинается полемика с Западом, когда Маклай заявляет: «У меня есть основания сомневаться в правильности выводов Земмеринга, Фохта, Бурмейстера, которые утверждают, что есть принципиальное различие между белыми и цветным народами... что цветные расы самой природой обречены оставаться в подчинении у высшей, белой расы... Материал этих авторов беден, наблюдения поверхностны, обобщения опасны» и т. д. Подобный прием характерен для всех этих лент. В самом начале картины о том же сообщает и Пржевальский: придя в Русское географическое общество просить денег на экспедицию, он приводит длинный список немецких ученых, ошибочность взглядов которых он намерен доказать. Так что итоги его деятельности один из критиков картины подводил так:

Каждое путешествие Пржевальского было борьбой за утверждение приоритета русской науки. Объяснив тайну кочующего озера Лоб-Нор, Пржевальский тем самым опроверг взгляды немецкого ученого Рихтгофена. Определив правильное направление горных хребтов в Центральной Азии, Пржевальский исправил крупнейшую ошибку Александра Гумбольдта. Эти и другие открытия Пржевальского, каждое из которых может быть приравнено к подвигу, были совершены во славу русской и мировой науки<sup>2</sup>.

«Мировая наука» понимается здесь таким образом, что вся она заблуждалась, пока усилиями русских ученых не открылся свет истины. Моральное превосходство русской науки в «Миклухо-Маклае» таково, что оно торжествует над самой биографией героя. Из сорока одного года жизни Маклай прожил за пределами России двадцать один год. После отъезда за границу в возрасте восемнадцати лет учиться он лишь трижды коротко возвращался в Россию и даже плохо говорил по-русски. Между тем именно русскость Маклая акцентировалась как в картине, так и в критике:

На долгие годы оторванный от родины, Маклай был и оставался типично русским человеком, русским не только по своей патриотической привязанности, но

<sup>1</sup> Так определяли главного героя рецензенты.

<sup>2</sup> Соловьев А. Против схематизма и штампа в биографических сценариях. С. 85.

по самому душевному складу, по своему моральному облику <...> Но разве это игра случая? Ни Редьярд Киплинг, ни Джозеф Конрад — певцы империализма — не могли быть продуктом русской культуры. Ни в Германии, ни в Англии, ни в Америке, вне оплодотворяющего непосредственного воздействия революционно-демократических веяний русской общественной мысли шестидесятых годов, не мог возникнуть Миклухо-Маклай<sup>1</sup>.

«Певцы империализма» широко представлены в фильме. Прежде всего, это немец Брандлер, расист и инфернальный злодей. Он приставляет к Маклаю шпиона, поручая ему убить его, организывает поджог лаборатории и уничтожение с огромным трудом собранной уникальной коллекции Маклая, устраивает кражу его дневников, препятствует публикации его записных книжек, организует заговор против него в печати. Маклая высмеивают в газетах, утверждают, что он русский шпион, который выискивает полезные ископаемые Океании, ему угрожают тюрьмой за долги. Брандлер натравливает одних туземцев на других, развязывает войну между племенами (Маклай, конечно, останавливает ее, при нем «наступили дни братства и мира»). В порыве откровенности Брандлер говорит о своих истинных целях: «Есть Германия Бисмарка. Но скоро, очень скоро настанет день, когда наш орел раскинет свои крылья над всеми морями и океанами мира, и Германии будут принадлежать все богатства на земле и под землей». Немец, надо полагать, уже тогда работал на нацистскую Германию.

Но не только немцы — все иностранцы в картине империалисты. Маклай начинает понимать, что немцев связывали с австралийцами англичане и их колониальные интересы. Слишком поздно он понял, что и немцы, и англичане, и американцы — это торговцы, на совести которых лежит истребление коренных народов, что все они хотели использовать результаты его научных изысканий в своих интересах, «ведь деньги не имеют отечества». «Англичан и немцев, несмотря ни на что, связывал инстинкт колониальных господ и смутное предчувствие, что труды мои могут доказать естественное братство всех людей». В финале Маклай терзается тем, что именно он виновен в колониальных захватах Германии в Океании, поскольку это он описал этот берег и его богатства и открыл все это Брандлеру. Маклаю кажется, что он в жизненном тупике и жизнь его прожита зря, когда он получает письмо от Льва Толстого, где тот славит Маклая за то, что он

...первым несомненно опытом доказал, что человек везде человек, то есть доброе, общительное существо, в общение с которым можно и должно входить только добром и истиной, а не пушками и водкой. И вы доказали это подвигом истинного мужества, которое так редко встречается в нашем обществе <...> Не знаю, какой

<sup>1</sup> Кремлев Г. У истоков нового жанра // Искусство кино. 1948. № 1. С. 20.

вклад в науку, ту, которой вы служите, составят ваши коллекции и открытия, но ваш опыт общения с дикими составит эпоху в той науке, которой я служу — в науке о том, как жить людям друг с другом. Напишите эту историю, и вы сослужите большую и хорошую службу человечеству<sup>1</sup>.

Звучит торжественная музыка. Маклай воскресает к новой жизни: «Голос России. Теперь я знаю, что мне делать», — восклицает он и возвращается в Россию, а затем едет в Европу, где выступает с лекциями, похожими на те, с которыми в эти годы выступали сталинские «борцы за мир»:

в Петербурге: «Цивилизованные торговцы рабами превратили науку в академическое евангелие разбоя и колониальных захватов. Они создали учение о высших и низших расах»;

в Лондоне: «На земле не существует высших и низших рас, так же, как не существует в пределах современных цивилизаций рас, сохранившихся в чистом виде. Можно ли говорить о чистоте, так называемой, англо-саксонской расы, когда мы знаем, что Британские острова приняли на свою территорию столь различные народы, как кельты, норманны, англосаксы и т. д.? Можно ли говорить о чистоте германской расы, когда мы знаем о существовании среди немецкого народа, по крайней мере, пяти расовых типов? Если бы ваши предки, господа, предки белых людей, очутились бы в такой же изоляции от остального человечества, как обитатели островов Океании, то вы бы до сих пор ходили бы в длинных шкурах, а не в сюртуках и цилиндрах»;

в Париже: «Весь опыт науки опровергает ложь о высших и низших расах. Изучая историю формирования народов, их антропологический состав, наука выносит непоколебимое убеждение о теснейшем родстве всех человеческих рас».

В финале мы видим Маклая, изнуренного заговором, ложью, болезнью, но полного веры: «Я хотел рассказать правду о человеческих расах. Кому? Обществу, которому нужна эта ложь. Я не завершил своего дела, но я верю — придет день, когда мое отечество и весь мир освободятся от человеконенавистнических предрассудков и равноправие всех наций и рас станет великим и прекрасным законом всех народов мира». Последнее предложение перекрывают фанфары: Маклай обращается прямо к зрителям, уже живущим по таким законам в «отдельно взятой стране».

Другой особенностью этих картин было утверждение крайне примитивного взгляда на природу научного открытия. Так, авторы фильма о Попове не только прибегли к прямым фальсификациям, но создали заведомо ложную картину благодаря тому, что намеренно исказили природу научного открытия такого масштаба, как «открытие радио», поддерживая детски наивное представление

<sup>1</sup> Воспроизводится по изданию: *Толстой Л. Н.* Собр. соч. в 22 т. Т. 19. М.: Худож. лит., 1984. С. 116–117.

о нем как о некоем озарении, пришедшем в голову одного (русского) человека. «Радио» — это огромный комплекс физических явлений, понятых в их взаимосвязи и развитии, целый набор физических и технологических приспособлений, совершенствование которых не закончилось и по сей день. Они не были ни «открыты», ни «созданы» одномоментно одним ученым в акте некоего «озарения».

Так, Попов продолжал опыты Герца (первая переданная им без проводов телеграмма состояла из двух слов «Генрих Герц»), но, согласно фильму, он его превзошел, еще в 1889 году высказав мысль об использовании электромагнитных волн для передачи сообщений на расстоянии, во что никто не верил, включая самого Герца. Известно, однако, что прогресс науки происходит благодаря тому, что каждый последующий ученый, совершенствуя методы и опытную базу исследований, превосходит своих предшественников. Открытия — это звенья в целой цепи открытий. В сущности, Попов усовершенствовал уже готовые приборы — вибратор Герца, когерерр Бранли-Лоджа (стеклянную трубку с металлическими опилками), антенну, изобретенную Николой Тесла (в фильме и это приписано Попову, якобы создавшему «первую в мире антенну»), и т. д. Параллельно с ним эти приборы усовершенствовал и Маркони. Затем было множество других усовершенствований. Сама фиксация на одном человеке, якобы «сделавшем открытие», искусственна. Утверждать, что некто «изобрел радио», — все равно что сказать, что некто изобрел колесный транспорт или мореплавание. Не говоря уже о том, что фильм попутно приписывает Попову и открытие в 1897 году явления, на основе которого впоследствии развилась радиолокация, тогда как эффект отражения радиоволн от твердых тел впервые обнаружил тот же Герц еще в 1886 году.

Список приписываемых Попову открытий рос. Так что критиков уже не удовлетворяли приписываемые ему лично открытия. Им хотелось увидеть на экране связь русского «изобретателя радио» со всеми дальнейшими успехами советской науки. Недостаточно помпезным им казался финал картины:

Авторы должны были бы полным голосом рассказать, что великое открытие Попова продолжает жить среди нас и бурно развивается. <...> Поэтому в конце было бы уместно показать медаль имени Попова и в коротких монтажных кусках охватить величие развития советской радиотехники, самой передовой в мире. Показать, как техника радио расширилась, вошла в жизнь почти всех областей промышленности. Высокочастотная электрозакалка, высокочастотная плавка, высокочастотная сушка древесины, геологическая радиоразведка и многие другие области, куда вошла радиотехника, очень зрительны, «выигрышны» с кинематографической точки зрения <...> Они <...> подчеркнули бы значение открытия героя фильма, дополнили бы его величественный образ<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Охотников В. Фильм о великом изобретателе // Искусство кино. 1950. № 3. С. 28.

Чем больше исторических искажений допускал фильм, тем настойчивей утверждали рецензенты, что «трактовка образа Попова, без всякого сомнения, безупречна как по своему характеру, так и в историческом отношении»<sup>1</sup>. Это важное утверждение, поскольку «Александр Попов» — фильм-доказательство в бесконечной тяжбе о русском первенстве в «изобретении радио». В первых же кадрах две текстовые заставки сообщали зрителю: «Радио родилось в России» и «Его создал наш великий соотечественник замечательный ученый и патриот Александр Попов». Так что фильм — это, говоря словами рецензента, «история изобретения радио нашим гениальным соотечественником Александром Степановичем Поповым и кражи этого изобретения авантюристом от науки итальянцем Маркони. Известно много случаев, когда русское изобретение беззастенчиво присваивалось иностранными дельцами и выдвигалось ими за свое. Но история похищения изобретения радио по своей наглости и беззастенчивости во многом превосходит все остальные»<sup>2</sup>. Не удивительно, что это не столько история «открытия радио», сколько именно история его «кражи», парадигматическая для всей кампании борьбы за русские приоритеты, наполненная национальными фобиями, историческими lamentациями и виктимностью вперемешку с самовозвеличиванием и славословиями.

История эта подана в фильме в жанре классического заговора. 7 мая (25 апреля по старому стилю) 1895 года на заседании Физического отделения Русского физико-химического общества Попов делает доклад и демонстрирует свой «телеграф без проводов». Сразу после доклада к нему подходит инженер Лемке, представляющий в России некую «крупнейшую британскую электрическую компанию». Между ними происходит следующий диалог:

**Лемке.** Ваше открытие должно быть поставлено на солидную коммерческую основу. Если вы представите монопольное право...

**Попов.** Коммерческая основа. Монопольное право... Разве я для этого работаю? Мой труд принадлежит моей стране.

**Лемке.** Вам надо поторопиться, господин Попов. Другой изобретатель еще не нашелся, но может найтись, господин Попов.

**Попов.** Это угроза?

**Лемке.** Совет.

Кроме знакомого противопоставления духовно-патриотического служения буржуазно-космополитическому торгашеству есть в этом диалоге то, что делает его действительно интересным: по сути, Попов отказывается от предложенного признания, патентирования и широкого промышленного и коммерческого

<sup>1</sup> *Охотников В.* Фильм о великом изобретателе. С. 27.

<sup>2</sup> Там же.

внедрения своего открытия, заявляя, что оно принадлежит его стране. Стоит ли удивляться, что оно ей и осталось принадлежать после того, как автор сам отказался от его внедрения и международного признания? Стоит ли, далее, удивляться тому, что в Адмиралтействе не хотели закупать приборы Попова, но только у англичан и французов, поскольку у них «отлично поставленное производство», если Попов сам отказался от предложенного ему внедрения своего открытия в производство?

Причина отказа хотя и лишена логики, но высоко моральна. Она должна скрыть настоящую причину, которая не называется: опыты Попова были засекречены, поскольку он фактически состоял на военной службе. Разработкой способов передачи сигналов на расстоянии Попов занимался, работая в системе морского министерства в качестве преподавателя военных курсов в Кронштадте. В фильме об этом сообщается, но опыты Попова изображены как свободный творческий поиск ученого. Ясно, однако, что именно из-за секретности слава Попова и была куда менее широка, чем слава Маркони, о чем зрителю, конечно, не сообщается. Невозможно одновременно соблюдать секретность открытия и иметь его мировое признание. Разрешить это противоречие помог безотказный сюжетный инструмент — заговор.

Вначале перед зрителем предстает сверкающий праздничными огнями Петербург, где публика на улицах кричит: «Да здравствует Яблочков!» («русский изобретатель лампочки»). Стоит заметить, что Яблочков, столетие которого отмечалось как раз накануне, в 1947 году, фильма не удостоился. И понятно почему: свое открытие он сделал, уехав из России, где почти разорился и где никто его изысканиями не интересовался. Именно в Европе пришла к нему слава — его «свечи» освещали улицы и дворцы Парижа, Лондона, Рима, Берлина. Именно во Франции он был принят в академию, там запатентовал свои открытия, там же был принят в масонскую ложу. А вернувшись в Россию, умер в безвестности и бедности в меблированных номерах в Саратове.

Из Петербурга фильм переносит зрителя в мрачный дымный Лондон, куда из России приезжает Лемке, а из Болоньи Маркони. Их встреча происходит в конторе банкира Айзекса, имя и вся внешность которого подчеркивают его еврейское происхождение. Он предлагает создать акционерное общество, цель которого — сделать открытие Маркони «достоянием всего человечества». Разгорается торг между Маркони и Айзексом о том, кто получит какой процент прибыли. Маркони представлен здесь беспринципным торгашом, далеким от какой-либо науки. Поскольку беспроволочный телеграф приведет к убыткам телеграфные кампании, он как обладатель патента готов продать им свое изобретение: «Пусть они закроют его на десять замков». И только реплика Лемке о том, что «в Лондоне все можно найти. Можно найти и другого Маркони», возвращает итальянца к реальности и делает его более сговорчивым. Немец Лемке, итальянец Маркони, еврейский банкир Айзекс,

владеющий английским банком, — весь набор стереотипов «международного заговора».

Уже в первой трети фильма история «открытия радио» исчерпана. Оставшиеся две трети с научной темой уже практически не связаны. Там дается лишь наглядная иллюстрация результатов изобретения, а также излагается история того, как тщетно пытались «купить» Попова иностранцы, как Маркони похитил схему Попова и как при поддержке Менделеева и Макарова Попов отстоял свой приоритет, а с тем — и приоритет русской науки. После того как Попов читает в газете об изобретении Маркони беспроволочного телеграфа последние пятьдесят из восьмидесяти семи минут картины посвящены разоблачению итальянца. Кульминации оно достигает в сцене встречи Попова с Маркони.

На эту встречу Попов был направлен Морским ведомством: ему предстояло оценить аппарат для закупки. Маркони униженно просит Попова перейти к нему на работу: «Вы мне нужны, господин Попов, ваши знания, ваш опыт... Поверьте, я не останусь в долгу. Я создам вам небывалые условия работы. Поймите, в наше время без денег ничего нельзя сделать. А у меня вы будете иметь все... Мне ничего не жаль для науки». В ответ Попов раздражается гневной тирадой: «Не смейте говорить о науке. Вы видите в ней только средство для наживы. Вы беззастенчиво присвоили себе чужое изобретение и торгуете им. Ну что ж, очевидно, это и есть ваше призвание. А наука — не ширма для торговых сделок». Соответственно, открытие Попова спасает людей с севшего на камни корабля, и рыбаков, застрявших на льдине, тогда как Маркони занимается бизнесом и торгуется с такими же проходимцами, как и он сам.

Однако и эти разоблачения не всем показались достаточно убедительными. Рошаль, например, утверждал, что «Маркони раскрыт в сценарии плоско»:

В действительности-то Маркони не только жулик и плагиатор, и в фильме обкрадывание им Попова было бы еще страшнее (как оно и было в жизни), если бы его совершал блестящий организатор, понимающий инженер, делец высшей марки. Ведь испокон века европейские, американские ученые и крупнейшие дельцы всех мастей без зазрения совести обирали гениев русской науки, начиная с Ломоносова. Самодержавные тупицы не понимали гениев русского народа и всемерно помогали вычеркивать со страниц истории их имена. Имя Попова воскресло для новой исторической жизни, как, впрочем, и имена Циолковского, Мичурина и других, только в светлые дни нашей Сталинской эпохи<sup>1</sup>.

Но даже эта тяжба с Маркони, которой, по сути, и исчерпывалось содержание картины, не удовлетворила рецензентов. Один из них предлагал

<sup>1</sup> *Рошаль Г.* Из опыта работы над биографическим фильмом // Вопросы мастерства в советском киноискусстве: Сб. ст. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 206.

шире развить сцены протеста общественности против кражи изобретения. В картине мы видим только двух активно протестующих персонажей — Менделеева и Макарова. Но история с похищением изобретения взволновала многих передовых представителей общества. Более тесно связав Попова с рабочими, фильм не ограничился бы показом их в единственной сцене, в довольно пассивной роли, а показал бы, как гневно они протестуют и требуют защиты приоритета отечественной науки<sup>1</sup>.

Заговоры имели сходство и в том, что касается визуальных решений: кто бы ни был их жертвой, где бы они ни происходили — в Петербурге или Лондоне, Париже или Сиднее, Берлине или Риме, кто бы ни снимал картину, эти сцены были похожи одна на другую: зловещий антураж, короткие двусмысленные реплики, крупным планом — мрачные, напряженные лица заговорщиков, не встречающиеся взглядами. Они имелись в каждой картине, и их сходство создавало ощущение некоего единого пространства, в котором зрели эти заговоры против русских ученых, а значит — и против русской науки, а следовательно, и против России. В результате злобные враги России — государственные чиновники и проходимцы в науке, министры и шпионы, русская знать и английские аристократы, немцы и французы — сливались, образуя некое единство, которому противостоял светлый и величественный мир русской науки (*ил. 17, 18, 19*).

Наконец, эти фильмы продвигали утрированно упрощенный образ функционирования науки как перманентного конфликта. В изображенной здесь научной среде (даже когда речь не шла о «кражах») все было основано на агрессивном идеологическом или национальном противостоянии, которое исключало самую основу науки — обмен знаниями, открытый диалог, продуктивные дискуссии. В «Академике Иване Павлове» никто не покушался на открытия главного героя. Напротив, он широко признанный в мире ученый, его статус постоянно подтверждался иностранцами (Нобелевская премия, присуждение почетных званий за границей и т. д.). Однако поскольку действие этих картин невозможно без борьбы с научными оппонентами, оно строится на подчеркивании оппозиции: натуралист-материалист Павлов — мистики-идеалисты иностранцы.

При этом статус Павлова намеренно преувеличивается. Когда ему предстоит вручение почетной степени в Кембридже, ему говорят: «Эти стены видели Ньютона, Дарвина. Теперь эта честь предстоит вам». Сравнивая Павлова с учеными, совершившими переворот в знании и создавшими целые новые парадигмы научной мысли, авторы изобразили самих английских ученых отвратительными средневековыми старцами, враждебно настроенными к Павлову (при таком отношении к русскому ученому неясно, зачем вообще они присвоили

<sup>1</sup> Охотников В. Фильм о великом изобретателе. С. 28.

ему почетную степень). Не иначе как Павлов делает честь Кембриджу, принимая от него почести. Ведь и поездки его за границу сопровождаются крикливой рекламой: «Все академии мира хотят слышать Павлова!»

Авторам картины вторили критики. Так, о присвоении Павлову звания почетного доктора Кембриджского университета рецензент писал, что англичане «чувствуют Павлова опять за его прежние работы: только сейчас европейская наука постигла их величие и глубину. <...> Не только во времени он не недосягаемо впереди английских ученых. Он совершил в науке качественный прыжок, который недоступен их классово ограниченному мышлению»<sup>1</sup>. Рецензент хвалил авторов фильма за то, что в сценах с иностранными коллегами все работает на доказательство «превосходства» Павлова: «В этих столкновениях (а это всегда именно и только „столкновения“ — иные формы взаимодействия между русской и мировой наукой невозможны. — *Е. Д.*) актер точными интонациями, исполненной достоинства и простоты осанкой, сдержанной, но выразительной мимикой дает почувствовать, как велико превосходство русского ученого над своими западноевропейскими оппонентами (но никогда не коллегами! — *Е. Д.*), как высоко несет он знамя передовой отечественной науки»<sup>2</sup>. А писателю Константину Федину и этого показалось мало. В рецензии на картину он сожалел о том, что «фильм не отметил той враждебной кампании заграничных истеричек, какую они вели против „вивисектора“ Павлова, ханжески защищая „бедных собачек“»<sup>3</sup>.

Безудержные восхваления русских ученых предполагали их превосходство над зарубежными антагонистами, которые находились «в плену капиталистических порядков» и плели интриги. Эта тема возникает в каждой картине, когда русские ученые сталкиваются с иностранными коллегами непременно для того, чтобы посрамить их. Изредка, впрочем, на вражеской территории. Так, Миклухо-Маклай, Павлов или Докучаев выступают за рубежом с пламенной защитой идеологических постулатов русской (и по счастливому совпадению — советской) науки. Последние двое — в Америке.

Киносценарий Николая Фигуровского о Василии Докучаеве рассказывал о русском геологе, который совершил революцию в почвоведении. В послевоенные годы утверждалось, что он не только создал русскую школу почвоведения и географии почв, но был основоположником самой науки почвоведения. Его работы щедро субсидировались царским правительством и интерес к ним был велик, поскольку они были важны для положения России на хлебном рынке. Разумеется, почвоведение родилось из противостояния западным влияниям:

<sup>1</sup> Лукин Ю. Жизнь, посвященная народу // Искусство кино. 1949. № 2. С. 14.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Федин К. Писатель. Искусство. Время. М.: Сов. писатель, 1973. С. 645.

Одним из величайших тормозов нашего сельскохозяйственного развития был тот факт, что наши сельскохозяйственные учебные заведения почти исключительно питались немецкой и иной заграничной агрономией, забывая, что эта агрономия родилась, выросла и окрепла на иных землях, при ином воздухе, при иных как сельскохозяйственных, так и бытовых, экономических и культурных условиях. Что для нашей черноземной или аэральной зоны она является совершенно чуждой и неприменимой. Для этих последних должна быть создана своя, русская, черноземная или аэральная, лесовая или барханная агрономия, строжайшим образом приуроченная и приспособленная к местному климату, почве, бытовым и экономическим условиям данного района или зоны. Создать эту агрономию, укрепить ее, пронести ее в будущее — наш трудный и почетный долг перед русским народом, вскормившим и вырастившим нас<sup>1</sup>.

В финале картины Докучаева отправляют на Всемирную выставку в Чикаго, о котором сообщается, что это «столица прерий — грубый, грязный, пропитанный запахом нефти и золота центр хлебной торговли и мясной промышленности — самый американский из всех американских городов». Успехи Докучаева оказываются столь велики, что между ним и его американскими коллегами происходит такой невероятный диалог:

— Господин Докучаев, — говорит Гильгард. — Мы счастливы, что нам выпала честь приветствовать на американской земле творца науки о почвах.

— Много чести, господа, — ответил Докучаев.

— Василий Васильевич — наша гордость! — сказал Ермолов. — Мне сказали, Василий Васильевич, что теперь всем почвоведом мира приходится изучать русский язык для того, чтобы удержаться на современном научном уровне. Видите, как вас ценят, оказывается. Это приятно<sup>2</sup>.

Это, разумеется, не помешало Докучаеву, вернувшись из Америки, выступить в Петербургском обществе естествоиспытателей, где он был почетным секретарем, с докладом прямо в духе сталинской послевоенной пропаганды:

Америка — типичная страна, в которой человеческая деятельность направлена к бессмысленному расхищению естественных богатств природы. Хваленый американский капитализм гигантскими шагами идет к истощению земель и разрушению всего американского материка. Кроме профессора Гильгарда — последователя русской школы почвоведов, никто не имеет понятия о земле и законах ее развития. В этом хаосе варварства, хищничества и невежества, как грибы, вырастают теории, оправдывающие убывание плодородия почв, разрушение и хищничество.

<sup>1</sup> Искусства кино. 1952. № 6. С. 84.

<sup>2</sup> Там же. С. 80.

Нам нечего ждать от Запада, господ. Напротив, наша собственная работа перерастает национальные границы и приобретает огромное всеобъемлющее значение для судьбы всех материков нашей планеты<sup>1</sup>.

Эта смесь провинциального тщеславия с имперским мессианизмом достигла вершины в фильме «Михайло Ломоносов», о котором даже один из самых официозных кинокритиков Ростислав Юренев вынужден был сказать, что «этот фильм, сосредоточивший в себе все штампы, все привычные схемы, все отрицательные стороны биографических фильмов, вышел значительно позднее своих собратьев, в 1955 году, то есть тогда, когда были сделаны решительные попытки отойти от привычных штампов, найти новые способы решения биографических фильмов. Тем заметнее и тем прискорбнее были его недостатки»<sup>2</sup>.

Но трудности переписывания истории науки меркли перед задачей доказать приоритет русского искусства. С одной стороны, достижения русского искусства куда более очевидны и признаны, чем достижения русской науки. С другой, «приоритет» в науке имеет ясные индикаторы (первенство в открытиях и изобретениях, например), тогда как «первенство» или «превосходство» в искусстве недоказуемо. Но главное, если свое участие в отстаивании русских приоритетов в науке многие выдающиеся советские ученые оправдывали исторической несправедливостью, иногда искренне веря в советскую аргументацию, то отстаивание русского «первенства» в культуре оправданию не подлежало в принципе. Здесь просто не могло быть первенства: речь шла, по сути, о «приоритете» русской нации над другими, то есть о чистом национализме. Иначе говоря, если борьба за приоритеты в науке могла быть интерпретирована в *патриотическом* ключе, то подобное соревнование в сфере культуры сводилось, по сути, к идее *национального превосходства*, то есть не могло быть интерпретировано иначе, как *сугубо националистическое*. Тем интереснее попытки решения этой задачи в рамках коммунистической риторики, которые предпринимало послевоенное кино.

### *Сияние России: Биографический фильм о деятелях русского искусства*

Работая над фильмом «Белинский», Григорий Козинцев записал в «Рабочих тетрадах» в апреле 1951 года:

Наша кинематография делает теперь, в общем, одну и ту же картину с теми же надоевшими эпизодами, словами, ситуациями. Получается вранье с приправой из

<sup>1</sup> Искусства кино. 1952. № 6. С. 81.

<sup>2</sup> Юренев Р. Биографические фильмы // Очерки истории советского кино. Т. 3. М.: Искусство, 1961. С. 329.

пейзажей и песен. Все представления о мире сведены к двум-трем плоским изречениям, которые из-за бесконечного повторения уже просто не усваиваются. В фильмах о музыкантах все же играет подлинная музыка. Но мог ли такой Мусоргский написать «Бориса Годунова»?

Что было бы с нашими биографическими фильмами, если бы все герои собрались вместе?<sup>1</sup>

Производя один бесконечный биографический фильм, советский кинематограф и собрал всех героев вместе. Эти картины, хотя и посвящены были биографиям очень разных людей, на самом деле, выстраивали единую национальную мифологию в форме исторического нарратива, который ложился в основу биографии нации и в этом качестве был важной частью сталинского национального проекта. Такова, например, история русской музыки, которой Сталин живо интересовался. В советском изводе она рождалась народом, а аранжировали ее композиторы, первый из которых — Глинка<sup>2</sup>, создавший русскую оперу. После его ухода Даргомыжский в содружестве с критиком Стасовым организуют «Могучую кучку», самыми яркими представителями которой являются революционный демократ Мусоргский и завершивший великое дело создания национальной музыки Римский-Корсаков, доживший до Первой русской революции и давший бой модернистам. Эту историю рассказывают и показывают послевоенные фильмы о русских композиторах.

Создавший фильм «Композитор Глинка» Григорий Александров писал, что «буржуазные фильмы, показывая жизнь великого человека, подчеркивают его слабости, развенчивают гения, низводят его до уровня обывателя и тем оправдывают всяческие грехи и пороки. Наши биографические фильмы зовут каждого зрителя к подвигу труда, к борьбе и упорству, показывая как пример творческий путь, историю характера и деяний великого человека»<sup>3</sup>. Но дело не только в сокрытии тех или иных малопривлекательных сторон биографий художников. Эти фильмы ломали, спрямляли и искажали их биографии, подчиняя их задачам создания русской национальной музыки. Как заметил в ходе обсуждения фильма Александрова на заседании Комитета по Сталинским премиям литовский поэт Антанас Венцлова, экранный Глинка «не ел, не пил вино, никого не любил — он только сочинял музыку и думал о родине»<sup>4</sup>. Эта телеология лишала жизни героев персонального измерения. Поэтому вопрос о том, мог ли такой Мусоргский написать «Бориса Годунова», отнюдь не праздный.

<sup>1</sup> Козинцев Г. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. Л.: Искусство, 1984. С. 367.

<sup>2</sup> О национальной мифологии, связанной с Глинкой см.: Валькова В. «Солнце русской музыки». Глинка как миф национальной культуры // М.И. Глинка. К 200-летию со дня рождения / Общ. ред. Н.И. Дегтярева, Е.Г. Сорокина. Т. II. М., 2006. С. 17–25.

<sup>3</sup> Александров Г. О некоторых вопросах кинодраматургии // Искусство кино. 1952. № 1. С. 28.

<sup>4</sup> Цит. по: Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics. New Haven; London: Yale UP, 2016. P. 265.

Критика утверждала, что биографические фильмы «помогают миллионам зрителей оживить в представлении дорогие образы великих предшественников, которые вели некогда наш народ к славным историческим победам, закладывали основы нашей государственности, создавали мировую славу нашей науки и нашего искусства»<sup>1</sup>. Дело, однако, в том, что эти образы *не оживлялись, но создавались* советским искусством. Они важны были как функции в процессе национального строительства. Задача картин о деятелях искусства состояла в *кодификации, натурализации и историзации национального канона*.

Основанная на двух противоположных стратегиях, стабилизирующей и селективной, всякая канонизация одновременно утверждает одни компоненты и исключает другие, тем самым создавая («изобретая») традицию, которая в позднем сталинизме (в музыке в особенности) сводилась к «народности». Поскольку советская народность была связана не столько с марксизмом, сколько с романтизмом, она не подлежала описанию в марксистских категориях. Но, как заметил Ханс Гюнтер, основные ее параметры без труда выявляются из сопоставления оппозиций: органичное, целостное vs механическое, аналитическое; традиционализм, вневременность vs современность, модерн; идеальность, утопичность vs фактическое положение народа; простота, доступность vs затрудненность, элитарность; здоровое, естественное vs болезненное, упадочное; фольклор vs профессиональное искусство; большинство народа vs «некоторые»; своя культура vs чужая<sup>2</sup>.

Как мы увидим, рассматривая серию биографических фильмов о композиторах, они не только визуально натурализовали эти оппозиции, усиливая их «натуральность» схожестью героев со своими портретными образами, заставляя их говорить собственными цитатами и создавая полноценную национальную мифологию (то есть, по известному определению Ролана Барта, превращая историю в природу — представляя искусственно сконструированный канон в качестве естественного), но и историзировали их. Эти картины слагались, по сути, в вековую историю русской музыки, которая вытекала из самого «духа» русского народа.

В позднесталинскую эпоху были выдвинуты новые требования к изображению народа. Как заметил один из критиков тех лет, в биографических фильмах «художники обычно показывали только горе и бедствия народа, его несчастья, возбуждая чувство жалости к бедным страдальцам. Ни один фильм такого рода не обходился без мелодраматических сцен избияния злыми помещиками детей, надругательств над женщинами, издевательств над крепостными крестьянами»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Марьямов А. Тарас Шевченко. Фильм о великом поэте // Искусство кино. 1951. № 5. С. 26.

<sup>2</sup> См.: Гюнтер Х. Тоталитарная народность и ее истоки // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000.

<sup>3</sup> Смирнова Е. Образ народа в фильмах о великих русских композиторах // Искусство кино. 1952. № 1. С. 83.

Традиция эта восходила к кинематографу революционной эпохи. Однако там сам народ и компенсировал свои страдания восстанием. Совсем иначе обстояло дело в послевоенных фильмах о XIX веке, где отсутствие восстаний компенсировали великие прогрессивные деятели культуры — они как бы восставали *вместо* народа. Само их творчество превращалось в бунт, эффект которого должен был проецироваться на народ.

Поэтому критика требовала от этих фильмов «сцен, которые вызывали бы преклонение перед народом-творцом, уважение к народу-великану, каким был всегда наш русский народ. Он славен в своем прошлом не только страданиями и терпением, но и своим гордым чувством человеческого достоинства и душевным богатством. Он славен своим умом, одаренностью, талантом, своей могучей национальной культурой». Критика сетовала на то, что «эта величественная душа нашего народа еще не показана в исторических и историко-биографических фильмах, не показан народ-богатырь»<sup>1</sup>, и утверждала, что этот сценический оперно-эпический «народ» и должен стать субъектом экранного действия. Пожалуй, ярче всего это проявилось в двух картинах о Глинке, где тема «души народа» приобрела буквальный смысл.

Фильм Лео Арнштама «Глинка» был выпущен к 90-летию со дня смерти композитора в феврале 1947 года. Однако приглашение на ведущие роли двух популярных характерных актеров привело к провалу картины. Борис Чирков, широко известный по роли большевика Максима, практически испортил фильм. Во время знаменитой беседы с Сергеем Эйзенштейном и Николаем Черкасовым об «Иване Грозном» Сталин не скрывал раздражения: «Ну что нам показали Глинку? Какой же это Глинка. Это же Максим, а не Глинка»<sup>2</sup>. Ростислав Юренев так развил мысль вождя: «Грим, костюм, парик не помогли актеру преодолеть схожести с образами, созданными им ранее. Зритель, с удивлением узнававший в Глинке черты, интонации, жесты Максима, учителя и других персонажей, сыгранных Чирковым, не верил в правдивость центрального образа»<sup>3</sup>. Еще менее удачным был образ Пушкина в исполнении Петра Алейникова. По оценке того же Юренева, «интонации привычных героев Алейникова — комсомольцев, трактористов, поваров — в устах Пушкина звучали и смешно и оскорбительно. Внешний облик актера также совершенно не соответствовал сложившимся представлениям о гениальном поэте»<sup>4</sup>.

Фильм был признан неудачным, и решено было создать новую картину «Композитор Глинка», которую и снял в 1952 году Григорий Александров. Сравнение этих двух фильмов показывает, как трансформировалась советская народность из категории классовой в этническую. Вернувшись из Италии, Глинка

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Власть и художественная интеллигенция. С. 614.

<sup>3</sup> Юренев Р. Биографические фильмы. С. 304–305.

<sup>4</sup> Там же.

Александрова только и говорил о русской музыке. Наслушавшись русских песен, он сочинял финал «Ивана Сусанина» «Славься» и исполнял его Пушкину, который в восторге восклицал: «Обратить мысль музыки к народу. Каково!.. Опера о народе и для народа» — и целовал Глинку. В ответ Глинка произнес: «Музыка — это выражение национального духа». Столь прямо высказанная мысль предтечи «реакционных немецких романтиков» Гердера в советской картине 1952 года, освященная к тому же главными национальными гениями, не кажется странной. Хотя речь здесь шла о «народе» и «народной опере», никакого народа в императорском театре, разумеется, не было. Да и в самом хоре «Славься» прославлялся «русский Царь» и «бессмертный царский род», при котором «благоденствует русский народ».

В ходе обсуждения национальной оперы особенно усердствовал в картине Александрова Гоголь: «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен... У нас ли не было из чего составить своей оперы?» И вот Глинка «составлял» такую оперу: «Великие музыканты многому научили меня, но только ни один оборот их речи, ни один прием для нас не годится. Русским композиторам надлежит создать свой стиль и проложить для русской музыки свою дорогу». Отрицать влияние итальянской музыки на Глинку — все равно что отрицать влияние итальянской живописи на Карла Брюллова или итальянского зодчества на архитектуру Петербурга. Однако, в отличие от визуальных искусств, установление и интерпретация влияний в музыке — вещь куда более тонкая и менее очевидная. Авторы этих картин буквально заглушали зрителя русскими народными песнями, которые якобы оставалось лишь аранжировать, чтобы, говоря словами экранного Гоголя, «составить» из них «свою оперу».

Можно сказать, что авторы фильмов о русских композиторах занимались экранизацией знаменитой уваровской триады, восходившей, как было показано Андреем Зориным, с одной стороны к европейской антиреволюционной мысли, с другой — к немецкой романтической традиции (прежде всего, к Фридриху Шлегелю), с третьей — к гегелевской идее «народного духа»<sup>1</sup>. Рассуждения о «народном духе», который был якобы единственным источником вдохновения и влияний на русских музыкальных гениев, неслись со страниц советской музыковедческой литературы *одновременно* с проходившим в эти же годы шельмованием Гегеля. «Жизнь за царя», создававшаяся как иллюстрация тезиса о связи самодержавия, православия и народности, трактовалась в картинах о Глинке как исключительное воплощение *народности*, понимаемой даже не национально, но националистически.

Сам же Глинка возносился над всей мировой музыкальной культурой, единственное назначение которой — быть объектом влияния с его стороны. Как

<sup>1</sup> См.: Зорин А. «Кормя двуглавого орла...»: Литература и идеология в России конца XVIII — начала XIX в. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 352.

в популярной, так и в специальной литературе тиражировались утрированные восхваления композитора. Такие, например: «симфонизированный эпос „Руслан и Людмилы“ стал началом нового этапа мировой культуры»<sup>1</sup>. Подобными утверждениями, как отмечает Марина Раку, «значение Глинки поднимается до уровня Бетховена, но превышает оценку роли Баха и Моцарта, не говоря уже о Вагнере»<sup>2</sup>.

Мысль о том, что музыка рождается народом и выражает собой «национальный дух», новая и продуктивная в начале XIX века и ставшая центральной в романтической эстетике, где музыка приобрела самый высокий статус среди искусств, куда ближе к националистической идеологии, чем к марксизму, который прямо противоположен какому бы то ни было почвенническому консерватизму. Советское послевоенное кино пыталось преодолеть эту пропасть, скрестив романтизм с классовой борьбой.

Отчасти поэтому в картине Арнштама опера «Иван Сусанин» изображалась чуть ли не как подрыв основ самодержавия, тогда как в «Композиторе Глинке» дело изображалось так, что отъезд Глинки из России был спровоцирован плохим приемом «Руслана и Людмилы» (якобы царь увидел в опере прославление Пушкина и запретил ее). Но как иронически замечал в 1949 году Козинцев, «у царского правительства не было никакого резона бояться „Руслана и Людмилы“. Это не „На смерть Пушкина“ Лермонтова и даже не „Дума“. Это не то произведение, в котором заключена взрывная революционная сила. Кроме того, чего скрывать, „Жизнь за царя“ вовсе не была опальной оперой, и Глинка не закончил жизнь в Сибири»<sup>3</sup>. Между тем различие в акцентах важно в свете эволюции интерпретации творчества Глинки во все более националистическом ключе<sup>4</sup>.

Задумав оперу на русский сюжет, Глинка Арнштама говорит Жуковскому: «Да чтоб содержанием сюжета этого являлись не любовные страсти и интриги, из них проистекающие. Мне бы, Василий Андреевич, такой сюжет, где речь пойдет о торжестве чувства нравственного. Чтоб трактовал он о любви к отечеству, да так, чтоб возможно было выразить все лучшее, что заложено в душе нашего народа». Свою задачу он видит в том, чтобы «простую нашу мелодию возвысить до стиля трагического». Жуковский предлагает сюжет «Ивана Сусанина»: «Сюжет совершенно народный. Да и герой жертвует жизнью

<sup>1</sup> Михаил Иванович Глинка: Краткий рекомендательный указатель / Сост. Т. В. Попова. М., 1953. С. 37. Цит. по: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 553.

<sup>2</sup> Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 553.

<sup>3</sup> Козинцев Г. О режиссерском сценарии «Мусоргский» // Козинцев Г. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. Л.: Искусство, 1984. С. 62.

<sup>4</sup> О мифологии творчества Глинки в советскую эпоху см.: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи (гл. «Сказ про Сусанина-богатыря и Глинку-декабриста»). С. 451–563.

отечеству». Он-де, принуждаем поляками быть проводником, «заводит их в глухой лес, где гибнет сам, но и они погибают». Для послевоенного зрителя было уже неясно, «проводником» куда должен служить Сусанин — о царе не сказано здесь ни слова. Именно царь поручает в картине Арнштама сочинять либретто немцу барону Розену, который объясняет Глинке, что «неизъяснимое чувство восторга должно охватить каждого русского при слове „царь“», а на объяснения Глинки, что речь идет о личных чувствах героев, немец заявляет: «Все чувства наши принадлежат их императорским высочествам». Хотя и весьма неуклюже, классовый и национальный аспекты были в такой интерпретации еще сбалансированы.

Сам образ Сусанина в картине Арнштама рождался во время случайной встречи Глинки (якобы он, будучи еще ребенком, встретился с партизанами Отечественной войны 1812 года). Образ старика-партизана трансформируется в образ Сусанина (у Александрова тема Сусанина рождается от ностальгии по России). Арнштама подвергли критике: «Появление первой в России национальной героико-эпической оперы, вводившей на сцену императорского театра мужика, оперы, в которой была выражена зрелость великого композитора и все его жизненные устремления, нельзя, конечно, связывать с впечатлениями раннего детства Глинки»<sup>1</sup>. Но эту критику следует рассматривать в новой концептуальной проекции: хотя фильм Арнштама был наполнен наивными и прямолинейными метафорами (таков, например, эпизод с русской красавицей, несущей на коромысле воду в бадьях, который представляет собой зрительно реализованную литературную метафору: композитор черпает вдохновение из родника народного творчества), все же он апеллировал к классовой, а не национальной основе оперы Глинки.

Следует отметить также, что снимавшийся в 1946 году фильм Арнштама еще подчеркивал не столько космополитизм аристократии, сколько ее «антинародность». Хотя слуга Глинки и говорит, что итальянцы «легко живут» и потому «в мелодиях у них никакой душевности. Одни ухищрения. Тру-ля-ля да тру-ля-ля. То ли дело у нас...», реплика эта призвана подчеркнуть, что музыка рождается из тяжелой трудовой народной жизни, и живет она только в народе. Поэтому в картине Арнштама восьмилетний Глинка слушает, как поют крестьяне, а в десять лет сам дирижирует хоровым пением крепостных и подбирает музыку на рояле, как пионер из «Волги-Волги». На протяжении всего фильма Глинка слушает народные песни.

Вообще, производство композиторами *национальной* музыки понимается здесь настолько буквально, а их творчество настолько погружено в народный мелос, что зрителю бывает непросто понять, где заканчивается народная песня и начинается авторская музыка — будь то Глинка или Мусоргский. Более

<sup>1</sup> Смирнова Е. Образ народа в фильмах о великих русских композиторах. С. 82.

того, сложно становится определить статус музыки, написанной к этим картинам. Как остроумно замечает в связи с картиной Арнштама Марина Раку, «хотя композитор В. Шебалин назван в титрах „автором музыкальной композиции“, фактическая его роль значительнее и парадоксальнее: следуя приписываемой Глинке логике „аранжировки“ профессионалами народных напевов, он „аранжирует“ мелодии самого Глинки, превращая их — обратно — в народную песенность»<sup>1</sup>.

Привыкшие же к итальянской и французской манерности в опере аристократы, напротив, в ужасе от народных хоров на сцене: музыку Глинки они называют «грубой и простонародной», «кучерской», говорят, что «такую музыку в каждом трактире можно услышать». Но царь видит дальше своих придворных: «Мужик, произносящий эти слова, уже не мужик, а верноподанный», — говорит он. Царю музыка не важна. Важен сюжет. Он аплодирует, и эти аплодисменты подхватывает весь зал. Согласно фильму, именно царь обеспечил успех оперы. Иначе нельзя было бы объяснить его при изображении столь враждебного приема, когда зал на протяжении почти всего спектакля шикал исполнителям.

Хотя «Глинка» Арнштама — биографический фильм, а «Композитор Глинка» Александрова — скорее музыкальный, задача обеих картин — при различиях в жанре и бюджете (картина Александрова была сделана со всей возможной для того времени роскошью) — сводилась к натурализации национального музыкального канона. Только Арнштам апеллировал к классовой его легитимации, а Александров — к национальной. Критик Юренев сожалел о том, что финал фильма Александрова с хором «Славься» не происходит «в наши дни, перед советским народом» (как заканчивались, например, «Жуковский» и «Шевченко»). Он справедливо полагал, что «слова „Славься, народ“, несущиеся над толпой, звучали бы лучше на фоне алых, а не трехцветных флагов»<sup>2</sup>. Никому бы и в голову не пришло требовать чего-то подобного от Арнштама.

О том, насколько изменилась атмосфера в стране и насколько усилился национализм, свидетельствует критика картины Арнштама, прозвучавшая по ее выходе. Фильм Арнштама оказался первой послевоенной биографической лентой, где национализм стал программным (хотя и не столь агрессивным, как спустя несколько лет). Рецензировавший картину в «Искусстве кино» влиятельный музыковед Виктор Городинский резко критиковал авторов фильма за излишний (как ему *тогда* казалось!) национализм. Он напоминал, что если Глинка и давал себе зарок не писать для итальянских примадонн, то такому решению предшествовало трехлетнее изучение итальянской музыки и вначале страстное увлечение ею. «Если же верить тому, что изображено в фильме,

<sup>1</sup> Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 530.

<sup>2</sup> Юренев Р. Волшебник Глинка // Искусство кино. 1952. № 10. С. 74.

то решительно нельзя понять, для чего же Глинка ездил в Италию? Неужели только для того, чтобы вместе с Ульянычем (своим слугой. — *Е. Д.*) спеть дуэт перед окошком, плюнуть и уехать домой?» — недоумевал рецензент<sup>1</sup>.

Авторы не только вложили в уста крепостного музыканта — слуги Глинка — «дикие слова о том, что итальянская музыка не имеет никакого чувства, „все тру-ля-ля да тру-ля-ля“», но и заставили самого композитора ни единым словом не возразить своему музыкальному дядьке. Такая «„куриная“ ограниченность, — утверждал Городинский, — может быть типична для немецких „музихусов“ из захолустных академий <...> но уж во всяком случае не для русских музыкантов, известных широтой и разнообразием своих интернациональных интересов»<sup>2</sup>.

Дело было, однако, не в интернационализме русских музыкантов, а в том, что в начале 1947 года сталинская изоляционистская кампания еще не развернулась в полную силу. И потому не шедший ни в какое сравнение с фильмом Александра национализм картины Арнштама казался тогда, в 1947 году, явным пережестом. Особенно в картине о Глинке, который и создал русскую оперу благодаря тому, что сумел пересадить итальянскую музыкальную культуру на русскую почву. Спустя пять лет, в связи с картиной Григория Александра «Композитор Глинка», уже никому не придет в голову напоминать, что «творец великого гимна „Славься“ в „Иване Сусанине“, этого гениального апофеоза русской национальной художественной стихии, является в той же опере создателем блистательного полонеза, великолепнейшей мазурки и краковяка», что «в „Руслане и Людмиле“ звучат в гармоническом согласии национальные русские мелодии и мелодии финские, грузинские, персидские, татарские, лезгинские»<sup>3</sup>. Хотя, в духе времени, даже в этом Глинка оказался выше всей западноевропейской музыки, поскольку он «явился основоположником русского музыкального ориентализма, в сравнении с образцами которого все произведения западноевропейской ориентальной музыки — просто колониально-экзотическая парфюмерия»<sup>4</sup>.

Поскольку фильм Арнштама, несмотря на национализм, оставался в русле классовой традиции, авторы сильно пережимали по части революционности Глинка. Претензии критики вызвало излишнее рвение авторов в их стремлении изобразить Глинку едва ли не полным одиночкой в толпе петербургских меломанов. Опера «Иван Сусанин» изображена была в картине как результат бунта Глинка против вкусов двора и «протаскивания» некоего диссидентства и фронды, а ее успех — как следствие августейшей поддержки. Между тем дело обстояло ровно наоборот: поддержка царя была обусловлена

<sup>1</sup> Городинский В. «Глинка» // Искусство кино. 1947. № 2. С. 9.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

огромным и полностью обозначившимся публичным успехом «Ивана Сусанина». «Высочайшее пожелание» о переименовании оперы в «Жизнь за царя» произошло лишь после того, как отрывки из нее были неоднократно публично исполнены в Петербурге с участием лучших артистических сил в сопровождении превосходного оркестра Юсупова и, по отзывам современников, имели колоссальный, небывалый успех. Сам Николай терпеть не мог никакой музыки, кроме генерал-марша, но довольно ловко сумел эксплуатировать успех глинковской оперы, играя на патриотических настроениях публики и направляя эти настроения в определенное монархическое русло. Громадный успех опера имела и в день ее премьеры<sup>1</sup>.

В картине же, напротив, назойливо демонстрировались отсталые вкусы двора и бескультурье знати (шиканье в зале, неодобрительные реплики в антрактах и т. п.). Авторы столь усердно изображали «фамусовское общество» — эдакий паноптикум ненавистников русского искусства, антипатриотов и невежд, — что рецензент «Искусства кино» даже вынужден был за него заступиться: «Нам думается, что нельзя русское общество после декабрьских событий 1825 года изображать, как скопище дубинноголовых крепостников и царских холопов, в котором тонет крохотная горсточка честных и прогрессивных людей. К тому же и в среде реакционной дворянской интеллигенции не было единодушия по отношению к творчеству Глинки»<sup>2</sup>.

В ответ на «гру-ля-ля» своего слуги Глинка в картине Александрова уже не молчит, как Глинка Арнштама, но вторит ему: «Три года я изучал то, что можно было изучить, узнал все, что способен был узнать, и понял, что мы другие, и то, что хорошо для них, не годится для нас. А Венеция совсем меня разочаровала». В центре венецианских сцен фильма — спор о национальной музыке. В Италии была своя музыка, когда она была свободной, но «Наполеон ее уничтожил и подарил ее Австрии». «Национальной музыки в Италии больше нет», — заявляет Берлиоз. В спор вступает композитор-«космополит» Мейербер, основоположник французской оперы (и, по совпадению, еврей): «Национальная музыка? Музыка может быть только хорошей и дурной. У искусства нет родины, господин Берлиоз». — «Только в том случае, если родины нет у музыканта, господин Мейербер», — отвечает Берлиоз. Глинка как образцовый национальный композитор, разумеется, на стороне Берлиоза. Он делает вывод: «Чего нам, русским композиторам, не надо делать? Не писать для России по-итальянски. Музыку можно и должно писать по-русски». Во время этого разговора австрийские солдаты грубо пристают к итальянкам, в точности как американские солдаты приставали к немкам во «Встрече на Эльбе», снимавшейся Александровым до «Композитора Глинки».

<sup>1</sup> Там же. С. 10.

<sup>2</sup> Там же. С. 11.

Истерический патриотизм экранного Глинки не имел, конечно, ничего общего с реальностью. Напротив, закончивший свои дни в Берлине бежавший из России и просивший «увезти его подальше из этой гадкой страны», Глинка многими биографами трактуется как первый крупный русский художник-эмигрант<sup>1</sup>. А изображенный с откровенной неприязнью в «Композиторе Глинке» «космополит» Мейербер, пополнивший ряды оболганных в советском кино знаменитостей, оказался последним, кто скрасил «своим теплым вниманием и восхищением» последние недели жизни Глинки в Берлине, оказавшись последним прижизненным исполнителем его музыки<sup>2</sup>.

Александров поставил картину о Глинке в стилистике «Встречи на Эльбе». Подобно тому как картина о поверженной Германии полна визуальных метафор расколотого холодной войной мира, «Композитор Глинка» весь построен на контрастах. Об этом писали сами создатели фильма. Кинооператор Эдуард Тиссэ:

снимая замечательные архитектурные ансамбли Венеции, с безоблачным небом юга, с плывущими по каналам гондолами, и родные русские места, мы вели работу на больших композиционных и колористических контрастах для того, чтобы добиться наиболее эффектного зрительного восприятия. Если итальянская натура трактовалась нами в основном в тепло-золотистых колористических тонах с совершенно безоблачным небом, то, показывая природу России, мы хотели раскрыть ее так, чтобы каждый человек ощутил свою, родную, широкую, величественную и каждому близкую атмосферу насыщенных красками цветущих безграничных полей, лугов, лесов, рек и озер нашей родины<sup>3</sup>.

О контрастности музыкального решения венецианских и русских сцен писал и Юренев: «Противопоставление двух мелодий — виртуозной, но холодной итальянской и широкой, идущей от самого сердца, русской — с большой силой раскрывает идею всей группы венецианских эпизодов фильма: изучив премудрости блистательной итальянской школы, гениальный композитор уходит от нее и создает русскую национальную музыку»<sup>4</sup>.

Ему вторил создавший музыку к картине Александрова композитор Виссарион Шебалин, когда утверждал, что хотя «в фильме показан венецианский карнавал, но здесь нет настоящего народного веселья. Не случайно мы слышим вторжение грубых звуков военного оркестра. Это Италия в условиях австрийской оккупации, и нам надо было дать представление о падении вкусов

<sup>1</sup> См.: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 552.

<sup>2</sup> Там же. С. 550.

<sup>3</sup> Тиссэ Э. Изобразительное решение фильма // Композитор Глинка: Заметки о фильме. М.: Госкиноиздат, 1953. С. 32–33.

<sup>4</sup> Юренев Р. Волшебник Глинка. С. 74.

и музыкальной культуры при интервентах»<sup>1</sup>. О сцене первой репетиции хора «Славься» Шебалин писал, что «она умышленно дана в сопоставлении с итальянской оперой, репетируемой по соседству. Это тот контраст, на котором мощь гениального хора выступает еще рельефнее. Сладкозвучная затейливость „Пуритан“ Беллини прямо противоположна мощному вдохновению хора, величественно славящему русский народ»<sup>2</sup>. И хотя сцену эту многие критиковали, указывая на то, что грохот духовых инструментов у Глинки просто заглушает репетицию итальянской оперы на сцене и что подобное «соревнование» ничего не говорит о качестве музыки, но лишь о громкости ее исполнения, Юренев был убежден в важности этого контраста: «Глинка любил итальянскую музыку. Да и мелодия, противопоставленная хору „Славься“, изнеженна, изысканна, но прекрасна. Тем не менее, авторы фильма, показав борьбу русской и итальянской мелодий, были совершенно правы. Начинаниям Глинки мешала итальянская опера, ставшая придворной, аристократической. И Глинка должен был побороть ее, заставить всех признать русскую музыку»<sup>3</sup>.

Александров довел принцип противопоставления в своей картине до предела, выделив в ней две композиционные доминанты, каждая из которых связана с двумя главными операми Глинки, и подчеркивал противоположные аспекты их народности. В «Иване Сусанине» — ее русскость: ей предшествует сцена передвижения церкви с царского тракта, в которой доминирует эпическая богатырская сила народа и народный ум. А в «Руслане и Людмиле», напротив, — интернационализм: ей предшествует сцена на ярмарке, где зритель просто купается в музыке народов, населяющих Россию. Здесь и мелодия украинской думы, исполняемой бандуристами, и русская плясовая, которая летит от рожков к балалайкам, от них — к гитарам и деревянным ложкам. За ними звучат кавказские кяманчи, а дальше — бубны, скрипки, жалейки, саазы, домры... Русские, украинцы, грузины, татары, цыгане и экзотические заморские гости в чалмах. Одни в красных кумачовых рубахах, другие в зеленых и желтых халатах, третьи в бурках, четвертые в посконных портках. Перед камерой вихрем проносится изобилие невиданных овощей и фруктов, диковинных яств, ярких ковров и красивой посуды, шелков и ситцев — все это как будто вплетается в бесконечный хоровод и летит в музыкальном переплясе... Ярмарка напоминает знаковую в позднесталинской культуре ярмарку из «Кубанских казаков». Только задача ее иная: не столько показать изобилие, сколько обозначить замысел «Руслана и Людмилы». Его «смелую задачу» точно сформулировал все тот же Юренев: «отразить в опере музыкальные богатства многих народов, населяющих Россию, и тем самым сделать их достоянием русской музыкальной

<sup>1</sup> Шебалин В. О музыке фильма // Композитор Глинка: Заметки о фильме. С. 26.

<sup>2</sup> Там же. С. 29.

<sup>3</sup> Юренев Р. Фильм «Композитор Глинка» // Композитор Глинка: Заметки о фильме. С. 62.

культуры»<sup>1</sup>. Этот вполне имперский проект освоения/присвоения иных национальных музыкальных культур и вплетения их в русский национальный музыкальный орнамент был, согласно картине Александрова, истинной целью оперы Глинки, столь актуально зазвучавшей после постановления ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“».

Идеологическая аранжировка, которой подверглась в «Композиторе Глинке» биография ее героя, заставляет усомниться в том, можно ли вообще считать фильм Александрова биографическим. Сам режиссер настаивал на том, что картина его была «исторически правдива»:

Внимательно и кропотливо изучали мы огромное количество материалов, характеризующих жизнь и творчество Глинки. Ничто не было оставлено без внимания. Архив самого композитора, воспоминания современников, многочисленные работы биографов Глинки и историков русского оперного театра и русской музыки побывали в наших руках. Среди книг, прочитанных в связи с постановкой, были монографии о Глинке и справочник «Сады и парки», «Записки д'Аршиака» и учебник географии, составленный Глинкой для сестры, труды по истории архитектуры и материалы о теноре Иванове и многое, многое другое...<sup>2</sup>

Следов этого знакомства в картине настолько мало, что даже автор панегирических статей о ней вынужден был констатировать: «Событийный ряд нового произведения основан скорее на догадках, допущениях, домыслах, чем на реальных фактах жизни композитора»<sup>3</sup>. Суровее других осудил картину Исаак Дунаевский, многолетний сотрудник Александрова, порвавший с ним после того, как тот выбрал для работы над «Встречей на Эльбе» Шостаковича, очевидно, решив в разгар антикосмополитической кампании не обращаться к услугам еврея.

Дунаевский поражался тому, как можно было настолько исказить образ Глинки, ведь «это не какой-нибудь восточный философ-поэт, биографические данные о котором теряются где-то в пыли веков. О Глинке мы имеем если и не соответствующую значению Глинки литературу по количеству, то, во всяком случае, достаточно солидную по качеству. <...> Достоинно удивления, как умудрились авторы фильма так ловко пробраться мимо почти всех событий жизни Глинки и создать фальшивый, неправдивый фильм?!»<sup>4</sup> Дунаевский обратил внимание только на самые очевидные несуразности, когда писал о том, что «фальшь и подтасовка начинаются с первых кадров наводнения, которое, как известно всякому школьнику, было не в 1828, а в 1824 году. Глинка

<sup>1</sup> Юренев Р. Фильм «Композитор Глинка». С. 57–58.

<sup>2</sup> Александров Г. Гений русской музыки // Композитор Глинка: Заметки о фильме. С. 4–5.

<sup>3</sup> Юренев Р. Волшебник Глинка. С. 70.

<sup>4</sup> Дунаевский И. Избранные письма. Л.: Музыка, 1971. С. 176.

на протяжении всего фильма выступает каким-то бесполом существом, в то время как он был необычайно жизнелюбив, страшно влюбчив, бесшабашен». Не только в отношении самого Глинки фильм был неточен. Он «неверен и в отношении Людмилы, сестры Глинки; в отношении Даргомыжского, который познакомился с Глинкой лишь за две недели до смерти Глинки. Глинка был богат, а в фильме он беден и нуждается. Показаны Италия, карнавал, фейерверк, но не показано, как Глинка учился в Италии, как он себя готовил, „воспитывал“ свой слух для того, чтобы служить родному музыкальному искусству...»<sup>1</sup>. Дунаевский не мог понять задачи Александрова, который «создал богатый фильм лишь в угоду одному постулату: доказать, что Глинка великий композитор и что его давила царская власть. Но что Глинка великий композитор, знает весь мир, а наша страна подавно. Если ставить своей задачей возбудить или поднять интерес в нашем народе к творчеству Глинки, то это значит ломиться в открытые двери, ибо творчество Глинки у нас, что называется, не снимается с афиши театров и концертных программ»<sup>2</sup>.

Но задачи этих картин были не столько просветительские, сколько политические. Так, целью цветной, роскошной и зрелищной картины Александрова было утверждение музыкального национального канона, который он с прямолинейностью «Встречи на Эльбе» укладывал в готовую схему противопоставления русской и западной музыки, изображая, к примеру, Пушкина горячим патриотом, который говорит о поющих мужиках, что «у этих мужиков больше вкуса и национального достоинства, чем у их господ». Откуда могло взяться «национальное достоинство» у крепостных крестьян, фильм не объяснял. Зато, согласно ему, именно Пушкин советует Глинке отправиться в Италию: «С итальянским образованием признают вас в России», — говорит он молодому Глинке, который восторженно внимает Пушкину, изображенному в картине как движущийся портрет работы Кипренского. Для Александрова «Глинка был Пушкиным русской музыки»<sup>3</sup>, поэтому он у него во время премьеры «Ивана Сусанина» все время смотрит не столько на сцену, сколько на Пушкина в ложе напротив, ловя его реакцию. И когда Пушкин произносит после спектакля: «В опере Глинке удалось главное — народ» и читает свой «Памятник», круг замыкается: народ выступает как единственный первоисточник и суверен национального искусства.

В том же, что касается музыки как таковой, авторитет Глинки подчеркивается его наследниками. Так, Даргомыжский называет его «музыкальным Ломоносовым». В «Мусоргском» уже самого Даргомыжского будут сравнивать с Ломоносовым. Даргомыжский оказывается связующим звеном между Глинкой

<sup>1</sup> Там же. С. 176–177.

<sup>2</sup> Там же. С. 177.

<sup>3</sup> Александров Г. Гений русской музыки. С. 3.

и «Могучей кучкой». В финале картины Александрова вернувшийся из Европы Глинка произносит сакраментальную фразу о том, что «музыку пишет народ, а мы, композиторы, ее только аранжируем», и, окруженный Даргомыжским и Стасовым, как будто передает свои традиции «Могучей кучке», а те уже (в картинах о Мусоргском и Римском-Корсакове) делают русскую музыку по-настоящему национальной, апеллируя при этом к Глинке. Прямо отсюда вырастает и национальная народная опера с народными же танцами, как того требовало постановление ЦК «Об опере „Великая дружба“».

Мусоргский, бесспорно, лучше других кучкистов отвечал советским идеологическим требованиям: поскольку у него действует народ, его легко было трактовать как «народного» и национального, а поскольку ему была близка тема «народного бунта», он без труда интерпретировался как «революционный» художник<sup>1</sup>. Обратной стороной этой идеологической инструментовки была беспощадная переработка биографии композитора. Как описывала это критика, «стремясь показать существенное, главное, авторы очистили образ Мусоргского от всего наносного, что часто заслоняло от нас подлинный облик страстного правдолюбца, великого реформатора русского оперного искусства»<sup>2</sup>. Этим «наносным» оказалась не только личная жизнь композитора, которой был лишен и Глинка, но и «болезнь» Мусоргского — алкоголизм, от которого он страдал с юности.

В результате «очищения» жизнь Мусоргского стала настолько стерильной, что даже Юренев был вынужден признать, что «тщательно сглаживая „углы“ биографии композитора, опасаясь показать его глубоко несчастную, трагическую личную жизнь, лишь намекая на болезнь, омрачившую последние годы, сценарий, задуманный как драма борьбы народного музыканта против реакционной царской и церковной России, в результате некоторыми своими элементами служил приукрашиванию прошлого»<sup>3</sup>. Но эта констатация сама была «приукрашиванием» картины. В действительности, в ней не было никаких намеков на «болезнь» Мусоргского. Когда Рошаль критиковали за то, что его Мусоргский чудесным образом не страдал пороком, безвременно сведшим его в могилу, тот оправдывался тем, что в одной из сцен изобразил своего героя в кабаке. Хотя даже это показалось ему обидным, поэтому он тут же добавил, что «и в кабаке Мусоргский — подлинный борец и вдохновенный художник»<sup>4</sup>.

Козинцев не случайно сомневался в том, что *такой* Мусоргский мог написать «Бориса Годунова». Главной проблемой героя этой биографической

<sup>1</sup> О мифологии творчества Мусоргского в советскую эпоху см.: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи (гл. «Переоценка» Мусоргского. С. 60–75). *Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics* (ch. „The Trouble with Mussorgsky“). P. 209–215).

<sup>2</sup> Маневич И. «Мусоргский». О фильме и его создателях. М.: Госкиноиздат, 1951. С. 8.

<sup>3</sup> Юренев Р. Биографические фильмы // Очерки истории советского кино. Т. 3. М.: Искусство, 1961. С. 297.

<sup>4</sup> Рошаль Г. Кинолента жизни. М.: Искусство, 1974. С. 112.

картины была его биография. Алкоголизм авторы картины решили упрятать в конец его жизни; как писал Рошаль, «последние годы жизни, облик, запечатленный Репиным, не доминируют в образе дорогого нам и всему культурному миру композитора. Суть Мусоргского не в падении его. Слепы или сознательно извращают истину те, кто ищет в Модесте Мусоргском горестного пессимиста. Кроме нескольких, омрачающих его жизнь отклонений, он — гений, светлый и гордый. Поэтому и вознес он русскую музыку и народ в музыке своей на недостижимую высоту»<sup>1</sup>. Знаменитый портрет не давал покоя и исполнителю роли Мусоргского Александру Борисову. Эвфемистически говоря о «трагедии» своего героя и образе, запечатленном на портрете Репина, Борисов вспоминал:

В представлении каждого из нас Модест Петрович Мусоргский живет таким, каким в последний, трагический период жизни композитора запечатлел его И. Е. Репин. Портрет был создан художником за два дня до смерти Мусоргского, в период переживавшегося композитором состояния мучительного психического беспокойства, вызванного тяжелой болезнью. Взлохмаченный, как будто придавленный какой-то непомерной тяжестью человек с обрюзгшим, расплывшимся лицом и сызым, пятнистым носом, изображенный на портрете, на первый взгляд, плохо связывался с представлением о гении, оставившем человечеству непревзойденные по силе и глубине мысли, по ясности и мелодической красоте страницы музыки. Нет, «Бориса Годунова» и «Хованщину» писал не этот, а другой Мусоргский, полный душевного здоровья и могучей веры в жизнь.

Этот портрет Репина показал Мусоргского — жертву жандармского режима, художника, погубленного злой волей, ненавистью и тупостью чиновников, лакеев, растленных оруженосцев царизма. В этом смысле гениальное, правдивое творение Репина никогда не потеряет своего значения. Но перед нами встала другая задача — отразить в образе Мусоргского не только его личную трагическую судьбу, но и великое торжество его творческого гения, завоевавшего всенародную любовь и признание. Как бы тяжело ни сложилась личная судьба композитора в последний период его жизни, но в памяти народной он живет не как жертва, а как победитель. Для нас он победитель уже по одному тому, что гениальные его создания продолжают жить во всем немеркнущем своем блеске в духовной жизни народа<sup>2</sup>.

Режиссер картины и вовсе отказывался верить современникам Мусоргского: «Мы по сути дела начали единоборство с этим портретом, — писал Рошаль. — Не отказываясь от глубины суждений великого художника, стараясь понять духовный мир Мусоргского, вглядываясь в этот знаменитый репинский портрет, мы все же отказались канонизировать такую внешность

<sup>1</sup> *Рошаль Г.* Из опыта работы над биографическим фильмом // Вопросы мастерства в советском киноискусстве. Сб. ст. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 207.

<sup>2</sup> *Борисов А. Ф.* Из творческого опыта. М.: Искусство, 1954. С. 289.

композитора»<sup>1</sup>. Но дело было, конечно, не во внешности. Задача «Мусоргского» была политической и сводилась к воспитанию «национальной гордости». Как сформулировал это Борисов: «Не слабость, а силу гениального реалиста призваны мы были показать советским людям, не сочувствие к нему, а гордость своим гениальным соотечественником вызвать в наших современниках. На экране должен был явиться Мусоргский внутренне молодой, остроумный, жизнерадостный, неустрашимый в своей борьбе...»<sup>2</sup>

О том, что авторы с этой задачей справились, говорила присужденная картине Сталинская премия первой степени за 1950 год. И хотя, как утверждали рецензенты, «произведения буржуазного кино, посвященные композиторам, не заслуживают даже упоминания, а не только сравнения с „Мусоргским“»<sup>3</sup>, степень деформации его биографии была настолько вопиюща, что авторы картины пытались компенсировать ее текстуальной достоверностью, заставив героев говорить собственными цитатами. Критика ставила это авторам в заслугу:

Люди, хорошо знакомые с биографией Мусоргского, с огромной перепиской Стасова, с летописью Римского-Корсакова, с дневником Бородина, с мемуарной литературой, обнаружат, что речь действующих лиц и в первую очередь Мусоргского, Стасова, Даргомыжского, Корсакова состоит почти целиком из подлинных высказываний. Сценаристы стремились использовать огромное наследство, оставленное деятелями «Могучей кучки», все то, что наиболее полно отражает их идеи. По этому принципу построена речь Стасова на суде, почти все высказывания Мусоргского. Заслуга сценаристов и в том, что они сумели книжные обороты заставить звучать, как звучат разговорные; фразы из писем ожили и превратились в страстную драматическую речь<sup>4</sup>.

Речи эти были тщательно просеяны сквозь идеологическое сито. Говорили в картине почти только о народе. А тяга Мусоргского к нему была такова, что народ являлся ему во сне (в фильме дан перифраз фрагмента его письма Репину): «Народ!.. Сплю и вижу его. Бодрствую — мерещится он мне. Большой, неприкрашенный, без сусального. Нет! Не будешь ты у меня оперным хором, подпевающим героям. Будешь ты сам героем, будешь в опере моей главным действующим лицом... Неслыханно, страшно, а хорошо!» Так, согласно картине, рождалась сцена «Под Кромами», в которой Мусоргский пошел дальше Пушкина, показав народ не безмолвствующим, а бунтующим. Когда эта сцена исполняется в картине, царский министр распекает директора Императорских театров: «Это что? Это революция, а не опера, милостивый государь!»

<sup>1</sup> Рошаль Г. Из опыта работы над биографическим фильмом. С. 226.

<sup>2</sup> Борисов А. Ф. Из творческого опыта. С. 290.

<sup>3</sup> Кремлев Г. О драматургии «Мусоргского» // Искусство кино. 1950. № 6. С. 33.

<sup>4</sup> Маневич И. «Мусоргский». О фильме и его создателях. С. 15.

Эта революционность композитора также рождается из самой жизни. Мусоргский оказывается свидетелем народных бунтов, прокатившихся по стране после крестьянской реформы. Это переплетение времен было представлено в сценарии следующим образом:

Толпы народа движутся по косогору. Кто пешком, кто верхом спускаются в низину. Мимо Мусоргского идут мужики с вилами, косами, кольями в руках. Вербками подпоясаны сермяжные кафтаны, всклокочены бороды, низко надвинуты шапки на сверкающие ненавистью глаза. Так шел народ в смутное время Самозванца, так шел народ в дни медных и соляных бунтов, так поднималась мужицкая вольница на бар в Пугачевщину...<sup>1</sup>

Много позже Рошаль, который работал над сценарием «Мусоргского» с 1939 года, вспоминал, что Мусоргский привлек его внимание именно своей народностью — «как композитор, в музыке которого звучал голос просяпающихся и утверждающих себя сил народных. Драматургическое развитие действия мы теперь строили на постижении Мусоргским его задач, на утверждении композитором и его друзьями своего творчества как творчества национального и в то же время новаторского»<sup>2</sup>. В результате, как точно заметила Раку, Мусоргский не только неотступно опекаем людьми из народа на протяжении всей своей экранной биографии, но и сам процесс рождения музыки представлен лишь как запись им народной музыки:

тему оперы «Пугачевцы», по версии создателей фильма, он заимствует из самой жизни, за которой как бы записывает свои сочинения. Прилежный наблюдатель он черпает оттуда жанры (будущий цикл «Раек»), эпизоды (Сцена под Кромами), саму музыку (мотив Юродивого, в точности воспроизводящий пение нищего слепца, и Песню Марфы, дословно воспроизводящую услышанный из-за леса напев). На экране Мусоргский предстает, таким образом, не только «певцом народа», но его «воспитанником», как и полагается, по мысли идеологов, настоящему интеллигенту. Творческий путь Мусоргского предвосхищает в такой интерпретации путь развития советского художника и соответствует его мировоззрению и эстетике<sup>3</sup>.

И это не современная интерпретация соцреалистической продукции. Рошаль писал о том же: «Каждая из этих (биографических. — Е. Д.) картин говорит о национальном гении, корнями своими уходящем в народные толщи, впитавшем в себя мелодии своего народа и вернувшем их народу, преобразив

<sup>1</sup> Абрамова А., Рошаль Г. Мусоргский: Киносценарий. М.: Госкиноиздат, 1951. С. 16.

<sup>2</sup> Рошаль Г. Кинолента жизни. С. 98.

<sup>3</sup> Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 73.

и обогатив их в своих произведениях»<sup>1</sup>. Как скажет Стасов о крестьянских песнях Мусоргского: «Нет, это не песни, не романсы — это крестьянская Русь, с ее страдой и печалью. И живая, живая. Глинка начал... Даргомыжский... за ним — вы». Главное здесь — утверждение культурной генеалогии национального канона. Уже в первых кадрах, представляющих зрителям деятелей «Могучей кучки», вступлением звучит увертюра к «Руслану и Людмиле». На ее фоне Даргомыжский говорит: «Вот они, наследники Глинки. Нет, не остановить российских музыкантов!» Картина Рошалья как будто принимала эстафету у экранного Глинки. «Римский-Корсаков» пронесет ее дальше, а советское искусство в качестве наследника передовых традиций (Глинки, Даргомыжского и «Могучей кучки») завершит их, отстояв национально ориентированную музыку в борьбе с западным декадентством и модернизмом.

В картине Рошалья «Могучая кучка» рисуется как спаянная группа, хотя известно, что внутри нее были постоянные конфликты. Между тем фильм заканчивался (как и начинался) проходом шестерых кучкистов по набережной тогда, когда сама группа фактически уже распалась (в начале 1870-х годов). В разговоре кучкисты высказывают передовые общественно-политические взгляды. Стасов говорит о призывах Герцена в «Колоколе», а камера фиксируется на вдохновенном просветленном лице Мусоргского, произносящего: «Друзья, дойдем ли? Встретимся ли с теми, кто пойдет по Руси эдак лет через сто?.. С теми, кто перепашет времена и сердца?.. Художник верит в будущее, потому что живет в нем». Это обращение к счастливым потомкам, ставшее расхожим приемом в послевоенных биографических картинах, напоминало о связи национального проекта, которым заняты были великие деятели русской культуры и науки XIX века, с современным национальным строительством.

Советская нация представлялась нацией этих «счастливых потомков», которые, «перепашав времена и сердца», вошли в светлое завтра, завещанное им великими предтечами. Самое их величие определяется их народностью, а она понимается сугубо национально. По выходе картины Рошаль объяснял зрителям:

В короткий промежуток времени *русское* музыкальное искусство, ломая препятствия и разбивая преграды, которые ставили ему исступленные поклонники западноевропейских канонов и рутинеры из придворных кругов, сумело утвердить себя и качестве великого, ведущего искусства в мировой музыке. Это произошло потому, что композиторы «Могучей кучки» корнями своими вросли в *народ*. *Народный* гений звучал в их музыке. Они постигли величие духа *русского* человека и отдали все свои силы борьбе за раскрепощение великого *народа*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Рошаль Г. Кинолента жизни. С. 97.

<sup>2</sup> Рошаль Г. Мусоргский. Работа над фильмом // Искусство кино. 1950. № 6. С. 27.

Два слова — *русский* и *народ*, — выделенные здесь нами, указывают на неразрывную связь величия с народностью и национальными чувствами, пробуждению которых служили эти картины. Критика так объясняла показанное на экране: «Мы заглянули в чудесный мир творимых им образов, с благоговением прикоснулись к сокровищнице великой русской музыкальной культуры, и нас охватила волна патриотического возбуждения и благородного чувства национальной гордости: до чего же драгоценно наследство, которым мы по праву владеем!»<sup>1</sup> Никаких, кроме формирования русско-советского национализма, задач у этих картин не было. Ими определялись и их поэтика, и набор приемов.

В их центре обычно стоял резонер, роль которого в картинах о композиторах играл Стасов в исполнении Николая Черкасова, сильно наигранный, театрально напыщенный, с комической бородой-лопатой и патетическими, на грани перманентной истерики, нотами в голосе, он был везде окружен шумной толпой и произносил громовым голосом обличительные речи и патриотические тирады. В «Мусоргском» он выступал на суде с бесконечным монологом, где объяснял задачи патриотического русского искусства судьям и (кино)зрителям:

Чего мы хотим? Мы хотим самобытного русского реалистического искусства!.. Русский народ испокон века любит песню, широкую и мудрую, как сама природа нашей бескрайней земли! Негоже! Негоже наследникам Глинки и Даргомыжского бить поклоны у чужих порогов! Мы ввели нашу правдивую русскую песню в светлую горницу искусства! Она удесятрит наши силы, когда мы постигнем ее, она уже звучит в наших операх и симфониях. Мы оснастим ее новыми крыльями. Лети вперед! Зови вперед! К тем неминуемым временам, когда в раздолье и счастье запоем наш народ! И услышат его в самых отдаленных уголках земли и возрадуются.

Кроме монологов, звучали обычно риторические обращения к оппонентам. Так, во время суда Стасов обращался к одному из истцов: «Что вы увидели в Европе, Ржевский? — возмущенно гремел он. — Вы вместе с теми, кто сходит с ума от мармеладных трелей, кто расслынявился перед итальянскими примадоннами, и кто вопит коленапоклоненно: „Божественная Патти!“».

Нередко сарказмы обрушивались на антипатриотов. Так, борьба кучкистов и главным образом Стасова с Русским музыкальным обществом, которое, находясь под патронажем великой княгини, рисовалось как сугубо антирусское и антинародное, сопровождалась язвительными репликами Стасова типа: «Мы сделаем музыку достоянием народа, несмотря на вражеские атаки любых мракобесов из императорского Музыкального общества. Будет в свое время русское Музыкальное общество и музыкальным, и русским!»

<sup>1</sup> Кремлев Г. О драматургии «Мусоргского». С. 32.

Еще один распространенный прием — высокомерное высмеивание иностранцев. Эти фильмы наполнены редкими образцами национальной спеси:

— Господин Мартини! — обращался дирижирующий Балакирев к первому скрипачу. — Вы в третий раз умышленно допускаете одну и ту же ошибку!

— Я в третий раз, — медленно, с сильным акцентом отвечает итальянец, — исправляю ошибка этой партитура.

— Вы слишком самонадеянны, — глядя на него в упор, говорит Балакирев.

— Я воспитывался в Европа, господин капельмейстер! — возражает старый оркестрант.

— И отстали от России, от ее новаторов! — парирует Балакирев.

Все это требовало богатой демонологии. Рецензенты «Мусоргского» были довольны: «Лагерь противников Мусоргского представлен в фильме достаточно широко. Перед нами целая галерея чиновников и низкопоклонствующих критиков, возглавляемая великой княгиней Еленой Павловной. Каждая из этих фигур решена актерами очень остро, все они одинаковы в своем раболепии перед Западом, но каждый из них мерзок по-своему»<sup>1</sup>.

Во главе этого паноптикума находилась великая княгиня Елена Павловна — очередная жертва очередного биографического фильма. Меценат, покровительница русской живописи, финансово поддерживавшая Александра Иванова, Карла Брюллова, Ивана Айвазовского, Антона Рубинштейна и многих других, основательница и многолетний патрон Русского музыкального общества и консерватории, которая финансировала его, внося крупные пожертвования, в том числе вырученные от продажи своих личных драгоценностей, она изображается в картине с откровенной антипатией. Высокомерная, говорящая с тяжелым немецким акцентом, она предстает здесь в качестве центра антипатриотического заговора против русской музыки. Обладавшая энциклопедическими знаниями, прекрасно образованная и одаренная, наделенная тонким умом и художественным вкусом, она общалась с ведущими учеными, писателями, музыкантами и художниками страны, покровительствуя молодым. Николай I называл ее *le savant de famille* («ум нашей семьи»). В картине она представлена чопорной и недалекой, окруженной ненавистниками России. В салоне великой княгини, который был, по воспоминаниям современников, «средоточием всего интеллигентного общества» Санкт-Петербурга, обсуждались планы отмены крепостного права и «великих реформ», реализованных в 1860–1870-х годах. Сама она была центром реформаторских сил страны, сторонники реформ называли ее «матерью-благодетельницей». Горячая сторонница освобождения крестьян, которую прозвали *Princesse La Liberte*, изображена

<sup>1</sup> Маневич И. «Мусоргский»: О фильме и его создателях. С. 31.

в фильме окруженной ретроградами, обскурантами, злобными противниками всего передового.

Едва ли не каждый биографический фильм — это не только идеализированный ученый или композитор, но и (как побочный продукт идеализации) непременно кто-то оболганный из его окружения. Эта ложь требовала не только насилия над биографией, но и искажения исторических реалий. Например, почти во всех этих фильмах показано, как царские придворные закидывали спектакли русских композиторов. На нелепость подобных сцен безуспешно указывал Козинцев, напоминая о том, что «мы знаем по театральным мемуарам, что гвардейских офицеров, позволяющих себе шикать непонравившейся балерине, за это разжаловали. Поэтому публичный дебош, который годится для цирка „Модерн“, здесь неправдоподобен»<sup>1</sup>. Как неправдоподобны были сцены в судах, где протагонисты авторов выступали кто с обличительными речами и патриотическими тирадами (как Стасов в «Мусоргском»), кто с чтением революционных стихов, чем вызывали бурю оваций своих сторонников. Как напоминал авторам этих невероятных сцен тот же Козинцев, «суд все же есть производство с приставами и стражей. Кто позволил бы в России в то время произносить речь, аплодировать и прочее? Да в два счета очистили бы зал!»<sup>2</sup>

Между тем критика превозносила эти картины именно за их «реализм». Они продолжали «реалистические традиции», заложенные их героями. Поскольку в самих этих фильмах патриотический характер национального искусства противопоставлялся космополитизму модернизма, тема «реализма» выходила на передний план. Так, все самые прогрессивные аспекты творчества Мусоргского раскрывались, согласно фильму, в его реализме. Он восторгается тем, как «чудесно сказано» у Чернышевского: «Прекрасное есть жизнь», и говорит, что «жизнь есть музыка, и в музыке ей звучать». Сам процесс творчества дается в фильме как оживающие в его воображении оперные картины, что с точки зрения критики было свидетельством реализма композитора: «Режиссер не погружает творческий процесс в мистический туман. Мусоргский — художник-реалист. Он мыслит реальными образами»<sup>3</sup>. Образы эти были настолько реальны, что некоторые оперные сцены снимались на натуре, что также должно было подчеркнуть их «реализм». Так, «в величественной сцене „Под Кромами“ действие вынесено на простор природы, разрывая условность театральной сцены. Музыка оперы своей патетикой выражает могущество русских людей, поднявших знамя восстания. На экране встает образ вдохновлявшего композитора свободолюбивого, сильного в своем протесте, страшного в своем гневе русского народа»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Козинцев Г. О режиссерском сценарии «Мусоргский» // Козинцев Г. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. Л.: Искусство, 1984. С. 62.

<sup>2</sup> Там же. С. 64.

<sup>3</sup> Маневич И. «Мусоргский»: О фильме и его создателях. С. 19.

<sup>4</sup> Смирнова Е. Образ народа в фильмах о великих русских. С. 83.

Подобные картины прямо связывались с живописью передвижников. В фильме проходят многие из них. Изображая крестьянский бунт против несправедливой реформы, авторы указывали на 1863 год, когда было основано «Товарищество передвижных художественных выставок». Место в картине Стасова, который находился в самом центре как музыкальной, так и художественной жизни, и явная стилизация картин из «Бориса Годунова» под картины Репина и Сурикова, подчеркнута цитатная боярыня Морозова, данная как будто ожившая картина, — все это усиливало тему реализма. Наконец, сам фильм Рошаля претендовал на живописность. Так, заключительная сцена Юродивого была дана как законченный кадр, отснятый неподвижно зафиксированной камерой, превращенный в станковую картину. «Реалистическая музыка» прямо перетекала в «реалистическую живопись».

Это не удивительно, поскольку культ «Могучей кучки» в позднесталинской музыкальной мифологии был сравним разве что с культом передвижников в советском искусствознании. С передвижниками было, однако, все куда проще: несмотря на народнический «уклон», они были ярко социальными и открыто критическими, являясь идеальной иллюстрацией к теории «критического реализма». «Могучая кучка» имела куда более сильный националистический уклон, представляя серьезную идеологическую проблему для ранней большевистской апроприации. Как замечал еще в начале 1920-х годов Леонид Сабанеев, для кучкистов был характерен «культ абсолютной ценности всех проявлений народа-богатыря, вытекающие отсюда реализм и образительность, основанные на идеализации существующего быта, характерное устремление сюжетности всего творчества в глубь веков, в легендарную даль, когда быт был еще ярче и чище — живое и могучее отрицание европеизма и прогресса вообще»<sup>1</sup>.

Если в основе эстетики передвижников был реализм, то кучкисты идеологически представляли собой одно из тех романтико-националистических направлений, которые доминировали в это время во многих европейских культурах. И их достоинства суть продолжение их недостатков: то, что было неприемлемо в раннебольшевистской идеологии, оказалось ко двору в позднесталинской культуре, глубоко погруженной в романтический национализм. Трудно назвать композитора, более точно соответствовавшего характеристике Сабанеева, чем Римский-Корсаков.

В следующей за «Мусоргским» картине Рошаля он предстает «народным» композитором. В одной из первых сцен, в разговоре со студенткой, которая положила в основу своей композиции народную песню, но слишком преобразила ее, чтобы ее нельзя было узнать, Римский-Корсаков, обращаясь к ученикам, заявляет, что скрывать программной народности своей музыки им не следует:

<sup>1</sup> Цит. по: Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. С. 42.

«Пусть боятся этого те, кто ценит в музыке только свои ухищрения. Появились теперь такие любители. А нам это ни к чему. Наша с вами цель сделать народные мелодии известными и дорогими всему миру, раскрывая их со всем блеском композиторского мастерства. И в собственных темах не будем отходить от народных истоков. Это завещал нам Глинка!»

Но в отличие от фильмов о Глинке и Мусоргском, где народные песни просто заглушали авторскую музыку, в «Римском-Корсакове» на первый план выступает борьба за «песенные» оперу и симфонию с модернистами. Последние представлены как прямые наследники той самой антирусской аристократии, что зашикивала Глинку и не давала ходу музыке Мусоргского. Поэтому все в картине разделено на два непримиримых лагеря. В одном — стоящие за реализм Стасов, Глазунов, Лядов. В другом — «декаденты» Дягилев, Стравинский (в фильме Раменский), изображаемые с откровенной антипатией. Между ними мечутся Врубель и Серов, которых Римский-Корсаков со Стасовым склоняют на сторону реализма и народа. Это противостояние (как и в картинах об учениках) не допускало полутонов. Как злейший личный враг Римского-Корсакова изображен в фильме Раменский (Стравинский), ученик Римского-Корсакова, которого он ценил, а сам Стравинский писал, что «обожал» своего учителя, хотя и не разделял его эстетических воззрений.

Раменский появляется в доме Римского-Корсакова и играет ему «последние новинки Европы». Тот морщится и просит своего ученика сыграть что-то свое, сочиненное после окончания консерватории. Раменский играет. Римский-Корсаков, еле сдерживая ярость, раздражается наконец гневной тирадой в духе Жданова: «Все, что вы играли сейчас, — не музыка вовсе. Все это чуждо русскому искусству и всякому искусству вообще! Отсутствие мелодии! Неблагозвучие! Нет мысли... Все это — модное кривлянье! Декадентство!» Потрясенный реакцией учителя, Раменский возражает: «Почему такой гнев, Николай Андреевич? Не потому ли, что новая музыка не соответствует той азбуке, которой я обучался в консерватории? Музыка движется вперед!» И здесь Римский-Корсаков перестает себя сдерживать: «Вперед? Ха! Вперед! Вы полагаете, господин Раменский, что, идя в болото и все глубже погружаясь в трясины, вы шествуете вперед?!» «О, да, — признает Римский-Корсаков, — мы тоже некогда нарушали каноны! Искусство развивается, отменяя отжившее. Но у вас все — вырождение!! Упадок! Гниль! Вас пленили уродцы, скрежещущие, визжащие, истерические. Из-за них на вашем Западе не вредно бы вывесить объявление: „Потеряны красота и истина в музыке. Нашедшему будет выдано вознаграждение по заслугам!“» — «Не итти же нам за „Еремушками“ Мусоргского, некрасовскими мужиками, репинскими „Бурлаками“ и прочим? Ведь мы уже на пороге двадцатого века!» — недоумевает Раменский. Тут вмешивается Стасов и, как будто прозревший расцвет советского народного искусства после постановления 1948 года «Об опере „Великая дружба“», заявляет: «А знаете ли вы,

что именно их-то и оценят в двадцатом веке! А вам придется ответ держать! И вам стыдно будет... если, конечно, у вас еще не вовсе погасшее сердце!»

Но спор идет не столько о музыке, сколько о политике. Авторам надо показать модернистов прислужниками царского режима. Так, на выставке Дягилева появляется великий князь — лишь за тем, чтобы похвалить декадентов: «О, новое слово! Новое слово! Отмываете живопись от грязненьких социальных идей! Хвалю! Красоте надлежит быть чистой! И название прекрасное: „Мир искусства“! Хорошо!.. Особенно в наше тревожное время, когда на святой Руси заговорили черт знает о чем... Чего-то требуют, бастуют... Ерунда какая-то! „Мир искусства“! Это и впрямь лучше, прости господи, так называемого реального мира». Что же касается Римского-Корсакова, то ему Великий князь предпочитает Раменского (Стравинского), предлагая Мамонтову сделать то же самое: «Композитор Корсаков! Эка невидаль! Ищите новых, господа. Есть вот Глеб Раменский, его и в консерваторию прочат. Римский-Корсаков! Что такое Корсаков?»

Не найдя в современном искусстве «реалистов», авторы решили выделить Серова и Врубеля. Поскольку те принадлежали к той же среде, им надлежало сомневаться и бунтовать против декадентской эстетики. Особенно хорошо это должно было удаваться обладавшему неустойчивой психикой Врубелю. Поэтому его «болезненное» искусство следовало читать как бунтарское. «Я знаю, не твоя душа в этом... — указывая на скульптуру „Демона“, говорит Врубелю его жена певица Забела. — Они превозносят тебя, эти твои „покровители“, но требуют, чтобы твои работы дразнили их пресыщенные глаза и души... Зачем ты уступил им?» «Я презираю их, несмотря на все похвалы и попечения! — нервно выкрикивает в ответ Врубель. — Это я и отразил в его взгляде...» В такой проекции даже Врубель оказывался реалистом.

Если в музыке было относительно просто утверждать народность, то объяснить ее реализм было куда сложнее, чем в отношении живописи. Поэтому авторы картины решили объединить оба искусства, так что художники действуют на экране едва ли не активнее музыкантов. В кульминационной сцене, когда театр Саввы Мамонтова закрывается, меценат хочет объединить декадентов с кучкистами, поручая Дягилеву заняться театром. «„Мир искусства“ в живописи — есть, „Миру искусства“ в музыке — пора быть!» — заявляет Мамонтов. Идея эта очень импонирует Дягилеву, и он предлагает объединиться: «Тем более, что принципиальной разницы между нами и Римским-Корсаковым я не вижу!» Эту мысль тут же подхватывает Раменский: «Спор у нас о музыкальных тонкостях, не более. И Николай Андреевич, подобно нам, уводит слушателей в мир чистой фантазии и грез, в мир, созданный волей композитора и далекий от грязи и суетности так называемой реальной жизни. Пора нам итти вместе!»

И здесь в спор включается неистовый Стасов: «Что? Срам какой! — кричит он, стуча кулаком по столу. — Экая подтасовка!» Возмущен и Корсаков: «Нет,

господа, — говорит он сдержанно, — вашей руки я не приму. Всю свою жизнь я иду по нашей русской земле, вслушиваюсь в ее сокровенные голоса. Одного не отняли даже у самого обездоленного человека в народе нашем — песни. Ею и радости, и горе, и мечты его перебиты. И она — основа моих сказок». Теперь в спор вступает ученик Корсакова большевик Михайлов: «Нет, не о „музыкальных тонкостях“ у вас спор, господин Раменский. — Корсаков — за жизнь, вы — за смерть!» И раздражается монологом в духе Жданова: «Вы боитесь, господа. Под вами почва колеблется. Вот и оглушаете себя этой музыкальной галиматеей и прочим на заграничный декадентский манер... А в сказках Римско-Корсакова — не чахлый мир болезненных вымыслов, а бодрость и веселая сила. Они делают людей благородней и помогают народу в борьбе!»

Итак, реализм — это то, что противостоит декадентству и «чистому искусству», утверждаемым Раменским («Борьба»... «Народ»... «Не прикасайтесь немытыми руками к искусству!») и Дягилевым («Что нам за дело до человеческого муравейника и всей его возни? Мы жаждем одной красоты. И находим ее всюду: и в добре и зле, безразлично...»). Им оппонирует кликушествующий, кричащий трубным голосом Ивана Грозного Черкасов-Стасов: «Подворье прокаженных!» Растерянными сидят Серов и Врубель. А Римский-Корсаков осуждает Мамонтова: он-де «поддерживает равно искренне русское искусство и осквернителей этого искусства». Сам же композитор не позволил себя обмануть: «Экие прохвосты! Я, видите ли, к ним, к декадентам иду! Нет, господа декаденты, пойду на вас, да и на все ваше Кащеево царство, всей нашей великой музыкой от Глинки до Лядова и Глазунова и дальше, дальше». Прямо как Мусоргский, который тоже в гневе грозил: «„Хованщиной“ на вас пойдём!»

Но реальным испытанием для всех стали события 1905 года, когда Раменский заявляет бунтующим студентам консерватории, что ему безразличны события в стране: «Что нам за дело до гудков и прочего? Я предпочел бы заткнуть уши ватой, чтобы не испортить... слуха и вкуса!.. Не нам решать судьбы Российской империи. Если есть недовольные, обратитесь к директору... Но следовать за бунтовщиками недостойно истинных художников!.. Если на власть поднимают руку, что поделаешь, — опускается карающий меч!» «Вы просто... негодяй!» — говорит одна из студенток и замахивается, чтобы ударить его по лицу. Римский-Корсаков, напротив, не только поддержал забастовку студентов, но выступил с публичным протестом, в результате чего его изгоняют из консерватории. Последнее обстоятельство помещает его в эксклюзивный круг классиков — борцов с режимом, с чем его поздравляет Стасов: «Это же слава — от царственной нечисти претерпеть. Они вот Горького в крепость засадили. Льва Толстого анафеме предали. А вас уволили. Гордитесь, друг мой!»

Антагонисты прогрессивных русских ученых и музыкантов рисуются похожими друг на друга inferнальными злодеями — будь то мизантроп Дизраэли, демонический Мейербер или отталкивающе высокомерный Раменский.

В финале Римского-Корсакова рисует Серов, и композитор, сливаясь со знаменитым портретом, как будто навсегда застывает в национальном каноне. В отличие от картин о Глинке и Мусоргском, фильм о Римском-Корсакове выполнял не столько стабилизирующую, сколько селективную функцию — он отсекал модернизм, выводя его не только за пределы канона, но и за пределы истории как таковой, рисуя его в качестве антинародного, антинационального и реакционного направления, которое, по сути, умирало вместе с обреченным царским режимом. Ведь советская музыка оказывается прямым наследием великих музыкантов.

Если фильмы о композиторах сложились в единый исторический нарратив о рождении и расцвете русской национальной музыки, то литературная серия только начинала создаваться. И неслучайно — с Белинского, который в советской историко-литературной мифологии был центральной объединяющей фигурой, по сути, «создавшей» классическую русскую литературу в ее «прогрессивной» интерпретации. Главными в «Белинском» были поэтому две темы: Белинский — кодификатор русского литературного канона и Белинский — русский националист. Обе они были неизбежным продуктом эпохи торжества национализма и борьбы с космополитизмом.

Итожа катастрофический для него пятилетний опыт работы над фильмом «Белинский» (вып. 1953), Козинцев сформулировал его так: «Область режиссерского труда все более суживалась. На первый план выходило озвучение. Только не я должен был озвучивать, а меня хотели озвучить. Задача (я с ней плохо справлялся) состояла в том, чтобы артикуляция моих губ сошлась с чужим текстом»<sup>1</sup>. Можно лишь догадываться о том, с чьим текстом. Евгений Марголит утверждает, что в «Белинском» «очередной этап бесконечных переделок был попросту связан с выходом очередного тома нового издания Большой Советской Энциклопедии со статьей о великом критике. Создателям фильма по инициативе все того же Художественного совета, как вспоминал впоследствии Г. Козинцев, приказано было учесть основные положения этой статьи»<sup>2</sup>.

Несомненно, Козинцев учел и эти «положения», но экранизировал он не статью БСЭ, а статью Ленина «Памяти Герцена». В особенности ту ее часть, которую советские школьники в течение многих десятилетий учили наизусть — о «трех поколениях, трех классах, действовавших в русской революции. Сначала — дворяне и помещики, декабристы и Герцен. <...> Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию. Ее подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы, начиная с Чернышевского и кончая героями „Народной воли“». Эта ленинская модель истории русского революционного движения являлась в то же время и матрицей

<sup>1</sup> Козинцев Г. Глубокий экран // Козинцев Г. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1982. С. 345.

<sup>2</sup> Марголит Е. Живые и мертвое. С. 365.

истории русской литературы, поскольку все ее персонажи в равной мере были политическими мыслителями и деятелями и литераторами, к которым советская история относилась с неизменным пиететом.

В особенности — к не упомянутому Лениным Белинскому, который выступал в картине в роли своего рода директора-распорядителя русской литературы золотого века, ее главного организатора и непререкаемого авторитета, перед которым благоговели все литераторы (а в фильме перед зрителем проходят Лермонтов, Гоголь, Герцен, Некрасов, Тургенев и мн. др.) и трепетали враги, признавая его популярность и свое бессилие перед напором его идей. Он произвел смену поколения Пушкина-Лермонтова-Гоголя поколением Некрасова-Тургенева-писателей-разночинцев. В этом смысле он выполнял функцию критика Стасова, который в картинах о композиторах организовывал «Могучую кучку», являясь ее «руководящей и направляющей силой» и душой всей национальной русской музыки.

Структурно и стилистически фильм «Белинский» и построен был, как фильм о композиторах. Народные сцены перемежаются здесь с кабинетно-студийными. В кабинетах Белинский и едва ли не все русские классики рассуждают о судьбах родины. В этих сценах, похожих на картины партийных собраний в каких-то неуютных помещениях с низкими сводами, Белинский, как вождь накануне восстания, отдает всем вокруг указания и распоряжения. Затем он несется в тройке по Руси. Перед зрителем мелькают среднерусские пейзажи, под народные хоры, как где-нибудь в сцене «Под Кромами», кипят народные бунты, идут крестьяне в кандалах, на лицах «народных заступников» героическая непреклонность. Народные массовые сцены с ландшафтными панорамами и крестьянскими выразительными лицами крупным планом сняты так, что кажется, будто Отечественная война 1812 года переросла в Николаевской России в гражданскую. Фильм открывается народным восстанием, когда по взбунтовавшимся крестьянам стреляют картечью. Крестьянские бунты, бои, подожженные помещичьи усадьбы, крестьяне, требующие «воли», — все это маркеры «классовой борьбы», необходимые, как и звучащие между бесконечными дебатами писателей заунывные народные песни, для оживления ленинской классовой схемы.

Если в начале картины звучит тема декабристов, то сразу после нее появляется Герцен. Белинский утверждает, что «гордится дружбой с Герценом», и заявляет, что «голос Герцена обязательно должен быть услышан». Затем происходит их встреча, обставленная как революционная сходка подпольщиков, в ходе которой Герцен объясняет своему «партийному товарищу»: «Строить будут наши внуки. Но мы обязаны расчистить путь для них. Мы, русские, должны первыми покончить со старой ложью. В наших статьях должны чувствоваться ростки, брошенные в землю Радищевым, Пестелем, Рылевым. Надо, чтобы каждая наша работа звучала, как набат, как вечевого колокол». Герцен говорит,

как если бы он цитировал статьи Ленина в память о себе самом: разбуженный декабристами, он своим колоколом будит революционеров-разночинцев.

Сама объединительная работа Белинского изображена как объезд секретарем обкома подведомственных ему колхозов, где его встречают хлебом-солью. Пиетет, с которым встречают Белинского передовые люди страны, трогателен. Предваряя его встречу с Гоголем, Щепкин называет их «двумя самыми великими людьми в России». Затем появляются последователи Белинского — революционеры-разночинцы, члены кружка Чернышевского, читающие письмо Белинского Гоголю (таким образом, они «подхватили, расширили, укрепили, закалили» революционную агитацию). Вновь идут народные сцены (Белинский с Некрасовым на строительстве железной дороги), подводящие к финальной сцене, где, обдуваемые ветрами, на вершине холма стоят Белинский и Некрасов и смотрят вдаль, оптимистически утверждая светлое будущее русского народа.

Изображающая Белинского связующим звеном истории русской литературы, картина Козинцева — это и киноиллюстрация к тыняновской «истории генералов». Первую половину фильма вокруг Белинского находятся Лермонтов и Гоголь. Затем Белинский представляет Гоголю Некрасова, Григоровича и Тургенева. После их расставания происходит такой почти хармсовский диалог. Тургенев: «Все-таки очень страшно — живой Гоголь только что с нами разговаривал». Белинский: «А пройдет два десятка лет и кто-нибудь скажет: Как страшно. Живой Тургенев, Григорович или живой Некрасов». Эти натурализирующие национальный литературный канон говорящие портреты классиков должны были производить завораживающий эффект. Но результат был прямо противоположным: «Гоголь, Тургенев, Щепкин, Некрасов появлялись на экране лишь затем, чтобы произнести несколько широко известных фраз из своих сочинений, а затем исчезнуть, оставив у зрителя досадное чувство: нет, не похож!»<sup>1</sup>

Но едва ли не главной жертвой этой визуализации канона стал центральный герой, поведение которого (не говоря уже о взглядах) совершенно не походило на того Белинского, каким он известен историкам литературы. «В различных эпизодах фильма Белинский изображался то как больной, несчастный, слабый и озлобленный человек, то как самодовольный филистер, декламирующий цитаты из своих сочинений»<sup>2</sup>. Подобно тому как в фильме Рошаля зрителям не показывали «больного» Мусоргского, в картине Козинцева не было видно больного Белинского, хотя к тому времени, о котором рассказывает фильм, он был уже настолько тяжело болен, что у него были частые кровотечения горлом и позже он был прикован к постели. Вместо этого перед зрителем предстал «неистовый Виссарион» — неутомимый организатор русской литературы и резонер-националист.

<sup>1</sup> Юрнев Р. Биографические фильмы. С. 328.

<sup>2</sup> Там же.

Авторы приложили немало усилий к тому, чтобы превратить Белинского в агрессивного националиста. Поразительным образом, он нигде в картине не говорил о «натуральной школе», в формировании которой традиционно виделась главная его заслуга, но почти исключительно — о народности. Лишь одна надежда она понимается в плане демократическом, а не национальном. Во время разговора с Белинским Некрасов с горечью восклицает: «Ужели предметом поэзии может быть голод, холод, нищета? Она ужасна, эта действительность!» На что Белинский отвечает: «Ужасна. Но народ наш прекрасен». И если слушать народ, то «полюбуются у вас настоящие стихи», после чего «Мечты и звуки» летят в огонь. Реализм рождается из народности.

Белинский представлен в картине как оригинальный мыслитель. Ни слова не говорится ни о его гегельянстве, ни о том, что сама идея народности пришла из Германии. Напротив, подчеркивается главным образом его антизападничество, его злые атаки на конституционализм и парламентаризм. Даже когда он говорит о «российском рабстве», каждая такая реплика в картине непременно уравнивается сакраментальным: зато в Америке негров линчуют. Так, в разговоре с Герценом он заявляет: «Ты прав, Александр, что наш помещик, заковылавший в цепи крепостного, и европейский фабрикант, обогащающийся за счет своего голодного работника, составляют только видоизменения одного и того же людоедства. А в Америке, где рабство возведено в догмат религии, где истребляются целые поколения индейцев, все это конституционная мишура и ложь. Наглая ложь».

Приехав лечиться в Европу, он очень критичен ко всему здесь увиденному. И находит мало различий с тем, что оставил в России. Глядя на нищих, он говорит Тургеневу: «Наши безмозглые либералы восхищаются тем, что в Европе все равны перед законом. Следовательно, тут равны перед законом и те, кто возит на себе уголь, и те, кто в карете». И признается, что «на чужбине только нашей литературой и спасается». Особенно нравятся ему «Мертвые души», в которых сквозь Россию он видит опять-таки Европу: «Знаете, Тургенев, здесь те же Чичиковы, только в другом платье». И на недоуменный вопрос Тургенева: «Кто же в Европе покупает мертвые души?», он вновь обрушивается на парламентаризм: «Они покупают живые на парламентских выборах. Какой-нибудь парламентский мерзавец — это тот же Чичиков — приобретатель и собственник, то есть он смотрит на своих работников, как американский плантатор на негров. Горе государству, которое в руках капиталистов. Это люди без патриотизма. Для них мир или война — это только возвышение или упадок фондов». Это — почти произнесенная его фраза о «беспачпортных бродягах», которая относилась в эти годы к «безродным космополитам» и всюду цитировалась.

Кульминации эта тема достигает в сцене спора Белинского со славянофилами и западниками. В ответ на реплику славянофила о том, что «русский

народ богобоязнен и смирен, смиренна и тиха Россия», Белинский раздражается гневной тирадой: «Ученые-славянофилы, устами которых глаголет потомственное барство, утверждают, что русский народ смиреньем и молитвой наголову разгромил ливонских рыцарей на льду Чудского озера, кротостью прогнали мы Наполеона и освободили Европу, Ломоносов богобоязненностью на десятилетия опередил современную ему мировую науку». Нетрудно заметить, что уже в этой филиппике больше национальной спеси, чем критики славянофильства. Но когда западник заявляет, что, с его точки зрения, «сущность вопроса, к какой цивилизации мы должны приобщить Россию — французской, немецкой или, быть может, к английской. Народ наш невежественен, дик... Европа показала нам пример, озарила светом гуманности», Белинский проявляет себя как истый антизападник. «Светом гуманности? — в гневе восклицает он. — Вам что же сударь, нищета силезских ткачей понравилась, что ли? Трущобы Манчестера осияны, по-вашему, светом гуманности?..» Славянофилы опять указывают на «особый путь» России, который «промыслом Божиим предопределен». Белинский не согласен ни с теми ни с другими: «Напрасны ваши проповеди, господа славянофилы. Не назад, к Домострою, будет путь нашего народа, а пойдет он вперед путем, не имеющим ничего общего ни со смирением, ни с покорностью. И более того, путь русского народа станет путем всего человечества». Белинский выступает здесь прежде всего как националист, для которого неприемлема ни западническая ориентация на Европу, ни славянофильский особый путь. Он контаминирует обе эти позиции в новом симбиозе: *Россия пролагает пути для Европы*.

Мечтой об этой националистической утопии пронизаны и финальные слова главного героя, где на фоне русских берез и сидящих под ними венециановских крестьянок Белинский говорит Некрасову: «Как подумаешь о том, что ждет нашу Россию в будущем, чего только не сделаешь ради этого будущего. Закроешь иногда глаза и представишь Россию лет через сто, стоящую во главе образованного мира, дающую законы и науке и искусству. Завидую внукам и правнукам нашим». Финальная заставка — цитата из Ленина: «Беззаветная преданность революции и обращение с революционной проповедью к народу не пропадает даже тогда, когда целые десятилетия отделяют посев от жатвы» — соединяет Белинского — создателя национального литературного канона и Белинского-националиста и тем заикливает картину. Фильм начал сниматься в год столетия Белинского, поэтому зритель должен был ощущать себя как раз тем самым правнуком, который явился через сто лет и стал наследником великой России, живя в позднесталинском Советском Союзе, «стоящем во главе образованного мира, дающем законы и науке и искусству».

Эта имперская фантазия имела, конечно, не только внешнее, но и внутреннее измерение. После войны было снято немало биографических фильмов о писателях национальных республик. Это и казахские «Песни Абая» (1946, реж.

Григорий Рошаль) и «Джамбул» (1952, реж. Ефим Дзиган), и грузинские «Давид Гурамишвили» (1946, реж. Николай Санишвили) и «Колыбель поэта» об Акакии Церетели (1947, реж. Константин Пипинашвили), и латышский «Райнис» (1949, реж. Юлий Райзман), и узбекский фильм «Алишер Навои» к 500-летию поэта (1948, реж. Камил Ярматов), и украинский «Тарас Шевченко» (1951, реж. Игорь Савченко). Задачей этих картин была прямолинейно заявленная советизация национальных классиков.

Однако транспонация национальных героев в заданный национальный канон не просто делала из них образцовых соцреалистических героев, безнадёжно советизируя их и превращая всех их в «самоотверженных борцов» с угнетателями, националистами и сторонниками «антинародного искусства», но, поскольку функционировали эти картины в общесоветском культурном контексте, они подвергались *русификации*. Поскольку универсальный герой соцреализма задавался *русским* литературным каноном, единым для *всех* национальных литератур, зритель подсознательно считывал в этих *инонациональных* героях *русские* черты. В той мере, в какой национальные герои становились советскими, они становились *русскими*. И эта русификация была не менее глубокой, чем навязчивая сюжетная русификация, проходившая красной нитью через все эти картины. Едва ли не все эти герои были связаны с русской культурой.

Если Белинский, открыватель «натуральной школы», ничего, как мы видели, не говорил о реализме, но все время о народности, которую трактовал не классово, но этнически, то в случае с Шевченко, у которого этничность должна была отступить на второй план, народность, напротив, рождалась из реализма. Суммируя высказывания украинского поэта в «Тарасе Шевченко», критики писали о том, что «воинствующий реализм, выражающий наиболее прогрессивные идеи своего времени, обусловил глубокую народность Шевченко»<sup>1</sup>. Оба все время говорили о народности. Только Белинский при этом говорил о России, а Шевченко — о «мужике». Так что в случае с русской литературой утверждается *русская* народность, а в случае с инонациональной (украинской) — *вненациональная, классовая* («мужицкая»).

«Ты художник! — восклицает в картине Михайлов. — Тебя даже в Академии называют русским Рембрандтом». Шевченко не оспаривает своей «русскости» (он даже заявляет, что первые стихи начал писать на квартире «нашего Пушкина» после его гибели от руки Дантеса), но корректирует сказанное: «Ну, если я Рембрандт, то я мужичий Рембрандт. И мужичий поэт. И поэзия моя мужичья. Она не уводит в поэтические области, где нет ни горестей, ни печали, как в панской поэзии. Я не хочу, чтобы мое искусство было валериановым настоем. Пусть эти горькие, гневные дети мои пойдут в народ. Пусть тревожат,

<sup>1</sup> Марьямов А. Тарас Шевченко. Фильм о великом поэте // Искусство кино. 1951. № 5. С. 27.

возбуждают, возмущают людей. Пусть люди читают правду». И не только читают, но и слушают: авторы изображают Шевченко радикальным революционером, который приносит в Кирилло-Мефодиевское братство бунтарский дух: «Доброе просвещенное панство — это сказка!», «Поле вспахано — пора сеять», «Только восстание народа может принести свободу», «Императора надо уничтожить, взорвать, убить, или еще лучше, как его отца, задушить. Можно, конечно, и зарезать».

Неудивительно, что Сталину настолько понравился фильм Савченко, что он не только удостоил картину Сталинской премии первой степени, но и присвоил исполнителю главной роли Сергею Бондарчуку звание Народного артиста СССР, минуя звание Народного артиста республики. Фильм последовательно превращал украинского национального поэта если не в русского, то в российского. Поэзия Шевченко была представлена в картине лишенной какого бы то ни было национального компонента. Она была пронизана революционным *интернациональным* пафосом. Тогда как спасали Шевченко от царского гнева только представители *русской* прогрессивной литературы, носителями национализма были представлены исключительно *украинские* помещики и представители *украинской* знати.

Критика много писала о том, что якобы Шевченко в своих дневниках демонстрировал «подчеркнутое самоощущение своей причасти к общероссийскому литературному процессу» и «многократно упоминал о Белинском, Чернышевском, Герцене, как о самых близких своих учителях». Зато этой «близости к великим русским революционерам-демократам силились „не заметить“ украинские буржуазные националисты, на протяжении долгих лет всячески пытавшиеся присвоить Шевченко, оторвать его от русской культуры, изобразить его русофобом, ненавистником всего, связанного с „московщиной“»<sup>1</sup>.

Таков в картине Пантелеймон Кулиш. Очередная жертва советского биографического фильма, оболганный ближайший друг Шевченко изображен здесь негодяем. В реальности Кулиш был против Польши, но за союз с Россией, тогда как Шевченко был радикальным националистом. Однако официальная советская идеология поддерживала его не только потому, что он был слишком крупной фигурой, но и потому, что он был (в отличие от Кулиша) «бунтарем» и его «бунтарство» легко было перекалфицировать в классовый протест. Кулиш, в силу своей умеренности, был менее популярен как у националистов, так и у революционеров. Факт близости Шевченко и Кулиша критики обосновывали тем, что якобы Шевченко старался оправдать «филистерскую трусость» Кулиша, поскольку в ссылке изголодался по общению с людьми, имеющими литературные интересы. Только поэтому так хорошо писал Шевченко о Кулише в своих дневниках до конца жизни. Интерпретируя противопоставление

<sup>1</sup> Марьямов А. Тарас Шевченко. Фильм о великом поэте. С. 26.

двух крупнейших фигур национального украинского возрождения в картине Савченко, Александр Марьямов писал о том, что

при внешнем подобии дружбы здесь в действительности имело место постоянное столкновение двух антиподов. И перед лицом истории Шевченко и Кулиш предстают, как непримиримые враги, как крайние представители двух враждующих лагерей: революционно-демократического и буржуазно-националистического. Савченко так и показал Шевченко и Кулиша, как людей, полярно противостоящих друг другу <...> Пренебрегая психологическими деталями, режиссер обнажает главную и большую правду истории<sup>1</sup>.

Иначе говоря, фильм попросту фальсифицирует эти взаимоотношения. Хотя в действительности Шевченко очень помогали состоятельные и влиятельные друзья, принадлежавшие к национально-ориентированным слоям украинской знати, в сценах, где поэт посещает украинских помещиков, он пылает ненавистью к ним и бросает им в лицо оскорбления и угрозы. Дело, как показано в картине, в том, что «купленная у барина „вольная“ не вытравила из его сознания горьких обид крепостного человека: сыном и братом измученных украинских крепостных крестьян, „мужичьим поэтом“ и „мужичьим художником“ оставался он всегда и везде». А раз так, то противоречащие этой «большой правде» реальные факты не должны мешать. И поэтому, как писали критики, «справедливо и обоснованно то, что, касаясь этой стороны своей темы, режиссер вновь отказывается от метода сопоставления и анализа мелких противоречивых фактов. Он и здесь стремится сразу же показать большую правду, очищенную от всяческой шелухи. А правда эта состоит в антагонистическом противопоставлении крепостного поэта и феодалов-помещиков»<sup>2</sup>. Иначе говоря, и в этом отношении речь идет об откровенной фальсификации реальной биографии Шевченко.

Дискредитация деятелей украинской культуры сопровождается в фильме подчеркнутым пиететом к русским писателям, великодушие и интернационализм которых не знает границ. В результате

спеша в коротеньких эпизодах, где ни один из великих русских революционных демократов не имеет ни малейших действенных функций, дать ясную и полную, как в школьном учебнике, характеристику этих людей, авторы фильма насыщают речь персонажей наиболее характерными и наиболее соответствующими духу сегодняшнего дня отрывками из их произведений. И вот, теснясь в кадре, бородастые люди, отдаленно напоминающие портреты Чернышевского и Добролюбова,

<sup>1</sup> Там же. С. 29.

<sup>2</sup> Там же.

наперебой цитируют каждый себя, потом друг друга, а затем умудряются продекламировать что-то и из Белинского. И все это делается с глубокомысленным видом, с завидной дикцией и приличной жестикуляцией. А эффект получается комический, и образы великих людей не только не раскрываются, а извращаются, оскорбляются<sup>1</sup>.

Столь жесткая оценка изображения русских писателей в картине, данная Юрневым в 1961 году, не была только данью оттепельной свободе. За десять лет до него, сразу по выходе картины, рецензенты писали о том же: «Нельзя сомневаться в искренности отношения авторов фильма „Тарас Шевченко“ к великим русским революционным демократам Чернышевскому и Добролюбову. Но у зрителя неизбежно возникает ироническая улыбка, когда его уверяют, что два портретно похожих актера, разговаривающих цитатами и дающих „указания“ окружающим, и есть Чернышевский и Добролюбов»<sup>2</sup>. Не менее остро оценивались и антинационалистические перехлесты в картине:

Эпизоды пребывания Шевченко на Украине выглядят как примитивные наглядные примеры, вставленные в рассказ об упрочении и развитии общественно-политических взглядов поэта, то есть как иллюстрация к основной идее фильма. Поэт ставится в странные, ничем не оправданные положения: неестественна сцена чтения стихов в замке Барабаша, неуместны декларации и риторика Шевченко, увидевшего, как старик сжигает рубашку умирающего ребенка<sup>3</sup>.

В финале фильма, на протяжении которого Шевченко находится в постоянной острой конфронтации с украинской элитой, он произносит панегирик Чернышевскому и русскому народу: «Чем заплачу я добрым русским людям? Братья мои! Ваше доброе дело никогда не забудет Украина». В ответ Чернышевский заверяет: «И никогда не забудут русские люди верного друга в нашей великой борьбе за общее счастье».

Русификация Шевченко была столь успешной потому, что герой картины пребывал в знакомом антураже персонажей школьной программы — говорящих портретов из учебников, цитировавших самих себя. Восточный колорит требовал иного подхода. Так, история, рассказанная в картине о Джамбуле, была подобна авантюрному роману. Дерзкие выходки непокорного и свободолюбивого главного героя, который издевался над богачом Кадырбаем и царским губернатором, всякий раз заканчивались его чудесным спасением. И едва ли не каждый раз его спасали русские — простой солдат, учительница,

<sup>1</sup> Юрнев Р. Биографические фильмы. С. 321.

<sup>2</sup> Скатерщиков В. Идеальность и художественность // Искусство кино. 1952. № 2. С. 111.

<sup>3</sup> Там же.

поручик, ссыльные революционеры. Можно заключить, что именно русские и сохранили жизнь великого казахского певца. Изображаемая в фильме гражданская война с массовыми убийствами, напротив, показана таким образом, что ее источником являются отнюдь не русские, но сами казахи («байская верхушка»). Так, именно богач Кадырбай требует повесить Джамбула, защитником которого выступает... царский поручик: «Ничем не могу помочь, господа, ничего не знаю, но понимаю, кто требует жестокостей и казней», — говорит он Кадырбаю в ответ на его кровожадные призывы к расправе над народным любимцем. Украденную у Джамбула домбру также возвращают ему русские большевики (согласно сценарию, писатель Фурманов): «Вы замечательный жирши-поэт, Джамбул-ата. Говорю вам это, как писатель. Вы большой знаток поэзии Востока. Знаете Пушкина, переведенного вашим великим просветителем Абаем?» Вопрос этот обращен не столько к Джамбулу, который о Пушкине не знал, но к зрителю, который смотрел фильм «Песни Абая» Григория Рошаля, снятый в 1946 году, где творчество основоположника казахской литературы было представлено русскому зрителю его переводческой деятельностью и исполнением «песни Татьяны русского акына Пушкина». Получив назад из рук русских революционных солдат свою домбру, плачущий от счастья акын перебирает струны, вторя «Интернационалу», а уж в советскую эпоху интернационализм всюду расцвел в его творчестве. Теперь он поет о расцвете Казахстана в счастливой семье братских советских республик и о том, что новая жизнь была завоевана теми самыми русскими, что спасали Джамбула всю его жизнь: «Русских братьев помнит Джамбул / Ваших предков помнит он, / Их послали в его аул, / И кандалный он слышал звон». Теперь пришел его черед отдавать долг русским, которых он «усыновляет», обращаясь в дни войны к ленинградцам, как к своим детям («Ленинградцы, дети мои!»). Но даже став их отцом, он, будучи почти столетним старцем, передает старшинство «Сталину-отцу», гимном которому завершается фильм. Превращение представителей разных наций в детей Сталина еще больше усиливает имперский пафос картины. Национальное здесь органически переливается в имперское и в конечном счете в русское.

Неудивительно поэтому, что защита культурных «приоритетов» национальных советских культур стала столь важной, ведь герои национальных культур мало чем отличались от русских. Так, в СССР из этнического уйгура Алишера Навои усиленно делали основоположника узбекской литературы. Хотя его вклад в развитие тюркского литературного языка действительно велик, он писал как на языке фарси, так и на староузбекском языке, который охватывал в XV–XVI веках обширные территории Центральной Азии; разумеется, узбекским поэтом Навои не был, поскольку не было тогда ни узбекского языка, ни тем более нации. Навои демократизировал литературу, введя в нее родной язык, который знать презирала, называя его языком черни. В фильме Навои

изображен революционером-демократом, который борется за мир, хочет отнять воду, земли и права у тимуридской знати. Те, в свою очередь, в течение всего фильма плетут заговоры против лучшего друга и наставника султана Хусейна, добываясь его опалы. В финале поэт заявляет султану, что «не арба царской власти привезет народ к счастью. Народ сам вырастит сад и поднимет плоды. Жизнь моя, стихи мои легли землею в этом саду. И когда наступит время разума и справедливости, через хребты столетий я отзовусь, я крикну: „Я был землей, я вечен“». Султану Хусейну он сообщает, что уходит теперь навсегда «к моему народу, который вечен», и на фоне финальных слов Хусейна: «Да живет вечно Алишер Навои» — поэт идет к народу и сливается с ним.

Навои как великий узбекский поэт — феномен вполне имперский: из глубины веков вызывается некий народно-национальный дух не существовавшей нации, воплощением которого являлся в картине Навои. Средневековая Азия, погруженная в непрекращающиеся междоусобные войны, нищету и варварство, благодаря *такому* Навои — защитнику народа и национально-ориентированному мыслителю — приобретает черты некоей прародины советской Средней Азии. Однако превращение хорасанского визиря и эмира в поэта-просветителя, мало отличающегося от персонажей других советских послевоенных биографических фильмов — демократа, борца за народные права, страсто-терпца за народ, говорящего правду в глаза угнетателям, — такой Навои мало отличался не только от Джамбула или Абая, но и от Шевченко или Белинского, Мусоргского или Римского-Корсакова. Такая унификация превращала его в дореволюционного русского поэта.

Подобно Стасову, Римскому-Корсакову, Джамбулу, Райнису, он дерзко бросал в лицо притеснителям народа гневные обвинения, отказываясь славословить их несправедные деяния. Из картины в картину повторялись одни и те же ситуации. Например, певец/поэт и возлюбленная. Джамбул исполняет свою издевательскую песню о собаке Кадырбаю, в результате навсегда теряя свою возлюбленную Салтанат. Райнис поступал точно так же: на суде, где Аспазия наняла лучшего адвоката, чтобы защитить его, он разражается революционными стихами и разрушает надежды возлюбленной. Подобно тому как Кадырбай хочет приручить Джамбула, в картине о Райнисе того же добивается царское правительство: именно Райнису заказывают написать оду в честь приезда в Ригу молодого императора. Он, разумеется, с гневом отказывается и вместо этого пишет стихи, призывающие к революционной борьбе с царизмом.

Русификация Райниса в фильме о нем была настолько очевидной, что даже Юренев (правда уже в 1960-е годы) был вынужден констатировать:

Авторы фильма и актриса М. Клетнивец сгладили противоречия в творчестве и убеждениях латвийской поэтессы, отдавшей дань и декадентским настроениям и даже буржуазному национализму, подчеркнув лишь ее самоотверженную любовь

к Райнису. В этом образе особенно сильно сказалась тенденция к приукрашиванию прошлого. Ведь не только Аспазия, но и Райнис сложнее относились и к революционному движению, и к русскому народу, и к латвийской буржуазии. Этой сложности фильм не затрагивает. Авторы сценария предпочли привычные и благополучные схемы<sup>1</sup>.

Судя по фильму, вообще нельзя понять, почему Райнис был *национальным* латышским поэтом. В картине Райзмана он был представлен обычным русским революционером, по случаю оказавшимся в Латвии. «Наш народ находится под тройным гнетом: немецкие бароны, самодержавная империя и наша латышская буржуазия», — заявляет Райнис. В этой триаде гнет имеет только два национальных лица — немецкое и латышское. Как если бы «самодержавная империя» не называлась российской, и как если бы Латвия находилась в Германии, а не в России. Когда снимался фильм, в Прибалтике еще шли бои с «лесными братьями», воевавшими с советской оккупацией. Но согласно картине, в Латвии русской проблемы даже в конце XIX века не существовало. Была проблема немецкая. Встретившись с будущей женой поэтессой Аспазией, первое, что делает Райнис, благодарит ее за «чудесные латышские стихи. Они замечательны уже тем, что свободны от немецкого духа». Он критикует ее за отсутствие гражданского пафоса и социальной борьбы. Аспазия спрашивает, не является ли Райнис «последователем господина Белинского»? Райнис с гордостью заявляет: «Почему только Белинского?.. И Белинского, и Добролюбова, и Чернышевского, и Писарева». На протяжении всего фильма Райнис общается с русскими подпольщиками и изъявляет желание вступить в РСДРП (еще до того, как она была основана!).

В бесконечных подпольных спорах в картине нигде не говорится о Латвии. Как будто национальной борьбы в Латвии не существовало, а Райнис действовал в некоем Рижском обкоме партии. Он проявляет себя настоящим интернационалистом. В ответ на слова рабочего: «Что мы можем сделать? Нас так мало» он отвечает: «Мало?.. Нет!.. За нами встанет вся рабочая Рига. Такие же стачки начались в Петербурге и Москве». «Что там в Петербурге или в Москве, нас не касается...» — отвечает несознательный рабочий. «Нет, отец, касается! — отвечает Райнис. — Разве у рабочего, будь он русский или латыш, украинец или татарин, — не одни и те же цели?»

В картине Райнис показан не только партийным бойцом, но и поэтом. Основная проблема, которая решалась авторами, — превращение национального поэта в коммуниста-интернационалиста, мыслящего по-советски и, по сути, легитимирующего советскую оккупацию Латвии. Поэтому они заставляют его произнести следующий обращенный к зрителю монолог: «Меня спрашивают рабочий вагонного завода... батрак из Скривери... учитель из Мадоны — о какой

<sup>1</sup> Юрнев Р. Биографические фильмы. С. 309.

свободе я пою свои песни?.. Я скажу об этом раз и навсегда!.. Мы боремся за свободное национальное развитие на основе нашего латышского языка и нашей самобытности... Мы боремся за свободную Латвию в свободной России!..» Иначе говоря, за Латвийскую ССР, в которой кроме языка и «самобытности» ничего нет. Для того чтобы у зрителя не возникло сомнений, финальные титры сообщают о присвоении Райнису звания «Народного поэта Латвийской ССР» под дикторский текст: «Он верил в светлое будущее своего народа, и Советская Латвия ответила ему великой любовью!»

Проще всего видеть в этих картинах примитивную пропаганду, которая не могла якобы привлечь зрителей. Так поступали на протяжении многих десятилетий историки советского кино. Например, Юренис, который в 1949 году выпустил книгу «Советский биографический фильм», воспевавшую его расцвет, в эпоху оттепели утверждал, что этот жанр был полон штампов, и в итоге «печальное сходство методов построения сюжета, характеристик героев в биографических фильмах принудило зрителей просто избегать их. Пустующие кинотеатры говорили с исчерпывающей ясностью о кризисе советского биографического фильма»<sup>1</sup>.

Но дело было не столько в посещаемости кинотеатров, сколько в кодифицированном, визуально натурализованном и историзированном этими картинами национальном каноне, легшем в основание советской нации. Дело было не столько в извращенных биографиях того или иного деятеля науки и искусства, сколько в том, что эти картины закрепили в массовом сознании исторический нарратив, который, по сути, был лишь идеологической сублимацией национальных комплексов, исторических травм и фобий и имел задачу формирования образа собственного величия и образа врага, превращался в историю нанесенных обид и украденной славы, утверждения собственного «первородства» и исторической укорененности. Он был доменом идеологических фантазий и политического воображаемого советского национализма. Поскольку реализация задач этого кинопроизводства требовала серьезной деформации реальности, оно нуждалось в постоянном сокрытии многочисленных свидетельств фабрикации и потому неизбежно опиралось на приемы реалистического искусства. Изображая жизнь в «формах самой жизни», оно не столько обманывало зрителя, сколько преображало его.

### *Соцреализм дураков: Скромное обаяние антисемитизма*

У победы есть победители; у поражения — виноватые. Теории заговора всегда сводятся к поиску виновных. Исторические успехи и преуспевание просто не предполагают их наличия. Конспирология — удел проигравших. Ее расцвет —

<sup>1</sup> Юренис Р. Биографические фильмы. С. 324.

показатель исторического поражения, которое компенсируется бессознательным проецированием вины на внешние силы.

Если в этом свете взглянуть на антикосмополитическую кампанию конца 1940-х — начала 1950-х годов, то нужно будет признать, что она представляла собой нечто большее, чем простой выброс сталинского антисемитизма с опорой на распространенный бытовой антисемитизм. Сам факт столь широкого развития конспирологических теорий и антисемитизма в победившей фашизм стране скорее говорит о том, что за громом победных реляций и велеречьем о советском превосходстве, достижениях передового советского строя, успехах экономики и русских исторических приоритетах в науке и искусстве сохранялось глубоко ущербное сознание, продолжавшее отрицать реальность и заполнявшее когнитивный диссонанс теориями заговора, которыми был пронизан официальный советский дискурс, связанный как с внешним миром (империалистический заговор), так и с внутренним (пятая колонна в лице евреев-космополитов).

При всей значимости персонального фактора ключевую роль в тоталитарных и авторитарных режимах играли факторы социальные. В своем исследовании о теориях заговора Даниэль Пайпс замечает, что «тоталитарное государство <...> следует правилам, выработанным в капризном уме единственного мыслителя, и не обязано как-либо зависеть от общественно-политических условий. Пренебрегать ролью умозрительного означает пренебрегать одним из важнейших факторов, определяющих судьбу общества»<sup>1</sup>. Спору нет, «капризный ум единственного мыслителя» во многом определял характер и логику его действий, но для того, чтобы определять «судьбу общества», правила этого «капризного ума» должны быть интернализированы обществом, стать правилами этого общества. Общество должно соответствующим образом перестроить свой «ум». И здесь центральная роль принадлежала пропаганде и искусству, впечатывавшим эти ментальные матрицы в сознание миллионов людей. Об этих факторах и пойдет ниже речь.

Конспирологическое мышление — продукт страха перед сложностью, противоречивостью и непредсказуемостью мира, который купирует эти фобии путем создания параллельной реальности — некоего тотально управляемого мира, в котором все организовано агентами и контрагентами. Оно не допускает мысли о том, что кто-то «внесистемный», находящийся вне этой агентурной тотальности, может быть политическим субъектом, самостоятельным действующим лицом общественной жизни, обладающим собственными устремлениями, интересами, волей. Любая социальная, а тем более политическая активность рассматривается в этой проекции как *использование* неких *квазисубъектов* в качестве *инструментов* враждебными внешними силами в каких-то подрывных

<sup>1</sup> Пайпс Д. Заговор. Мания преследования в умах политиков. М.: Новый хронограф, 2008. С. 78.

целях. Всякие самостоятельность и защита собственных интересов и ценностей в такой логике квалифицируются как антигосударственные и объясняются происками враждебных сил. Советские спецслужбы, которые мыслили исключительно в рамках подобного агентурного сознания, были институционализированной инкарнацией сталинской паранойи, которой вождь заражал общество, поставляя ему все новых и новых врагов. По сути, эта чекистская логика в отношении к обществу и была неписаной идеологией сталинизма.

Любопытной иллюстрацией того, насколько было пронизано сознание вождя конспирологией, является апокрифический вопрос Сталина, узнавшего об овациях, устроенных Ахматовой в Москве после чтения ее стихов в 1946 году: «Кто организовал вставание?»<sup>1</sup> В своей тотальной телеологичности мифы о заговоре не признают естественности развития, не оставляют места случайности и исходят из целенаправленной заданности и планомерности истории: она разворачивается в соответствии с конспирологической логикой, полностью подвластна воле тайных агентов («кукловодов») и подчинена их интересам и планам. Мысль о том, что зал мог встать в порыве восхищения поэзией, даже не приходила в голову: все, включая «вставание» зала на вечере поэзии, могло быть только организовано. Пародийно эту логику представил Владимир Топоров:

Иосиф Виссарионович со своей дьявольской пронизательностью, вероятно, и здесь оказался прав: вставание, скорее всего, было организовано. Технику «организации» легко можно себе представить: «коллективная Лидия Корнеевна» кому надо позвонила, кто-то прошелся по рядам, кто-то молча подал пример, одним из первых поднявшись со стула, — а разработано все это было, вероятно, самой Анной Андреевной, исподволь внушившей мысль о желательности вставания конфидентам и confidentкам. Мастерский ход, который игрок гроссмейстерского класса Сталин сразу же разгадал. И ответил памятным, слишком памятным контрударом<sup>2</sup>.

Для процветания теорий заговора необходимо наличие трех факторов: архаизированного населения, сознание которого глубоко укоренено в религиозной образности и которое не готово к восприятию противоречивой картины реальности и по необходимости сложных объяснений; политических элит, интересы которых связаны с консервацией такого сознания и параноидально боящихся возможной потери власти в результате «заговора», а потому функционирующих в режиме конспирологии и «спецопераций»; наконец, массового психоза и фрустрации, которые облегчают потребление объяснений происходящего сквозь призму конспирологических построений.

<sup>1</sup> См.: Жолковский А. Кто организовал вставание? // Знамя. 2015. № 10.

<sup>2</sup> Цит. по: Там же.

Такое агентурное видение основано на нескольких предпосылках: на отказе от реальности, недостоверности видимого мира и создании параллельной (альтернативной) реальности: все видимое — только обман, иллюзия, ширма, за которой находится скрытая реальность, где происходят главные события, управляющие миром; реальный же мир — это скрытый мир тайных замыслов; на механистическом редукционизме видимой реальности: все (факты, события, высказывания) подгоняется и укладывается в готовую взаимосвязанную схему, а все, что не соответствует этой картине мира, отсекается; на тотальном логизировании: поскольку противоречивость является главным препятствием для массового понимания происходящего, которое ищет и находит в заговоре спрямленную и логичную картину действительности, реально сложным и противоречивым процессам находят обманчиво-упрощенные объяснения; теория заговора, имеющая дело с мнимыми величинами и являющаяся суррогатом логики, предлагает чрезвычайно простые ответы на чрезвычайно сложные вопросы; на всеохватном волюнтаризме: ничто не происходит и не развивается здесь по своей внутренней логике, но является результатом чужой воли, реализацией чьих-то интересов и следствием продуманного и осуществленного заговора.

Эта параллельная (якобы «настоящая», «скрытая от глаз») и упрощенная (а потому «непротиворечивая») картина мира легко усваивается массами, сознание которых ищет ясных указаний на персонифицированные в образах врагов источники проблем, хотя с реальностью она почти не связана, ведь «систематизированный мир параноика, созданный его фантазией, намного более когерентен, чем реальный мир»<sup>1</sup>.

Это видение производило как картину прошлого, где русские ученые боролись с иностранными заговорами, так и еще более эффективно обнажало заговор здесь-и-сейчас, приближая опасность, провоцируя страхи и, таким образом, мобилизуя.

Идея еврейского заговора, всецело захватившая Сталина в послевоенные годы, хотя и не поощрялась советской пропагандой ни до, ни во время войны, оказалась легко воспринятой населением потому, что в фантастическом мире теорий заговора объект ненависти в принципе неуничтожим. Здесь же он усилился за счет встречи сохранившейся в полукрестьянском сознании советского человека дореволюционной юдофобии с активно внедрявшейся в массовое сознание в эпоху Большого террора большевистской конспирологией. В результате сформировалась межеумочная картина реальности, которая проступала в «письмах трудящихся» куда лучше, чем во множестве бытовых антисемитских инцидентов, имевших место во время и после войны<sup>2</sup>. Этот пласт массового сознания, питавший бытовой антисемитизм, будет

<sup>1</sup> *Robins R., Post J. Political Paranoia: The Psychopolitics of Hatred. New Haven: Yale UP, 1997. P. 39–40.*

<sup>2</sup> Их немало приводится в кн.: Советская национальная политика: Идеология и практики, 1945–1953 / Сост. О. Хлевнюк. М.: РОССПЭН, 2013.

эксплуатироваться Сталиным в его поначалу патриотической, затем — в ксенофобской, а после — в откровенно антисемитской риторике.

Картина этого сознания хорошо видна в небольшом эпизоде — реакции на статью Федора Панферова «О черепках и черепушках». В 1946 году, еще до идеологических постановлений ЦК, главный редактор журнала «Октябрь» и один из ярких представителей популистского направления в советской литературе, из которого после 1949 года будет рекрутироваться т. наз. «русская партия»<sup>1</sup>, написал статью, которую поместил на страницах редактируемого им журнала. До этого статью дважды читали в Агитпропе ЦК и отговаривали Панферова от публикации, так как он резко отзывался о бюрократах, не считающихся с творческой свободой писателей. Усмотрев в заметках Панферова, чье «нутряное» письмо критиковал еще Горький за его «мужиковатость» и «бескультурье», «скрытую попытку подвергнуть критике партийное руководство художественной литературой»<sup>2</sup>, цековские руководители решили, однако, позволить автору-редактору публикацию, но затем выступить в «партийной печати» с «обстоятельной критикой» его статьи.

«Черепками и черепушками» Панферов называл редакторов, которые не дают воде проникать в землю, чтобы дерево-писатель могло цвести. Между ним и народом-почвой стоит «редактор» (читай: цензор). Эта, казалось бы, вполне литературная дискуссия неожиданно вызвала поток читательских писем в «Правду», поместившую 24 июня 1946 года статью Оскара Курганова и Александра Колоскова «Об „исповедях“ и „проповедях“ журнала „Октябрь“», направленную против выступления Панферова. Письма были антисемитского характера, в основном анонимные, либо подписанные «русский», «Союз русского народа» и т. п. Вот типичное такое письмо, адресованное главному редактору «Правды» Петру Поспелову. Здесь так расшифровывались «образы» Панферова:

Догадливый лесовод, доказавший, почему сохнет дерево — это образ русского умного человека, украинца и грузина тоже, тоже и других народов и народностей, кроме *жидов*. «Черепки» и «черепушки» — это *жиды*! Так говорили все или почти все настоящие русские писатели, так сейчас говорит русский народ везде и всюду <...>. Кто брызжет ядом на Панферова? *Жиды*. Почему? Потому что они понимают и чувствуют, о чем идет речь. <...> Кто держит в своих грязных руках святую русскую литературу? *Жиды*! Кто не дает доступа в нее лучшим талантам из народа? *Жиды*! Кто грязью обливает, где только можно, лучших представителей русского и других народов? *Жиды*! <...> Все пишется по приказу *жидов*. Посмотрите на ленинградское отделение СП. Там 90% *жидов*. Кто стоит на горле русского

<sup>1</sup> См.: Митрохин Н. Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

<sup>2</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 461. Л. 2.

победителя, перенесшего блокаду в Ленинграде — вонючий жид. Кто лучшие квартиры занимает — жид. Был он в период блокады там? Нет. Он в тылу спекулировал всем чем угодно<sup>1</sup>.

Хотя «жидом» автор считал всякого носителя «нерусской» фамилии (и русского Шверника, и грузина Берию), это не мешало ему считать себя интернационалистом. Такой «народный интернационализм», не распространявшийся на «жидов», граничивший с кликушеством и призывами к погромам, скоро будет востребован властью:

Народ провозглашает лозунг: «За дружбу народов без жидов!», «Долой жидов!», «Вон жидов из советского правительства!» «Прочь уходи, Каганович, Шверник, Берия и другие!» <...> Народ русский и другие народы своими глазами видели (особенно в период войны) и видят, что делают жидовские нахалы, приспособленцы, продажные душонки, изменники, торгаши, жулики, а если хотите, убийцы! Кто убил Маяковского? Жиды! Кто убил Горького? Жиды. Неизвестно, кто на очереди. Но народ этого не потерпит <...>. *Панферов не мог прямо написать. Но его народ понимает.* Сколько бы ни бесновалась жидова, как бы красноречиво ни доказывала она вину Панферова и других — поздно! Народ взял правильный курс и его не свернешь с этого пути!<sup>2</sup>

Письмо интересно смесью охотнорядного антисемитизма черносотенно-революционного образца со вполне советской паранойей относительно захвата евреями всех сфер жизни и советской же аргументацией относительно их вины в убийстве Горького и Маяковского (советская версия кровавого навета) и подспудно поощрявшимися властью представлениями о том, что евреи не воевали, но лишь занимались спекуляцией в тылу<sup>3</sup>.

Обращение к явно советской аргументации тотальной виновности евреев не мешало авторам писем проявлять недоверие к самым, казалось бы, советским институциям (от правительства и НКВД до газеты «Правда»), видя

<sup>1</sup> Там же. Л. 108.

<sup>2</sup> Там же. Л. 109.

<sup>3</sup> Последнее было широко распространявшимся немцами и советскими властями слухами о том, что «евреи не воюют», которые «так глубоко угнездились в обыденном сознании, что превратились в устойчивый, доживший до нашего времени миф», который призван был скрыть, что «в годы войны в рядах Красной армии сражались 434 тыс. евреев, что было пропорционально их общей численности и соответствовало среднему национальному показателю по стране. За ратные подвиги 160 772 еврея были награждены боевыми орденами и медалями, в том числе 120 чел. были удостоены высшей степени отличия — звания Героя Советского Союза». В расчете на 100 000 населения по числу награжденных евреи занимали второе место после русских. И это несмотря на то что Сталин называл евреев «плохими солдатами», а Щербаков, который находился во главе советской идеологической машины в годы войны, требовал «ограничить» представление евреев к наградам (см.: *Костырченко Г.* Сталин против «космополитов»: Власть и еврейская интеллигенция в СССР. М.: РОССПЭН, 2009. С. 95–96).

даже в них инструмент еврейского засилья: «Нажим и репрессии жидовского НКВД не помогут! Вот так, уважаемый Пospelов! Помните это и не думайте, что пишет Вам какой-нибудь латыш — нет — русский, воспитывавшийся половину своей жизни при советской власти в Ленинграде. Мой голос — это голос миллионов людей»<sup>1</sup>. В последнем можно не сомневаться. Сталин знал, что вполне мог опираться на эти пласты массовых представлений и стереотипов.

Как ни один другой нарратив, заговор требует «изображения жизни в формах самой жизни» уже потому, что неправдоподобие обнаруживает его и противоречит самой идее заговора как тайны. Позволяющее утаивать заговор правдоподобие является неременным условием его репрезентации. Правдоподобие чужого заговора связано также с тем, что авторы этих теорий *сами*, как правило, являлись участниками если не заговора, то сговора. Обычно они принадлежали к группам, либо искавшим признания, либо недовольным своим статусом, либо ощущавшим угрозу себе и т. п.

Такова в конце 1940-х годов была рвавшаяся к власти группа литераторов, которая составит нарождающуюся в то время на стыке партаппарата и номенклатурной писательской среды т. наз. «русскую партию». К ней принадлежали наиболее активные инициаторы «борьбы с космополитизмом», такие как драматурги Анатолий Софронов и Анатолий Суров, прозаик Михаил Бубеннов, поэты Николай Грибачев и Сергей Васильев. Такова была группа официозных «художников-реалистов» (Владимир Серов, Евгений Вучетич, Александр Герасимов), к которой был близок Иван Шевцов, автор скандального романа «Тля». Эта среда, находясь в полной зависимости от режима и уязвимая перед критикой, постоянно координировала свои действия (в писательских кругах за ними закрепилось название «заединщики»). Свои фобии, реакцию и тактику — поскольку это был единственно знакомый им опыт — они экстраполировали на противников. Поэтому их писания — это прежде всего *самоописания*. Появление евреев в качестве главных агентов заговора было продуктом сдвига, происшедшего после войны, когда антисемитизм был востребован на государственном уровне и стал системным. Это был сугубо послевоенный феномен<sup>2</sup>.

Интересы этой группы счастливым для нее образом совпали с борьбой за власть в политическом и писательском руководстве. К управлению Союзом писателей рвался Константин Симонов, решивший воспользоваться приходом на пост начальника Агитпропа ЦК Шепилова. У последнего не сложились отношения с Фадеевым, считавшимся сталинским фаворитом. Фадеева спаивал драматург Софронов, фактически управлявший Союзом писателей в это время.

<sup>1</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 461. Л. 110.

<sup>2</sup> См.: Костырченко Г. Сталин против «космополитов»: Власть и еврейская интеллигенция в СССР. О нацистской антисемитской пропаганде на оккупированных территориях см.: Жуков Д., Ковтун И. Цветы ненависти: Русскоязычная антисемитская пропаганда на оккупированных территориях. М.: Пятый Рим, 2018.

Агитпроп ЦК решил использовать театральных критиков для развертывания кампании борьбы с «серьезным неблагополучием в области советской драматургии» и, соответственно, для дискредитации Фадеева, обвинив его в саботаже постановления ЦК о репертуаре драматических театров. Однако Фадеев сумел опередить Шепилова, пожаловавшись (через секретаря ЦК Г. Попова) Сталину, который тут же определил победителя в еще не развернувшейся схватке, заявив, что зловредные критики ведут организованную «атаку на члена ЦК». Агитпроп тут же изменил фронт и возглавил борьбу с самими критиками. Так началась антикосмополитическая кампания 1949 года.

Ситуация эта парадигматична. Встреча интересов власти и исполнителей той или иной кампании порождала ситуацию если не заговора, то взаимопонимания и совпадения интересов, которые при помощи институциональных механизмов переводились на язык политических акций. Проецирование этой ситуации на жертв кампании не только снимало вину с организаторов и исполнителей, но и переносило ее на жертв, обосновывая, таким образом, следующие репрессии.

В обширной литературе о сталинском антисемитизме рассматриваются главным образом политические акции (кампании и репрессии). Однако в отличие от нацистских практик, они были всегда стыдливо полускрытыми, непубличными — делом партаппарата, первых отделов и отделов кадров в учреждениях и на предприятиях. Их обоснования и мотивы редко артикулировались и еще реже документировались. Поэтому воображаемое — в литературе и искусстве — едва ли не единственное, что рассказывает нам о том, как проявлял себя сталинский антисемитизм не только в качестве политического инструмента, но и как идеологический продукт, предназначенный для массового потребления. Ведь подспудно распространяемый властью антисемитизм был не менее эффективным средством воздействия на стиль политического мышления населения, чем открытая антисемитская пропаганда. Как замечает А. Фатеев,

«факты», созданные ЦК КПСС, органами безопасности, прессой, вновь создали информационную реальность, которая воздействовала на общественное и индивидуальное сознание и возвращала пропагандистам нужные им «мнения» граждан. Так, офицеры ГЛАВПУРа требовали от Ильи Эренбурга «объяснить зарубежной общественности, что „дело врачей“ не антисемитская кампания, а борьба против подрывной работы „сионистов“». „Но ведь народу рот не заткнешь, — приводили политруки „неотразимый“ аргумент, — они видят факты, а эти факты говорят за то, что среди этих „мучеников“ фашизма больше современных фашистов, чем в другой нации; что нет ни одного фельетона в наших газетах, где бы среди жуликов и прохвостов не фигурировали бы люди с еврейскими фамилиями»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См.: Фатеев А. В. Образ врага в советской пропаганде. С. 185.

Иначе говоря, созданные самим партаппаратом «факты» должны были теперь обосновывать вытекающую из них политику.

Так, на пике дела врачей (особенно после взрыва в советской миссии в Израиле 9 февраля 1953 года) в советской печати резко усиливается демонизация Израиля. Многие газеты публикуют статьи, посвященные «империалистическим связям» США с Израилем и деятельности израильских спецслужб. Так, в статье «Террористический акт в Тель-Авиве и фальшивая игра правителей Израиля» подчеркивалось, что взрыв был совершен после того, «как органы государственной безопасности СССР и ряда стран народной демократии обрубили кровавые щупальца международной еврейской буржуазно-националистической организации „Джойнт“»<sup>1</sup>. В статьях «Красной звезды» и «Комсомольской правды» Израиль назывался полуколонией американского империализма, якобы обеспечивающей США военными базами и шпионскими сионистскими группами за рубежом<sup>2</sup>.

Это являлось идеологическим обоснованием разрыва дипломатических отношений с Израилем, произошедшего спустя два дня после взрыва. «Сионистский Израиль» официально занял теперь место в советской демонологии, оставаясь там почти до самого конца советской истории. Но демонизация Израиля была необходима прежде всего для внутривнутриполитических целей: ею обосновывалась опасность «сионистской пятой колонны» и необходимость пресечения ее деятельности в СССР, примером чему и должно было служить «дело врачей».

Политический аспект антисемитской пропаганды усиливался бытовым. Подыгрывая массовым стереотипам, во время «дела врачей» такие авторитетные издания, как «Правда» и «Известия», и массовые «Литературная газета», «Огонек», «Крокодил» делали акцент на связи «врачей-вредителей» с зарубежными еврейскими организациями — «Джойнт дистрибьюшн комити», филиалом Американского еврейского комитета, которым руководили «воротилы Уолл-стри-та». В «Крокодиле» за 20 февраля 1953 года в статье «Ощипанный „Джойнт“» Николай Грибачев, рассказывая о «кровавых преступлениях сионистов», объяснял, что «буржуазные газетные поденщики <...> и буржуазные радиокomentаторы пускаются на провокации, пытаются выдать борьбу с сионизмом, отдавшим себя в услужение американской разведке, за антисемитизм...»<sup>3</sup>. Среди преступлений упоминалось и особо циничное: «Сионист Бедржих Райцин, как сейчас выяснилось на процессе Сланского, выдал гестапо народного героя Чехословакии Юлиуса Фучика». Читатель должен был заключить, что не в Чехословакии было создано одно из крупнейших в Европе Терезинское гетто, не нацистами при помощи местного населения были уничтожены сотни тысяч евреев Чехии и Моравии, не еврей Рудольф Сланский руководил Словацким восстанием, а, наоборот, евреи выдавали немцам чехов.

<sup>1</sup> Правда. 1953. 14 февраля, 1 марта.

<sup>2</sup> Красная звезда. 1953. 20 февраля; Комсомольская правда. 1953. 24 февраля.

<sup>3</sup> Крокодил. 1953. 20 февраля. С. 10.

Владимир Порудоминский пронизательно заметил отсутствие «откликов трудящихся», которыми активно сопровождались Большой террор 1937 года, а позже — кампании осуждения Пастернака, Солженицына, Сахарова. И это при том, что в отличие от тех кампаний, проблема «врачей-убийц» была не абстрактной политической угрозой, но воспринималась как реальная. Касаясь здоровья каждого, она породила настоящую массовую панику в стране: больные боялись идти на прием к врачам с еврейскими или «подозрительными» фамилиями, покупать лекарства в аптеках, верили в подброшенные на прилавки магазинов спичечные коробки с микробами и т. д.<sup>1</sup> Другая особенность кампании состояла в ее низкой интенсивности. В отличие от антикосмополитической кампании зимы 1949 года, когда в каждом издании были опубликованы десятки статей, направленных против космополитов в каждой сфере науки и искусства, в течение зимы — весны 1953 года (с 13 января, когда было опубликовано сообщение о раскрытии заговора кремлевских врачей, и до их реабилитации 4 апреля) антиеврейских публикаций было относительно мало — не больше 8–10 материалов в «Правде» и столько же в других изданиях.

Объяснить это можно неразвитостью идеологически приемлемого дискурса. Предыдущие этнические чистки (волжские немцы, крымские татары, чеченцы) были полностью засекречены и потому не нуждались в идеологической «упаковке». Кампания 1953 года, выйдя за пределы антикосмополитического дискурса, была уже сугубо антисемитской и кроме этнонационализма не имела никакого иного содержания. В конце концов, сколько историй о проходимцах-завхозах, махинаторах-провизорах и кассирах-ворах ни рассказывай — их аккумуляция не породила нового идеологического содержания.

Низкая интенсивность кампании компенсировалась тем, что можно было бы определить как *обнажение идеологического приема*. На страницах советской печати не только легитимировался антисемитский дискурс, но давались образцы того, как делать антиеврейский по содержанию материал нейтральным по форме. Это касается, например, указания еврейских и нееврейских фамилий (поскольку само слово «еврей» как нейтральное стало полностью табуированным и заменялось политически нагруженными эвфемизмами типа «сионист», «еврейский буржуазный националист», «безродный космополит», «выражено» еврейские фамилии оставались единственным маркером). Проанализировавший приемы этой политической ономастики Порудоминский показал, как происходила этническая маркировка. Так, в фельетоне в «Правде» за 25 января, обличающем некоего Гридасова, трижды повторяется его имя и отчество — Ефим Григорьевич. Объясняется это «невывраженной» фамилией героя. Зато там же перечисляются еще пять нееврейских фамилий. Возле четырех из них нет не только имен и отчеств, но даже инициалов, но возле одной дается

<sup>1</sup> Порудоминский В. Пиня из Жмеринки и другие: Заметки о прессе 1953 года // Еврейский журнал. 1991. С. 35.

полностью имя и отчество: Леонов Григорий Соломонович. Тут же демонстрируется и обратный принцип: в фельетоне даны три «выраженные» еврейские фамилии без имен и инициалов, а четвертая, «невыраженная» (Позюмин), с неременным уточнением: Залман Абрамович. Тут же находится и образец криминальной антропоники: персонаж фельетона, которого «сослуживцы величают Евгением Борисовичем», оказывается «опознанным» как Завель Бенецианович. Он был «узнан на улице и разоблачен» не как преступник, но как носитель еврейского имени, то есть человек, «выдававший себя» за русского<sup>1</sup>.

В небольшом (всего на одну шестую полосы) фельетоне «Дельцы от искусства» («Литературная газета» за 24 марта), рассказывающем о Вениамине Борисовиче Пинчуке, имя и отчество героя упоминается шесть (!) раз. Некоторые другие герои также удостоиваются полных имен и отчеств — Владимир Иосифович Ингал, Леонид Юльевич Эйдлин и Анна Марковна Земцова. Некоторые (как слишком «выраженные») даны только с инициалами (Цукерман, Коган, Лурье). Зато остальные удостоены лишь первой буквы имени (Никаноров, Хруцкий). В следующем номере «Литературной газеты» (за 26 марта) очередной фельетон — «Хищники» — о воровстве в рыбной торговле. Здесь на читателя обрушивается целый каскад имен проходимцев. Помимо двух начальников (Богомолова и Бычкова), все как на подбор экспедиторы и директора магазинов наделены краткими характеристиками: «исключенный из партии Лазарь Ботвинник», «бывший осужденный Лев Гольдберг, человек с темным прошлым», «бывший крупный рыборотговец Арон Паперный», «изгнанный из партии за антигосударственные преступления Моисей Корпиловский»...

Интересны не столько сами эти нехитрые приемы, сколько их *обнажение*. Понятно, что демонстративное указание «выраженных» имен к «невыраженным» фамилиям (и наоборот) не может в принципе иметь иной цели, кроме как указывать на этническое происхождение персонажей этих фельетонов. Иначе говоря, единственная их задача была в разоблачении еврейской «пятой колонны». Поэтому еврейские имена непременно должны оказаться в негативном контексте. Имя и происхождение героев этих фельетонов оказываются намертво спаянными — все эти залкинды, гурвичи и коганы (обычно — снабженцы, провизоры, заготовители, мелкие администраторы) произошли из политически неблагонадежной среды. Один «в прошлом примыкал к еврейской буржуазно-националистической организации», другой «воспитывался в семье меньшевика-бундовца», третий произошел из мелкобуржуазной семьи и т. д. Все они не работают, но «подвизаются», в войну все они уклонялись от фронта... Словом,

герой фельетона скомпрометирован не только совершенным проступком (если в самом деле совершил) — он с первых строк уничтожен именем, происхождением

<sup>1</sup> Порудоминский В. Пиня из Жмеринки и другие. С. 38.

и воспитанием, прошлым, спутниками (здесь подчас довольно перечня фамилий) <...> Еврейские фамилия, имя и отчество на газетной полосе утрачивают личностное начало, превращаются в знак, а фельетон в целом — в определенную знаковую систему, элементами которой, кроме имени героя, становятся почти однозначные сведения о его прошлом, службе в армии (точнее — дезертирстве), политической неблагонадежности, неблагонадежном окружении. Случайность, нередко бессюжетность фельетона связаны с тем, что он, в общем-то, и не предназначается для внимательного чтения — призван напомнить о враге-еврее, не позволить читателям утратить живший в их сознании образ врага<sup>1</sup>.

В результате персонаж этих фельетонов дорастал до уровня «типичного героя» советской *commedia dell'arte*. Рядом с толстым, во фраке и с сигарой в зубах магнатом-акулой Уолл-стрит; рядом с объятой гневом и со сжатыми кулаками посылающей проклятья поджигателям войны советской матерью; рядом с застывшим в эпической позе с автоматом наперевес героическим советским воином-освободителем; рядом с остальными героями советского «фундаментального лексикона» появлялся советский плут — обобщенный персонаж этих фельетонов — бессмертный Пиня из Жмеринки — герой одноименного фельетона Василия Ардаматского в «Крокодиле» за 20 марта 1953 года.

Автор собрал в этом тексте, как кажется, весь набор приемов антисемитского фельетона и тем вошел в историю советской журналистики, создав образ директора промкомбината Жмеринского райпотребсоюза Пини Палтиновича Мирочника, который, подобно фокуснику, умудрился сколотить целое состояние, жульничая с ваксой, содой и гвоздями. В качестве доказательств называется некая «куча документов» — «акты, протоколы, справки», лежащие перед Ардаматским (с этого начинается фельетон). Весь текст — явно переписанный журналистом донос с требованием к областной прокуратуре подтвердить «факты» (этим фельетон завершается). Ассистируют фокуснику Пине «свои люди»:

В свой промкомбинат Пиня Палтинович на должность начальника химцеха взял Давида Островского. Соответственно, сын Давида стал агентом по снабжению. Рахиль Палатник расположилась за столом главного бухгалтера. Соответственно, зять сей Рахили, Шая Пудель, стал ее заместителем. Плановиком стала Роза Гурвиц, а муж ее стал начальником снабжения. Шурин Пини Палатника, Зяма Мильзон, занял позицию в хозяйственном магазине. В других местах расположились Яша Дайнич, Буня Цитман, Шуня Мирочник, Муня Учитель, Бенья Рабинович, Исаак Пальгин и другие.

Сам Пиня, разумеется, политически скомпрометирован: «Пиня Палтинович волшебником стал не сразу. На первых порах ему удавалось далеко не все. Так,

<sup>1</sup> Там же. С. 40–41.

в 1936 году он был исключен из партии за совершение религиозного обряда и заодно нечистых сделок. К 1941 году он стал уже опытней и сумел, будучи и поныне совершенно здоровым, заболеть как раз в последней декаде июня 1941 года». Всю войну он ошивался в тылу, затем пробрался обратно в партию... Его двое братьев живут за границей, а сам он проживает в шикарно обставленной четырехкомнатной квартире (с семьей из шестерых человек, из которых никто, кроме него самого, не работает). Эта кампания жуликов контролирует всю жмеринскую промышленность: «В чем только не замараны руки жмеринских фокусников! И в ваксе, и в синьке, и в халве, и в подсолнечном масле, и в меду, и в патоке. Жулики обнаглели»... Благодаря таким авторам, как Ардаматский, обладающий специфическими функциями и приемами, антисемитский фельетон приобретал все черты полноценного жанра. Это был хорошо знакомый советскому читателю жанр.

Всякому, кому приходилось работать с советскими архивами, доводилось читать доносы. Они поступали на все уровни партийно-государственного управления — от Сталина до начальника жэка. Стиль их весьма специфичен и легко узнаваем. В них рассказываются истории и раскрываются «схемы» различных афер и, как правило, разного рода тайных действий «устроившихся» (и «устроивших» своих родственников и знакомых) ненавистных соседей, преуспевающих сослуживцев и нанесших обиду начальников. Собственно, донос как жанр раскрывает (а нередко выдумывает) если не заговор, то чужую тайну. Будучи анонимными и адресованными узкому кругу лиц, доносы интересны именно своей непубличностью, поскольку публичный дискурс предполагает иной уровень доказательности и требует определенного идеологического оформления, тогда как антиеврейские фельетоны не поднимаются над уровнем бытовых доносов (еще и в силу описываемых в них бытовых сюжетов о расхитителях и аферистах).

Антисемитские фельетоны — это *публичные* доносы с полным сохранением всех черт *непубличного* жанра: бездоказательными обвинениями, инсинуациями, намеками и огульными выводами. Донос — это своего рода внесудебная расправа. Он выносит приговор без суда и следствия, без сбора доказательств, без прений сторон, без защиты. Его основанием является презумпция виновности. В этом смысле публиковавшиеся центральными газетами фельетоны мало чем отличались от официальных сообщений о «врачах убийцах».

Рассматривая фельетон «Сапоги со скрипом» в «Правде» за 11 февраля, где рассказывалось о *воображаемом* суде над жуликом — директором комбината Б. М. Шафранником и целой командой «преданных ему людей» — Крельштейна, Друкера, Купершмидта, Мордковича, Спектора («Признаемся читателю, что картинка, нарисованная в начале нашего повествования, является плодом фантазии фельетониста. Суда над директором комбината еще не было. И скажем прямо: описанная выше сцена понадобилась для того, чтобы предупредить

события»), — Порудоминский замечает: «Суда над „врачами-убийцами“ тоже еще не было. Но уже на весь мир заявлено о совершенных ими преступлениях, о принадлежности каждого той или иной разведке, по существу, приговор уже оглашен. Зная его наперед, стоит ли затрудняться подлинными доказательствами вины обреченных профессоров, как и вины Мордковича, Друкера» и др.<sup>1</sup>

Фельетон «Поборник истины», опубликованный в журнале «Крокодил» 30 июля 1951 года, относится к числу фельетонов, прямо не приуроченных ни к антикосмополитической кампании, ни к «делу врачей». Это — один из множества фельетонов, посвященных «кляузникам», «склочникам» и «клеветникам». Интересен он как метатекст, обнажающий технику производства и поэтику доносов-фельетонов. Его главный герой — начальник отдела снабжения Московской консерватории Абрам Львович Вельтман — профессиональный склочник, который засыпает потоком доносов вышестоящие инстанции. Он — настоящий «труженик» склоки. «На письменном столе труженика лежат папки, набитые бумагами, бумажками и бумажонками. Они разнообразны по содержанию, но все направлены к одной цели: бросить густую тень на людей, ему неудобных». Он создал целую канцелярию для доносов: «Секретный фонд обличительных документов Абрама Львовича содержит: 1) жалобы, 2) заявления, 3) донесения, 4) отношения, 5) опровержения, 6) просьбы обыкновенные и просьбы с угрозами, 7) перечни преступлений различных сотрудников с приложением статей УК, по которым данные лица должны привлекаться к ответственности. Обличительный фонд содержит также выписки, копии, справки, протоколы, резолюции и т. д.».

Словом, все то, что лежит в основании всех этих фельетонов, включая «Пиню из Жмеринки». Перед АрдаMATским ведь тоже лежала такая же «куча документов» — «акты, протоколы, справки». Но поскольку Пиня был человеком «неудобным», там они воспринимались всерьез. На их основании автор выносил приговор спекулянтам и требовал внимания прокуратуры, «под носом» у которой творил свои «темные делишки» Пиня с компанией мошенников. На основании таких же доносов он рассказывал о родственниках Пини. Но когда то, чем занимался АрдаMATский и другие фельетонисты, делает Вельтман, об этом говорится как о склоке и клевете: при помощи этих своих «бумаг, бумажек и бумажонок» Абрам Львович может доказать лихоимство, кумовство, злоупотребления. «Он может доказать в мгновение ока, что Икс доводится Игреку двоюродным кумом и ходит к нему пить чай». Да только ли чай? «„Знаем мы этот чай“, — шипит благородный обличитель. Как ядовитый болотный туман, поднимается над его письменным столом душное облако склоки, кляуз, клеветы». Но этим и исчерпывался практически любой антиеврейский фельетон.

<sup>1</sup> Порудоминский В. Пиня из Жмеринки и другие. С. 38.

Пустота содержания этих текстов, рассказывавших о проходимцах, ворах, спекулянтах, «расхитителях социалистической собственности» и их «аферах» обеспечивала им место разве что в районных, городских и республиканских газетах в рубрике «Из зала суда»<sup>1</sup>. Именно этой ничтожностью содержания кампания зимы 1953 года отличалась от кампании зимы 1949-го:

Борьба с космополитизмом сверкала на газетных страницах известными именами и золочеными вывесками привлекательно-солидных учреждений: Союз писателей, МХАТ, Мосфильм, Академия художеств. Кампания 53-го года тяготеет к глухой провинции, даже если место действия фельетона или статьи — столица. Промкомбинат, артель, мастерская, заготконтора...

Ощущение какой-то нарочитости: будто сложно сыскать нужные «факты» в министерстве, научно-исследовательском институте, на крупном предприятии, в театре, музее, и героев найти позаметнее, и «факты» помасштабнее — какие могут быть сложности с «фактами», когда врачи уже оказались убийцами! Нет! Фельетонисты, будто нарочно, тянутся к совершеннейшим мелочам. Начальник отделения далекой железной дороги Либерман переоборудовал старую дрезину в удобный экипаж и разъезжает на нем вместе с сослуживцами Мильманом и Гутмахером... Зав. секцией поселкового гастронома Хейфец обвешивает покупателей... Студент дальневосточного вуза Нудельман рекомендован в комитет комсомола, а он, как выяснилось, при поступлении в институт скрыл «некоторые анкетные данные»<sup>2</sup>.

Однако их перемещение на страницы центральной печати имело важную функцию. Они демонстрировали *вездесущность* всех этих мордковичей и друкеров, объясняя то, каким образом снятые с ответственных постов в партаппарате, армии, МГБ, с позором изгоняемые из сферы образования, идеологии и искусства<sup>3</sup> евреи могли оказаться столь всесильными и опасными. Если еврейская

<sup>1</sup> См.: Костырченко Г. В. Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм (Новая версия): В 2 ч. Ч. 2. М.: Междунар. отношения, 2015. С. 576–577.

<sup>2</sup> Порудоминский В. Пиня из Жмеринки и другие. С. 39.

<sup>3</sup> По данным статистического сборника о руководящих кадрах партийных, советских, хозяйственных и других органов, подготовленного в 1952 году по указанию Г. М. Маленкова, количество евреев-руководителей среди руководящих кадров центрального аппарата министерств и ведомств СССР и РСФСР сократилось с начала 1945 года до начала 1952 года с 516 до 190 человек (с 12,9 до 3,9% в общей массе руководителей этого звена, насчитывающей 4 тыс. человек в 1945 году и 4,9 тыс. в 1952 году). Среди руководителей предприятий истроек (около 4,2 тыс. человек) доля евреев за этот же период снизилась с 11,2 до 4,6%; среди директоров промышленных предприятий (около 2 тыс. человек) — с 12,3 до 4,6%; среди руководителей НИИ, КБ и проектных организаций (около 430 человек в 1945 году и 1 тыс. в 1952 году) — с 10,8 до 2,9%; среди руководящих кадров центральной печати (около 300 человек в 1945 году и 480 в 1952 году) — с 10,7 до 5,4%; среди руководителей вузов и партшкол (около 730 человек в 1945 году и 1900 в 1952 году) — с 10,9 до 3,1%. В то же время доля евреев среди секретарей обкомов, крайкомов и ЦК компартий союзных республик (около 770 человек в 1945 году и 1000 в 1952 году) сократилась с 1,3 до 0,1%; доля евреев среди наиболее многочисленного корпуса руководителей основных окружных, городских и районных советских и хозяйственных учреждений и организаций (свыше 50 тыс.

интеллигенция (в лице «кремлевских врачей») была связана с коварными западными разведками, то мордковичи и друкеры подтачивали основы советского строя, так сказать, снизу, чем фактически смыкались с врачами в своей вредности. Эти ничтожные, жалкие и откровенно карикатурные персонажи,

вроде бы ничего страшного и не совершающие, не губящие советских людей, как врачи-убийцы, не отравляющие их сознание космополитическим ядом, не предававшие фашистам Юлиуса Фучика <...> но везде и всюду, в каждой конторе, на каждой базе и промкомбинате пронырливо снующие вокруг, устраивающие какие-то свои делишки, меняющие имена, окружающие себя себе подобными, фельетоны эти настойчиво внедряли в голову читателя мысль, что он окружен сонмом врагов, бесов, которые постоянно его обманывают, оболещают, обходят, толкают на неблагоприятные поступки, затягивают в преступные махинации. <...> В измельчении темы, сюжета, персонажей оказывается глубокий смысл: у читателя вырабатывается почти физическое ощущение, что враг во множестве и всегда рядом, и он — еврей. И соответственно: еврей — враг<sup>1</sup>.

И это даже не было тропом. Примером того, насколько зыбкой становилась семантика вполне нейтральных слов, является звучавшее в эти дни всюду само слово «врачи». Хотя речь шла о врачах, главное состояло в том, что все они — евреи (несмотря на наличие нескольких русских, которые воспринимались как «скрытые евреи»). «Врачи-убийцы» было эвфемистическим обозначением «евреев-убийц». Причем убийц тайных и коварных: убийцами оказываются те, кто призван спасать жизнь. Между заготконторой и кремлевской больницей, мелким жуликом и академиком медицины проступала прочная и очевидная связь.

Пока готовится показательный суд (а по сути, расправа, ведь арестованные еще до суда официально были названы преступниками), печать обсуждает тему бдительности. «Ротозейство» и «беспечность» осуждаются в тех же словах, что и в годы Большого террора, когда из-за них в партию смогли «пробраться шпионы и диверсанты». Возвращение в публичный дискурс лексики 1937 года было важной частью подготовки общества к новой волне репрессий. В сопроводительном тексте к сообщению об аресте врачей «Шпионы и убийцы разоблачены» 13 января 1953 года, в частности, говорилось:

Враги мира и социализма не брезгают ничем, тщетно пытаясь приостановить наше поступательное движение. В их арсенале видную роль играют шпионаж и диверсии,

в 1945 году и около 57 тыс. в 1952 году) снизилась с 2,8 до 2,2%. См.: «Руководящие кадры партийных, советских, хозяйственных и других органов к началу 1952 года (без данных по министерствам: Военному, Военно-Морскому, Госконтроля и по войскам МВД, МГБ и спецсилам)». Данные сборника частично опубликованы в кн.: Государственный антисемитизм в СССР 1938–1953 / Сост. Г.В. Костырченко. М.: МФ «Демократия», 2005. С. 353–357.

<sup>1</sup> Порудоминский В. Пиня из Жмеринки и другие. С. 39–40.

террор и вредительство. Бдительность и еще раз бдительность! Вот что должны противопоставить советские люди всем проискам поджигателей войны и их агентуры. Эта агентура засылается к нам извне, из капиталистических государств или вербуются иностранными разведками среди подонков нашего общества. Факты показывают, что она может действовать только там, где налицо преступное ослабление бдительности, где имеют место благодущие, самоуспокоенность, ротозейство... Товарищ Сталин учит, что пока существует капиталистическое окружение, будут существовать у нас вредители, шпионы, диверсанты и убийцы, засылаемые в наши тылы разведками иностранных государств. Это было сказано в 1937 году. И это должны помнить все советские люди сегодня. Как ничтожных козявок, раздавит жалкую кучку презренных предателей Родины советский народ-богатырь. Их постигнет та же участь, которая постигла всех изменников Родины. Так было. Так будет. «Если враг не сдается, его уничтожают» (А. М. Горький).

Эта героическая тема сопровождалась соответствующими визуальными решениями, которые хорошо иллюстрирует плакат Константина Иванова «Будьте бдительны!», где изображался похожий на Маяковского советский человек, в одной руке держащий газету с сообщением о разоблаченных «шпионах и убийцах», а другую сжимающий в кулак. На заднем плане шла последняя строфа стихотворения Маяковского 1928 года «Лицо классового врага», которое как бы «перепаковывало» происходящее в 1953 году в традиционный дискурс большевистского террора: «врачи-убийцы» трактовались как «классовые враги».

Отмеченные бессюжетность и бессобытийность этих фельетонов, повторявших одни и те же бытовые истории и имевших одни и те же устойчивые жанровые признаки, лишь подчеркивала их, по сути, единственную функцию (иного объяснения эти тексты не имели в принципе) — быть маркером новой этнополитики. Это были прежде всего *антиеврейские* фельетоны, задача которых — выставлять в неприглядном свете евреев, тиражировать и утверждать стереотипы их поведения (а иногда и внешности). Каждый следующий такой фельетон был легитимацией антисемитского дискурса.

Важная черта их героев — их жалкое положение. Пойманные с поличным, вытасканные из тени, уличенные в низких помыслах и мелких «делишках», «аферах», «гешефтах», разоблаченные, представшие перед судом, они выглядят убогими и униженными, совершенно карикатурными. Даже когда Кукрыниксы в ставшей одной из самых известных карикатур «Следы преступления» изобразили «врача-убийцу», воспроизведя едва ли не все антисемитские стереотипы (от физиономических до культурно-исторических — кровавый навет, сребреники), их персонаж оказался не столько страшным, сколько жалким, пойманным железной рукой «Органов Государственной Безопасности» и роняющим на землю из окровавленных рук презренные доллары.

Публичное унижение тех, кто высокомерно считал себя «самыми умными», «лучше всех устроенными», успешными, проворными, образованными, должно было не только удовлетворять чувство справедливости, но и льстить массовому читателю, став одним из важнейших инструментов формирования «советской национальной гордости». Повторяемость этих текстов в разных изданиях формировала привычку искать очередной такой фельетон в качестве доказательства продолжения кампании, которая по уже знакомым законам сталинской драматургии должна была иметь кровавую политическую развязку, и потому усиливать страх перед ожидаемыми репрессиями. Хорошо передал эти ощущения зимы 1953 года Борис Слуцкий:

Я вставал с утра пораньше — в шесть.  
Шел к газетной будке поскорее,  
Чтобы фельетоны про евреев  
Медленно и вдумчиво прочесть.

Разве нас пургою остановишь?  
Что бураны и метели все,  
Если трижды имя Рабинович  
На одной  
сияет полосе?

Кроме «имени Рабинович» прочесть в этих «фельетонах про евреев» было не о чем. Но причина для «вдумчивого прочтения» была. По сути, в них происходил сдвиг прежней границы дозволенного. Людями, недавно пережившими Холокост, чудом выжившими и потерявшими родных и близких, она воспринималась крайне болезненно — как граница, отделявшая скрытый государственный антисемитизм от открыто-погромного, по сути как граница между жизнью и смертью.

Официальный дискурс, «оформлявший» антисемитскую кампанию 1953 года от начала (13 января) до конца (4 апреля) состоял из сплошных недоговорок. Вот как эвфемистически подавалось дело врачей в самом массовом советском журнале «Огонек». 25 января 1953 года в короткой передовой статье «Бдительность и еще раз бдительность!» на первой странице не было указано имени ни одного из врачей. Но уже во втором абзаце было сказано:

Большинство участников гнусной шайки людоедов было связано с международной еврейской буржуазно-националистической организацией «Джойнт», которая под руководством американской разведки ведет широкую шпионскую, террористическую и иную подрывную деятельность в ряде стран, в том числе и в Советском Союзе. Маскируясь «благотворительностью», международная еврейская сионистская организация выполняет самые грязные задания своих американских хозяев, сделав своей специальностью шпионаж и террор.

Спустя два с половиной месяца, 12 апреля, на том же месте в «Огоньке» была напечатана другая передовая статья «Свято соблюдать советские законы!», где, опять же без упоминания имен реабилитированных врачей, сообщалось, что работники МГБ, которые «применяли недопустимые и строжайше запрещенные советскими законами приемы следствия», добились ложных показаний, сами оказались «презренными авантюристами», которые этим «пытались разжечь в советском обществе, спаянном морально-политическим единством, идеями пролетарского интернационализма, глубоко чуждое социалистической идеологии чувство национальной вражды. В этих провокационных целях они клеветали на честных советских людей. Таким образом был оклеветан общественный деятель, народный артист СССР Михоэлс».

Еврейская тема теперь не поднималась вовсе, но ссылка на Михоэлса указывала на то, что изначально речь шла не столько об отравителях, сколько о евреях — именно против них провоцировалась «национальная вражда». Эта третичная сигнальная система работала как в одном направлении, так и в другом. Неартикулируемая система сигналов и подмигиваний была знакома советскому населению, воспитанному на дискурсе полутонов и недоговорок.

Власть продолжала симулировать приверженность марксистскому «пролетарскому интернационализму», а население должно было демонстрировать понимание («диалектику») этого нового — черносотенного — интернационализма. Чтобы уяснить, где проходила граница дозволенного и почему двусмысленные фельетоны и карикатуры печатались, а недвусмысленные антисемитские пасквили — нет, обратимся к поэме Сергея Васильева «Без кого на Руси жить хорошо».

Васильев был третьестепенным официозным поэтом, печатавшим с начала 1930-х годов бездарные пародии на коллег-поэтов и политически правильные лозунговые стихи на актуальные темы. К числу таких тем относилась в конце 1940-х годов и борьба с космополитизмом, заставшая Васильева в должности редактора главного сатирического журнала страны «Крокодил». Вошел Васильев в историю литературы единственным произведением — написанной в 1949 году пародией на поэму Некрасова «Кому на Руси жить хорошо». И хотя Васильев не опубликовал ее, он читал ее в Союзе писателей под одобрительный хохот пьяных слушателей. Раешный стиль и снятие табу на использование реальных имен «критиков-космополитов» превратили этот «поэтический нарратив» в настоящую энциклопедию приемов создания образа врага-еврея.

Главными героями поэмы выступали поносимые в те дни в печати и на собраниях и изгоняемые отовсюду критики-евреи (хотя в их числе было и несколько неевреев), и носила она откровенно погромный характер. Некрасовские крестьяне превратились в «двенадцать злобных лбов», которые «сошлись и зазлословили» на «столбовой дороженьке / советской нашей критики». Эти «двенадцать кровно (! — Е. Д.) связанных» критиков представляли деревни

с говорящими названиями: они происходили из «Нахальницкой губернии, / уезда Клеветничьего, / Пустобезродной волости, / из смежных деревень: / Бесстыжева, Облыжева, / Дубинкина, Корзинкина, / Недоучёнка тож»<sup>1</sup>.

Враг должен представлять *вездесущим и всепроникающим*. Поэтому заспорили критики о том, куда «проникнуть», «где лучше приспособиться, / чтоб легче было пакостить, / сподручней клеветать? / Куда пойти с отравою / всей злобною оравою — / в кино, в театр, в поэзию / или в прозу напрямик?» И решили проникнуть всюду: «Зловредные бездомники, / так сей же час и сделали: / один проник в кино, / один за горло прозу взял, / другой прижал поэзию, / а остальные спрятались / в хоромех ВТО». Но не только в искусство проникли «зловредные бездомники»: «Спешат во тьме с рогатками, / с дубинками, с закладками, / с трезубцами, с трегубцами, / в науку, в философию, / на радио, и в живопись, / и в технику, и в спорт».

Враг должен быть маркирован как *чужой*. Поэтому спор заговорщиков о том, кому главенствовать в «шайке-лейке», дается как рифмованный набор еврейских фамилий: «Один сказал: — Юзовскому! / — А может, Борщаговскому?! — второй его подсек. / — А может, Плотке-Данину? — / сказали Хольцман с Блейманом. / — Он, правда, молод, Данин-то, / но в темном деле — хват! / Субоцкий тут натужился / и молвил, в землю глядячи: / — Ни Данину, ни Левину, / ни Якову Варшавскому / я первенство не дам! / Хочу я сам командовать / такую шайкой-лейкою, / хочу быть главным сам!» Дальше каскад еврейских фамилий обрушивался на читателя уже без «диалогических» виньеток: «Гуревич за Сутыриным, / Бернштейн за Финкельштейном, / Черняк за Гоффеншерфером, / М. Гельфанд за Б. Руниным, / Б. Кедров за Селектором, / за Хольцманом Мунблит». И действия заговорщиков выдают не только их чуждость, но прямую враждебность: «И зáchали, и пóчали / чинить дела по-своему, / по-своему, по-вражьему, / народа супротив. / Юродствовать, юзовствовать, / лукавить, ненавистничать; / врагам заморским на руку, / друзьям Руси назло». «Друзья Руси» представлены, напротив, набором русских имен наиболее одиозных официозных писателей, поэтов, драматургов, кинорежиссеров, композиторов, противопоставленных еврейским фамилиям «зловредных бездомников», которые наносят «один удар по Пырьеву, / другой удар по Сурову, / два раза Недогонову, / щелчок по Кумачу. / Бомбежка по Софронову, / долбежка по Ажаеву, / по Грибачеву очередь, / по Бубеннову залп! / По Казьмину, Захарову, / по Семушкину Тихону, / пристрелка по Вирте».

Враг должен быть показан *преступником*. Поэтому общаются критики друг с другом, как заправские уголовники: «— А ты молчал бы, выродок! / — Малюгину вдруг Трауберг, / как ножиком в ребро <...> Нашелся тоже! Выскочка! / Ублюдок, прости господи! / Тьфу, пакость, драмодел!»

<sup>1</sup> Цит. по: Ваксберг А. И. Нераскрытые тайны. М., 1993. С. 261–265.

Враг должен быть *тайным*. Поэтому когда «село солнце красное» и «дверь гостеприимная / открылась в ВТО», а «в „Литгазете“, в „Знамени“ / и в „Новом мире“ в сумерках / заснули сторожа», зловердные критики проникли в советские учреждения и органы печати, подобно насекомым, тле, паразитам. Это типичный набор метафор, которые используются для маркировки и *дегуманизации* врага: «— Давай сюда! — с оглядкой / друг другу шепчут странники: / — Скорей, скорей сюда! / — Довольно спорить попусту! — / шипит Юзовский Левину. / — Настало время действовать, — / ведь цель у нас одна! — / Кто на чердак ударился, / по дымоходу снизился, / кто — в дырочку, / кто — в щелочку, / кто — по трубе в окно, / кто — поверху вскарабкался, / кто — внутрь прорвался понизу, / кто — проскользнул ужом». Несмотря на наличие (еврейских) фамилий (или, скорее, вследствие этого), враги лишены индивидуальности. Они описываются как опасные паразиты: «Пристроились, освоились, / освоились, размножились, / размножились, приладились, / а там и прижились».

Враг *жаден*. Мотивы заговорщиков объясняются так: «Жируют припеваючи, / друг другом не нахвалятся: / — Вот это жизнь, товарищи, / какие гонорарища / друг другу выдаем!» Будучи воплощением «темных сил», враг *коварен*. Поэтому работа критиков сводится исключительно к тому, что они «строчат статьи погромные, / проводят сходки темные, / зловердные, отравные / рецензии пекут». Поскольку занимаются критики-космополиты злостным «очернением советского искусства», их инструменты не вполне обычны: «За дегтем двое посланы, / за сажей трое выгнаны / и четверо с ведерками / за серной кислотой!» Деготь, сажа и кислота нужны для уничтожения произведений Грибачева, Сурова и Софронова, чтобы поставить на их место совсем других авторов: «Подай Луи Селина нам, / подай нам Джойса, Киплинга, / подай сюда Ахматову, / подай Пастернака!» В отличие от Семушкина, Недогонова и Бубеннова, эти авторы должны отравить советское искусство: «Поменьше смысла здорового, / Побольше от лукавого, / взамен двух тонн свежатины — / сто пять возов тухлятины / и столько же гнильцы!» И все это — вместо «прозы ясной», «стихов понятных», «пьес новых, / спектаклей злободневных / на тему о труде».

Враг — *разрушитель*. Вот и критики «такой бедлам устроили, / так нагло распоясались, / вольготно этак зажили, / что зарвались вконец. / Плюясь, кичась, юродствуя, / нахально издеваясь / над Пушкиным самим». Вредоносного врага можно обезопасить, только сделав его явным. Как сделал это «русский народ»: «За гвалтом, за бесстыдною, / позорной, вредоносною / мышиною возней / иуды-зубоскальники / в горячке не заметили, / как взял их крепко за ухо / своей рукой могучею / великий наш народ».

Появление «великого народа» сводит образ врага к шаржу: народ-богатырь «взял за ухо, за шиворот, / за руки загребущие, / за когти вездесущие — / да гневом осветил!» От света враг растаял, как морок — «на столбовой дороженьке / советской нашей критики / вдруг сделалось светлей». Наступает эпический

мир гармонии, красоты и счастья: «Вдруг легче задышалось, / еще вольней запелось, / сильнее захотелось / работать во весь дух. / Работать по-хорошему, / по-русски, по-стахановски, / по-пушкински, по-репински, / по-ленински, по-сталински, / без усталости, с огнем. / Писать, пером играючи, / творить, сил не жалеючи, — / и все — во имя Родины, / во имя близкой, завтрашней / зари коммунистической, / во имя правды утренней, / во имя красоты».

Вот так, «пером играючи», «по-хорошему, по-русски, по-стахановски, по-пушкински» описал Васильев гонимых критиков. Объяснение тому, что его папскость не был опубликован, следует искать в самой природе жанра, не предполагавшего двусмысленности. Фельетон считался жанром документальным, поэтому указание реальных имен в нем могло мотивироваться законами жанра. Поэма — дело иное. Васильев вышел за жанровые границы и прибег к прямой антисемитской риторике, что не поощрялось, поскольку лишало пропаганду действенной двусмысленности.

Для обозначения врага-еврея в позднесталинской пропаганде использовались определения формально нейтральные, но вызывающие нужные ассоциации. Это создавало двусмысленность советского антисемитского дискурса (образец номенклатурного фольклора: «Чтоб не прослыть антисемитом, зови жида космополитом»). Например, заголовок статьи «Иудиной шайке нанесен сокрушительный удар» в «Крокодиле»<sup>1</sup> апеллировал к образу предателя-Иуды, но намекал на национальность «врагов». Таким же свойством обладали понятия «сионист» и «сионистский», широко используемые в печати. Именно их использовал Шевцов в своем романе «Тля». Риторика заговора, которой пронизан его роман, была почти рефлекторной реакцией на ситуацию социального напряжения, которую власть искусственно продуцировала, раскрывая то «низкопоклонников», то «космополитов», то «врачей-убийц».

### *Соцреализм дураков: Ротшильды, коммунары и всемирный еврейский заговор*

Расцвет теорий заговора был реакцией на Французскую революцию. Подобно вирусу, они оживают всякий раз, когда общество погружается в состояние беспокойства и страхов. В Новое время заговор стал настоящей секулярной религией. Расцвет этих теорий в Новое время отражал необходимость объяснения провала казавшегося незыблемым *ancien régime*. Этот провал был настолько неожиданным, разрыв со средневековой цивилизацией настолько неотвратимым, а потрясение настолько глубоким и имевшим настолько далеко идущие экономические, социальные и политические последствия, что нуждался в объяснении.

<sup>1</sup> Крокодил. 1953. 30 января. С. 2.

Уровень же политической культуры патриархального общества изменился мало, прежней оставалась и объяснительная матрица: Промысел не исчез. На место Бога пришел новый фетиш — человеческие воля и разум. Поэтому заговор следует понимать как своего рода секулярный эрзац Откровения для межуточного и разлагающегося под напором Просвещения патриархального сознания, уже утратившего целостность Веры, но еще не обретшего опоры в Разуме. Содержащий элементы как религии (параллельная реальность, подгоняемая под готовую картину мира, телеологизм), так и рационализма (тотальное логизирование и поиск причинно-следственных связей и скрытых причин явлений, лежащих в интересах агентов, приведение мира к логически взаимосвязанной системе) заговор дает выброшенным из традиционных объяснительных матриц мышления массам недостающие вне религии объяснения мира. Эта драма, разразившаяся в Европе после Французской революции, пришла в Россию, как обычно, со столетним опозданием.

В советском изводе заговор может быть понят как оборотная сторона сталинского культа: если победа в войне объявлялась результатом гениального сталинского замысла, если даже отступление до Москвы было продуктом сталинского стратегического плана, если «чудеса советского экономического развития» назывались следствием «научного планирования», то почему все плохое, что совершается в мире, также не является продуктом замысла и плана, а именно — злого умысла и заговора? Не располагающий информацией, находящийся в плену отживших объясняющих моделей член закрытого общества прикасался к тайне Провидения. Если все добро исходит от заменившего бога вождя, то источником зла являются тайные враги. Соединение злой воли и тайны — это и есть заговор, который питается невежеством масс.

Больше того, заговор им льстит. Конспирологическому мышлению свойственен разоблачительный пафос, основанный на вере в то, что ему удалось пробить брешь в видимой картине мира, приподнять покрывало, заглянуть за кулисы, быть посвященным в тайну, обнаружив «истинный» (скрытый) облик вещей и смысл событий. Все это вместе — демонизация противников, маниакальное запугивание (всесилие заговорщиков), навязывание параллельной реальности через льстящую потребителям роль посвященных — делает заговор незаменимой частью политического, идеологического и культурного ландшафта массовых обществ.

Такие общества обладают собственной траекторией развития и имманентной логикой, диктуемой требованиями роста, плотности, равенства массы, что определяет агитационно-мобилизующие функции теорий заговора: ничто не мобилизует лучше угрозы, а заговор — это всегда неотвратимая и скрытая (а значит — неverifiedируемая) угроза. Фредерик Джеймсон точно указал на катастрофическое разрастание конспирологических нарративов в современной культуре, захватывающих огромные массы населения. Он обратил внимание на

распад и последующую «абсолютную коллективизацию» традиционных функций персонажей и ролей в современных культурных формах в целом и в конспирологическом нарративе в частности. С точки зрения Джеймсона, в этом нарративе «нет более индивидуальной жертвы — жертвами являются все; нет более индивидуального злодея — все окутано зловещей сетью; нет более индивидуального детектива с конкретными целями — есть некто, сливающийся с массой, каждый член которой мог бы выполнять его функции»<sup>1</sup>. Отмеченная Джеймсоном «абсолютная коллективизация» в конспирологических нарративах относима к заговору в той же мере, в какой она относима к героике. Это наводит на мысль о том, что заговор в этих культурах так же неизбежен, как и героизм.

XX век — век массовых обществ и «абсолютной коллективизации» — не случайно стал веком торжества конспирологии: Ленин и Сталин, Гитлер и Муссолини, Хомейни и Каддафи, Мао Цзэдун и Чавес, множество диктаторов, вождей и массовых движений всевозможных оттенков — от крайне правых и исламистских до леворадикальных и антиглобалистских — производили огромное число теорий заговора и питались ими. В России большевистская идеология заговора и контрзаговора легла на подготовленную почву: дореволюционное российское общество было пронизано верой в заговор и идеями виктимности на всех уровнях — от необразованных масс населения, веривших в то, что едва ли не каждый умерший царь был жертвой заговора или же, напротив, оставался жив, перестав быть правителем, до интеллектуалов-славянофилов, винивших Запад в коварных заговорах против России (на сегодняшнем сленге — в «русофобии»).

Вся российская политическая культура сформировалась на активно поддерживаемой царизмом параноидальной вере во враждебное окружение и убежденности в том, что политика — всегда продукт насилия, что она делается «за кулисами», в некоей параллельной реальности. Неслучайно получившим самое широкое распространение и оказавшим огромное влияние на многие поколения людей в разных концах света оказался такой интеллектуальный памятник российской политической культуры, как «Протоколы сионских мудрецов» — настоящая апология заговора. Большевики с ленинской идеей «партии нового типа», превратившейся в сталинской интерпретации в «орден меченосцев», были естественным продуктом этой политической культуры.

Сама риторика «космополитизма» заговорщиков также начала звучать в первых же теориях заговора конца XVIII века, когда масоны — космополиты, враги «устоев», «трона и алтаря», — были объявлены виновниками разрушения *ancien régime*. Их характеристики полностью совпадали с характеристиками «пятой колонны» (в качестве которой воспринимал Сталин советских евреев):

<sup>1</sup> Jameson F. The Geopolitical Aesthetic. Bloomington: Indiana UP, 1992. P. 33–34.

неприятие узкого национализма («космополитизм»), политическая («трон») и идеологическая («алтарь») нелояльность. Политическим эквивалентом этой космополитической нелояльности являлся масонский антиэтатизм, ненавистный консервативно-государственническим идеологиям всех типов. Традиция борьбы с ним также восходит к клерикальной антимодернистской критике «масонского заговора», враждебного тем, что «масонская идеология — неотъемлемая часть просветительского багажа идей» и что она сыграла «выдающуюся роль в качестве образца форм гражданского общества, переступающего через сословные границы»<sup>1</sup>. Поскольку, будучи связанной с неприемлемыми для сталинизма формами самоорганизации общества и политической независимости, тема масонства в конце 1940-х годов в СССР подниматься не могла, характеристики и функции масонов приняли на себя советские евреи. Так история совершила полный круг — от просветительских идеалов раннего большевизма революционной эпохи к контрпросветительской реакции позднего сталинизма.

Позднесталинская конспирология была органичным продуктом большевистской идеологии. Но в столкновении с национальной спецификой крестьянской страны она была обречена на антисемитизм. Тем более что конспирология была пронизана антисемитизмом с момента своего возникновения. Революция как продукт масонского заговора была исходной точкой всех теорий заговора, а поскольку масонская риторика была основана на веротерпимости и космополитизме, в клерикальных кругах, культивировавших христианский антисемитизм, масонство рассматривалось как весьма опасное. Масоны, связанные с протестантизмом, были объявлены католической церковью «предтечами Антихриста», что ставило их в один ряд с «безбожниками-евреями», распявшими Спасителя. Масонами были объявлены Пилат, Ирод, Иуда<sup>2</sup>. Поэтому помещение контрреволюционерами евреев в центр предполагаемого масонского заговора началось еще до Французской революции, несмотря на то что прием евреев в масонские ложи оставался «очень спорным в среде самого масонства». Более того, евреев принимали в ложи только в виде исключения<sup>3</sup>. Тем не менее очень скоро «прилагательные „масонский“ и „еврейский“ стали синонимами и могли заменить друг друга, пока даже масонов-неевреев не стали называть „искусственными евреями“ (*künstliche Juden*) и не сочли, что „тайна масонства целиком в евреях“»<sup>4</sup>.

Эмансипаторская политика Наполеона в отношении евреев также способствовала превращению их в объект ненависти для контрреволюционеров и христианских антимодернистов, связавших евреев с образом Антихриста-Наполеона. Если добавить к этому, что вне Франции евреи воспринимались

<sup>1</sup> Биберштайн Й. Миф о заговоре. СПб.: Изд-во Н.И. Новикова, 2010. С. 133.

<sup>2</sup> Там же. С. 174.

<sup>3</sup> Там же. С. 173.

<sup>4</sup> Там же. С. 172.

теперь как профранцузские силы, станет ясен их новый статус «пятой колонны»: в сознании антилиберальных церковных ортодоксов и антидемократически настроенных представителей проигравших аристократических элит они воспринимались как главные бенефицианты либерализма и демократизации, основные приверженцы разрыва с традиционной социальной и ценностной системой, подрыв которой имел целью разрушение единого христианского тела традиционного патриархального общества.

Идеи либерализации, демократизации, модернизации — социальной, экономической, политической, культурной — были прямым вызовом традиционной легитимности абсолютизма, основанной на тотальной целостности социального тела, связанного христианскими догматами, союзе абсолютной власти с легитимирующей ее церковью и подчиненными массами. В этом целом просто не могло быть места эмансипации и гражданскому обществу. Не удивительно поэтому, что в писаниях «католических адептов конспиратологического мышления» с начала XIX века «евреи предстают уже не просто свитой для просветителей и революционеров-,атеистов“, а закулисными организаторами рационально задуманного и направленного на мировое господство заговора»<sup>1</sup>.

Контрреволюционную традицию продолжил светский популизм (как правого, так и левого толка), облаченный в формы антилиберализма и антибуржуазности. Враждебность к либерализму объединяла такие разные слои общества, как мелкая буржуазия и мелкое крестьянство, радикальных социалистов и консервативные круги чиновничества и армии, ортодоксальных клерикалов и националистически настроенных секуляристов.

Все это создавало нишу для конспирологии: заговор превращал эту конструкцию в работающий механизм, обосновывал связи между его агентами и, наконец, наполнял политико-идеологическим содержанием. Отсюда — прямая линия к «Протоколам сионских мудрецов» и черносотенным погромам, к «Майн Кампф» и Холокосту, к борьбе с космополитизмом и «делу врачей». В позднем сталинизме мы имеем дело со смесью архаично-религиозных страхов с популистской юдофобией фашистского извода, антикапиталистической риторики с шовинистической пропагандой.

В 1940-е годы советские евреи оказались между молотом нацизма и наковальней сталинизма. Показательно, что конспирологический бред, в котором пребывал Сталин после войны, привел его к той же дебютной идее, которую формулировал Гитлер, называя евреев заговорщиками и «всемирными отравителями»: в своем финальном аккорде — заговоре врачей-убийц — сталинизм пришел к прямой материализации этой нацистской инвективы. В этом смысле поздний сталинизм, в котором антисемитизм институционализировался, инструментализировался и превратился в системное явление, не был ни особой,

<sup>1</sup> Там же. С. 177.

ни смягченной формой антисемитизма, как утверждают некоторые историки. Его «мягкость» по сравнению с Холокостом состояла лишь в том, что он был прерван скоростигшной смертью Сталина перед той стадией, которая вполне могла бы сравниться с последствиями нацистского геноцида, окажись большинство советского еврейства в ГУЛАГе, к чему, по всей вероятности, должно было привести дело врачей.

«Особость» сталинского антисемитизма определялась лишь его табуированностью, которая была результатом на глазах слабеющих политико-идеологических рестрикций. Но именно в культуре видно, что, подобно тому как в нацизме оборотной стороной «еврейской плутократии» оказался «еврейский большевизм», в позднем сталинизме евреи подвергались шельмованию как радикально правые (контрреволюционеры) и радикально левые (модернисты).

Этот экскурс в эпоху возникновения конспирологии потребовался потому, что к этим сюжетам обратилась сама позднесталинская культура в симптоматичной пьесе Владимира Соловьева «Золотая чума (Измена нации)». Соловьев относился к той категории советских драматургов, которые, будучи готовыми к любому политическому заказу, выполняли его со страстью. Писал он большей частью пьесы в стихах и вполне овладел этим ремеслом. Заводской электромонтер, ставший комсомольским поэтом, Соловьев был типичным рапповским ударником, «призванным в литературу». О его политическом чуте говорит все его творчество. Во время короткой оттепели начала 1930-х он написал пьесу «Личная жизнь» (1934), а уже в 1938 году — пьесу о вредителях в промышленности «Чужой». В 1939 году, на волне патриотического поворота, появилась его пьеса «Фельдмаршал Кутузов», удостоенная в 1941 году Сталинской премии (в начале войны Кутузов был особенно в цене: Сталин проводил мысль о том, что отступление Красной армии и дошедшие до Москвы немцы — это часть стратегического замысла по уничтожению врага, и Кутузов был ближайшей исторической параллелью). В 1943 году появилась драматическая поэма «Переправа», а в 1948-м — пьеса о подпольщиках «Дорога победы». Самым успешным проектом Соловьева оказалась драматическая диалогия в стихах «Великий государь», увидевшая свет в 1945 году. Она создавалась в рамках кампании по реабилитации Ивана Грозного. В том же 1946 году, когда вторая серия фильма Эйзенштейна была запрещена, пьеса Соловьева удостоилась Сталинской премии. Пьеса была оправданием мудрого и дальновидного правителя, вынужденного «ради русского царства великого» использовать насилие. Спустя десять лет, в 1955 году, Соловьев переписет ее, заставив царя каяться в том, что он погубил невинных людей. В разгар антикосмополитической кампании, в 1952 году, Соловьев пишет пьесу «Золотая чума (Измена нации)». Ее он тоже переписет в 1960 году. В разгар хрущевской антирелигиозной кампании, в 1963 году, он пишет киносценарий на антирелигиозную тему «Маленькое колесико истории». Но еще до того, по следам XX съезда, в 1957 году — пьесу

«Хамелеоны». Все творчество Соловьева подталкивает к мысли, что пьеса с таким названием могла бы быть автобиографической, но она была, вполне в духе времени, сатирической.

Пьеса «Золотая чума» посвящена Парижской коммуне — одной из излюбленных тем советского искусства — от множества романов, поэм, картин, памятников до таких фильмов, как «Новый Вавилон» Григория Козинцева и Леонида Трауберга и «Зори Парижа» Григория Рошалья и балета «Пламя Парижа» Бориса Асафьева. Тема эта содержала весь набор соцреалистических эффектов — и «торжество восставшего народа», и «трагедия освободительной борьбы пролетариата», не имевшего во главе «партии нового типа», и коварство и беспредельная жестокость «обреченных классов». Но пьеса Соловьева радикально выделялась в этом потоке. По сути, Парижская коммуна была здесь лишь фоном. Главное же — идея заговора и его драматизация. Все ее действие протекало в кабинетах банкиров, которые «торговали Францией». В центре заговора находились Ротшильды. Все остальные — коммунары, версальцы, Бисмарк — изображены в ней лишь марионетками в руках Ротшильдов. Способность Ротшильдов поддерживать хорошие отношения с враждующими режимами, огромное богатство и влияние сделали их символом еврейского тайного могущества и наднациональной власти<sup>1</sup>. Классическим обвинением стало обвинение их в развязывании войн: провоцируя их, Ротшильды торгуют оружием и раздают займы, наживаясь на чужом горе. Объясняющим фактором исторических событий вместо «классовой борьбы» стали банковские операции и схемы.

Соловьев продолжал традиции левого антисемитизма, т. наз. «социализма дураков», родившегося в Вене в конце XIX века, когда некоторые левые лидеры-популисты стали проповедовать борьбу с евреями-банкирами и «мировым еврейским капиталом» в качестве (вместо) «классовой борьбы». Над этой разновидностью социализма смеялись многие социал-демократы. Но когда на смену европейскому социалистическому движению пришел фашизм, и национал-социализм соединил правый антисемитизм и расовую теорию с «классовой» борьбой левых радикалов с евреями, результатом стал Холокост. После войны «социализм дураков» на некоторое время ушел из европейской политики, вернувшись в нее только в конце 1960-х годов вместе с поддержкой «национально-освободительного движения» и позже — с антиглобализмом. Именно в эту паузу первых послевоенных лет эстафету левого антисемитизма подхватил сталинский режим, объявивший войну «безродным космополитам» и «мировому сионизму». Поскольку после нацистских зверств винить евреев в развязывании войн было сложно, советская пропаганда использовала эвфемизмы типа сионистского заговора. Эта двойственность помогала Сталину позиционировать себя в качестве марксиста-интернационалиста.

<sup>1</sup> Пайнс Д. Заговор. С. 130.

Пьеса Соловьева настолько порывала с советской традицией изображения Парижской коммуны, что требовала исторических разъяснений. Автор предисловия к ней, видный советский историк Франции Нового времени Александр Молок, под статью автору пьесы, специализировался на актуальных исторических сюжетах. Когда в начале 1920-х годов тема Парижской коммуны стала политически востребованной, он написал книгу «Очерки быта Парижской Коммуны 1871 г.» (Л., 1924). Когда в 1930-е годы появился сталинский «марксизм-ленинизм», Молок выпустил книгу «К. Маркс и июньское восстание 1848 г. в Париже» (Л.; М., 1934). В конце 1930-х (до Пакта Молотова — Риббентропа) горячей темой стал германский милитаризм. В 1939 году выходит книга Молока «Германская интервенция против Парижской Коммуны 1871 г.». Во время войны антинемецкая тема вновь стала актуальной. И вот появляется новая книга Молока «Немецкий военный разбой в Европе (X–XX века)» (Л., 1945).

Это умение актуализировать историю в свете насущных политических задач помогло Молоку объяснить читателю, чем так важна пьеса Соловьева «сегодняшнему зрителю». Оказывается, «в результате предательства правящих кругов Франция ныне снова оккупирована, снова превращена в колонию иностранного империализма. Она оккупирована войсками американских империалистов, которые готовятся развязать новую мировую войну против лагеря мира, демократии и социализма»<sup>1</sup>. Молок расшифровывал исторические аллюзии, утверждая, что Соловьев «с большой обличительной силой» обрисовал «деятелей лагеря контрреволюции». Так, он заверял зрителя, что хотя в пьесе нет Тьера, «главаря версальского правительства, главного душителя Коммуны», барон Ротшильд и вице-директор Французского банка маркиз де Сек (настоящая фамилия его была де Плек) были «подлинными вершителями судеб тогдашней Франции», что Соловьеву удалось «показать тайные пружины, которые приводили в действие самые темные силы реакции во всех странах, в том числе и Тьера во Франции. Поэтому фигура Тьера в данном решении темы является для автора второстепенной»<sup>2</sup>.

Поскольку интерпретация истории через еврейский заговор была чем-то новым для советского читателя и зрителя, Молок пытался легитимировать подход Соловьева к истории апелляцией к Марксу. Он утверждал, что, «описывая грязную секретную сделку, которую представители французского банковского капитала заключили в ущерб интересам французского народа с близким к Бисмарку представителем банковского капитала Германии, автор основывается на разоблачениях, сделанных Марксом в его работе „Гражданская война во Франции“ и в его письмах» того времени<sup>3</sup>. Хотя Маркс не испытывал никакой симпатии к еврейским банкирам, он не склонен был смотреть на историю из окон кабинета ротшильдовского банка. Разумеется, в такой проекции Тьер оказывался

<sup>1</sup> Соловьев В. Золотая чума (Измена нации). М.: Искусство, 1952. С. 5.

<sup>2</sup> Там же. С. 9.

<sup>3</sup> Там же.

второстепенной фигурой. Более того, перед еврейскими деньгами на задний план отходила сама политика. И вместо главных исторических фигур из тени выходили еврейские банкиры. Соответственно, на смену классово-борьбе приходила расистская конспирология. Поэтому, дабы читатель не отрывался от современности, Молок напоминал, что «обличительный пафос пьесы, направленной не только против французских банкиров 1871 года, но и против сегодняшних магнатов Уолл-стрита, против всего современного империализма, достигает в образах Ротшильда и де Сека наибольшей силы»<sup>1</sup>, то есть указывал, что заговор еврейских банкиров отнюдь не история, но подоплека холодной войны.

С первой же картины пьесы вводит читателя/зрителя в идеологический спор. На баррикадах коммунары, занятые выяснением вопроса о «чести Нации», представлены двумя полюсами: социал-демократическим (Беле) и коммунистическим (Риго). Первый не может поверить в то, что «Фавр или Трошю / На перемирье с немцами решатся», поскольку хотя «француз французам рознь, но все французы — Нация! / Кем ни был бы Трошю, он все-таки француз!» К тому же «эти люди как-никак / Не занимали правых скамей, / Но только левые...» Перед нами — позиция т. наз. «социал-предателей» и «соглашателей», которые в сталинской системе координат были едва ли не опаснее правых, поскольку воспринимались как «свои».

Совсем иное дело — позиция революционного лидера коммунаров Риго, который прозрел настоящий заговор и убежден, что «где есть обманутая Нация, / Честь только в том, чтоб ей открыть глаза». Согласно Риго, заговор связан с еврейскими банкирами: «Воюют Франция и Пруссия, а втайне / На биржах спор идет, кто победит всерьез, / Дом Ротшильдов во Франкфурте-на-Майне / Или дом Ротшильдов в Париже? Вот вопрос! <...> А кто такие Ротшильды? Едва ли / Честь Франции и Пруссии они!» И здесь читатель/зритель посвящается в тайну космополитизма: «Банкир, — он может жить в любой столице мира, / На родине своей или чужой осев, / Вам интересно знать, где родина банкира? / Я вам отвечу: там, где он поставил сейф! <...> Нет! Франция еще не поднялась. / Для Франции — не Ротшильды основа! / Когда лишь сам народ осуществляет власть, / Тогда он — Нация в великом смысле слова!»

Согласно этой логике, Франция и Пруссия являются жертвами настоящей, *тайной* войны, которая развязана Ротшильдами и Блейхредерами ради обогащения. В этой проекции союз Франции и Пруссии против космополитов Ротшильдов был бы проявлением интернационализма. Космополитизму еврейского капитала противопоставляется своеобразный интернационал антисемитов. Этот антикосмополитический союз весьма далек от традиционного национализма и имеет выраженный интернациональный аспект: у разных стран разные враги, но у них всех вместе враг один — международный еврейский капитал.

<sup>1</sup> Там же.

Чтобы не спутать «буржуазный космополитизм» с «пролетарским интернационализмом», Соловьев вводит в пьесу сомневающегося коммунара Клемана, который задается вопросом: «Что ж, только буржуа одни — космополиты? / И только золото с чужой землей роднит? / Ну а Домбровский? Друг наш знаменитый? / Ведь он же не богат. Но он космополит? / Он, бросив родину, свободе шел навстречу / И новую нашел в одной из многих стран». Тут на сцене появляется сам Домбровский и произносит длинный монолог, в котором признается: я «свое Отечество ношу с собою в сердце / И ту страну, что мне дает приют порой, / Не называю Родиной второй. / Есть Родина своя у каждого народа. / И кто народу служит, тот, / Где б ни был он, — среди дальнего похода, / В изгнание ль, — сердцем там, где и его народ». Таким образом, идея интернационализма чужда сценическому Домбровскому, его сердце всецело занято «родиной». Иное дело — еврейские буржуа, ведь «голос Родины для золота неведом... / Оно безродное. Оно то тут, то там. / И тот, кто служит золоту, тот следом / За этим золотом и ходит по пятам. / Кто служит золоту, у тех его природа. / И нет у них ни дома, ни родни, / Они, как золото, безродны, / И вместе по миру шатаются они... Нет / Между нами сходства я не вижу. / О разном грезим мы во сне и наяву. / Ваш Ротшильд — не француз, хоть он живет в Париже, / А я — поляк, хоть в Польше не живу!» Портрет еврея с клеймом «безродный» готов. И хотя польский националист и левый искатель приключений Домбровский далек от «пролетарского интернационализма», главное, что Ротшильд определен как главный его враг.

После этой идеологической артподготовки на баррикадах читатель попадает в изысканные кабинеты банкиров. Прежде всего — главы Банка Франции маркиза де Сека, где появляются Ротшильд и международная авантюристка и немецкая шпионка Роза Блюм. Здесь, наконец, мы узнаем в деталях то, как «продается Франция» и в чем состоит еврейский заговор. Советскому читателю/зрителю, не знакомому с принципом работы банков, приходилось показывать все чуть ли не на пальцах. Эту демонстрацию проводит в пьесе де Сек:

**Де Сек** (*Ротшильду.*)

Теперь позвольте мне возможно откровенней  
Коснуться ваших некоторых тайн:  
Ваш младший брат, Ансельм, он банк имеет в Вене,  
А средний — в Лондоне?..

**Ротшильд**

Натан.

**Де Сек**

Так вот, как раз они назад тому три года  
По просьбе Бисмарка устроили вдвоем  
Его правительству для одного похода

Через Блейхредера известный вам заем.  
 Был ротшильдовский дом как будто не обижен,  
 Проценты Пруссией платились до сих пор.  
 А в результате — немцы под Парижем  
 И мы ведем вот этот разговор.  
 Но мы должны платить пять миллиардов франков  
 При соглашении воюющих сторон.  
 Чтоб Бисмарк внес их в кассы банков  
 Двух ваших братьев, господин барон!  
 Но кто же Франции одолжит сумму эту?  
 Наш золотой запас, увы, не столь богат...  
 Кто даст нам золото? Скажите по секрету...

### **Ротшильд**

Но... я не знаю.

### **Де Сек** (*кланяясь Ротшильду*)

Третий брат!  
 Двум братьям Пруссия проценты платит с займа,  
 А третий — с Франции получит их сполна.  
 Но в чем тут главная финансовая тайна?  
 А в том, что стран тут две, а касса-то — одна!  
 Хоть ваши деньги вы и Франции даете,  
 Но это, собственно, по виду только так,  
 Поскольку попадут они в конечном счете  
 В ваш лондонский и венский банк.  
 Нет больше Франции, сколь это ни печально!  
 Нет больше Пруссии. Есть ротшильдовский дом!

В своих рассуждениях банкир де Сек мало отличается от революционера Риго: оба убеждены в том, что Франция и Пруссия — марионетки в руках Ротшильдов. Ротшильд не остается в долгу и сообщает де Секу о том, что ему известно, что тот сам располагает огромными суммами денег, украденных им в бытность управляющим Банка Турции. Но в отличие от Ротшильда, богатство которого всем известно, де Сек скрывает свое богатство. Из-за того, что эти деньги нелегальны, они не могут быть пущены в оборот, превратившись в «мертвый капитал». А поскольку де Сек заинтересован в том, чтобы они приносили прибыль, Ротшильд предлагает ему дать четверть суммы кредита, нужного Франции. Де Сек предложению рад, но, будучи лицом официальным, предпочитает свои деньги не афишировать, а дать их в кредит Ротшильду, с тем чтобы они приносили прибыль де Секу через него. За это он готов делиться с ним процентами дохода.

И только обеспечив собственные интересы, банкиры переходят к теме мирного договора. Именно они решают судьбу войны. Больше всего де Сека

смущает не огромная контрибуция, которую Франция должна будет платить, но то обстоятельство, что Франция «Лотарингию теряет и Эльзас. / А там ведь рудники... Боюсь, акционеры — / Владельцы рудников, поднимут сильный шум. / А ведь Париж и так волнуется сверх меры». В разговор вступает Роза Блюм, которая представляет здесь Блейхредера. Это уже третий еврей в пьесе, который был, как известно, правой рукой Бисмарка и сыграл выдающуюся роль в объединении Германии и ее экономическом подъеме в XIX веке. Блюм укоряет де Сека в том, что тот мог подумать, «что Блейхредер / Вдруг интересы наши предал. / Владельцы рудников не могут быть в обиде: / Вас даже в письменном мы заверяем виде, / Что интересы их — конечно, в крупных сделках, / То есть в пределах шестизначных сумм, — / Не пострадают, но акционеров мелких / Мы оградить не сможем». Вопрос о мирном договоре решен.

Теперь каждый спешит заняться своим делом. Роза Блюм — уведомить о согласии Франции с условиями мирного договора своего патрона: «Блейхредер хочет знать о нем скорей, пока / Не знает биржа, чтобы за день / На ваших акциях сыграть наверняка». А де Секу предстоит «купить» продажных министра Фавра и генерала Трошю. Один набивает себе цену: «Вы, например, портфель министра, / Как вексель, можете учесть? / Такая вещь, барон, немало стоит всюду. / Подумайте!» Другой угрожает: «...скоро, может быть, уже наступит час / Когда вы встретите парижских коммунаров / У ваших сейфов и у ваших касс...» Но Ротшильд и не торгуется: «Я жду вас в банке завтра в десять. / И вас, любезный Фавр, я видеть буду рад. / Война проиграна уже, в конечном счете. / Так, господин Трошю, надеюсь, вы придете»...

Вопрос о месте политиков и политики в истории представляется ключевым. Конспирологический подход к истории перекладывает ответственность с политиков-марионеток на банкиров-кукловодов. Этот взгляд, согласно пьесе, разделяет и сам Ротшильд. Примечательна его реплика в одном из разговоров с де Секом.

**Ротшильд**

Вы можете, маркиз, сказать определенно,  
Во что «честь Франции» нам с вами обошлась?

**Де Сек**

Трошю и Фавр?.. Примерно... в два миллиона.

**Ротшильд**

Как стоит дорого нестоящая власть!

И действительно, при подобном подходе к истории публичная власть не стоит ничего. И не только в прошлом, но и в проекции на современность: непубличность еврейских заговорщиков в прошлом должна была объяснить всеисилие евреев в советском настоящем, когда они стали практически невидимыми: были закрыты еврейские театры, школы и органы печати, евреи были

сняты со всех сколько-нибудь важных государственных постов, не было их и среди широко рекламируемых героев войны, ударников труда или деятелей культуры. Напротив, их участие в войне всячески преуменьшалось, их огромный вклад в науку и создание советского военного потенциала был засекречен, а еврейские фамилии ассоциировались в массовом сознании почти исключительно с антипатриотизмом, спекуляцией и воровством, чему способствовала кампания в печати. В начале 1950-х годов, когда в связи с делом ЕАК и делом врачей антисемитская кампания достигла кульминации, требовалось объяснить, как столь маргинализованная группа населения могла быть столь социально опасной. Пьеса давала ответ на этот вопрос: дело в заговоре (сионистские шпионы из ЕАК, критики-космополиты, врачи-убийцы).

Однако планы заговорщиков нарушены в пьесе восставшим народом. Париж в руках коммунаров. И Ротшильд с де Секом организывают новый заговор — уже не только с целью наживы, но и с целью уничтожения грозящей опасности. Для спасения от коммунаров нужны войска, но дееспособных войск в разгромленной Франции нет, а те, что имеются, ненадежны. Идея Ротшильда проста: обратиться к Бисмарку. Де Сек удивлен: «Есть разве у него французские войска?» — «А наши пленные? — напоминает Ротшильд. — Ведь Бисмарк, он же может / Их отпустить. Вооружив слегка... / А у него в плену вся армия Седана. / Во-первых, у нее достаточно штыков, / А во-вторых, по некоторым данным, / Она не слышала речей бунтовщиков». Ротшильд не сомневается, что ради «удушения Коммуны» Бисмарк пойдет на такой шаг. «Но без денег — нет!» Последняя реплика вызывает только ироническую реплику де Сека: «Да, господин барон, не легок путь к процентам / На деньги те, что не даны займы...»

Обманув «национал-предателя» Беле, де Сек переправляет деньги в Версаль. На них Тьер смог собрать войска и удушить Коммуну. Бисмарк, в свою очередь, пошел на то, чтобы отпустить французских пленных. За это он потребовал значительно раньше выплатить миллиардную контрибуцию. На вопрос о том, где взять деньги, он отвечает: «Возьмите в долг»... все у того же Ротшильда, хотя и под значительно более высокие проценты. Вся эта сюжетная линия — своего рода фрейдистская оговорка: Бисмарк действует точно так же, как действовал немецкий генштаб весной 1917 года, завезя в Россию большевиков в plombированном вагоне, но только в противоположных целях — не для удушения, а для разжигания революции.

Теперь Ротшильд уверяет де Сека в том, что его роль в разгроме Коммуны была куда больше роли Тьера. Ведь без переведенных в Версаль ста миллионов Париж не был бы взят: «Тем, что Коммуны нет, и тем, что мир в стране, / Мы вам обязаны не менее, чем Тьеру / И Бисмарку». Де Секу претят подобные похвалы: «Я б, господин барон, просил вас крайне / Молчать о том, что я так много принял мер / Для взятия его. Пусть это будет в тайне. / Все это сделал только Тьер! / А то еще опять народ восстанет вскоре. / И могут нам

припомнить эти дни. / Пускай политики с народом будут в ссоре, / А нам за-  
чем? Нам хорошо в тени. / Пусть лучше станет популярен / Другой рассказ. Вот  
если б вы, барон, / Рассказывали всем о старом коммунаре, / Которого я спас!»

Сам же де Сек подозревает Ротшильда в том, что именно он подсказал Бис-  
марку идею сокращения срока выплаты контрибуции: «Ведь Францию почти  
сумели вы заставить / Платить проценты вам за будущий заем. / Так Бисмарк со-  
кратил по договору сроки / Всех наших платежей, что Франция должна / Немед-  
ля брать займы, хоть под процент высокий. <...> И с предварительным в срав-  
нение — это страшный / По срокам договор. И я боюсь, что тут / Не обошлось  
без ручки вашей, / А ручку, кажется, Блейхредером зовут?..» Теперь приходит  
черед Ротшильда просить де Сека не упоминать его в связи с происшедшим  
резким ужесточением условий договора и напомнить, что заинтересованность  
здесь обоюдная: «Блейхредер нам помог. Да, этого момента / Мы ждали долго,  
но он наконец настал. / Я — обеспечивал проценты, / А вы — спасали капитал. /  
В итоге — Франция нужду имеет в займе, / А сумму нужную я ей охотно дам.  
<...> Но я прошу забыть, чтоб не держать и в мыслях / Все то, что я, маркиз,  
вам рассказал теперь. / Французам платежи ускорил только Бисмарк!» — «Как  
задушил Коммуну только Тьер!» — с усмешкой отвечает де Сек.

Смесь цинизма и патетики, которой пропитана пьеса, достигает вершины  
в финале. Накануне суда над коммунаром Жантоном газеты захлебываются  
в благодарности Ротшильду: «„Французы могут спать спокойно: / Банк Рот-  
шильда дает правительству заем!“ / Как это благородно! / Мир доброты такой  
не видел до сих пор! / Ротшильд — отец и спаситель народа! / Экстренный вы-  
пуск „Пти Монитор“! / Да здравствует барон! / — Спаситель! — Bravo! Bravo! /  
Приятно жить, когда такие люди есть!» И скромный ответ Ротшильда: «О гос-  
пода!.. Мне стыдно, право! / Я благодарен вам за честь!..»

Но финал пьесы патетический — последнее слово на суде Жантона, в ко-  
тором он заявляет: «Но есть сироты, матери и вдовы, / Которым я хочу со-  
знаться в смертный час, / Как перед ними мы виновны / (в сторону присут-  
ствующих на заседании суда зрителей) / За то, что мы не расстреляли вас!»  
Причина всему — доброта коммунаров, «опьяненных свободой»: «Но, видно,  
были мы доверчивы, как дети, / Поскольку даже в вас мы видели людей. /  
Мы пощадили вас, из ваших нор не выгнав. / Мы вас щадили даже от оков. /  
А надо было вас уничтожать, как тигров. / Душить, как змей, давить, как пау-  
ков!» Самое существование Коммуны, согласно Жантону, является уроком для  
потомков — враги подлежат уничтожению: «Но даже наша кровь, текущая по-  
током, / Пусть всей вины не смоеет с нас, / Чтоб видели ее! Чтоб не пришлось  
потомкам / Ее оплачивать и в следующий раз!»

Показательно, что враг, каким он нарисован здесь, является не столько  
классовым, сколько национальным. Это враг народа, понимаемого отнюдь не  
классово. В его изображении используются старые антисемитские стереотипы

жадности, «платы за кровь», развязывания войн и разрушительных действий «безродного капитала». Призывая уничтожить «вас, покупающих дешевый пот народа, / Платящих золотом за кровь, / Смотрящих, лишь как на статьи дохода, / На честь, на совесть и любовь», Жантон постоянно возвращается к теме национального предательства: «Не только Францию вы продали позорно / За ваше золото. От жадности своей / Вы собственным отцам перегрызете горло / И продадите собственных детей!» Эти люди разрушат будущее: «Сады цветущие вы превратите в пепел, / Дома — в золу и все живое — в прах». Но нет у них и прошлого: «По земле зато ваш каждый шаг отмечен / Кровавым пиром Золотой Чумы!» Полностью дегуманизовав врага, лишив его прошлого и будущего, назвав его врагом рода человеческого и зверем, Соловьев завершает пьесу монологом Жантона, грозящего врагу полным истреблением: «И те, которых вы при помощи железа, / Воочью показав звериный облик свой, / Вогнали в землю Пер-Лашеза, / Легли фундаментом Коммуны Мировой. / Вы жизнью их не вырвали из жизни. / Не привиденьями, не в полуночной мгле / Они вам явятся, но призрак Коммунизма / Напомнит вам их лица на земле. / Сегодня с Франции проценты вы возьмете / За вашу „помощь“ собственной стране! / Но час пробьет!.. В конечном счете / Мы с вас за нашу кровь получим их втройне!»

Эти инвективы, проклятия и кровожадные призывы к расправе гремели в адрес заговорщиков (сплошь евреев) со страниц книги и подмостков театров как раз в конце 1952 — начале 1953 года, когда антисемитская истерия достигла пика и новые еврейские заговорщики, на этот раз «врачи-убийцы», сменили ротшильдовский дом в черном деле непрекращающихся сионистских заговоров.

Но и это не удовлетворило автора. Пьеса, как казалось Соловьеву, не вызвала достаточного интереса, что заставило его 13 марта 1952 года обратиться с письмом на имя Суслова, где он сетовал на задержку с изданием столь актуального произведения: «Я написал пьесу о космополитическом заговоре международной буржуазии при активном участии домов Ротшильда в Лондоне, Вене и Париже, заговоре против восставшего Парижа в 1870–71 гг.»<sup>1</sup>, а перестраховщики из репертуарно-издательского отдела Комитета по делам искусств держат ее уже пять месяцев. Все это происходит

в дни сколачивания Атлантического блока, являющегося космополитическим союзом буржуазии, в своей звериной ненависти к Советскому Союзу отказывающейся даже от своей национальной принадлежности — что может быть более актуальным, действенным, боевым, как не разоблачение этого космополитического союза с позиций пролетарского интернационализма? <...> пятимесячная задержка такой пьесы репертуарно-издательским отделом, т.е. отсрочка ее постановки

<sup>1</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Ед. хр. 363. Л. 44.

на целый театральный сезон в дни так называемой «холодной войны», когда наша идейная борьба с капиталистическим миром достигла своей кульминации, выглядит не просто «перестраховкой», но перерастает в политическую близорукость, если не сказать хуже<sup>1</sup>, —

заклучал увлекшийся теорией заговора автор, гневно указывая на недобитых космополитов среди сотрудников Комитета по делам искусств.

Жалоба подействовала. Пьеса тут же появилась в печати. Но и на этом Соловьев не успокоился. После публикации пьесы в журнале «Театр» (а затем и отдельным изданием) он начал писать жалобы теперь уже Поскребышеву на то, что нет рецензий и что пьеса готовится к постановке только в Ленинградском театре драмы им. Пушкина и в Киевском театре им. Л. Украинки, тогда как «театры всесоюзного значения» (МХАТ, Малый, Вахтангова) ее «упорно отклоняют», предпочитая ставить «Живой труп», «Два веронца», «Плоды просвещения» и т. п. «репертуар более спокойного характера». И хотя предпочтение, отдаваемое ведущими театрами Шекспиру и Толстому, сильно огорчало автора «Золотой чумы», в ответе Председателя Комитета по делам искусств Николая Беспалова на запрос ЦК говорилось, что он не считает «целесообразным обязывать руководителей МХАТ, Малого театра и театра Вахтангова ставить пьесу Соловьева»<sup>2</sup>.

Но обязывать и не пришлось: спустя несколько месяцев после премьеры пьеса была снята с репертуара даже в тех театрах, где была поставлена. Со смертью Сталина лопнул очередной «сионистский заговор», оказавшийся лишь воображаемой проекцией очередного сталинского заговора.

### *Соцреализм дураков: Пути творчества*

Обращаясь к пьесам и фильмам, научно-популярным очеркам и поэмам, романам и фельетонам, мы могли наблюдать связь между патриотической кампанией и определенным модусом репрезентации, который на языке соцреалистической эстетики назывался «изображением жизни в формах самой жизни». Мы попытались показать связь конспирологии с требованиями «тотального реализма». Между тем продуктами кампании стало несколько романов и пьес, которые можно рассматривать как своего рода метатексты, которые тематизируют непрозрачные соцреалистические требования. Тотальный реализм в предельно чистом виде реализовал себя в изобразительном искусстве. Неудивительно, что именно борьба за реализм в живописи стала объектом изображения в позднесталинском *Künstlerroman*. Именно на материале творчества

<sup>1</sup> РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Ед. хр. 363. Л. 54.

<sup>2</sup> РГАНИ. Ф. 3. Оп. 34. Ед. хр. 225. Л. 74–75.

художников в наиболее доступной форме демонстрируется связь между эстетическими требованиями реализма, национализмом и конспирологией.

Роман Александра Бартэна «Творчество» писался в 1947–1952 годах. Он рассказывает о событиях, происходивших в советском изобразительном искусстве в 1935 году, после первого съезда писателей, состоявшегося в результате «перестройки литературно-художественных организаций», и накануне атак на формализм и модернизм в 1936 году, когда произошла настоящая соцреалистическая революция, повернувшая советское искусство в сторону народности и доступности.

В центре романа — крупный беспартийный художник Веденин, которому помогают в поисках пути к социалистическому реализму коммунисты — председатель Ленинградского отделения Союза художников Голованов и искусствовед Бугров. Дружба Веденина и Голованова закалилась еще в начале 1920-х годов: оба участвовали в борьбе АХРРа с левым искусством, отстаивая реализм:

В ту пору Академия художеств, преобразованная в свободные мастерские, бурлила страстями. «Левые» живописцы, под флагом борьбы со старой, консервативной академией, пытались расправиться с традициями реалистического искусства, завладеть сердцами молодежи. Голованов (он был назначен комиссаром мастерских) решительно встал на защиту художников-реалистов. «Мы работаем для народа. Народ не нуждается в дешевых побрякушках, в мыльных пузырях!»

Главными представителями этого искусства «мыльных пузырей» 1920-х годов являются авангардный художник Петр Аркадьевич Векслер и теоретик авангардизма Роберт Каэтанович Бездорф. Один пробивается в 1935 году временными заработками, другой работает в комиссионном магазине.

Действие вращается вокруг подготовки к выставке «Индустрия социализма». Все художники готовят к ней свои работы. Мы застаем Веденина работающим над картиной «Сталелитейный цех». Художник в кризисе. Новый председатель выставкома Бугров, пришедший на работу в Союз художников из ЦК партии, а до того также работавший в АХРРе, обвинил его друга Симахина в том, что тот не овладел методом соцреализма: он назвал его реализм «плоскодонным — отображательским, иллюстративным». Веденину кажется, что его работы страдают тем же. На протяжении всего романа он пытается определить причины болезни и излечиться от нее, чтобы вновь выйти на дорогу «большого искусства».

Главная работа Веденина, написанное в 1919 году и выставленное в Третьяковской галерее полотно «На пороге жизни» изображало гибель красноармейца, в предсмертной улыбке которого читается предчувствие победы («Тело охвачено смертью, но на губах торжествующая улыбка»). Хотя теперь перед картиной всегда толпятся зрители, сразу после революции она была принята

в штывы не только представителями старой школы, которые осуждали Веденина за поддержку новой власти, но и «представителями всевозможных „левых“ групп и направлений. Бешеным улюлюканьем встретили они картину. „Пафос Коммуны несовместим с одряхлевшим реализмом!“, „Долой академический сор с корабля Революции!“, „Искусство пролетариата — динамит, взрывающий болото передвижничества!..“ Веденину издевательски советовали сдать себя в архив, а свои полотна — в коллекцию предметов старины». Но художник развивался вместе со страной, о чем можно судить по названиям его последующих картин — «Первый выход комбайна», «На ударной стройке», «Есть Турксиб!». Картины эти тоже выставлены в Третьяковской галерее, но их автор теперь понял, что его искусство перестало «служить людям».

Веденин пришел к правде революции через нутряной патриотизм. В романе рассказывается история (она лейтмотивом проходит через всю книгу) о том, как два друга в молодости бродили по Заонежью. В какой-то момент они устроили борьбу на поляне, но

Тихий кашель прервал борьбу. Над ними стоял маленький седенький старичок. Он улыбался, и морщинки бежали по сморщенному личику.

— Откеле вы? — спросил он, и так был хорош на этой поляне, так ей под стать, что Веденин даже подумал: не причудилось ли.

— А я тут неподалечку, — махнул старичок рукавом домотканой рубахи. И вдруг отступил, ушел назад в высокую траву.

Появление этого нестеровского старичка производит на друзей невероятное впечатление:

— Откеле вы? — повторяет Симахин, приподнявшись на колени... — Откеле мы? От этой родной земли! Веденин, Костя! Смотри, какая она, наша земля. Громадина, красавица!.. А ведь там, в Петербурге, и такие людишки имеются: дела нет им до той земли, которая их кормит. Столоверчением в искусстве занимаются, пустоту выдают за искусство. До чего противно!.. Нет, окончим академию — двинемся в настоящую жизнь!.. Давай поклянемся. Сейчас же, вот здесь!.. Поклянемся никогда не отступать от родной земли, от народа, которому должна она принадлежать... Через всю жизнь пронесем нашу клятву!

Эта клятва звучит в памяти Веденина постоянно. Он вспоминает о ней в самые трудные моменты жизни. Этот «нутряной» патриотизм и (буквально) почвенность очень важны. Вначале они помогли Веденину пройти через парижские искушения. Оказавшись в Париже, он отправлялся рисовать вдаль от пышных, беззаботных бульваров. Шел туда, где был другой, «трудоу, нахмуренный Париж». И особенно возненавидел он декадентствующих художников.

«И какая уже тогда закипала непримиримость!.. Попадая в эти мастерские, глядя на полотна, и равнодушные и враждебные к живому человеку, подменяющие реальную жизнь миром зыбких, подсознательных ощущений, — глядя на эту призрачную живопись, Веденин все чаще вспоминал простые краски родной земли, клятву, произнесенную год назад». Не удивительно, что после революции он вступил в АХРР, отстаивавший традиционную реалистическую манеру.

Теперь, рисуя для выставки плавку в металлургическом цеху, он задумывается о том, чем опасно «отображательство»: «Дело здесь не во внешних эффектах... Правдоподобное в каждой детали, мое полотно лишь плоская иллюстрация. Оно правдиво передает обстановку данного цеха на данном заводе, но и только!..» Теперь его искусство должно сделать следующий шаг — оно должно вызывать в зрителе сотворчество, сопереживание. Это и будет соцреализмом. А пока Веденин, по словам его помощника, находится «в разладе с самим собой». И на 570 страницах ищет свой путь к соцреализму.

Вначале он не может понять, что не так с его полотном. Он вновь и вновь приходит в цех: «То, что он видел, находилось в тождестве с его полотном. Но так же отчетливо убеждался — ничто не решается этим тождеством». Теперь он понимает, что уже в предыдущих его картинах наметился этот разлад, «возникало чувство неудовлетворенности. Но я себя уговаривал: „Разве мои полотна не посвящены жизни, кипящей вокруг? Разве одобрительные отзывы не подтверждают правильность моего пути?“» Наконец, он понимает, что не там искал ошибку: «Ошибка не на полотне — во мне самом». С этим признанием идет Веденин к Голованову:

Сейчас, оглядываясь назад, я вижу, что и прежде ловил себя на том, что работа перестает быть радостью. Припомни мои картины. И «Первый выход комбайна», и «Лесорубы соревнуются», и другие... Да, они имели успех. Но тебе никогда не приходило в голову, что успех этот адресован мне по ошибке, что он принадлежит не мне — самой жизни. Об этом не думал?.. Сколько раз нам приходилось выступать против эпигонского, слепого натурализма, который кое-кому из ахрровцев представлялся почти что генеральной творческой линией... А теперь я сам оказался в этом же положении... Сегодня я был на заводе. Сличал свое полотно с натурой. Да, правдоподобие соблюдено. Но только внешнее, ничего не решающее правдоподобие!

Итак, «изображение жизни в формах самой жизни» — это еще не реализм и тем более не соцреализм. Последний, объясняет Веденину Голованов, требует большего: «Перед тобой поднялись новые вершины — и выше и круче. Трудно? Всем нам трудно... Но разве путь советского художника может быть похож на укатанную дорожку?.. Не творчество тебя покинуло — сам не можешь довольствоваться тем, что делал еще вчера. Не можешь, потому что сегодняшний

день неизмеримо богаче вчерашнего!» И тут Голованов вспоминает, как сидел на Первом съезде писателей и слушал доклад Жданова о соцреализме:

Мы спорим — что же такое социалистический реализм? Иные пытаются представить дело так, будто наш метод подменяет реальную жизнь утопическим изображением будущей жизни. Как же это назвать? Заблуждением, умысленным вульгаризаторством?.. Как может советский художник стать утопистом, если наше завтра зреет в сегодняшнем дне, в той гигантской работе, которой сегодня живет вся страна?.. Жданов призывал смотреть в наше завтра, видеть жизнь в революционном развитии. Это и есть, Константин Петрович, новая вершина!.. Жизнь потому и прекрасна, что наши люди, советские люди, страсть, жажду вносят в свой труд. Потому и достойны большого искусства, что жизнь их велика, как никогда на земле!.. Хочешь знать, какой должен быть калибр у нашего искусства?.. Человек. Наш человек. Все от него, и все для него!

Веденин уходит от Голованова окрыленным. Теперь он понимает, что изображать надо не производственный процесс, но советского человека. И тут к нему приходит заказать картину для местного музея секретарь крайкома партии из Сибири некто Рогов и рассказывает, что, оказывается, на его знаменитой картине «На пороге жизни» изображен старший брат Рогова, погибший во время гражданской войны. Он его узнал на картине и привел в Третьяковскую галерею мать, тоже узнавшую сына. Она потом до самой смерти каждую неделю ходила смотреть на сына и, вернувшись, говорила: «У Алехи была». Так искусство создало живого человека. Смерть за бессмертное дело делает человека бессмертным, но искусство превращает бессмертие в жизнь, поскольку в искусстве человек продолжает жить в зрителях. Вот почему Рогов обратился со своим предложением именно к Веденину: он хочет, чтобы в новой картине для Крутоярского музея тот «раскрыл дальнейшую, сегодняшнюю жизнь Алексея». На обоих — художника и партийного работника — сильное впечатление произвела речь Сталина о «кадрах», которые «решают все».

Найти путь к новому методу в искусстве помогает Веденину чувство почвы. Даже стоя в центре Ленинграда, он ощущал ее: «Всего же сильнее был запах земли. Придавленная громадами зданий, замурованная под асфальтом мостовых — здесь, этой ночью, в этом сквере, земля прорвалась наружу, обнажила себя и глубоко дышала... Ровное, глубокое дыхание земли! Веденин услышал это дыхание, ощутил этот густой и сильный запах...» И он начинает понимать: он «успокоился на достигнутом, утратил, успокоившись, зоркость и пытливость». «Жизнь, наша огромная жизнь, требует, чтобы художник был открывателем, а не копировальщиком. Рудокопом, а не регистратором. Требуется, чтобы художник занял место в боевой разведке, а не в обозе. И здесь моя ошибка. Не подымаясь вровень с сегодняшним человеком, я оказался ниже

уровня жизни... Потому и написал холодными красками!» Так он подходит к «формам самой жизни», которые пребывают, как и сама жизнь, в постоянном изменении и «революционном развитии».

Роман Бартэна — настоящий путеводитель по соцреалистической эстетике. Ступень за ступенью проводит автор читателя по всем лабиринтам, всем мыслимым опасностям, которые подстерегают советского художника на пути к «большому искусству». «Отображательство» опасно (голый натурализм), но есть и другая крайность — отвлеченность. Вместо картины «Сталелитейный цех» художник взялся за новое полотно:

Веденин радостно ощущал, как все увереннее приближается к полноте воплощения образа. Это даже была не работа — жизнь, прикованная к холсту, слившаяся с холстом. И каждый раз, возвращаясь к эскизу, Веденин испытывал такое чувство, словно перед ним раскрывалось утреннее солнечное окно. В створках этого окна простирался сияющий мир — голубой, как весеннее небо, алый, как молодая кровь. Синий ветер мчался над зелеными просторами, черные тучи, спасаясь от солнца, бежали за горизонт, каждая пядь земли звала ступить на нее, поднять ее, проникнуть в недра. А над землей, обернувшись к ветру лицом, стоял человек. Горделивая радость хозяина озаряла его лицо. Он стоял, подняв над миром руку — тяжелую и легкую руку творца.

Однако Рогов не принял новой работы мастера. Ему не хватило в ней «жизненного воплощения»:

Новая земля, новый человек... Кто же с этим будет спорить?.. Но ведь мы живем не на отвлеченной какой-то земле, а на такой земле, имя которой знает все человечество — Союз Советских Социалистических Республик. А наш человек — он не потому лишь новый человек, что имеет паспорт нашего государства, но прежде всего потому, что обладает советским характером, собственным, советским взглядом на жизнь... Вот этого-то я и не вижу!

Картина «На пороге жизни» стала успехом потому, что в ней «идея была воплощена в простом и близком человеке. Ну а вот в этом эскизе... Здесь нет живого человеческого лица». Читатель может заключить, что художник просто ушел от натурализма в другую крайность — в символизм. Но партийный работник Рогов объясняет, что дело тут более серьезное — провал указывает на недостаток веры художника в *реальность* советского человека:

Наш человек!.. О нем мечтали, его предвещали Маркс и Энгельс. Он был чудесной, но далекой мечтой. Этот человек рожден нашим строем, нашим временем. Он уже не далекая мечта — он пришел на землю, живет на ней, трудится. И это к нему обращает Сталин свои слова: человек — прежде всего!.. Да, воистину, наш

человек — человек с большой буквы. Но прежде всего — живой человек!.. Ваш замысел?.. Он представляется мне лишь мечтой о грядущем. Вы изобразили человека, который только еще идет на землю, только еще заносит руку над ней... Но ведь это же не так!.. Вы взяли от жизни одну лишь мысль, первородную мысль. Но жизни самой не доверились, не пустили ее на свое полотно... Наш человек прекраснее всякой мечты. Да разве сама мечта не прекраснее, если уже воплотилась в доподлинную жизнь, сделалась нашей с вами жизнью?.. Нет, Константин Петрович, путь вы избрали правильный. Все дело лишь в том, что остановились на дальних подступах. Значит, надо дальше идти. И дальше, и вперед, и смелее!..

И Веденин идет к близким ему людям. Его добрая знакомая Александра, увидевшая в эскизе новой картины мастера «какую-то неосязаемость, отвлеченность», спрашивает его: «Разве можно выразить жизнь, минуя жизнь?.. Вы изобразили не самую жизнь, но лишь мысль о жизни... какую-то цветисто-сказочную землю, какую-то богатырскую фигуру на фоне этой земли... Мне, признаться, дороже обыкновенная, простая наша земля... простой, рядовой человек». Итак, то, что было слишком фотографично, теперь, наоборот, стало слишком отвлеченным. И вновь наш художник оказывается в творческом кризисе. И вновь на помощь приходит партийный работник. Бугров объясняет Веденину, что значит быть «инженером человеческих душ»:

чтобы стать такими инженерами — какие души мы сами, художники, должны иметь? Какие цельные, устремленные души! Какие души и какие сердца!.. Да, в этих словах великое доверие!.. Товарищ Сталин очень внимательно, очень заботливо следит за жизнью нашего искусства, — сказал Бугров. — До прихода в союз я работал в аппарате Центрального Комитета. Сколько раз нам, работникам аппарата, приходилось убеждаться, что при всей своей гигантской работе товарищ Сталин лучше и полнее нас знаком с новыми произведениями писателей, композиторов, живописцев... Ни один успех советских художников не проходит мимо его внимания.

Это откровение преображает Веденина:

День заканчивался строгим и чистым образом человека, который идет впереди, прокладывая дорогу. И этот человек — самый честный, самый сильный, самый преданный жизни — с ним, с Ведениным, как и с каждым трудовым человеком, разделяет и сложность творчества, и радость созидания.

— Я хотел бы очень крепко пожать руку Иосифа Виссарионовича, — сказал Веденин.

Преображенный Веденин наблюдает людей, в порыве исполняющих «Интернационал». И в этот момент наступает прозрение:

...Вечер над парком. Вздымаясь огневыми волнами, гремит Интернационал — гневный, неудержимый, утверждающий. «Это есть наш последний и решительный бой!»

Веденин слушает, повторяет про себя суровые и прекрасные строки гимна, видит лица, озаренные гимном!.. И пусть удивленно смотрят окружающие: выпрямившись, глядя поверх голов, Веденин медленно подымает руку, будто что-то драгоценное у него на ладони.

Он видит. Он нашел.

Тут на первый план выходит вялотекущая до сих пор молодежная производственная линия романа. На авансцене появляется подруга дочери Веденина Ольга Власова — комсомолка, производственница, стахановка, совершенствующая свой токарный станок и выдающая двойную норму. Как и Веденин, она мучается и творит. Рогов призывает Веденина приглядеться к Ольге: «всякий раз, когда гляжу на нее, вспоминается мне Алеша Рогов. Большое вижу сходство. Не потому ли вижу сходство, что Алеша жизнь свою передал таким, как Ольга Власова!..» Так сходятся высокий идеал, прекрасный опыт и «реальная жизнь».

Веденин понимает, что путь к «большому искусству» соцреализма лежит не через крайности, но через синтез: от первой картины он должен взять конкретность, а от второй — обобщение. Каждая в отдельности ошибочна, но взятые вместе — залог успеха. И соединив две ошибки, Веденин берется писать не абстрактного борца, но конкретную Ольгу Власову. Только теперь он «радостно убеждался в тождестве жизни и полотна». Веденин написал Ольгу, дающую отпор врагу, и сумел создать значительное произведение соцреализма.

Увидев себя на портрете, стахановка почти утратила дар речи:

— Константин Петрович, — тихо, почти шепотом сказала Ольга. — Константин Петрович... Разве я такая?

— Да, Оля. Такая...

— Нет!.. Я еще не такая! Совсем не такая!.. Но я хочу, должна стать такой!

Не отводя глаз от Ольги, Бугров наклонился к Веденину:

— Трудно стать инженером человеческой души... Но есть ли для художника большее счастье?

И тут Веденин слышит высшую похвалу о картине от своего друга Семахина: «Ты достиг того, что превращает живопись в жизнь!..» И так, живопись превращает жизнь в искусство с тем, чтобы превратить искусство в жизнь. В этой новой жизни — произведенная искусством добавленная стоимость: как настоящий художник Веденин воплотил в картине реальную Ольгу и как инженер спроектировал будущий тип «нового человека», показал Ольгу в ее «революционном развитии» и открыл ей дорогу к дальнейшему совершенствованию.

Чтобы сделать эту притчу об инженерах и способах инженерии человеческих душ более убедительной, автор провел несколько параллельных сюжетных линий, где показал тупики всяких иных путей творчества.

Хотя роман рассказывает о 1935 годе, начал он писаться после постановления 1946 года о репертуаре драматических театров. И тема театра, где происходила та же борьба с формализмом, как нельзя лучше подошла исканиям и борьбе за реализм нового типа художника Веденина. Как на удачу, Ольга Власова занимается в театральном кружке, которым руководит жених (а затем — муж) дочери Веденина молодой режиссер Сергей. Он находится в конфликте с главным режиссером театра неким Мастером, который продолжает традиции «декадентского» и «формалистического» театра — буффонады, условности, жанризма — и выступает против «бескрылого реализма». Сергей и кружковцы, напротив, — горячие сторонники реалистического театра.

Мастер поручает Сергею постановку некоей «производственной комедии», но тот, прочтя ее, отказывается, поскольку считает пьесу халтурной поделкой: «Отвратительная пьеса!.. Я бы этих драмоделов на пушечный выстрел не подпустил к театру!.. Вытащили старую водевильную труху — перелицевали, вставили звонкие фразы о соревновании, ударничестве... И этот дедушкин водевиль смеют выдавать за молодежную производственную комедию... Не буду ставить! Откажусь!» Сергей заставляет Мастера устроить обсуждение пьесы в театре, куда приводит своих кружковцев-рабочих. Авторы обвиняют в том, что они перелицевали водевиль Лабиша, «перекрасив» его персонажей: «Став на путь приспособления и перелицовок, авторы утратили самое важное, самое ценное — правду нашей жизни!» От лица этой жизни выступает Ольга Власова:

Имеется в пьесе такая героиня — Нина Свиридова. Поет, танцует, головы крутит парням, недоразумения между ними устраивает. И каждый раз, уходя со сцены, объявляет: «Иду работать по-ударному!», «Иду техминимум сдавать!» А в самом конце выясняется, что эта Свиридова усовершенствование сделала в работе. И опять по этому поводу поет и пляшет. Веселая она! А у меня нет к ней доверия!

В один голос рабочие начинают возмущаться: «Разве мы такие, какими изображены в пьесе?» Они задают тот же вопрос, что и Ольга, увидевшая себя на картине Веденина. Только Веденин нарисовал ее в прекрасном будущем, а драматурги насмеялись над рабочими. Но когда взрыв негодования пронесся, и поверженный Мастер был вынужден признать поражение, «многие в эту минуту ощутили, будто в зал ворвался ветер, будто свежая, сильная его струя промчалась по залу. Раздались одобрительные возгласы и аплодисменты».

Вопрос «Разве мы такие?» во всех смыслах принципиален. Если жизнь должна превратиться в искусство с тем, чтобы искусство превратилось в жизнь, то от художника требуется сложная балансировка правдоподобия и идеализации.

Главной предпосылкой этого отражательно-преобразовательного (по сути, политического) акта является отказ от искусства как специфической формы производства. Более того, в произведении искусства искусство не должно проявлять себя, оно не должно быть заметно. Оно должно мимикрировать, слиться с жизнью. Всякое проявление эстетической сути искусства (не говоря уже об «обнажении приема») осуждается как формализм и эстетство.

Примером такого эстетствующего художника является в романе Ракитин, для которого первичным в искусстве является не «душа», а цветовые пятна. Ракитин — художник старшего поколения. Его высоко ценили приверженцы «Аполлона» и «Мира искусства». Он — сколок старой эстетской культуры, который выдает себя за «перестраивающегося» художника. Он остался в России после революции, и хотя в его работах видят «холодный изыск и эстетское любование формой», ему многое прощают за стремление к «новой тематике» и к «преодолению наследия старой школы».

Но Ракитин не тот, за кого себя выдает. Голованов предупреждает Веденина: «Вокруг Ивана Никаноровича кое-кто группируется. Ему настойчиво создают репутацию передового, перестроившегося художника. А я приглядываюсь и думаю — так ли это?» Бугров еще категоричнее: «Тебе известно не хуже, чем мне, — ходят еще среди нас рыцари пустого эстетства, выхолощенного стилизаторства... В какие бы личины ни рядились — личины эти пора сорвать!» И Веденин их срывает:

— Должен ли я говорить о том, что реалистов сменили мастера импрессионизма, что у нас в России на смену передвижникам пришли художники «Мира искусства»?.. Разумеется, сегодня перед нами стоят иные задачи. Но не грозит ли нам опасность стать безродными, если забудем об этом наследии?

— А не думаете ли, Иван Никанорович, что именно это наследие может сделать советского художника безродным?.. Нет, мы не безродные! У нас могучее наследие! Вы, вероятно, обмолвились, Иван Никанорович, когда сказали, что на смену передвижникам пришли импрессионисты. Реалистическая живопись никогда, никому не уступала дороги! Она, и только она — истинное наше наследие!.. Как можно совместить полнокровность реалистического искусства с выхолощенностью импрессионизма?.. Избави бог от такого наследия!

Действие романа протекает в 1935 году, но споры о «безродности» явно из конца 1940-х — начала 1950-х, когда роман писался. Ракитин — русский художник, который представляет чуждую русскому искусству традицию. Из-за сделанных им эскизов к украшению зала Дома культуры завода разгорелся скандал:

Пышное, парадное великолепие. На одном из них индустриальная группа, напоминающая совет богов на Олимпе. Отсветы доменных печей — словно жертвенные

огни. Прозодежда, превращенная этими ответами чуть ли не в тоги. Инструменты в руках рабочих, поднятые, как царственные скипетры... Другой эскиз — колхозное изобилие. Тучные нивы, тучные стада. Пастухи — белобородые патриархи. Детский хоровод среди деревьев, отягощенных плодами: купидоны в пионерских галстуках. А на изумрудном речном берегу полуобнаженные колхозницы после купанья.

Обсуждавшие эскизы ударники определили работу Ракитина так: «Не то декорация какая-то, не то икона!» Но окончательным падением Ракитина становится его картина к выставке. «Мое полотно посвящено заводу, — рассказывает он. — Я беру кульминационный момент производственного совещания, тот момент, когда участники совещания гневно клеймят прогульщика. Понимаете, какую преследую цель? Раскрыть высокую сознательность, коллективную сплоченность советских рабочих!» Но Веденин, усматривая в полотне Ракитина «холодноватость и декоративный изыск», видит здесь лишь протаскивание неприемлемой эстетики. Бросая своему оппоненту политические обвинения, он заявляет: «Продолжая поклоняться эстетской живописности, вы превратили жизнь на своих полотнах в углового жильца — в жильца, которого выгодно пустить на постой, чтобы отвести глаза его благонадежностью...»

«Где здесь жизнь?.. — спрашивает Веденин. — Разве хоть одну фигуру на этом полотне можно назвать живой? Разве эти мертвенно-условные лица могут выразить духовный мир нашего человека?.. Нет, Иван Никанорович, вы умертвили жизнь!» Своим коллегам он объясняет свой отказ принять картину для выставки: «Художник посвятил свое внимание стилизованной орнаментике знамен, самоцельной игре светотени. Разве художник не подменил живых людей статическими фигурами натурщиков? И разве это холодное равнодушие к избранной теме не говорит о все тех же чуждых влияниях?»

Главное, чего не понимает Ракитин, — это то, что искусство не должно выдавать себя. Этому искусству маскировки и учит его Веденин:

На вашей картине нет ни одного живого человеческого лица! Вы хотите доказать?.. Вспомните девушку, склонившуюся над протоколом. Разве вас интересовало внутреннее ее состояние, ее отношение к ходу совещания? Нет, вы сосредоточили внимание на другом — лишь на том, как падает ей на лицо свет настольной лампы. Этот зеленоватый отблеск удался, а человек пропал. Ну а юноша в майке? Кто он? Что чувствует, о чем думает? Того вы не знаете, да и не могли знать, потому что шли не от поисков реального образа, а лишь воспроизводили мускулатуру натурщика. И так каждый человек на вашем полотне... Разве узкие живописные задачи не были для вас главным?

Совсем иное дело картина самого Веденина на сходный сюжет. Бугров говорит о ней:

А вот здесь художник жил другими интересами. Чем больше смотрю на эту простую рабочую девушку, тем мне радостнее. Радостно, потому что вижу доподлинного человека. Потому что читаю его биографию — порожденную нашей жизнью, неотделимую от нашей жизни. Потому что хочется стать рядом с этой девушкой, разделить ее борьбу, вместе с ней победить. Потому что ее борьба — плоть от плоти нашей жизни!..

Иначе говоря, в полотне Веденина нет искусства. В нем — сама жизнь, шагнущая с холста.

Если Ракитин — оппозиция «идущему от родной земли» соцреализму Веденина, то настоящими врагами этого искусства являются левые художники. Воплощением левого искусства являются Бездорф и Векслер. Последний показан inferнальным злодеем. Его постоянной приметой являются глаза — «пустые холодные стекляшки». А таким изображает автор Векслера за работой:

Векслер работал. Но вот он полуобернулся, и открылось лицо. Это было лишь физическое подобие лица — маска, лишенная и мысли, и волнения. У этой маски были пустые глаза, губы, готовые сложиться в протяжную зевоту. И наконец, отстранив рисунок, Векслер так и зевнул протяжно, равнодушно. Зевнул и снова нехотя придвинул работу. Все это было промыслом, ремеслом. Даже воздух в комнате был пропитан ремесленной затхлостью...

В этот момент Веденина впервые посещает знакомая мысль: «А что, если рядом с Векслером — штукатуром и ремесленником — существует другой, скрытый Векслер?.. Достаточно ли я знаю человека, которого впустил в свой дом?» Веденин узнает Векслера в открытом споре. Он доказывает, что левое искусство было пеной, единственная его ценность была в том, что «в борьбе с ними крепла реалистическая живопись — живопись, неотделимая от общественных интересов. Время, о котором ты вспоминаешь, наполнено было жестокой борьбой». «Борьбой? — взрывается Векслер. — Но это была свободная борьба. Это был поединок, а не насилие». «Не в том ли ты видишь насилие, что сам народ отверг искусство, себялюбиво проходившее мимо его интересов, его запросов?» Между бывшими однокашниками разгорается спор, в котором автор позволяет своему герою неожиданно свободно высказаться:

— Ты уничтожаешь художника. Он нищий у тебя и слепец!.. Хочу всегда знать, для кого работаю. Знать, куда должна привести работа. Знать, что предстоит ей сделать в жизни, я хозяин работы!

— Ты жалкий подрядчик!

— Я хозяин работы! Я вижу искусство, которое все глубже уходит в жизнь!

— Проклятая жизнь! — крикнул Векслер. — Грубыми лапами вмешивается в творчество. Заставляет художника рассчитывать, калькулировать, угождать... И земля,

на которой мы стоим, — она иссушенная, бесплодная. Земля ослепительных замыслов, художеств, изготовленных на потребу...

— Лжешь! Никогда художник не был так свободен, как на нашей земле. Свободен, потому что творит в одном ряду с миллионами тружеников!.. И только тогда рождается истинное искусство.

— Искусство?.. Да знаешь ли ты, что такое искусство?.. Оно безбрежность, поток, а вам бы его запрягать в канал, пропускать сквозь шлюзы!..

— Ты мертвый!

— А ты? Думаешь, ты нужен жизни?.. Сегодня терпят хоть жалкое подобие искусства, а завтра и оно будет растоптано солдатскими сапогами. Или не видишь, какой надвигается тарарам?

— Мертвым не место среди живых.

— Но если я перемену местожительство, от этого не исчезну? Ты не можешь заставить меня исчезнуть?

— Я сделаю все, что могу, чтобы ты и тебе подобные не отравляли живых своим гниением!

— Как это понимать? Как угрозу?

— Как последнее предупреждение! Уходи!

Изгнанный отовсюду, Векслер возвращается домой. Но автор заставляет его прийти к полному краху. Векслер уходит непобежденным. Он решает доказать свою правоту не словами, но своим искусством:

Не я один веденинскому лагерю противник. Трусость лишь сковывает многих — перерядились, сменили шкуры, в двойную игру пытаются играть... Так пусть же трусы и блудники увидят мою картину, пусть она их стыдом ужалит, пусть напечалит, что есть еще неподвластное жизни искусство — то искусство, которое они втихомолку протаскивают, как тайный грех... Вот какую картину суждено мне написать!

Он берется писать портрет больной соседской девочки. Он ничего о ней не знал, но «эту девочку — с бледным, просвечивающим голубиной лицом, с лопатками, выступающими из-под платица — он пожелал запечатлеть на своем полотне. Почему? Зачем?.. Петр Аркадьевич чувствовал, что обреченность бескровного лица превосходно оттенит ту ярчайшую, первородную живопись, которой должно засверкать полотно».

К этой смеси извращенного эстетства и отталкивающего декадентства автор добавляет изрядную долю достоевщины (которой наполнены многие страницы его романа): «Да, да! Ни о чем не рассказывая, я расскажу о торжествующем пиршестве освобожденных красок. Вы кричите, что основа основ — человек. Смотрите же! Вот он — ваш человек! Вот он — жалкий, от рождения угасающий

росток!.. Человек растворяется в безбрежности, а краски и свет продолжают бессмертную игру!»

Но тут происходит неожиданное: во время работы над картиной девочка начинает выздоравливать. «Все та же болезненная бледность покрывала ее лицо. И все же она была уже не той, какой пришла в первый раз. По временам в ее глазах мелькала беспокойная живость, и в эти мгновения Векслер начал чувствовать, как от него ускользает первоначальный образ. К Настеньке вернулся аппетит...» Словом, ребенок возвращался к жизни, унося навсегда тот образ умирания, который хотел запечатлеть художник.

Векслер снова хватался за кисти. Но не для того, чтобы попытаться защитить, уберечь свой первоначальный замысел. Нет, страшись открывшегося одиночества, он сам тянулся теперь к смеющемуся личику. Сам хотел, чтобы оно согрело холст. И не мог. Он не мог изобразить девочку, не знал, как ее выразить... Живопись, которой он поклонялся всю жизнь, холодная и бесцельная, чуждая и человеческому горю и человеческой радости, — эта живопись была бессильна воплотить реальный мир, его живую, жаркую и трепетную материальность.

Не в силах бороться с жизнью «в ее революционном развитии», не в силах запечатлеть ее «в формах самой жизни», Векслер сходит с ума...

Хотя в романе Бартэна много говорят о нутряном, идущем от «родной земли» патриотизме, питающем «большое искусство» соцреализма, хотя все по-настоящему чуждое ему показано здесь как «безродное» (назвав главных левых антагонистов своего героя Векслером и Бездорфом, автор решительно указал на этнический аспект их «безродности»), здесь нет заговоров — просто все отрицательные герои имеют двойное дно, с них срывают маски. Но основной акцент сделан на путях соцреалистического творчества. Роман написан как инструкция по созданию соцреалистического искусства. Один из немногих рецензентов обнаружил в нем не только «схематизм и упрощенное отражение действительности», которые привели к тому, что «нарисованная здесь картина жизни не наполнилась живым содержанием», но уловил сходство между «абстрактными, отвлеченными фигурами молодой, „озаренной светом“ стахановки, притаившимся в тени „злодеем“ и столь же отвлеченными, условными персонажами самого Бартэна. Пройдя мучительно трудный путь, художник Веденин „открыл“ для себя лишь... творческий метод Бартэна, воспользовался его художественными приемами»<sup>1</sup>.

Можно предположить, что «методом Бартэна» был тот самый «отвлеченный реализм», от которого излечивается Веденин благодаря друзьям. Но это не вполне так: этот метод ничего общего с реализмом вообще не имеет. Роман

<sup>1</sup> Галанов Б. Два романа о творчестве // Знамя. 1953. № 10. С. 185–186.

Бартэна абстрактен и рационален, он пронизан идиллической патетикой и наполнен мистицизмом и третьесортным символизмом. Но все это — в «формах самой жизни», то есть со множеством бытовых подробностей, житейских примет и деталей. Это внешнее правдоподобие призвано скрыть полнейшее неправдоподобие происходящего.

Если герой романа Бартэна искал свой путь к соцреализму через внутренние противоречия и в ходе их преодоления раскрывал перед читателем содержание этого почвенного «большого искусства», то авторы пьесы «Успех» Евгений Минн и Аркадий Минчковский заставили своего героя столкнуться с заговором, направленным на то, чтобы оторвать Алексея Жильцова, «видного советского художника», от народа и столкнуть его с большой дороги советского искусства на путь формализма. Вокруг Жильцова вертится, прославляет его и пишет о нем книгу его бывший ученик, а ныне преуспевающий критик некто Геннадий Леопольдович Чикишин. Другому его ученику, вернувшемуся с фронта Нечаеву, напротив, совсем не нравится, как сейчас пишет Жильцов.

Когда-то он работал в окнах РОСТА с Маяковским, а во время войны рисовал плакаты. Теперь этот оторвавшийся от народа чиновник, заседающий во всевозможных президиумах, член всяческих комиссий создает оптимистическое полотно «Гроза отгремела». «Понимаешь, — объясняет он Нечаеву, — война окончена, все отдыхают, земля свободная дышит, и люди — как дубы, выстоявшие в бурю. Кругом изобилие, новая жизнь». Совсем не такой видит послевоенную жизнь Нечаев. Он задумал другую картину — о войне: «Вот на Буге, недалеко от границы, у нас умирал лейтенант-разведчик. В последние минуты он крикнул: „Ребята, идите вперед и не забывайте меня!“ Я не забуду его никогда, этого парня. И вот я хочу написать такую картину: насмерть раненный лейтенант, вокруг друзья, девушка. Я думаю назвать ее: „Этого нельзя забыть“. Я должен написать эту картину. Мой партийный долг». Можно сказать, что Нечаев собирается написать картину Веденина «На пороге жизни». Но если у Бартэна конфликт был внутренним, то в пьесе «Успех» он весь — на поверхности.

«Бесконфликтная» картина Жильцова («Я хотел, чтобы все сияло», — признается он) вызывает у Чикишина восторг: «Да, да, вы создаете красивое полотно, которое вызовет у человека приятное чувство, даст ему отдых, покой, Алексей Арсентьевич. Эта картина — это симфония, где главная партия принадлежит арфам. „Симфония мира“ <...>». Нечаев же видит здесь пустую помпезность:

К чему вся эта благодать? Арбузы на столе и добры молодцы со стопками в руках <...> а человека, героя колхозных полей, труженика, — его-то в картине и нет. <...> Разве это та колхозная девушка, которая перевязывала бойцов на улицах Будапешта,

а теперь сажает леса и не спит по ночам над трудами Мичурина? Разве этот, как ты сказал, величавый старик олицетворяет собой силу и мудрость народа? Да это же елочный дед! Разве этот самодовольный розовый парень хоть когда-нибудь, хоть раз в жизни сидел на тракторе? Да ведь его и представить себе без стопки в руках нельзя! Нет, это розовое благополучие никого не взволнует.

Жильцов отмахивается от этих упреков: «Ну, в идеологии здесь другие разберутся, а ты художник, ты мне лучше о мазке, о цвете, о красках скажи». Именно с такой, формальной точки зрения предлагает Чикишин посмотреть Нечаеву на картину:

Искусство — это не газетная передовая, не брошюра по травопольной системе. Тыходишь к картине Алексея Арсентьевича, как докладчик в колхозном агитпункте, а не как художник. Ты не видишь, что живописная тема решена новаторски, оригинально. Надо же радоваться, торжествовать, что такой большой мастер, как Жильцов, преодолел скромный реализм и пошел вперед. Ведь, если хочешь, эту картину можно направить в Париж, в Рим, куда угодно... Пусть смотрят и завидуют: у нас есть свой, русский Сезанн, который написал праздник в колхозе.

Эта идея вызывает у Нечаева приступ патриотической ярости: «Русский Сезанн, какая нелепость! Да ведь как раз наоборот, там, на Западе, в Париже, в Риме, должны появиться художники, которые, учась у наших, понимаешь, у наших великих мастеров, расскажут правду своему народу». Дальше спор движется в известной колее:

**Чикишин.** Значит, по-твоему, что же, назад к передвижникам? Сражаться с берданкой в руках, когда изобретен автомат? Ты художник, неужели же для тебя виртуозная игра формы, блистательная эффектность световых отношений в картине, наметки которой мы видели сегодня, это пустяки?

**Нечаев.** Нет, не пустяки; одно это, без глубины жизни, и есть формализм.

**Жильцов.** Так, я уже формалист. Благодарю, не ожидал,

**Нечаев.** Да поймите, Алексей Арсентьевич, люди — вот что должно быть главным в вашей картине, советские люди — строители нового мира, уже видящие восход коммунизма... А у вас сияет стекло, слепит белизна скатерти, звенят спелые яблоки, а люди? И люди такие же круглые, розовые и одинаковые, как яблоки перед ними. Нет, только бездушный эстет может тут увлечься пустой игрой формы.

**Жильцов.** Я работаю не на эстетов. Мое имя известно десяткам, сотням тысяч, меня знает народ.

**Нечаев.** Но вы не знаете народа сегодня, Алексей Арсентьевич.

Эта риторика — народность/формализм, эстетство/патриотизм — единственное, что связывает героев пьесы. После происшедшей ссоры Нечаев уединяется на чердаке и весь уходит в работу над своей картиной. У него совсем нет денег, и тогда к нему приходит Чикишин с предложением рисовать новогодние открытки под псевдонимом Иванов. Нечаев отказывается: всего себя он должен отдать картине. Он весь в прошлом. Чикишин, напротив, сторонник новаторства. Конфликт между ними неизбежен. Чикишин объясняет Нечаеву, что тот продолжает жить военными воспоминаниями, тогда как «для большинства это уже перевернутая страница». Если уж писать картины о войне, то «надо найти ракурс, прием, новую форму», объясняет он, ведь «фабула одинакова в произведениях самых различных художников. Тысячи живописцев писали натюрморты — одни и те же яблоки, груши, цветики-цветочки». Отвечая на гневную реплику Нечаева о том, что он не пишет «цветики-цветочки», Чикишин пытается объяснить, что сюжет картины — смерть лейтенанта — не нов. «Ведь и раньше изображали нечто подобное, ну, например, бравый русский поручик, сражающийся с немцами, или храбрый француз, вступающий в схватку с бошами. Это же очень похоже». Но художник Нечаев не мыслит в категориях эстетики: «Я не знаю ничего, что было бы похоже на подвиги наших людей, избавителей мира от фашизма».

Нечаев отказывается видеть в изображенном на холсте или на экране, созданном в камне, описанном в книге образ, продукт фантазии. Непонятно, как художник, не видящий разницы между картиной и реальностью, вообще может профессионально заниматься искусством. Напрасно пытается Чикишин объяснить ему, что говорит не о «подвиге народа», но «об идее, о теме, взятой в чистом, абстрактном виде. Тема твоей картины — военный подвиг. Но ведь это же вечная тема от Цезаря до наших дней! Вечная тема, как любовь, ревность, горе. Они переходят, эти темы, из века в век, от одного народа к другому, и даже такие мастера, как Репин и Суриков, пользовались старыми картами тем».

И тут Нечаева прорывает: «Неправда! Где еще были „Запорожцы“? Кто еще в мире написал „Ермака“?» Ответ Чикишина о том, что «в этих полотнах есть национальный колорит, особая русская примета, но если вдуматься, то мы увидим, что и Репин и Суриков не были вполне самостоятельны, что они кое-что заимствовали у художников Запада», вызывает у собеседника почти истерику:

Ложь! Ложь! Это клевета. Уж кому знать, как не тебе, что писал Репин еще шесть-десять лет тому назад! Никогда не поверю, что можно забыть эти бессмертные слова (*быстро берет книгу*): «Живопись у теперешних французов так пуста, так глупа, что сказать нельзя... Для этих художников жизни не существует, она их не трогает. Идеи их дальше картинной лавочки не поднимаются... Они не видят, как

они низко падают, что пустота содержания свела их к пустоте формы искусства, и они скоро будут равны нулю...» А ты уверяешь, что содержание — дело десятое, хочешь доказать...

Чишкин отступает, видимо, поняв, что доказать он ничего Нечаеву не сможет. Но предупреждает, что «на одной теме сейчас не выскочишь. Правда, кое-кто придает этому исключительное значение и пытается прикрыть так называемыми актуальными темами свою художественную беспомощность, но мы не позволим им этого, мы...» «Вы? Да кто вы такие?» — недоумевает Нечаев. «Мы. Все, кому дороги судьбы живописи, кто хочет, чтобы наше искусство имело не фабрично-заводское, а общечеловеческое значение...»

Так определяются некие «мы», критики-эстеты. В отличие от михалковского «Ильи Головина», где зловерный критик-космополит Залишаев сбивал с пути народного искусства выдающегося советского композитора, пьеса Минна и Минчковского писалась по следам передовой «Правды» и потому акцентировала момент заговорщической работы критиков-космополитов. Залишаев был один. За Чишкиным же стоят в пьесе некие темные силы («мы»), которые манипулируют советским искусством. Он пытается объяснить Нечаеву, что, для того «чтобы добиться успеха, его нужно создать, воспользоваться удобными обстоятельствами, случаем», что только «с поддержкой Жильцова, с соответствующей подготовкой твоя картина может занять свое место на выставке, а так я еще не знаю, попадет ли она туда». На что Нечаев невозмутимо отвечает: «Не попадет на эту, попадет на другую. Если ее примет и оценит народ, она не канет бесследно».

Художник и критик живут в параллельных мирах. Если высказывания Чишкина отражают реальность, то Нечаев живет в некоем стерильно-чистом мире, постоянно апеллируя к абстрактным принципам и «народу». В приливе откровенности Чишкин называет его «неисправимым наивным идеалистом»: «Что же, по-твоему, признание у нас получили только выдающиеся, оцененные народом работы? Ошибаешься, есть еще сотни привходящих обстоятельств, тысячи причин, по которым даже самое талантливое произведение может остаться в тени, а посредственное выплыть наверх». В ответ на это Нечаев раздражается тирадами о беспринципности Чишкина, пока тот вполне резонно не заявляет ему: «Ты безнадежен, ты будешь упрямо твердить свое, пока не разобьешь лоб о стену неписанных законов. Прости меня, но наивность — это добродетель младенцев и дураков. Неужели ты этого не понимаешь?» И тут Нечаев начинает «понимать», кто манипулирует советским искусством. Наступает момент разрыва отношений:

Ты был мне когда-то другом, Геннадий. Мы вместе учились в Академии, читали одни и те же книги, вместе писали лозунги к праздникам на кумаче и до хрипоты спорили о судьбах советской живописи. И вот теперь я смотрю на тебя и думаю:

откуда ты? Откуда вы все, Чикишины, как вы могли дожить почти до коммунизма. Вы еще порой занимаете ответственные посты. Руководите, направляете, проносите речи и свои жалкие, ничтожные вкусы выдаете за общественное мнение. Вы пишете в советских журналах, получаете за статьи советские деньги, но что вам наши достижения, что вам наши неудачи? Вы не верите в то, не любите того, о чем пишете. Французская салонная статуэтка вам во сто раз дороже, чем монумент героической партизанки, отдавшей жизнь за родину, который стремится создать художник-патриот. Вы давно потеряли совесть, хихикаете и издеваетесь над всем передовым. Вы хотите задушить все молодое и сеете вокруг себя отраву и яд разложения... Вы двурушничаете, прикидываетесь борцами за правду, делаете все, чтобы быть на поверхности. Но нет, не выйдет! Как бы вы ни процветали, как бы ни чувствовали себя хорошо, партию вам не обмануть. Вас били, гнали и будут гнать отовсюду, где бы вы ни попробовали утвердиться, и чем выше ваш взлет, тем стремительнее и круче будет падение.

Чикишину остается только угрожать Нечаеву: «Никто не напишет о тебе и приличной строчки. Да, да, не таким, как ты, обламывали зубы. Думаешь, ордена, медали — военное прошлое. Теперь все это забыто. Теперь к нам прислушиваются, и еще неизвестно, чье слово весомей. А Жильцов, не беспокойся, Жильцов тебе тоже ничего не простит, одного слова его будет достаточно, — и все будут смеяться над твоей картиной».

Но Жильцов, народные истоки творчества которого не могли совсем иссякнуть под влиянием злобедных критиков, сам является к Нечаеву. Потрясенный увиденной картиной, он рекомендует ее на выставку, и его голос председателя отборочной комиссии оказывается решающим. Картина Нечаева имеет на выставке огромный успех. Зато картина самого Жильцова подвергнута острой критике в «Правде». В каком-то художественном журнале появляется даже статья за подписью некоего Иванова, где все его творчество подвергнуто полному разгрому. Жильцов решает, что под этим псевдонимом скрывается Нечаев. Однако Чикишин, который должен был открывать выставку, в последний момент отстранен, а вместо него выступление поручено другому критику — борцу за реализм.

Словом, Чикишин неожиданно повержен: его книга о Жильцове оказывается не ко двору, его отовсюду гонят, и неясно, что произошло, пока он не признается Жильцову и Нечаеву, что статью в журнале написал он. Жильцов в шоке: «Вы?... Да вы что, смеетесь надо мной? Вы, называвший себя моим оруженосцем? Вы — некий А. Иванов? Вот это ловко! (Хохочет.) Но зачем же вы сознались? Совесть заела?» И тут оказывается, что дело не в совести: «Дальше скрывать бессмысленно. Час тому назад я узнал, что моя статья осуждена и мой псевдоним раскрыт. Сегодня меня не пустили к микрофону, завтра не пустят в газету». Раскрытие псевдонима — несомненный знак 1949 года. Именно

тогда для подчеркивания еврейства «космополитов» реальные имена тех из них, кто использовал псевдонимы, раскрывались тут же в скобках<sup>1</sup>.

Когда маски сброшены (псевдоним раскрыт), наступает время решительного объяснения. Чикишин заявляет Жильцову, что тот сам был рад его услугам: «Я был полезен вам. Я долго воспевал вас, произносил елейные речи, писал панегирики. Я заблуждался, я ошибался, но вы, никто ни разу не остановил меня, не сказал — хватит!» Оказывается, «раздувать» Жильцова посоветовали Чикишину «опытные люди». И тут гнев Жильцова обращается на Чикишина и стоящих за его спиной «дельцов»:

Я ведь вас столько лет за человека принимал. Учеником своим считал. Нет, не мой вы ученик, не мой — оборотень. А я еще советовался с вами, слушал ваши фиоритуры, под вашу дудку плясать начал. Да, да, свистулька вы, свистулька из дьявольского оркестра. Угадать думаете? Нет, не угадаете. Не по тем нотам играете. Дирижер у вас не тот. Знаю я ваших дирижеров — понял, на какую музыку настраивали. Издалека идет эта музыка. Гнилой ветер несет ее с Запада, из-за океана. Убаюкать нас, сбить с толку рассчитана... Нет, не боялись вы меня — врете, комплиментами купили. Я вот сегодня думал, как получилось: ведь те же самые люди меня когда-то за реализм травили, а теперь на свой щит подняли. Значит, не в ту сторону зашел я, не в ту. Совесть советского, русского художника потерял... Дорого мне эти танцы под ваш оркестр станут, знаю, но вам уже больше не играть, вашим не дирижировать мной. Хватит, довольно!.. К чорту!.. Всё, прощайте! Форточку!.. Форточку!.. Окно, открыть окно.

Сцена читается как пародия на финал «Горя от ума» — с разоблаченным Молчалиным, одержавшим победу над «фамусовским обществом» Чацким, и Фамусовым, требующим... карету.

Пьеса «Успех» была написана в рекордно короткий срок: она напечатана в третьей книжке «Звезды» за 1949 год, подписанной к печати 29 апреля 1949 года, то есть спустя ровно три месяца после передовой статьи «Правды» о критиках-космополитах. Два еврея, написавшие ее, братья Евгений Минн (сам по специальности театральный критик) и Аркадий Минчковский, превратили ситуацию с псевдонимами в главный сюжетный ход. Герой с отчеством «Леопольдович», узнающий, что его «псевдоним раскрыт», — точный индикатор 1949 года. И все же пьеса не указывала на сионистский заговор. Полная сборка всех составляющих — соцреализма, антисемитизма и паранойи — состоялась в романе Ивана Шевцова «Гля», который, как мы увидим, полностью (иногда даже текстуально) воспроизвел сюжет «Успеха», хотя транспонировал

<sup>1</sup> Вершиной кампании стала т. наз. «дискуссия о псевдонимах», в которой приняли участие Михаил Бубеннов, Михаил Шолохов и Константин Симонов. См.: *Сарнов Б.* Скуки не было: Вторая книга воспоминаний. М.: Аграф, 2005. С. 14–25.

его на много октав выше, доведя до настоящей истерики. Нельзя исключить, что именно пьеса Минна и Минчковского послужила отправной точкой для создания одного из самых одиозных текстов в истории советской литературы.

### *Соцреализм дураков: Картины маслом*

Роман Шевцова — сугубо параноидальный текст, который требует фрейдистского анализа: заикленность автора на «заговорах», несомненно, близка описанной Фрейдом сублимации мании преследования. Но одновременно «Тля» читается как типичная фрейдистская оговорка: фактически Шевцов тщательно прописывает весь механизм травли, которой подвергались художники и критики (литераторы, музыканты, деятели театра и т. д.) в эпоху борьбы с космополитизмом. Фрейдистский перенос является одним из главных механизмов формирования культуры ресентимента.

Весьма полезными в этом контексте являются выявленные Робертом Робинсом и Джеральдом Постом семь элементов политической паранойи<sup>1</sup>.

1. Подозрительность: вещи не то, чем кажутся; необходимость уметь видеть сквозь них; отбор доказательств, подтверждающих вывод об опасности; никакой неопределенности; разрешение всякой неопределенности на основе логики; «классический параноик тотально логичен» на основе отобранных фактов и неверных предположений.

2. Центростремительность: параноик всегда видит себя жертвой злых намерений; все имеет значение только по отношению к нему.

3. Грандиозность: высокомерное самовозвеличивание, ведущее к конфликтным межличностным отношениям.

4. Враждебность: изолированный и скрытный, действующий крайне конфликтно, параноик обычно раздражителен, чрезвычайно чувствителен, готов к бою и обороне, лишен чувства юмора.

5. Страх потери автономии: всегда готовый к чрезвычайным ситуациям и проявляющий преувеличенную независимость, параноик проводит жизнь, все время воображая обстоятельства, в которых его безопасность оказывается под угрозой, и затем действует в соответствии с этими фантазиями; в результате его жизнь вся занята постоянными войнами с реальными и воображаемыми противниками, стремящимися контролировать его и разрушить его автономию.

6. Проекция: «Если подозрение является отличительной чертой паранойи, то проекция является ее основным механизмом»<sup>2</sup>; результат — экстернализация, превращающая невыносимую внутреннюю угрозу в более управляемую

<sup>1</sup> Robins R., Post J. Political Paranoia. P. 7–14.

<sup>2</sup> Ibid. P. 12.

внешнюю угрозу. В целом можно говорить о том, что сознание параноика является формой аутической картины мира.

7. Следствием является бредовое мышление. Как заметил в своей классической книге «Невротические стили» Дэвид Шапиро, параноик «встречается с реальностью на полпути»<sup>1</sup>.

Иван Шевцов не раз рассказывал об истории создания своего романа. Последняя версия выглядела так:

В начале 50-х годов я предложил роман издательству «Молодая гвардия» и нашел там поддержку. Со мной заключили договор, и рукопись романа была отправлена в набор. Директором издательства в то время был И. Я. Васильев. Одновременно роман был принят в ленинградском журнале «Нева» (Главный редактор писатель Сергей Воронин). Но неожиданно, как это нередко случалось, идеологический ветер подул в другую сторону. Рукопись романа возвратили автору «до лучших времен», в наступление которых я не очень верил и положил роман в свой архив, где он и пролежал 12 лет<sup>2</sup>.

Здесь намеренно много неточностей. Пролежавший к 1962 году двенадцать лет в архиве автора роман был, следовательно, написан в 1950 году, а журнал «Нева» основан только в 1955 году. Шевцов не случайно стирает разницу между «началом» и серединой 1950-х годов. Она была существенной. Как существенной была разница между серединой 1950-х и 1962 годом, когда Хрущев учинил погром в Манеже. Это событие, согласно Шевцову, дало его роману новую жизнь:

Хрущев в центральном выставочном зале «Манеж» произвел разнос художников-модернистов. Вечером мне позвонил Вучетич и приподнятым голосом сообщил «грандиозную новость»: о выступлении Хрущева в «Манеже».

— Подробности лично! — возбужденно сказал он. — У меня сейчас Герасимов, Лактионов и другие товарищи, мы только что из «Манежа». Немедленно приезжай. У тебя же есть роман о художниках. Сейчас он ко времени.

У меня в это время была высокая гриппозная температура, и поехать я не мог, но напоминание о «Гле» принял к сведению. Извлек из архива рукопись, быстро написал эпилог и дня через три с рукописью зашел к директору издательства «Советская Россия» Е. Петрову, который слушал речь Хрущева<sup>3</sup>.

К этой истории не следует относиться серьезно. Шевцов дописал не эпилог. О событиях оттепели рассказывает добрая половина его романа. Сохранилась

<sup>1</sup> Shapiro D. *Neurotic Styles*. New York: Basic Books, 1967. P. 69–71.

<sup>2</sup> Шевцов И. *Гля: Антисионистский роман*. М.: Институт русской цивилизации, 2014. С. 27.

<sup>3</sup> Там же. С. 28.

редакционная переписка, связанная с романом, поэтому нетрудно установить, в каком направлении дорабатывался текст.

В 1952 году Шевцов действительно отнес роман в журнал, но не в «Неву», а в «Новый мир». Он назывался тогда «Художник Машков», состоял из двух частей и был по объему значительно больше последней версии (около 600 страниц<sup>1</sup>). Внутренним рецензентом оказался детский писатель Николай Богданов. Он отметил в рукописи еще начинающего журналиста «Красной звезды» «статейные обороты речи», «сусальные красоты, идущие от плохой литературщины», «газетно-журналистскую хлесткость» и указал на вопиющие места, типа: «Зверски хотелось... создать что-то гениальное»<sup>2</sup>. Обратил внимание рецензент и на сюжетную рыхлость романа, предложив автору следующий план:

в творческом плане Машков заблуждается под влиянием космополитов и терпит неудачу с картиной «Поднятая целина». Перестрадав, он идет ближе к жизни и одерживает успех в правдивой картине «Прием в партию». В личном плане — тщеславной любовью он любит красивую, но пустую Люсю, но затем видит подлинную красоту в облике простой, но прекрасной колхозницы Вали. В работе над художественным воплощением ее облика он начинает любить настоящей любовью, преодолевая свое увлечение Люсей. Настоящая любовь вытесняет это увлечение так же, как истинное творчество преодолевает надуманное формалистическое писанье <...>. Своей творческой победой Машков разбивает ложные теории космополитов<sup>3</sup>.

Он убеждал автора отказаться от идеологических и эстетических дебатов и рассуждений и попыток написания идеологического романа, советуя ему ограничиться житейской историей — повестью:

...только не насилюйте Вы себя, не тужитесь на эпопею. Не громоздите роман в двух томах. Сюжет у вас локальный, скромный. Он весь укладывается в хорошую, небольшую повесть. Под тяжестью двухтомного романа он рухнет и погребет под бесформенными кусками все добрые намерения. Для эпохального, многотомного произведения у Вас нет ни материала, ни событий, ни исторической концепции. Да и не хватает еще ни литературного умения, ни жизненных наблюдений. Так же, как герой Ваш художник Машков, вы заблуждаетесь, поддавшись моде в своем желании во что бы то ни стало написать роман-эпопею, когда успех-то Ваш лежит в создании скромной и хорошей повести, на которую хватит у Вас и материала, и жизненных наблюдений, и изобразительных средств.

<sup>1</sup> Ч. 1 — 255 стр., ч. 2 — 342 стр.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 1702. Оп. 4. Д. 275. Л. 74.

<sup>3</sup> Там же. Л. 71.

Но Богданов ошибался, думая, что автор стремится к эпопее. Амбиции Шевцова лежали совсем в иной плоскости. Он хотел написать роман-памфлет — хлесткий и острый.

Шевцов писал советских «Бесов». Причем речь идет не просто о пасквиле, но об опоре на традицию русского антинигилистического романа, который так же являлся пасквилем на либеральные тенденции, трактовавшиеся как антинациональные, так же изображал «новых людей» как оторванных от «народной почвы» нигилистов, ниспровергателей нравственных устоев общества и эстетических идеалов «народа», так же трактовал освободительное движение в России как «беспочвенный» заговор, руководимый лондонской эмиграцией или польскими агентами. Эта жанровая память неустраима в романе Шевцова. Единственное его отличие от антинигилистического романа 1860–1870-х годов — дремучий антисемитизм. Антинигилистический роман, хотя и апеллировал к национальным ценностям, не был столь фиксирован на этническом национализме. Эволюция советской литературы от «Матери» Горького до «Гли» Шевцова — не только иллюстрация эволюции левого радикализма в правый экстремизм. Роман Шевцова впитал в себя весь богатый опыт русского национального экстремизма — от черносотенства до «Протоколов сионских мудрецов».

Шевцов был участником острой борьбы патриотически настроенных художников с еврейским заговором. Причем защищать этих художников от «либеральной травли» надо было не в 1949 году (когда их никто не травил, но травили они), но именно в эпоху оттепели, когда самые одиозные из них были подвергнуты остракизму. Потеря власти (а с ней и материального процветания, высоких постов, почестей и заказов) ощущалась этими художниками как результат заговора. Эта среда жила ресентиментом. Шевцов стал ее выразителем.

В своем романе он перенес на мир художников события в литературе и театре, превратив театральных критиков в художественных. 1949 год был переломным — именно в ходе антикосмополитической кампании в художественной среде сложилась группа политически и эстетически ортодоксально настроенных художников, куда входили видные представители советского художественного истеблишмента Александр Герасимов, Евгений Вучетич, Владимир Серов, а также представители более молодого поколения, такие как Александр Лактионов, художники-баталисты из студии Грекова. Это была национально ориентированная среда (куда относились и литераторы, и историки, и архитекторы). Им Шевцов посвятил многие свои статьи и целую книгу очерков «Соколы». В этой среде лояльность советскому режиму соседствовала с почвенностью, сталинизм уживался с религиозностью, цинизм и жажда власти — с эстетическим консерватизмом и доктринерством, русско-советское мессианство («интернационализм») — с черносотенством.

Хотя публичная критика видных представителей советского истеблишмента в сталинское время не допускалась, прообраз одного из главных злодеев «Гли» художника Барселонского — Илья Эренбург — стал объектом открытых нападок Герасимова. В начале февраля 1949 года, на самом пике антикосмополитической кампании, Шепилов направил Маленкову обзор откликов общественности «на разоблачение антипатриотической группы театральных критиков», в котором цитировалось следующее выступление президента Академии художеств СССР А. М. Герасимова: «Отдавая должное заслугам Ильи Эренбурга, его боевой публицистике в годы войны, не могу пройти мимо тех гнусностей, которые он позволил себе говорить о Репине, о русской живописи вообще. Где же были тогда наши критики? Раздался ли в ответ их крик негодования?» От себя Шепилов добавил: «Тов. Герасимов указал на недопустимость той пропаганды творчества Пикассо, которую систематически ведет Эренбург»<sup>1</sup>. Анти-модернистский дискурс неотделим от почвеннического (речь идет о русской национальной традиции) и образует классический симбиоз с антисемитским нарративом (атаки на *беспочвенных* и *безродных* «заговорщиков» происходят в самый разгар откровенно антисемитской кампании против *космополитов*).

Апелляция к реализму как к национальной традиции может быть объяснена исторически: формирование русского национального сознания происходило в эпоху, совпавшую с движением передвижников в живописи (соответственно, «реалистами» называли в СССР сторонников «Могучей кучки» в музыке), тогда как в европейской традиции национализм был связан с романтизмом, в котором он сформировался идеологически и оформился эстетически. А поскольку эта идеология достигла России (как обычно) с опозданием, она совпала с реалистическим стилем, который и стал трактоваться как *национальный* — даже тогда, когда в действительности этот стиль был связан с романтизмом (что особенно видно в русской музыке, которая, будучи всецело романтической, трактовалась как реалистическая).

Есть и политическое объяснение трактовки реализма как национального искусства: в советской интерпретации вся история русского искусства была историей победы реализма, который должен был подчеркивать социальность и революционность русской классики. Он стал своего рода маркером русского искусства. Соответственно, критика реализма (а модернизм находился в непримиримом конфликте с реалистическими конвенциями) трактовалась чуть ли не как акт национального предательства.

Наконец, эстетически реализм (а точнее, апелляция к реалистическим конвенциям, реализованная в соцреалистическом письме) был наиболее доступным для массового потребителя. Поскольку же советское искусство было

<sup>1</sup> Цит. по: *Костырченко Г. В.* Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм (Новая версия): В 2 ч. Ч. II. На фоне холодной войны. С. 102.

сугубо функциональным, направленным на индоктринацию и мобилизацию населения, на манипуляции массовыми представлениями и создание параллельной правдоподобной реальности, его доступность становилась главной предпосылкой для реализации этих функций. Все это требовало постоянной защиты реализма как основного эстетического модуса. Его атрибуция русской классике, которая, обладая статусом абсолютной ценности, отнюдь не была тотально реалистичной, превращала реализм в универсальное национальное достояние. Всякая атака на реализм воспринималась в этом свете как атака на национальное наследие, акт национального нигилизма и опасного диссидентства.

Роман Шевцова, писавшийся в годы расцвета бесконфликтности, определенно не принадлежал к бесконфликтной литературе. Он наполнен острыми конфликтами, бесконечным выяснением отношений, скандалами и даже драками между двумя партиями: патриотической и еврейской. К первой принадлежат художник старшего поколения Михаил Камышев и молодые художники Владимир Машков, Петр Еременко, Яков Канцель, Карен Вартамян и др. Ко второй из старшего поколения принадлежат художник Лев Барселонский, критики Осип Давыдович Иванов-Петренко, Семен Винокуров, Ефим Яковлев, из среднего поколения Николай Пчелкин, а из молодого — художник Борис Юлин и др. Главные антагонисты — Камышев и Барселонский, Машков и Юлин, Еременко и Пчелкин.

Конфликты между ними и движут сюжет, построенный по принципу несложной, но стремительно развивающейся шахматной партии. В ожесточенной смене ходов белых и черных, их подробной мотивации с предельной последовательностью раскрывается мир сформированного сталинизмом национального сознания, каким оно застыло в самом конце сталинской эпохи. За романом Шевцова прочно закрепилось определение «пасквиль». Но он является пасквилом в той лишь мере, в какой пасквилом на интернационализм являлось самое сталинское национальное строительство с опорой на великодержавие и откровенный империализм. В этом смысле роман Шевцова несколько не искажал советскую реальность, но отражал ее «в формах самой жизни». Поэтому «Тля» — это не только роман-диагноз, не только настоящая энциклопедия культуры русско-советского ресентимента, особенно интересный тем, что полем политики в нем является эстетика, но и роман-документ.

Главным русским в романе является Машков. Он даже внешне показан типичным русаком: «Он взглянул в зеркало на свое строгое, оттененное давним загаром лицо с покатым лбом и крутой волной темно-русых волос. „Парень в расцвете лет“, — с грустной иронией подумал он о себе». Он происходит из демократической среды: «родился в небольшой рязанской деревеньке, затерявшейся среди полей, лесов и болот, но жил там недолго. Родители его переехали в Москву. Отец, Иван Ефремович, сначала работал в отделе сельских школ Наркомпроса, а затем по собственному желанию пошел учителем младших

классов в одну из московских школ». Живет он в самых обычных условиях, без каких-либо атрибутов роскоши или богемы: «Машковы занимали две комнаты коммунальной квартиры, в которой жили три семьи. В одной — тесной и темной — была спальня Валентины Ивановны, матери художника, формовщицы, в другой — большой и светлой, с высоким потолком и балконом — обитал Владимир». Живут Машковы бедно, мать, работающая на заводе, вынуждена сдавать вещи в комиссионный магазин, чтобы отдавать долги, взятые на жизнь. Но Машков отказывается от случайных заработков: все свое время он посвящает творчеству.

Его антипод Борис Юлин при первом же появлении представлен как «самая яркая звезда на нашем далеко не живописном небосклоне». И с первой же их встречи читатель погружается в художественные (а по сути, политические) споры. Юлин утверждает, что «сегодня нельзя писать так, как писали, скажем, Иванов и Брюллов... Сто с лишним лет отделяют нас. За этот срок можно же было научиться чему-нибудь новому... За сто лет успели родиться и умереть Серов и Врубель, Нестеров и Коровин... Фальк и Штернберг...» «...футуристы, кубисты, импрессионисты, конструктивисты, — продолжил ему в тон Владимир. — И не везде они умерли. Кое-где еще здравствуют». Эти последние и представляют главную опасность для советского искусства. Один из них — сам Юлин. Его эстетические взгляды, утверждает автор, сводились к тому, что «живопись, как и всякое другое искусство, должна поражать зрителя чем-то необыкновенным» (так Шевцов передает теорию остранения Шкловского). Эти формалистические взгляды он связывает с еврейским происхождением героя:

Эту мысль ему внушали с детства в семье, в том изысканном кругу, в котором он рос и воспитывался, В этом кругу говорили с обожанием о деньгах и об искусстве. Отец Бориса, Марк Викторович Юлин, никакими талантами не обладал, работал всю жизнь по торговой части, в последнее время — директором мебельного магазина, но был близко знаком с известными и малоизвестными искусствоведами, критиками, поэтами, режиссерами, художниками, музыкантами, журналистами. Юлин-старший был искренне убежден в том, что главное в искусстве — необыкновенная форма, она ведет художника к шумному преуспеванию и богатству.

Юлин-старший — типичный персонаж антисемитских фельетонов, наполненных подобными же «Пинями из Жмеринки». Из этой торгашеской среды, полагал Шевцов, произрастает модернизм — все эти «футуристы, кубисты, импрессионисты, конструктивисты...». Чтобы у читателя не возникло сомнений в этнической принадлежности Юлина, автор вводит такую сцену. В ходе разговора с матерью девушки, за которой оба молодых художника — Машков и Юлин — ухаживают, Юлин все время шутит: «А вот еще одна хохма...», «Или

вот последняя хохма...». Неожиданно хозяйка дома смущенно спрашивает: «Вы меня простите, Борис Маркович. Что это за слово — „хохма“? Должно быть, нерусское?» Далее происходит следующий диалог:

— Вы не знаете этого слова? — удивился Борис, будто речь шла о слове «хлеб». — Оно же самое что ни есть русское!

— Люсенька, — подал свой голос Владимир, — возьмите, пожалуйста, толковый словарь Даля и докажите Борису, что слово «хохма» имеет такое же родство с русским языком, как я, скажем, с американским президентом.

Шевцов останавливается перед последним шагом: он не сообщает, что слово «хохма» пришло из идиша. Подобными неуклюжими намеками сопровождается каждое появление евреев с «нев्यраженными» фамилиями.

Художник-баталист Еременко — человек эмоциональный. Он работает в студии Грекова и свято верит в военно-патриотическое искусство. В описываемое в романе время

он работал над диорамой с величайшим накалом вдохновения, вкладывал в нее все пережитое и прочувствованное им в дни, когда решалась судьба города на Волге, а быть может, и судьба всей страны. Он мечтал создать эпическую поэму народного подвига — рамки станковой картины казались тесными для воссоздания грандиозной битвы. Ему хотелось оставить потомкам потрясающей силы документ героизма, величия и духовной красоты советского человека. Он разговаривал с потомками: смотрите и помните, какой ценой завоевана для вас чудесная жизнь. Помните, что за нее лилась кровь ваших дедов и прадедов. Берегите ее, как самое дорогое. Диораму Еременко расценивал как первый этап к главному своему произведению, которому стоило посвятить целую жизнь: он мечтал создать панораму «Битва на Волге».

Яша Канцель — другой знаковый персонаж, которым автор показывает, что он не антисемит и не против евреев, если они — русские. Симпатия к нему должна возникнуть с первого же его появления в романе: «„Яша Канцель. Скульптор-работяга. Всем коллективом преклоняемся перед его трудолюбием и, разумеется, талантом“. Худенький юноша с бледным усталым лицом, украшенным ниточкой черных усов, смущенно подал руку майору и тотчас же спрятался за широкую спину художника».

О взглядах молодых людей лучше всего говорят их идеалы. На вопрос «Что ты больше всего любишь и ненавидишь в жизни?» Еременко отвечает: «Больше всего люблю детей и ненавижу войну»; Канцель говорит, что любит правду и ненавидит управдома; «Я беззаветно люблю искусство и ненавижу дураков, — с апломбом выпалил Юлин»; «Обожаю Москву и ненавижу

паразитов!» — не задумываясь сказал Машков. Такова дебютная картина в «большой игре», которую готовится развернуть автор. В ее центре будут находиться фигуры несколько иного масштаба. Это т. наз. «салон» Осипа Давыдовича Иванова-Петренко.

Рассмотренные выше фельетонные приемы дискредитации евреев активно используются Шевцовым. Большая часть героев его романа — евреи (они и есть «тля» на цветущем древе русской культуры). При этом слово «еврей» в романе не употребляется ни разу. Автор этнически атрибутирует своих персонажей, обращаясь ко всевозможным антисемитским клише. Так, Машков интересуется, где воевал некто Брунин. «То ли в Алма-Ате, то ли в Ташкенте, — в ответе прозвучала откровенная ирония». При первом же знакомстве с Борисом Юлиным читатель узнает о его военном прошлом: «Ты, Боря, в Ташкенте воевал, а тоже ведь малевал какую-то баталию». Согласно этому стереотипу, подобно тому как все евреи «воевали» в Алма-Ате и Ташкенте, все «воевавшие» в Средней Азии были евреями. Указание на «среднеазиатское военное прошлое» — устойчивый стереотип, который автор считает вполне уместным использовать для сохранения табу на называние этнического происхождения своих персонажей. То же относится и к ономастическим экзерсисам автора: к демонстративно «невывраженной фамилии» (Иванов-Петренко) подбираются «выраженные» имя и отчество (Осип Давыдович, которого знающие его еще с двадцатых годов называют Оськой).

О нем сообщается, что этот «искусствовед и музыкальный критик... мал ростом, узок в плечах, с блистающей широкой лысиной и в огромных очках в роговой оправе». Его влияние во всех этих сферах — огромно, его авторитет — непрекаем. После войны он требует от искусства включиться в решение «новых задач»:

Военная тема должна уступить место иной, мирной... Мы должны разрабатывать высокие, вечные вопросы жизни, такие, как любовь и ненависть, радость и горе. Это великолепно понимали великие мастера прошлого, гиганты античности и ренессанса, и потому именно их творения вечны, бессмертны. Это понимали и классики русского изобразительного искусства. Возьмите фанатизм суриковских героев или физиологию смеха репинских запорожцев...

В то же время он предостерегает молодых художников от реализма. Они же «гоняются за фактами жизни и кладут их в основу своих произведений. А что получается? Натурализм, чистейшей воды натурализм, бесстрастная иллюстративность текущих событий общественной жизни». Но Машков отказывается видеть в искусстве какие-либо «вечные темы»: «„Общечеловеческие страсти“. Черта с два! Где еще, в какой другой стране найдешь таких запорожцев?» — повторяет он вслед за своим неистовым прототипом из пьесы

«Успех» художником Нечаевым. Машков полагает, что за «болтовней Иванова-Петренки» скрывается некий смысл, «что-то не очень чистое, подленькое. Вот нутром чувствую какой-то подвох, а поймать его не могу, скользкий». И тут же начинает понимать, к чему «клонит» Осип Давыдович:

Искусство общечеловечно. Оно всегда и везде выражало общечеловеческие страсти: горе и радость, гнев и ненависть. Национальные особенности не имеют никакого значения, они противоречат интернационализму искусства. Согласись, Паша, в этих формулировках что-то есть... Действительно, мы — интернационалисты, враги национализма. Не так ли? Вот на этом и спекулирует Осип Давыдович. А спроси-ка его: чьи это страсти, чье горе, чьи радости? Горе безработного или горе миллионерши, у которой скончалась ее любимая собачка? Радость советского человека или радость капиталиста? Или мы отказались от классовых принципов? Как бы ответил на эти вопросы искусствовед Иванов-Петренко, считающий себя марксистом?

В контексте защиты национального своеобразия искусства апелляции к «классовым принципам» могут показаться неожиданными. Между тем для Шевцова противоречия здесь нет: его крестьянский социализм с апелляцией к национальной крови и почве органично сочетается с «социализмом дураков», которые полагали, что марксизм — это «классовая борьба пролетариата» с «еврейскими банкирами». Поскольку первые жили в СССР, а вторые — на Западе, интернационализм Шевцова, который и составлял (с различными модификациями) основу идеологии «русской партии», возникшей и оформившейся в 1949 году, приобретал квазиклассовое содержание. Межеумочность этого интернационализма хорошо раскрыта в сцене с народным музыкантом, с которым Машков разговаривал в селе:

— А знаете, Владимир Иванович, что мне хочется? Вот создать бы такую песню, самую сильную и могучую, чтобы ее весь мир хором пел на всех языках.

— Она уже создана, — сказал Владимир.

— Какая? — быстро спросил Алексей.

— «Интернационал».

— Верно. Это самая сильная. Когда поешь, душа вся переворачивается, а тело каким-то железным становится. Отчего это? Эх, давайте споем, ребята! — крикнул он лесорубам колхоза и почти бегом бросился к телеге за аккордеоном. Схватил его, набросил за плечи ремни, ударил по клавишам с неистовой удалью, сверкнул большими синими глазами, и звонкая песня, как волна, расплескалась в зелени.

Это исполнение растворившегося в зелени «Интернационала» лесорубами под аккордеон — с невиданной удалью и сверкающими глазами — оксюморонный символ такого крестьянского «марксизма». Эти риторический интернационализм

и классовость необходимы Шевцову как легитимирующие основания, позволяющие трактовать национализм в качестве классовой идеологии.

Утверждая, что главное в репинском «Иване Грозном» — психология отца-убийцы, а у Сурикова — фанатизм его героев и т. д., Иванов-Петренко хочет увести от подобной классовости. Но понять претензии Машкова к Осипу Давыдовичу все же сложно. Ведь, редуцируя творчество русских реалистов до узкого исторического тематизма и конкретных исторических персоналий, он лишь снижает их значение в искусстве. В подобной интерпретации «Борис Годунов», «Макбет» или «Гамлет» — это не анализ трагедии власти, а истории про конкретных русского, шотландского и датского правителей. Машкова возмущает, что Иванов-Петренко в творчестве Репина «усмотрел „социальный заказ“, якобы погубивший некоторые его работы» и «поносил великого художника» за то, что тот не сумел изобразить подвиг парижских коммунаров. «Что же это? — возмущался Машков. — Невежество или сознательная попытка развенчать передвижников, корифеев русского искусства?» Однако целый ряд картин Репина действительно были «царским заказом» («Прием волостных старшин Александром III во дворе Петровского дворца в Москве», «Юбилейное заседание Государственного совета» и др.) и вряд ли относятся к лучшим работам Репина. Очевидная несостоятельность претензий к Иванову-Петренко выдает неспособность идеологически «упаковать» этнонациональные претензии автора к модернистам.

Им противостоит народный, органичный, незамутненный культурными и историческими аллюзиями взгляд на искусство, представленный в романе матерью Машкова. Вот она рассматривает этюды, с которыми ее сын вернулся из деревни, — пейзажи и портреты колхозников:

она любила именно такое искусство, в котором все было «как в жизни» — правдиво, ясно и красиво. Ей вспомнилась собственная юность: бедная деревушка, первые цветы на лугу — ярко-желтые одуванчики на мягком зеленом ковре — и синее-синее небо с мягкими поддрумяненными облачками над головой, плетень с глиняными крынками, запах черемухи в духов день — и что-то заныло, защемило на душе.

Поэтому она искренне не понимает современного искусства: «Вот в Третьяковской галерее — смотришь не насмотришься. И ничего, что старинное. Я вот думаю: почему это раньше умели так хорошо рисовать? Почему теперь так не рисуют?» Сын отвечает, что и Шишкин «не всем нравится». Мать удивлена: «Не пойму, кому это Шишкин может не понравиться». — «Есть такие... Перед всем иностранным они готовы на коленях ползать. „Каштаны — это изумительно! Это не то, что традиционные чахлые березки“, — передразнил он кого-то». Аллюзии Шевцова предсказуемы и прямолинейны: березки — Россия; каштаны — Париж; Париж — Эренбург; Эренбург — модернизм и евреи.

Последние органически неспособны *так* воспринимать русское искусство. Для этого нужно родиться русским. Как говорит один рабочий в ходе обсуждения картин на выставке, «не всякий человек имеет родные края и не всякий их поймет и полюбит. Для кого родные, а для кого и чужие. Критикам, которые тут выступали, может, и не понять эти края, а мы понимаем. Мы к своей земле душой и телом привязаны». Можно ли ожидать чего-то подобного от «безродных критиков»? Автор передает разговор Машкова с Осипом Давыдовичем о наднациональных ценностях искусства, где эта мысль заострена до предела:

Владимир поспешно искал аналогии, перебирая в памяти одну картину за другой. Не найдя ничего более убедительного, сказал:

— В таком случае позвольте вас спросить: вот стоят в поле три русских богатыря такими, какими их Васнецов изобразил. И нет в них этих самых общечеловеческих страстей. Чем же они вас волнуют?

— А почему вы думаете, что они меня волнуют? — Более циничного и неожиданного ответа Владимир не ожидал. Он только плечами пожал. Человек этот ему показался безнадежно чужим и непостижимым.

Зато автору в Иванове-Петренко все понятно: «в таком „искусстве“ совсем не трудно осла выдать за гения. А для Осипа Давыдовича именно это и важно. Искусство реализма он отвергает не потому, что принципиально не хочет писать так, а потому, что его единомышленники не могут так писать по причине отсутствия таланта». Объяснения Шевцовым этих идей воспроизводят логику их носителей: она вся имеет меркантильные основания. Модернисты органически неспособны переживать искусство так, как переживает его Машков. Приступая к работе, он мысленно вдохновляется русским реализмом:

В памяти его всплывали лучшие картины передвижников, произведения классиков. У Шишкина есть «Ручей в лесу». Владимир долго стоял у этой картины, дышал лесной прохладой. В Художественном театре он смотрел «Вишневый сад» и, сидя в зале, ощущал запах цветущих вишен. «Это и есть искусство большой правды, — подумал художник. — Да, да, во всем этом — дыхание, запах и ощущение подлинной жизни».

Реализм для него глубоко национален. Оказавшись на выставке, он потрясен увиденными реалистическими полотнами: «Вот лагерь Емельяна Пугачева, а вот Ломоносов в родной деревне, Пушкин в Оренбурге, русская тройка, а вот горят помещичьи усадьбы. Владимир повернулся в другую сторону. Ленин среди рабочих, цветущий луг у Волги, старинный шлях... От восхищения Владимир расширил глаза и мысленно произнес: „Тут русский дух, тут Русью пахнет“».

Такое переживание искусства — прямая противоположность рационализму «безродных» критиков, которые, не имея корней и почвы, просто не способны вживаться в искусство, понимаемое как эманация национальной стихии. Объясняется этот дефект их происхождением.

Об Осипе Давыдовиче Иванове-Петренко сообщается, что он был юристом по образованию. Это не мешало ему «считаться в определенных кругах самым крупным авторитетом в искусствоведении, хотя ни теории, ни истории искусства он в сущности не изучал». Помогало «главное качество его характера — апломб, но не грубый, а эрудированный, изощенный, тонкий». Написав несколько «небольших книжонок» о художниках, не отличавшихся «ни оригинальностью, ни глубиной мысли», он приобрел популярность в среде себе подобных и «хитростью и ловкостью вошел в силу, стал „видным“ искусствоведом». За кандидатской диссертацией последовала докторская на тему «Сезанн в свете новых материалов» (хотя «сведущие люди говорили, что существо этой диссертации составляли неизвестные материалы, случайно попавшие в руки ловкого дельца»). Своих почитателей он сражал «умело подобранными цитатами и звучными иностранными словами», и везде «в мире искусства», как в столице, так и на периферии, «у него были обширные связи». Ему постоянно звонили из Одессы, Ленинграда, Киева, Минска, Кишинева — «спрашивали его советов, заказывали статьи и брошюры, приглашали прочитать лекцию, проконсультировать тот или иной научный труд. И он успевал все делать: писать, консультировать, читать лекции, рекомендовать в качестве авторов или сотрудников своих людей».

Ключевые слова: юрист, «определенные круги», апломб (тонкий!), «среда себе подобных», «хитрость и ловкость», «ловкий делец», «иностранные слова», «обширные связи», «свои люди» — традиционный набор характеристик еврейского «пройдохи». Именно таким предстал карикатурный критик-космополит с обложки журнала «Крокодил».

Происхождение соратника Иванова-Петренко Семена Семеновича Винокурова подается в столь же гротескной форме:

сын врача из приднестровского городка Овидиополя, по образованию педагог, но учителем никогда не работал: слишком тусклая для него профессия, а главное — не дает она простора для материальных комбинаций. Отец хотел его видеть журналистом, и Сема стал им — сначала в районной газете, а потом благодаря протекции мамино родственника, репортера «Крестьянской газеты», перекочевал в столицу. Отец при расставании напутствовал: «Не теряйся, чувствуй себя умнее всех». Эта заповедь одно время хорошо помогала Винокурову. Когда началась война, Сема, чувствуя себя умнее всех, оказался в городе Алма-Ате, но «брони» раздобыть он не успел и был призван в ряды действующей армии. Зато уж тут он маху не дал: сразу же пристроился по продовольственно-фуражной линии и с войны вернулся в звании майора интендантской службы, с орденом и четырьмя медалями.

Ключевые слова: сын врача из Приднестровья, «материальные комбинации», «протекция маминого родственника», «чувствует себя умнее всех», эвакуация в Алма-Ату во время войны, «пристроиться по продовольственно-фуражной линии», интендантская карьера в армии — полный набор антисемитских клише.

Поскольку Шевцов разделяет эстетику своих протагонистов-реалистов, он полагает, что границы между искусством и жизнью не существует: «правильные» художники — хорошие люди, а «неправильные» — плохие. И наоборот. Эту мысль формулирует в романе отец перековывающейся молодой героини Люси, объясняя ей, что «человек и художник — это едино. Потому что в искусстве — душа художника. Если ты подлец, ловкач, деляга, так это будет заметно и в твоём творчестве. Этого не скроешь, когда-никогда, да прорвется». А поскольку «подлецами, ловкачами и делягами» оказываются евреи, то и художники (критики) они никудышные. Их позиция в искусстве определяется этнически.

Образцом «безродности» является в романе Лев Михайлович Барселонский. Каким образом человек, родившийся в белорусском местечке Копысь, на левом берегу Днепра, оказался обладателем такой фамилии неясно. Известно, однако, что жил он там «совсем недолго, и поэтому в душе его слово „Копысь“ не производило решительно никакого отзвука». Можно сказать, что между ним и Копысью расстояние было ничуть не ближе, чем между Копысью и Барселоной. Для справки: Копысь, которая старше Москвы на полтора столетия, известна тем, что являлась центром хасидизма, а еще тем, что все еврейское население местечка было поголовно убито немцами в 1942 году.

Барселонский поступил в Академию художеств в Петербурге, но не окончил, поскольку, как писали его биографы, «академия не удовлетворяла его новаторскую натуру». А незадолго до Октябрьской революции Барселонский уехал в Париж, где друзья помогли ему устроить выставку, которая, однако, успеха не имела и прошла незамеченной. Причину неуспеха объяснили ему те же друзья: «реализм отжил свой век, надо следить за модой». И Барселонский быстро постиг ее: «Никаких полутонов! К черту палитру! Достаточно трех-четырех красок: небо — синее, трава и деревья — зеленые, вода — желтая». А через год открылась выставка «нового Барселонского», вызвавшая хвалебные статьи, картины начали покупаться «аристократической знатью» (sic!). Таким Шевцов представляет себе авангардное искусство. Овладев им, Барселонский стал не только знаменит, но и богат. Он начал путешествовать по Европе и Америке, в результате чего растратил сбережения и в начале тридцатых годов возвратился в Советский Союз «после того, как перепробовал в живописи все „измы“, начиная от импрессионизма и кончая конструктивизмом. Человек умный, эрудированный и в меру талантливый, отлично знающий искусство, он быстро сориентировался и не без колебаний сделал выбор между Парижем и Москвой».

Желая еще больше дискредитировать Барселонского, автор знакомит читателя с некоей «книжонкой, изданной в конце двадцатых годов нашего века» —

сборником автобиографий «видных в то время советских художников», где была помещена и автобиография «тогда еще молодого, самонадеянного и анархистствующего Льва Барселонского», где о революции говорилось много циничного. Поэтому «друзья Барселонского охотились за ней, скупали по баснословной цене: они «боялись, что народ узнает подлинного Барселонского. И тогда уж сколько ему почетных титулов и званий ни давай, сколько ни прославляй, а народ не переубедишь. Впрочем, и без того простые люди недолюбливали Льва Барселонского, точно в чем-то подозревали его...»

Шевцов настолько увлекся дискредитацией ненавистного Барселонского, что запутался в хронологии: если с 1917 года по начало 1930-х тот жил за границей, непонятно, каким образом «в конце двадцатых годов нашего века» он оказался среди «видных в то время советских художников». Как бы то ни было, в СССР была организована его персональная выставка, вокруг которой «был поднят ажиотаж: знаменитый скиталец возвратился на Родину! И ему были созданы условия, о каких за границей он и мечтать не мог».

Понятно, что чуждый советской стране художник не мог быть понятным народу, а потому «социалистический реализм давался ему нелегко»: «Жизнь простых советских людей он знал по газетам, по курортам юга, по дачному Подмосковию. Однако его крымские и подмосковные этюды критики вроде Иванова-Петренки встречали с помпой, а массовый зритель, не находя в них ничего особенного, смущенно молчал». Но «безродность», говоря словами процитированного выше отца Люси, «не скроешь, когда-нибудь, да прорвется». Так и случилось с Барселонским. Он написал картину, которая называлась «Красные партизаны» (сильно напоминающие «Конармию» Бабеля):

Перед зрителем позировали полупьяные, озверелые, с мясистыми красными лицами люди, вооруженные вилами и обрезам. Зрители говорили: «Типичные кулаки, антоновская банда, восставшая против Советской власти!» А критики из кожи вон лезли, доказывая «типичность и глубину образов народных мстителей». Картина не удалась, потому что художник взялся за чужую и не понятную для него тему. И красный флаг с надписью «За власть Советов» в руках откормленного красно-рожего вожака выглядел кощунственно, как издевка. Зрители говорили: «Такие не за власть Советов идут, а против Советской власти». Но критики в печати сделали свое дело, отстояли и расхвалили эту картину.

И все же до войны Барселонскому удалось написать «что-то мало-мальски подходящее для советского зрителя» — реалистическую картину «Счастье Марины Ткаченко». Хотя автор тут же сообщает: «поговаривали, что картину эту писал вовсе не Барселонский, а его помощник — молодой художник, очень способный. Как бы то ни было, а картина имела успех, и к славе Барселонского прибавились золотой значок лауреата и звание действительного

члена Академии художеств». Однако настоящее признание пришло к Барселонскому в годы войны. Автор отдает ему должное: «Он не заперся в башне из слоновой кости, как это сделали многие из его западных коллег, а работал без устали, с небывалой энергией и страстью, делал военные плакаты, карикатуры на наших врагов. Их можно было видеть всюду: на огромных щитах фронтовых дорог, на крестьянских избах и зданиях городов. Имя Льва Барселонского хорошо знали советские солдаты». Его статус после войны стал непререкаем:

его хвалили в печати и на собраниях те же поклонники, немногочисленные, но поразительно активные. Для них слово Барселонского считается священным. Ре-продукции с его картин и рисунков, целые альбомы постоянно лежат на полках магазинов. Официально его давно уже произвели в классики, а неофициально, в кулуарах, к его имени приставляется и слово «гениальный». Настоящие художники, правда, посмеиваются: дескать, мы-то знаем, что король гол!

Читатель без труда узнавал в Барселонском Илью Эренбурга.

Этому исчадью космополитического ада противостоит Михаил Герасимович Камышев — вершина советского искусства в мире Шевцова — главный советский художник и любимый художник Сталина сам Александр Герасимов (отчество «Герасимович» и место рождения — Тамбовщина — безошибочно указывают на прототип героя). Этот «живой, крепкий старик с трубкой в зубах» — полная противоположность Барселонскому — во всех смыслах культовая фигура:

имя его было хорошо известно не только в мире искусства, но и среди народа. Пожалуй, не было уголка во всей нашей огромной стране, где бы люди не встретили репродукций или копий с картин Камышева, написанных широко и ярко, сочной крепкой кистью большого мастера. Михаил Герасимович, человек прямого и несколько крутого характера, ученик Репина и Архипова, пришел в искусство в канун первой мировой войны, принеся с собой запах чернозема, душистых трав и полевых цветов Тамбовщины, ширь лугов и удаль не былинных, а действительных богатырей — своих земляков, с которыми он когда-то состязался в кулачных боях. Реалист в каждом своем мазке и борец по характеру, Камышев стал коммунистом еще в годы гражданской войны и на протяжении десятков лет вел непримиримую войну с формалистами разных мастей, подвизавшимися в живописи. Не удивительно, что у него было много и друзей и врагов. Камышева ненавидели бездарные выскочки и псевдоноваторы, объявившие реалистическое искусство обветшалым, отжившим свой век. У него много было недоброжелателей и среди одаренных, но завистливых художников. Были и такие, которые высоко ценили и уважали в Камышеве художника, его большой самобытный талант и в то же время

недолюбливали за его прямой и резкий характер, за острый язык и нетерпимость к конъюнктурщикам от искусства. Эстеты и формалисты окружали имя Камышева паутиной клеветы и сплетен, ненавидели его и побаивались, потому что он слишком хорошо знал их повадки, их «тактику и стратегию», разгадывал их ходы и уловки, никогда и никому не давал спуска. Он пользовался авторитетом среди лучших советских художников, но еще больше он был авторитетен среди простых советских людей и их руководителей.

Неудивительно, что молодые протагонисты автора относятся к Камышеву с пиететом: «Старик был неподкупен, он отлично знал настоящую цену всем этим барселонским, винокуровым и К°. В Камышеве Машков и его друзья видели не только огромный талант, но ум и совесть русского художника». В среде Машкова — Камышева говорят почти исключительно о Барселонском и Иванове-Петренко. Эта зацикленность на противниках не только выдает в них «непримиримых борцов» с врагами «русского реализма», но позволяет автору пропагандировать дорогое его сердцу искусство. Участники этих бесконечных бесед, похожих на сессии вопросов и ответов, убеждают друг друга в том, что им и так понятно.

— Это ты правильно подметил: советское реалистическое искусство они не любят, боятся его. Их тянет к космополитизму, к тому, что без национального запаха и вкуса, без цвета и без души. Вот тебе наглядный пример: сравни творчество Пластова и Барселонского. Я не поклонник таланта Пластова. Неровный он. Но художник большой, с душой, и народ его понимает. А почему? Потому что и Пластов понимает народ. Умеет передать мир таким, каким чувствует и воспринимает его русская душа. А картины Барселонского простой человек не понимает; в них души нет. А уж на что Барселонский старается быть ни на кого не похожим! Мудрствует, подделывается под народ. Но подделка ведь называется фальшивкой!

— Услыхал бы вас Барселонский!

— Его излюбленный лозунг: «Искусство не знает границ». Лозунг верный, только Барселонский понимает его неправильно. Не знает границ только национальное искусство. Интернациональным оно становится благодаря национальным достоинствам. А Барселонский и его единомышленники думают, что интернациональное — значит вненациональное. Они убеждены, что английскую действительность, например, могут с равным успехом изображать китайцы, китайскую — немцы или англичане, индийскую — французы, русскую — турки... Ералаш, чепуха! Это уже не искусство, а то, что немцы называют — эрзац.

— Именно. Эрзац! — в негодовании воскликнул Владимир.

Камышев посмотрел на него с дружеским участием...

— Мне нравится, милый, твой пыл. Только горячиться нужно в меру. Ты одно твердо помни... какие бы штормы ни бушевали в нашем море, партия коммунистов

никогда не отдаст искусство в руки эстетов, никогда! В этом я могу заверить тебя, как старый коммунист. Ты в каком году родился? В двадцать первом? Вот видишь, ты родился, а я в это время в партию вступил. Я, милый, имел счастье Владимира Ильича с натуры рисовать.

Хотя в этих диалогах раскрывается весьма своеобразный взгляд на реализм (можно заключить, что единственная реальность, которую он должен «отражать», — это «мир такой, каким чувствует и воспринимает его русская душа»; и поскольку эта непостижимая «душа» неизвестна «безродному» художнику, он органически не в состоянии быть реалистом), самое интересное в них — это бесконечное резонерство, воспроизводящее сталинский дискурс. Пристрастие к риторическим вопросам — отличительная черта сталинского катехизисного стиля. Эта речевая манера напрямую связана с паранойей: говорящий нуждается в постоянном и полном контроле за речевым процессом. Он контролирует не только свою речь, но и реакцию слушателей на нее. Риторический вопрос — это всегда капкан для слушателя: его реакция полностью направляется автором, все возможные неконтролируемые и непредусмотренные реакции отсекаются. Риторические вопросы имитируют «ход мысли», симулируют психологизм и вовлечение слушателя (читателя) в процесс мышления, который также является сугубо симулятивным:

Машков много размышлял наедине с самим собой... Написать жалобу в ЦК партии? Но, во-первых, он не любил писать жалобы; во-вторых, почему ему должны верить больше, чем Винокурову и Иванову-Петренке? Ведь они тоже о советском искусстве хлопочут! Даже с натурализмом борются! А что выдают при этом черное за белое — попробуй докажи!

Однажды Владимир прямо спросил себя: «А может, я заблуждаюсь? Может, Иванов-Петренко и Винокуров правы? Может быть, мы расходимся с ними только во вкусах?» И снова начал анализировать то, за что ратовали, что отвергали его противники. «А народ? Народ, зрители ведь не принимают их мазню за искусство! Это же самый верный критерий!» Нет, он не ошибался.

Риторические вопросы драматизируют повествование: вопрошая об очевидном, автор вскрывает утаенный за внешне видимым заговор. «Кто же они такие и чего хотят?» — думал Владимир о Барселонском, Иванове-Петренко, Винокурове. Ему вспомнился один молодой художник, который показал ему свои абстрактные картины в Братиславе в 1945 году и объяснил, что «искусство реализма перестало быть искусством после изобретения фотоаппарата. Искусство есть то, чего не в силах запечатлеть фотообъектив, то есть, чего нет в действительности. Его этому учили с детства. Такие идеи нужны буржуазии, чтобы обезоружить художника, оторвать искусство от действительности,

лишить его народности». В другом месте Машков вскрывает истинный смысл популяризации творчества некоего художника-модерниста:

Но почему об этом выскочке передача, с какой стати? — недоумевал Владимир. — Что все это значит? Ну, предположим, передали бы репортаж о выставке Камышева и Канцеля — это было бы естественно, все-таки юбилей. И Камышев — художник всемирно известный. Но о нем ни слова. А о самозванце — целая передача. Что все это значит? А, ясно, чья это работа. И понятно, зачем все это устроено.

В третьем месте он прозревает идеологическую диверсию в призывах журнала «Америка» к развлекательному искусству, направленную на идеологическое разоружение советских людей:

«Пьесы, которые в обычном театре кажутся грубоватыми и схематичными, на сцене-арене приобретают теплоту и мягкость»... Что вы на это скажете, Василий Нестерович? Здорово, не правда ли?.. «Хьюз считает, что сцена в центре зала более всего подходит к легким драмам и комедиям, а потому только такие пьесы вошли в репертуар его театра»... Вот, оказывается, где собака зарыта: легкий репертуар! Никаких проблем, никаких драм и трагедий! Ловко придумано! Подальше от жизни. Новаторство, предназначенное для убийства реалистического театра!

Риторические вопросы — один из главных инструментов усиления суггестивности.

— Подумайте, Михаил Герасимович! — заклинал его Владимир, — речь ведь идет о судьбе искусства! Подумайте, в какое время мы живем. Мне иногда кажется, что многие не понимают опасности, которую представляют эстетство и формализм. Кто они такие, эти эстеты? Что они дали нашему искусству? Ни одного подлинного таланта. Все поддельное, выдуманное, раздутое. Чьи имена написаны на их знамени?

Наконец, риторические вопросы являются эффективным средством выражения отношения к предмету обсуждения — от иронии и пренебрежения до раздражения и негодования:

— Но почему винокуровы хотят увести наше искусство от жизни народа? Почему? — Еременко начинал горячиться.

— Народа они не знают, не понимают, не любят. Чего же ты удивляешься? — в тон ему ответил Карен.

На следующей странице — новые (те же) вопросы опять задает Машков:

— Чепуха! — горячо перебил Владимир — Что винокуровы? Вспомните двадцатые и тридцатые годы. Разве тогда не было попыток увести наше искусство в сторону от столбовой дороги? Были, да еще какие. Но партия, ЦК не позволили. Не позволяют и теперь, вмешаются. А как же иначе?

Это обилие повторяющихся риторических приемов не просто индикатор поверхностного журналистского стиля. Оно указывает на параноидальный страх автора не донести идеологическое сообщение до читателя. Такое недоверие к возможностям собственного письма превращает его в ненужный довесок к газетной журналистике (в диапазоне от передовой статьи до фельетона). Эта избыточность, своего рода *идеологический плеоназм*, демонстрирует не только полную стилистическую глухоту, но своеобразный аутизм, превращающий текст в самопародию:

...Карен, повстречав Владимира в тот же день и рассказав ему о коротком разговоре с Юлиным, возмущался:

— Нет, ты понимаешь, наглость какая! Он радуется! Видишь ли, праздник. Что это: недомыслие, политическая слепота или... хуже?

— Да, Карен, радуются, — с горечью отвечал Машков. — Они отлично понимают смысл происходящего. Барселонский недавно вернулся из заграницы. Он выступал там перед интеллигенцией и достаточно подлил масла в ревизионистский костер. Говорят, он сказал там, что решения нашей партии по идеологическим вопросам были неправильными...

Сообщение это ошеломило Карена:

— Я ничего не понимаю... Советский художник, наконец, советский человек выступает за рубежом и льет воду на чужую мельницу!

— Какой он советский? — тихо произнес Владимир. — Что в нем советского, кроме паспорта?

Карен не мог успокоиться и слов не находил в себе, чтобы выразить негодование по адресу эстетов и ревизионистов. Только глаза, черные как угли, метали злой огонь.

Заключительный пассаж уже полностью достигает уровня, отмеченного рецензентом: «Зверски хотелось... создать что-то гениальное». Такой же самопародийной является склонность героев постоянно отвечать на собственные вопросы:

Ты думаешь, только у Барселонского такая биография? Да на том же Оське чистого места нет, пробы ставить негде. И с эсерами, и с троцкистами, и с кем только он не якшался. А Оське хоть бы что. Он живет, здравствует, процветает и делает свое грязное дело. Вот так-то, милый. Борьба с ними была и будет нележкой,

потому как живем мы в очень сложной международной обстановке. Тревожное время. А они пользуются этим. И кричат: «Консолидация! Сосуществование в идеологии!» А на какой основе консолидация, извольте их спросить? С какой идеологией сосуществовать?

Примечательно, что эти риторические конструкции свойственны исключительно протагонистам автора: Барселонские и Ивановы-Петренко не задают друг другу риторических вопросов. Этот стилевой выбор автора — своеобразная фрейдистская оговорка: в заговоре состоят именно Машковы и Камышевы. Ведь дело не только в том, что этот риторический стиль был освящен в советском господствующем дискурсе как отличительно сталинский и потому не мог быть атрибутирован отрицательным персонажам, но в том, что резонерство лежит в основании конспирологического нарратива (вопрос-ответ означает скрытое-вскрытое).

Именно Камышев сообщает о том, что Барселонскому и Иванову-Петренко покровительствует в ЦК некий Варягов. По этому поводу Камышев как-то сказал в компании художников: «Пока Варягов на коне, Оське нечего бояться. Но все во власти времени: когда-нибудь и Варягов раскроет себя». Так заговор поднимается до самого верха.

Первое большое столкновение этих сил происходит в т. наз. «салоне Оси-па», который описывается Шевцовым остро гротескно. Его завсегдатаям автор дает нелицеприятные характеристики, показывая, как все они, являясь единомышленниками, друг над другом подтрунивают: «Здесь знали истинную цену друг другу, хотя и не говорили об этом вслух — нужды не было». Хозяин салона пригласил к себе молодых художников, потому что хочет приобрести их к своему пониманию искусства. Обращаясь к своему коллеге, он говорит: «Мы с вами несем ответственность за их будущее, — Иванов-Петренко кивнул на молодых художников. — Надо помочь им преодолеть нашу национальную ограниченность...» О ней и идет спор в «салоне»:

— Традиции традициями, а искусство, как и все в мире, не стоит на месте. Наша бурная эпоха требует новаторского языка в искусстве. Новое содержание мы не можем выражать старыми формами. Мы должны быть новаторами.

<...>

— Время философской поэзии либо уже прошло, либо еще не наступило, — лениво сказал Яковлев. — Сейчас у нас господствует псевдонародная поэзия Исаковского.

— Что ж, Исаковский, по-моему, хороший поэт, — робко заметил Пчелкин.

— Раешник! — поморщился Яковлев... — Примитив всегда пользовался успехом у так называемых широких масс. Примитив всегда подделывался под мешанский вкус. А настоящая поэзия — она выше. Подлинные шедевры необязательно должны быть понятны каждому встречному. Новаторство всегда не сразу принималось

так называемым массовым читателем. Новаторы в кровавых битвах отвоевывали свои права. Подлинных новаторов не понимают читатели, воспитанные на грубых, примитивных частушечных виршах. Это естественно. Сложное нелегко воспринимается. Простому человеку — рабочему, колхознику — ближе разухабистые трели гармошки, чем чистый и благородный голос скрипки. Разве я неправ?

Критики-космополиты выступают против патриотического искусства. Осип Давыдович заговорил о «постепенном отмирании батального жанра»: «Война окончилась, новые задачи встали перед искусством». Тему тут же подхватил Борис Юлин, заявивший, обращаясь к Еременко: «Сейчас баталистам делать нечего. Пусть перестраиваются на мирный лад. Я думаю, что студию вашу, Петя, скоро распустят». Еременко «вдруг понял, что Юлин повторяет чьи-то чужие мысли. Слова „распустят студию“ всерьез насторожили Петра. Одни здесь ратуют за отмирание отечественного батального жанра, другие превозносят человеконенавистнические рисунки американца, третьи выдвигают „новые“ сомнительные задачи — все это громоздилось в сознании Петра одно на другое. „И зачем я здесь?“ — с тоской подумал он».

— Народ еще не отдохнул после войны, а вы напоминаете ему ужасы, изображая баталии, кровь, трупы, развалины. Зачем людям об этом напоминать?

— Мы изображаем не кровь, не трупы, а героизм народа, величие и красоту его подвига. Это наша славная военная история. На ней будут воспитываться поколения.

— В военном духе? — прозвучал неожиданный, как выстрел, вопрос Яковлева. Лицо его позеленело, взгляд страдальческий, тон обиженный.

— Нет, в духе беззаветного служения Родине, — твердо ответил Еременко.

Разглядывание альбома репродукций современных художников под комментарии Юлина позволяет Шевцову прокомментировать современную западную живопись. Комментарии к «Гернике» завершаются скандалом:

...А вот и другая мазня, называемая «Катастрофой». Куски металла, кровь, решетка, голова осла, расплюснутое колесо, кисть человеческой руки и еще что-то совсем уж непонятное, перемешанное в каком-то чудовищном хаосе.

— Название меткое — «Катастрофа», — усмехнулся Еременко. — Оно и определяет судьбу этих новоявленных реалистов.

Раздосадованный Еременко с возмущением зачитывает Осипу Давыдовичу пассажи из его статьи о Шишкине в Малой советской энциклопедии, где тот определяется как «один из типичнейших представителей передвижнического натурализма семидесятых годов... Его живописи недостает света и воздуха».

— Издевательство, — негромко, но со злостью выдал Яша Канцель.

Эта была едва ли не первая критическая фраза, сказанная им за весь вечер, и все настроенно и выжидающе посмотрели на него.

— Нет, друг, это не только издевательство, — стараясь казаться спокойным, возразил Петр. — Это, если хотите, диверсия. «Передвижнический натурализм». Как вам это нравится? С Шишкиным заодно и передвижник Репин — тоже натуралист.

А дальше Канцель начинает высказывать то, о чем весь вечер молчал, влюбленно поглядывая на дочь хозяина салона Диану. В этот момент он как будто прозрел: ему «показалось, что обитатели этого „салона“, связанные между собой чем-то общим, пока неуловимым для него и еще не совсем осознанным, в то же время недоверчиво следят друг за другом». Понимая, что обличительные тирады Еременко звучат неубедительно, автор заставляет вступить в спор Канцеля, который воспринимается всеми как «свой». Он ведет полемику более прямолинейно, без риторически-саркастических фигур:

— Я глубоко уважал вас, Осип Давыдович, за ваш ум, за вашу эрудицию. Но ваши нигилистические оценки Репина, Айвазовского, Шишкина, наскоки на передвижников и их наследников, простите, мне не понятны. Вы предлагаете расширить границы реализма от Репина до Синьяка и Сезанна, до Малевича и Кандинского. Зачем? Попробуйте ответить на этот вопрос! Не ответите. А я вам скажу зачем: чтобы проташить в наше искусство чуждые, непонятные народу лжешедевры и принизить шедевры подлинные. Но должны же вы понимать, что народ не поймет и не примет Синьяка, даже если вы назовете его реалистом. Не в названии же дело!..

— Разве я называл Малевича и Кандинского?

— Я знаю, к чему вы клоните, — парировал Канцель.

— Брось демагогию, Яшка! Народу некогда заниматься искусством. Он хлеб насущный делает. Может, ты имеешь в виду молочницу Дусю и домработницу Машу? — язвительно спросил Юлин, покачиваясь в кресле.

— В том числе Дусю и Машу... Беда ваша в том, что думаете и говорите вы одно, а пишете другое. Вот вы сегодня сказали об Айвазовском: заурядный, дескать, живописец, фокусник, чуть ли не шарлатан. А в статье о советских маринистах красиво и складно говорили о замечательных традициях Айвазовского. Когда же вы сказали правду — сейчас или в статье?

Именно потому, что Канцель «свой», при нем Иванов-Петренко может быть откровенным:

— Искусство! А есть ли оно у нас? Настоящее искусство гниет и прет в подвалах. Так думаю я. Ты можешь думать иначе. Но согласись, что Александр Герасимов не художник, Томский не скульптор, точно так же, как Исаковский не поэт.

— Не соглашусь! — вскричал Канцель. — Никогда и ни за что не соглашусь! Я всегда считал и считаю, что у нас есть большое советское искусство, есть талантливые художники и скульпторы, к числу которых я с гордостью отношу и Александра Герасимова, и Томского.

Теперь в спор вступает критик и сценарист Ефим Яковлев, который без стеснения рассказывает о том, как работает «салон». Здесь воспроизводится диалог критика Чикишина и художника Нечаева из пьесы «Успех»:

— В наш век талант — понятие относительное. Таланту надо помочь выйти на большую дорогу искусства, а можно... — Он сделал паузу, повел бровью и закончил не так, как думал: — А можно и не помогать.

— Вы хотели сказать: «А можно и помешать». Да? Вы делаете так со всеми, кто не идет вместе с вами, — запальчиво заговорил Канцель.

— Кто это «вы»? — строго спросил Яковлев.

— Вы все, в том числе и ваша милость, Ефим. Хотите знать, кто вы такой? Пожалуйста. Бездарный халтурщик и казнокрад. Двести тысяч рублей вы украли у государства через кинематографию и хвастаетесь этим... Вы протасили через своих дружков свой пустой, халтурный сценарий... На постановку ухлопали пол-миллиона, а фильм раскритиковали. Зритель плевался. А с вас все как с гуся вода. Для вас искусство — это деньги, бизнес.

В ответ хозяин «салона», взглянув на автопортрет Льва Барселонского, проговорил с театральной грустью: «Он вас любит и так высоко ценит! Он верит вам, Яша. И я хочу дожить до того дня, когда Яков Канцель будет из лучшего мрамора делать памятники Пастернаку и Барселонскому. — При этом он резко повернулся к Канцелю и воскликнул с патетикой: „Так и будет! Помянете потом этот вечер!“»

Но помянуть этот вечер Якову Канцелю было не суждено: на следующее утро оказалось, что в тот вечер он трагически погиб: «Поздно вечером возвращался домой от Иванова-Петренки и попал под машину. Убит насмерть. Машина скрылась...» Канцель оказывается убитым точно так же, как Михоэлс. Только подготовлено это убийство было не тайной полицией, а, надо полагать, заговорщиками из «салона», боявшимися, что Канцель выведет их на чистую воду.

Таким вот стремительным гамбитом заканчивается романский дебют. Ему соответствует контргамбит. Если жертвой гамбита стал еврей Кандель, то жертвой контргамбита — русский Пчелкин. Его функция в романе схожа с функцией Канцеля: подобно тому как Канцель демонстрирует хорошего (русского) еврея, Пчелкин представляет плохого (подпавшего под влияние евреев) русского.

В романе Шевцова множество обворожительных девиц (например, возлезающая на диване дочь Осипа Давыдовича волоокая смуглянка Диана). Эти «дщери Израилевы» — подсунутые честным русским людям «еврейские жены». Так, хороший русский художник Пчелкин, женившись на «чернявой Линочке», входит в круг еврейского «салона», делает блестящую карьеру, поддерживая абстракционистов и формалистов, но как художник погибает. Подобно Сталину, видевшему угрозу в еврейских женах своих соратников, Шевцов верит в миф о «кремлевских женах», согласно которому у большинства советских лидеров жены еврейки, через которых осуществляется всемирный сионистский заговор по тайному управлению страной (по иронии, у Ворошилова и Молотова жены действительно были еврейки, что не помешало их мужьям быть главными патронами художников-антисемитов; остается предположить, что последнее также было частью сионистского заговора).

Пчелкин уже в начале романа — известный художник, член-корреспондент Академии художеств. Он «отлично видел и понимал Осипа Давыдовича и всю его компанию. Но он считал себя „дипломатом“ в искусстве, понимающим силу Барселонских и Винокуровых. И Пчелкин давно решил: с ними ни в коем случае нельзя идти на конфликт, надо ладить — так удобней. Так советовала ему жена, умная дальновидная Линочка». Еременко же был полной противоположностью Пчелкину, и «решил прошибить стену, разрушить и развеять по ветру ее прах... Хотя он еще не знал, как это сделать, но он был непреклонен в своем решении бороться, потому что, по его убеждению, „салон“ Осипа Давыдовича — это гнойник, который надо вскрыть».

Так начинается миттельшпиль — лавирование и бесконечные шахматные маневры позиционного характера. Все ходы в этой партии однотипны, но автор пытается их не только разнообразить, но и мотивировать. Поскольку позиции сторон представлены исключительно с точки зрения патриотической партии (еврейская партия изначально обозначена как противник — паразит, тля), она показана как постоянно защищающаяся. Между тем позиция автора, полностью идентифицирующего себя с художниками-патриотами, оказывается ограниченной и одновременно разоблачительной: он постоянно экстраполирует поведение собственной партии на действия противников. Поскольку Шевцов исключает для себя позицию понимания действий изначально осужденных космополитов, он вынужден полагаться исключительно на опыт поведения патриотической партии, горячим адвокатом которой выступает (к тому же, это единственно знакомый ему опыт). В результате он вскрывает логику действий именно этой партии. В действиях, атрибутируемых критикам-космополитам, читается исключительно логика поведения самих патриотов.

Автор настолько увлечен распутыванием «еврейских козней», что не замечает, что «защищающиеся» художники-патриоты все время являются нападающей стороной, а их действия, как ни старается автор их обосновать,

отнюдь не выглядят морально безупречными. Первым же шагом в наметившемся противостоянии является статья Еременко против космополитов. Ей предшествует полученное от неизвестного поклонника письмо, где говорится о тех, кто выступает против батальной живописи, как о врагах, стремящихся к «идеологическому разоружению»:

«...и молодогвардейцы, и Александр Матросов, и Гастелло, и тысячи безымянных воинов, в том числе и мы с вами, воспитывались на героике гражданской войны, брали себе в пример Чапаева и Щорса, Котовского и Лазо... А разве сегодня опасность для нашей Родины совсем отпала? Нет, дорогой Петр Александрович! Нас просто хотят обезоружить».

Петр сел на диван и задумался. Удивляло, что этот незнакомый и далекий юноша думал так же, как и он сам. Почему же это? Ответ нашелся сам собой: естественное беспокойство за судьбу Родины. Вспоминались чьи-то слова, кажется, начальник студии говорил: «Всякий раз, когда над страной сгущаются грозные тучи, наши идейные враги переходят в наступление». Тонко подмечено!

Идейные противники... До нынешнего вечера это понятие для Петра было каким-то абстрактным. Во всяком случае, это было нечто далекое и неопасное. И вдруг он увидел идейных противников рядом с собой: внешне чистенькие, миролюбивые, добрые... Может, заблуждающиеся люди? А может, просто так — тля. Но ведь от нее — гниль, а она опасна для здорового организма.

Так Еременко приходит к необходимости борьбы с людьми, которых назначил себе в «идейные враги». Это стало для него прозрением, поскольку раньше «он старался быть в стороне от борьбы, от принципиальных споров, считая их групповщиной». Теперь он фактически решил ею заняться, отправившись к начальнику студии имени Грекова. Тот убеждает его, что «Оська» только «строит из себя непобедимого и всесильного», тогда как «почвы-то под ногами у него и нет», и инструктирует Еременко, что и как писать:

— О воспитании патриотизма, об искусстве, которое зажигает сердца.

— Они говорят — общечеловеческие страсти.

— Старенькие космополитические реквизиты. Опять Оська решил в них нарядиться, — пояснил подполковник, который знал Осипа Давыдовича еще со времен АХРРа.

— А мы скажем о советском патриотизме, — добавил Еременко, в голове которого уже созрел план интересной статьи.

— Да, о патриотизме. Правда, Оська и К° называют это «квасным патриотизмом».

Подполковник снабжает Еременко работами космополитов 1920-х годов и убеждает писать статью:

— Вот здесь их кредо, здесь их лицо. А мы расскажем читателю, кто они такие и чего хотят, — сказал подполковник.

— А кто напечатает такую статью? — поинтересовался Еременко.

— «Красная звезда», — ответил подполковник.

Статья появляется в «Красной звезде», и подполковник говорит Еременко «не то предостерегающе, не то с удовлетворением: — Разворошили мы муравейник. Берегись теперь, они подобного не прощают. — И, придав своему голосу интимные нотки, сообщил: — Я с одним товарищем из ЦК разговаривал — там статья ваша очень понравилась, читай завтрашнюю „Правду“». Речь, видимо, идет о статье против критиков-космополитов. После ее публикации Еременко чувствует себя победителем, но, зловеще предостерегает автор, «в „салоне“ Осипа Давыдовича имена авторов хорошо запомнили».

С одной стороны, автор выставляет своих героев жертвами еврейского заговора; с другой, сам рисует заговор патриотов против своих эстетических противников. Интересна здесь и квалификация оппонентов как врагов: в мире Шевцова не может существовать эстетических расхождений — это мир борьбы и насилия, стремления к власти и напора, поэтому любые расхождения принимают идеологический и в конечном счете политический характер. И тот, кто не любит Шишкина, оказывается поджигателем войны.

Следующее столкновение патриотов с «салонам» происходит на выставке, где Машков сознательно устраивает скандал перед картиной Барселонского:

— Поленовские пейзажи, например, вовсе не нуждаются в этикетках, а тут докажи, что это утро или полдень. И вообще, кому нужно такое искусство? Вон тем снобам?

Вокруг приятелей собралась порядочная толпа зрителей... В толпе начинали гудеть: «Это безобразие!», «Хулиганство!»

А Лев Барселонский, торжественно-величавый, усталый, с воспаленными глазами и преувеличенным равнодушием на лице, стоял поблизости, беседовал с одним из своих приятелей и делал вид, что не слышит своих хулителей. Борис Юлин, косясь в сторону Барселонского, сказал друзьям:

— Нельзя ли потише... Лев Михайлович все слышит!

— Пусть! — возразил Владимир. — Тем лучше для него. А я не собираюсь ни от кого скрывать своих мнений. О любви и неприязни я прямо говорю.

И опять — источником конфликта являются «жертвы» — патриотическая партия. Автор утверждает, что, не в пример Барселонскому, картина Машкова «Прием в партию» имела огромный успех: к ней «нельзя было протолкаться. Ее хвалили. Владимиру запомнилась фраза худощавого человека в очках с золотой оправой. Он внушительно говорил пожилой полной женщине: — На этом

полотне — печать глубокой мысли и большой любви к человеку». Зато «человек, хуливший картину» изображен с явной антипатией: «Лицо его ничего не выражало: глубоко вставленные маленькие мутные глаза, серые, помятые щеки, жиденькие черные брови... Разве только о пестрый галстук мог споткнуться взгляд».

И если события на выставке кажутся правдоподобными, то ответные действия «салона», напротив, представляются маловероятными. Винокуров выступил со статьей, где расхвалил Барселонского, но даже не упомянул картину Машкова. Эта статья

вызвала бурную реакцию среди читателей, побывавших на выставке. В течение всего дня в редакцию звонили художники, студенты, служащие, инженеры. У всех был один и тот же недоуменный вопрос:

— Почему в газете ничего нет о картине «Прием в партию»?

Из редакции сначала отмахивались: «Критик не нашел нужным...» Но такие ответы вызывали еще большее возмущение.

— Что значит «не нашел нужным»? — гремел по телефону басовитый голос. — По вашему, газета — частный орган вашего критика?!

Последний аргумент попадает в самую цель: советские газеты в сталинское время не печатали «частных мнений», когда речь шла о больших художественных выставках. Трудно представить, чтобы одна из ведущих газет страны опубликовала статью о выставке, расхвалив «не тех» авторов и проигнорировав тех, кого следовало хвалить. Так что и этот обмен фигурами идет в зачет патриотов, вновь атаковавших («разворошивших муравейник»).

Следующая атака вновь инициирована патриотами. Машков решает обратиться с жалобой в ЦК.

Он поехал прямо в ЦК партии, позвонил в отдел культуры.

— У меня очень важное и срочное дело, связанное с художественной выставкой.

Секретарша посоветовала поговорить с инструктором отдела товарищем Козловым.

Козлов принял Машкова тотчас же. Это был невысокого роста бледнолицый человек средних лет с приветливой улыбкой и простыми, располагающими к непринужденному разговору манерами. Козлов усадил Владимира не в кресло напротив своего письменного стола, а на мягкий массивный диван и сам сел подле гостя... Владимир говорил о диораме, о Еременко, о его статье, о «салоне» Иванова-Петренки, о выставке, где Барселонский и Осип Давыдович имеют большой вес. Оказалось, что Козлов хорошо знает и творчество Еременко, и его статью, и о проделках Иванова-Петренки в выставке. Правда, он не знал, что диораму на выставку не приняли, для него это была новость, хотя и не неожиданная.

— Хотят взять реванш, — заметил Козлов, не сводя с Машкова внимательных глаз. Потом поднялся со вздохом, подошел к столу, что-то записал себе в блокнот. — Отчаиваться только не надо. Идет борьба, жестокая идейная борьба. Дело это не простое и не шутейное. Как это раньше говорили: воин без ран не бывает. Вы боитесь синяков? — спросил он вдруг с веселой улыбкой.

— Не раны пугают, — сказал негромко, но с накалом, Владимир, — страшно, когда душа в синяках. Ведь они же издеваются, и безнаказанно.

— Не всегда безнаказанно.

Машков знал, что «партия никогда не выпускала из-под своего влияния вопросы идеологии и культуры, всегда вовремя поправляла тех, кто пытался оторвать наше искусство от народа, увести его в сторону от жизни, от строительства социализма». Не ошибся он и на этот раз: в конфликт втягивается отдел культуры ЦК. Козлов связывается с Камышевым. Тот возмущается «подрывной деятельностью» еврейской партии и спрашивает, почему ЦК не одернет их.

— А почему бы вам это не сделать? — деликатно заметил Козлов.

— Мне? Я частное лицо.

— ...Вы — коммунист, Михаил Герасимович, и к тому же большой художник. Кому, как не вам, серьезно поговорить о судьбе нашего искусства?

«Товарищ Козлов» из ЦК необходим в романе не просто как чуткий партийный руководитель, но как важный легитимирующий фактор: организуемый художниками-патриотами заговор более не является их инициативой, «групповщиной» и самодеятельностью, но осуществляется под руководством ЦК, аппарат которого в основном и поддерживал номенклатурных художников.

А между тем, вернувшись «в свою комнатуху на улице Горького», академик Камышев сразу же сел за статью «Об эстетских тенденциях в изобразительном искусстве». О ней мы узнаем, что она «получилась очень резкой и злой... Но иначе разговаривать Камышев не мог, потому что вылазки врагов социалистического реализма в искусстве слишком волновали старого художника». Статья вызвала восторг у Машкова и Еременко:

Через час с «Правдой» в руках Владимир сидел в мастерской Петра Еременки. Тот уже прочел статью. Говорили оба, почти не слушая друг друга.

— Теперь все понятно, — возбужденно говорил Владимир, — кто они такие и чего хотят. Старик сорвал с них маски радетелей советского искусства. Они хотят потихоньку вывести искусство из-под руководства партии и увести его в сторону от жизни, от борьбы за коммунизм, приспособить на потребу узкого круга гурманов. Любую нужную им дребедень они способны обставить такими словесными букетами, что неискушенный человек начинает сомневаться: «Может, я действительно

в искусстве ничего не смыслю? Может, эта дрянь вовсе и не дрянь, а и есть подлинное искусство?»

— В том-то и дело! — перебил его Петр. — Иванов-Петренко, Винокуров и их последователи в совершенстве владеют искусством находить недостатки даже там, где их не было, и выявлять достоинства там, где их и быть не могло. В результате их дружных усилий подлинные таланты объявляются бездарностями, а бездарности — подлинными талантами.

Именно эти слова использовались в атаках на критиков-космополитов на собраниях 1949 года. Итак, каждый раз нападающей стороной является партия художников-реалистов, но автор настолько идентифицируется с нею, что забывает о необходимости представить их жертвами.

Наиболее драматическим представляется в романе не сюжет, не острота конфликта двух партий и не риторика борьбы, но непрерывный процесс производства врага и культуры ресентимента. Роман Шевцова — настоящая фábрика ненависти и фобий. Автор настолько уверен в своей партийной правоте, что постоянно по-фрейдистски проговаривает заговорщическую логику, которой подчинены все действия «его» партии. И дело не в том, что картина, которую он хочет создать, не имела ничего общего с реальностью, где безраздельно доминировал художественный истеблишмент, но в том, что, будучи не в состоянии адекватно и критично смотреть на описываемые им события, он создает картину, которая полностью противоречит его собственному замыслу и политическим целям.

Стремясь к мобилизации читателя, Шевцов хотел создать нарратив о грядущей опасности патриотическим идеалам, рисуя, однако, картину непрерывных атак на оппонентов, которые просто не могли иметь ресурсов для защиты. Ведь не только «народ», но и партия, как о том постоянно сообщается в романе, находится на стороне реалистов и патриотов (как в действительности и было), а на стороне еврейской «тли» — лишь загадочный Варягов, «скрытно покровительствующий» ей. По статусу, такой Варягов мог быть разве что секретарем ЦК или входить в круг высшего партийно-государственного руководства. Но в позднесталинскую эпоху в руководстве страны просто не было подобной фигуры. Напротив, *все* руководители страны и определенно все, кто так или иначе был связан со сферой идеологии (Жданов и Шепилов, Суслов и Маленков, Молотов и Ворошилов), были яркими сторонниками патриотической партии. У «космополитов» в сталинском руководстве защитников не было.

Эта неадекватность авторской позиции создает ситуации переноса, когда на еврейскую партию переносится то, чем занимались именно художники-реалисты. Очевидный пример такого рода — сцена, когда Пчелкин получает заказ на картину, которую «написать нужно быстро, а размеры картины внушительные, одному не управиться». Поэтому он «решил создать бригаду»,

куда хочет пригласить молодых художников-реалистов «в качестве, ну, как тебе сказать, компаньонов, что ли», дав им шанс не только хорошо заработать, но и продвинуться («Скажу откровенно: в случае удачи премия обеспечена»). Но Машков отказывается — он едет на все лето в деревню рисовать эскизы.

Это бригадное творчество действительно приняло после войны огромные масштабы. И панорамные многофигурные официозные полотна, создававшиеся в это время подобным бригадным способом, получали многочисленные сталинские премии. Дмитрий Налбандян, Александр Герасимов, Михаил Хмелько, Юрий Кугач и др. — весь цвет сталинского официоза, то есть именно те, кого и защищал Шевцов в романе, получал эти самые ответственные и прибыльные заказы, создавал «бригады» и затем получал Сталинские премии и звания. Но никогда — не представители «кубистов, конструктивистов, футуристов и модернистов», которые вообще находились в это время где-то на далекой периферии, изгнанные в 1930-е годы даже из сферы детской книжной графики.

Подобный перенос свидетельствует о том, что автор испытывал реальные трудности при необходимости вписать действия защищаемой группы номенклатурных художников в новый исторический нарратив, возникший после смерти Сталина. Это особенно ощутимо в пассажах, где Шевцов вынужден определиться со своим отношением к «деформациям эпохи культа личности», от которых, оставаясь в русле официального нарратива, нельзя было отмахнуться. Он заставляет своего протагониста так объяснять, почему честные художники в эпоху оттепели позволили Барселонскому и Юлину себя обмануть:

— Видишь ли, — заговорил задумчиво Владимир, — были у нас в годы культа личности и ненормальности, которые раздражали художников, в том числе и тебя и меня. Конъюнктурщики, спекулянты на актуальной теме занимали монопольное положение в искусстве, превращались в хапуг, напускали на себя барство. Я, конечно, против уравниловки, но чего греха таить, были среди этих привилегированных служителей культа и посредственные, а то и просто бездарные люди. Вот это-то больше всего и возмущало честных художников. А Барселонский с Юлиным подливают масло в огонь, хотят для себя пользу извлечь.

Машков передохнул и продолжал с неожиданной силой:

— Но ведь не надо забывать, Петр, кому на руку этот огонь, раздуваемый поджигателями. Надо же думать о судьбе народа. Это главное, это превыше всего. Барселонскому-то наплевать на нашу страну — у него там родина, где деньги. А нам с тобой и всем честным художникам, даже тем, которые сегодня послушно голосуют вслед за Юлиным и Пчелкиным, хотя и знают им подлинную цену, надо, в первую очередь, думать о судьбах своей страны, Советской России...

Очернители советской действительности — антипатриоты, поскольку «в годы культа личности» имели место всего лишь «ненормальности», «раз-

дражавшие» художников: как, например, монопольное положение некоторых из них (а именно тех именно художников, которых и защищал Шевцов, — от Герасимова и Томского до Вучетича и Серова), но среди них лишь попадались посредственные или бездарные люди, а в целом сталинское искусство развивалось правильно — по крайней мере, воли космополитам не давалось.

Шевцов создал роман, в котором мировоззрение «людей 1949 года» (так Лидия Гинзбург определила это поколение сталинистов) предстает в совершенно завершенном виде. Все в оттепели вызывает в нем отторжение и желчь. Главный объект ненависти — придумавший имя для новой эпохи Эренбург; в романе — художник Барселонский, создавший картину «Ненастье». Живописная версия «Оттепели» выглядит следующим образом:

Какой-то унылый, неопределенный, не известно, какого географического пояса пейзаж, забытая в лесной глуши деревушка с соломенными, прогнившими крышами, голые деревья. Дождь вперемешку со снегом, грязная разбитая дорога, на которой застряла автомашина «Победа», должно быть с районным начальством. Полный одутловатый человек стоял на обочине и, энергично размахивая портфелем, давал, видимо, руководящие указания. Две пары тощих лошадей тщетно пытались вытащить «Победу» из грязи. Сзади машину толкали три человека неопределенного возраста и пола. От картины несло чем-то безысходным, безнадежным. Казалось, «Победу» не вытянут эти тощие клячи, и слякоти не будет конца, и солнце никогда не взойдет над этой землей...

Такой видит картину Машков. А зрители высказываются о ней так: «Художник этот — не наш человек. Чужой. И мы для него чужие, и жизнь наша для него чужая». В другом месте обсуждается идея открытия в Москве музея современного искусства. В романе об этом говорит Камышев:

В одном журнале статейку напечатали: требуют открыть в Москве музей так называемого нового западного искусства, то есть музей эстетско-формалистического кривлянья. В свое время в Москве был такой. Снобствующий купчишка Щукин открыл. А зачем нам такой музей? В Москве еще нет музея советского искусства. В Третьяковке теснимся... Я знаю, это идея Барселонского, он давно с ней носит как с писаной торбой. Предлагает поставить этот вопрос на президиуме академии. Вот я и думаю: ну, дадим им эту «свободу», откроем музей Синьяка и Сезанна, а ты думаешь, они успокоятся? Палец дашь — руку откусят. Третьяковку, может, и не рискнут закрыть, зато Шишкина и многих других народных художников из залов повыбросят. По-ихнему, это уже не искусство. Им только дай волю, они и Художественный театр закроют, чтобы чеховским да горьковским духом не пахло. Уже и теперь на сцену МХАТа тянут всякую пошлятину. Смотреть противно.

Вот вышел фильм «Михаил Ломоносов», где «русский Ньютон» чуть не дрался с академиками-иностранцами, которые все оказывались неучами и проходимцами. Картина, казалось бы, должна была порадовать художника-патриота. Но она не вызывает в Машкове ничего кроме гнева:

Из кинотеатра вышел с тяжелым чувством. Состояние было такое, будто ему в душу наплевали. Это был фильм не о национальном русском гении, а о чужеземных искателях «счастья и чинов». Главными героями фильма, как ему показалось, были не Ломоносов и русские люди, а иностранцы, обучающие русских уму-разуму. Впечатление такое, что фильм делался где-то за пределами СССР, за морями-океанами.

Не остается в стороне и литературная жизнь:

— А вы читали в «Новом мире» роман «Чей хлеб едим мы»? Нет? Грандиозно, черт побери! Журнал нельзя нигде достать!

<...>

— Ну, нет. «Новый мир» оправдывает свое название. Вот погодите, ягодки еще впереди. Опубликуют новый роман Пастернака, который потрясет!.. Это будет бомбочка!..

— И что ж он потрясет? Какие основы? — подначивал тесть.

— Все! — Увлечшийся зять не хотел понимать иронии оппонента.

— Пастернак? Травка такая, вроде петрушки? Не может быть. Фамилия-то уж больно никчемная. Когда-то поэт был такой, вирши заумные сочинял.

— Он самый — Борис Леонидович Пастернак.

— Вон оно что! Оказывается, жив еще. И даже роман сочинил. Стишки бросил, на прозу перешел. Ну, если тот, то не страшно, не потрясет. Силенок не хватит.

— Да вы знаете, что это величайший поэт эпохи? — горячился Борис. — Его имя произносят стоя поклонники его.

В этих инвективах читается обида, которая дает себя знать в постоянном и болезненном интересе к теме энциклопедий. С процессом реабилитации политиков, писателей и художников сразу после смерти Сталина начался пересмотр канона, в том числе и художественного: в него не только стали возвращаться имена, еще недавно неупоминаемые и вымаранные из истории как русского, так и мирового искусства, но и исключаться имена недавних корифеев соцреализма. Это переписывание истории воспринималось многими вчерашними генералами сталинского литературного и художественного истеблишмента как покушение на их статус. В эпоху оттепели новыми изданиями выходят Большая и Малая советские энциклопедии, начинается выход целого ряда многотомных тематических энциклопедий, из которых самыми

резонансными стали Краткая литературная и Философская энциклопедии. Выход каждого тома сопровождался бурными дискуссиями и многочисленными статьями, содержащими подсчет строк в статьях, обсуждение персоналий и их статуса, выражавшихся в наличии и отсутствии портретов и т. д.

Этот интерес автора «Тли» к энциклопедиям проявляется в первом же столкновении патриотических художников с обитателями «салона Осипа». Еременко провоцирует конфликт с хозяином дома из-за его статьи в Малой советской энциклопедии о Шишкине. Он возмущен не только содержанием статьи, но и тем, что Шишкину здесь отведено всего семь строк, тогда как о Сезанне говорится куда больше. И кроме того, «портрета Шишкина в энциклопедии нет. Зато статья о Сезанне с портретом. Не семь строк, а статья, целая статья в восторженном тоне». Еременко не принимает возражений Иванова-Петренко о том, что для того, чтобы исправить ошибки, и издают новую энциклопедию: «Издание-то новое, да авторы старые, — глухо выдавил Еременко. — Заметку о Шишкине, может, исправят, а новый десяток бездарностей произведут в классики и протащат в энциклопедию».

Обсуждая карьеристские притязания Юлина, Еременко с друзьями вновь вспоминают об энциклопедии: «Борису премия во сне видится, и не столько деньги, сколько золотая медаль, потому что денег у него и так до черта. Если он получит премию, взовьется к звездам, как метеор. В академики пробьется, вот увидите!» — «И в энциклопедию, — подсказал Петр». Сами обитатели салона также берегут Юлина, заботясь о его продвижении и, конечно, о присутствии в... энциклопедии: «Бориса надо держать подальше от подобных историй. Помните: Лев уже стар и надо думать о замене. Борис — это уже фигура, имя... Выдвинем в члены-корреспонденты, дадим заметку в энциклопедии...»

Клокочущий гневом Камышев осуждает нигилизм либеральных критиков, которые покушаются на все и даже на... энциклопедию: «Переоценка ценностей, реванш... И переоценивают везде, где только можно. Даже в Большой энциклопедии...» Причина этого болезненного интереса к энциклопедии («энциклопедическая» тема возникает в романе шестнадцать (!) раз) и не скрывается: речь идет о месте самих сталинских корифеев в истории. Как говорит Камышев, «дряни всякой много в ногах путается. Народ оценит, всех на свое место поставит. У народа глаз правильный. Время — самый справедливый судья. В жизни ведь разное бывает: бездари и авантюристы могут при жизни в гениях ходить, даже не подозревая, что эдак лет через пять их имена забудутся и не вспомнятся». Ирония переноса состоит в его обратимости: гневные филиппики Камышева действительно точно указывают на посмертную судьбу сталинских «гениев».

В контексте разговора о позднем сталинизме «Тля» — яркое свидетельство того, как продолжалась жизнь позднесталинского дискурса после смерти Сталина. Тот факт, что роман Шевцова вызвал большой резонанс и скандальный интерес, во многом объясняется временем своей публикации. Появись он в 1952 году,

он прошел бы почти незамеченным или вызвал бы критические отклики, может быть, получил бы даже некоторую скандальную известность, подобно романам Федора Панферова. Но роман Шевцова вышел в эпоху поздней оттепели и, как ракета, вывел на орбиту дискуссий тех лет весь «идеологический арсенал» позднего сталинизма, о котором многие стали уже забывать. Зря Шевцов иронизировал над теорией острашения: время публикации романа создало мощный острашающий эффект. Шевцов применил это «старое, но грозное оружие», которое отнюдь не заржавело в руках отставленных оттепелью официозных художников, не имевших возможности, подобно литераторам, объяснявшимся со своими оппонентами со страниц «Октября», публично выражать свой ресентимент.

Откликнувшись в романе на все горячие темы оттепели, Шевцов показал, что, с одной стороны, общественный дискурс сильно изменился, и роман об искусстве, написанный в стиле антисемитских фельетонов начала 1950-х годов, вызывает широкое публичное отторжение (что было непредставимо лишь десятилетие назад); с другой, он показал, что позднесталинская эпоха отнюдь не ушла в прошлое. Она жила в господствующем дискурсе, она все еще таила немалую угрозу, она лишь покрылась обманчивой патиной. Все реакции на текущие события оттепельной культуры, которые не имели шанса попасть на страницы печати, оказались вынесенными Шевцовым в публичное поле. Роман показал, что тлеет под разрешенной ортодоксально-националистической публицистикой. Он как будто поверял события оттепели меркой 1949–1953 годов.

Роман показал также, что позднесталинский дискурс легко активизируется. Разумеется, темы «Тли» активно и горячо обсуждались как в сталинскую, так и в хрущевскую эпоху. Но при всей остроте публичного противостояния либералов, с одной стороны, и ортодоксов и националистов, с другой, они требовали крайне осторожного обращения и тщательной идеологической упаковки. Эффект «Тли» состоял в том, что Шевцов отказался от табу, дав волю «газетно-журналистской хлесткости». Будучи скорее пропагандистом, чем журналистом, поверхностно разбираясь в предмете спора, он уяснил лишь «генеральную линию»: все, что связано с либерализмом в искусстве, идет от еврейства, которое составляет заговор против русского национального искусства (и шире — является частью всемирного еврейского заговора). Это была основа культуры ресентимента, царившей в той среде отверженных, к которой Шевцов принадлежал. Дав волю журнализму и сняв многие табу, он вывел господствующий политико-эстетический дискурс на новый уровень. Это и вызвало всеобщее возмущение. Единственное табу, которое он сохранил в романе, было табу на использование слова «евреи», поскольку — даже он это понимал — снятие этого табу не позволило бы роману пройти цензуру (когда его «антисионистский роман» был переиздан в постсоветское время, Шевцов написал к нему предисловие, в котором все табу были уже сняты и где он прямо говорил об опасности и вредительских действиях евреев).

Специфика еврейского заговора состоит в том, что он вовлекает в себя *все* противоборствующие стороны. В этом заговоре состоят как левые радикалы (революционеры, коммунисты), так и правые (банкиры, либералы). В глазах политических параноиков эта двойственность делает подобный заговор особенно опасным: у него не оказывается флангов, он *везде*. Также и у Шевцова, *все* зловердное в советском искусстве идет от евреев.

Вот прошла кампания 1949 года, «оздоровившая» советское искусство:

В творческих организациях после известных решений партии по идеологическим вопросам обстановка также резко изменилась к лучшему. Эстеты и формалисты всех мастей, апологеты «искусства для искусства» были оттеснены на задний план. Все эти винокуровы, яковлевы, ивановы-петренки, как тараканы, попрятались по щелям и временно не проявляли особой активности. В тиши дачных особняков они производили перегруппировку своих сил, вырабатывали новую тактику и вели разведку наблюдением.

Из своего укрытия критики-космополиты создают теперь... «теорию бесконфликтности» (как будто не сами эти критики и стали ее главными жертвами!). Так, об Иванове-Петренко сообщается:

Осип Давыдович в печати теперь не выступал, на собраниях художников не появлялся. Запершись у себя на даче, он писал теоретический труд «О закономерном исчезновении конфликтов в жизни и в искусстве». Этим «открытием» он собирался потрясти мир и... снова выдвинуться. Это был поворот «на несколько румбов», как говорят моряки. Теперь Осип Давыдович проповедовал то самое, что отрицал вчера. Спекулируя правильными лозунгами, жонглируя громкими фразами, он даже забегал вперед своего времени и доказывал, что в жизни нет классовых противоречий, а следовательно, нет и не может быть непримиримых конфликтов. А поскольку искусство есть отражение действительности, значит, и в произведениях искусства не может быть никаких конфликтов. Таким образом, Осип Давыдович хотя и завуалированно, но недвусмысленно призывал художников и советскую общественность к примирению старого с новым, отсталого с передовым, идейного с безыдейным, обывательским.

Обвинив критиков-космополитов в лакировке действительности, Шевцов утверждает, что они якобы хотели заменить анализ серьезных проблем водевилем: «То, что конфликтно, то нетипично. Все теневое в нашей действительности — нехарактерная случайность, не заслуживающая внимания... — Осип Давыдович ухмыльнулся. — Ну, а случайность, как вы понимаете, годится только для водевиля... — И, помолчав немного, таинственно сказал: — Эта штучка может понравиться и в верхах». Однако тут же он добавил, что у Винокурова есть «другой план».

Дело в том, что Винокуров «всю зиму и лето жил на даче Барселонского на полном его иждивении и писал большую журнальную статью «Об искренности в искусстве», основные идеи которой наговаривал ему Барселонский. Пафос этой статьи прямо противоположен тому, что утверждал Иванов-Петренко: тот призывал к лакировке, этот — к очернению. Статья Винокурова — прямое указание на статью Померанцева «Об искренности в литературе». Таким образом, евреи оказывались виновными как в лакировке при Сталине, так и в очернении при Хрущеве. Вот как описывается работа над этой исторической статьей:

По вечерам художник и критик медленно прохаживались по чистеньким аллеям просторного дачного участка, обнесенного высоким зеленым забором, и вели нескончаемый разговор на эту тему. Говорил больше Барселонский, а Винокуров слушал, запоминал и приводил в систему мысли «патриарха». После каждой прогулки Винокуров садился к письменному столу и заносил кое-что на бумагу.

Так постепенно рождалась острая, полемического тона статья, в которой тенденциозно и однобоко освещалось положение в советском искусстве. Упор делался на теневые стороны нашей действительности, будто бы замалчиваемые искусством и литературой. Основной смысл статьи сводился к тому, что советские художники неискренни. А неискренни они потому, что лишены «свободы творчества», пишут не так, как им бы хотелось, а якобы только так, чтобы потрафить вкусам вышестоящих товарищей и невзыскательных зрителей и читателей.

Автору нужно соединить несоединимые события: лакировка стала результатом ждановских постановлений 1946 года и была усилена кампанией 1949 года, а кампания по борьбе с бесконфликтностью началась в 1952 году и перешла в новую фазу во время оттепели, одной из примет которой стала публикация статьи Померанцева об искренности в 1953 году. Это два противоположных вектора. Выход автор находит в сознательной вредительской деятельности «салона», то есть в заговоре:

Обе статьи были готовы почти одновременно. Но авторы понимали, что обнародовать их нужно в разное время. Сначала появился в печати труд Иванова-Петренко об исчезновении конфликтов в советской действительности и в искусстве, потом, спустя определенное время, в порядке развернувшейся дискуссии опубликовал свою статью Винокуров. И снова общественность и художники были искусно сбиты с толку этими ловкими критиками, утверждавшими непримиримые вещи.

Иначе говоря, евреи оказывались и слева, и справа — и коммунистами, и банкирами — и лакировщиками, и очернителями... Казалось бы, в лакировке были повинны патриотически настроенные художники: именно они требова-

ли жизнеутверждающего искусства. Но, как утверждает Шевцов на примере Машкова, все было ровно наоборот:

Чей-то посторонний голос и раньше упрямо внушал ему мысль о необходимости изображать нашу действительность только в радужных тонах и оттенках. Владимир не понимал, зачем это нужно, и внутренне противился такой идее. Однако те два полотна, над которыми он сейчас работал, вольно или невольно были отражениями этой идеи. И не только потому, что главные герои их были абсолютно положительные люди. Художник ставил их в обстановку беззаботного благополучия, где каждая деталь, каждый мазок кисти подчеркивали какую-то душевную беспечность. В «Родных краях» демобилизованный старшина идет полевой дорогой среди моря густой высокой ржи, тучной, урожайной. Над ним — ясное безоблачное небо, за ним блестит асфальт шоссе, по которому мчатся автомобили. А дальше, за шоссе, на солнце сверкают белым шифером новенькие крестьянские домики. Выражение лица демобилизованного воина — это выражение беззаботного счастья.

Статья Осипа Давыдовича поселяла в нем сомнения, и, как ни странно, именно тем, что теоретические положения критика совпадали в какой-то мере с творческой практикой художника. Владимир не подозревал, что в его практику эти мысли о лакировке действительности, о бесконфликтности в искусстве были навязаны тем же критиком и его друзьями гораздо раньше, навязаны постепенно и незаметно.

В этом свете оказывается, что советское искусство занималось лакировкой действительности потому, что было просто опоено зловердными критиками, толкавшими его на ложный путь. А художники лишь доверчиво следовали этим вредительским рецептам. Иначе говоря, критики-космополиты действовали, как «врачи-отравители». Вот что случилось с почему-то ставшим доверчивым Машковым:

Нет, никакой крамолы не находил Владимир в этой статье. Но она и не вносила ясности, а лишь усиливала тот разлад, который образовался в его душе. Как примирить соломенные крыши, которые он видел в жизни, с новенькой черепицей домов в колхозных кинофильмах? И он себя успокоил тем, что его творческая практика сходится с теоретическими положениями критиков, подобных Иванову-Петренке. В данном случае он считал, что в конце концов не столь важно, кто автор статьи, важно, что она напечатана в советском журнале. В этом свете он видел статью как плод коллективного разума.

Иначе говоря, коль скоро статья напечатана в советском журнале, художник-реалист (даже если он борется с автором этой статьи и считает его деятельность зловердной) должен следовать за ее «теоретическими положениями», даже если соломенные крыши оказывались непохожими на новую черепицу

(хотя соломенные крыши в «Ненастье» Барселонского являлись примером очернительства). Только тогда открылись глаза Машкова, когда статья Иванова-Петренко была разгромлена в «Правде».

Встретившись в «салоне», «многочисленные друзья спешили засвидетельствовать Осипу Давыдовичу свое сочувствие... и снова начался разговор, состоящий из полунамеков и недомолвок, где значение имели не столько сами слова, сколько тон, которым они произносились, гримасы и жесты, которыми сопровождались». Тогда и было решено пустить дискуссию в противоположном направлении. Однако важно, чтобы статья была подписана кем-то, кто не участвовал в групповых склоках. В результате статью Винокурова (а фактически — Барселонского) об искренности подписывает Пчелкин. Ее появление в печати сопровождается автором знакомыми риторическими вопросами:

Читая статью, Владимир изумлялся: «Как все это понимать? Выходит, мы неискренни в своем творчестве? Выходит, все, что нами создано за годы Советской власти, не более как ремесленничество?» В статье мелькали слова «проповедь» и «исповедь». Проповедники — это реалисты, поклоняющиеся идее коммунизма; исповедники — это жрецы подлинного искусства, поклоняющиеся красоте, не доступной ремесленникам социалистического реализма. «Откровенно, цинично и нагло», — возмущался Владимир. Было обидно, что написал весь этот вздор Пчелкин, художник, перед талантом которого когда-то преклонялся и Машков.

К Владимиру пришел Еременко и сказал:

— Пчелкин, кажется, сбросил маску. Помнишь, как мы с тобой боролись за Пчелкина? А теперь надо бороться против Пчелкина. Все-таки винокуровы затащили его в свое болото.

С началом оттепели пребывавшие в подполье космополиты начали вести открытую борьбу. Их действия показываются не как спонтанные, но как злонамеренные, скоординированные, как продукт заговора «салона», работу которого направляет Барселонский. Его Шевцов изображает как барина, раздающего указания своим «подручным». «Одетый в легкую, на гагачьем пуху, шубу с бобровым воротником, он степенно расхаживал по очищенной от снега дорожке и посасывал погасшую трубку, сосредоточенно думал». Разговор между ним и Осипом Давыдовичем начинается с «полунамеков и недомолвок», а завершается вполне откровенно:

— Хорошая погода, — сказал Иванов-Петренко, энергично подавая Барселонскому теплую руку. Вид у него был бодрый и решительный. — Оттепель!

— Хорошая оттепель, — подтвердил Лев Михайлович, испытующе посмотрев собеседнику в глаза. Осипу Давыдовичу был знаком этот внимательный, выматыва-

вающий душу взгляд, но он всякий раз терялся в догадках, чего именно ждет от него мудрый Лев, и, желая угодить ему, Осип Давыдович пообещал:

— Завтра зарвавшийся гений получит хороший подзатыльник.

Речь идет о травле Машкова и других «реалистов». Но Барселонский мыслит по-крупному и не опускается до подобных мелочей. Он говорит о «французских коллегах» и предлагает Иванову-Петренко «посмотреть польскую, венгерскую печать»:

Вот статья Тадеуша Кавалькевича, называется «Посмертная трагедия Станиславского». Убедительно? Очень. Станиславский и его эпигоны превратили театр в храм служения культу Сталина, культу Горького и даже культу Станиславского. Спасти театр может только освобождение его от оков так называемого социалистического реализма. Другого выхода нет. Впрочем, это касается всей культуры. Наши зарубежные друзья — молодцы: они сразу взяли правильный темп и верный курс.

Но от советской критики Барселонский требует большего — продвижения «пикантного тезиса — о несостоятельности теории соцреализма как творческого метода»:

— ...это звучит так: соцреализм — выдумка Сталина, Жданова и Горького; как творческий метод он себя не оправдал на практике; весь так называемый расцвет советской литературы и искусства на поверку оказался блефом, ибо они служили только культу Сталина.

— М-да, смело, очень смело, я бы даже сказал — отчаянно, — покачал тяжелой головой Осип Давыдович. — Хотя и далеко не беспорно.

— Смело с точки зрения вчерашнего дня. А сегодня это уже обычно, в порядке вещей. Времена меняются, любезный друг. Медлить преступно. И не мы с вами сочинили мудрый девиз: куй железо, пока горячо. Нужно добиваться пересмотра партийных решений о литературе и искусстве... Соцреализм надо серьезно подправить, во всяком случае расширить его границы до Фалька и дальше. И вообще, соцреализм — это не метод, это скорее мировоззрение.

И тут читатель знакомится с тем, как действует «машина „салона“ Иванова-Петренко». На очередной выставке «совершенно обнаглевшая банда эстетов» фальсифицирует записи в книге отзывов — «голос „общественности“ создают». Эта «банда» мало похожа на «эстетов»:

«люди» Осипа Давыдовича... — одетые пестро, кричаще, со вкусом дикарей, группами по три-четыре человека переходили от одной картины к другой и вслух глумились над ними. В глазах этих кликуш, пустых и блуждающих, отплясывало

безумство, а слова, полуистерические, с шипящими и свистящими до хрипоты звуками, дышали слепой и бессильной ненавистью.

Эта картина — типичный образец переноса, поскольку до этого подобным образом ведет себя на выставке Машков, стоя перед картиной и демонстративно громко критикуя ее с рядом стоящим автором. Поведение «эстетов» скорее похоже на поведение наследников патриотических художников — фрустрированных «православных активистов», регулярно устраивающих погромы на «оскорбляющих их чувства» выставках. Однако и в самом романе действия художников-патриотов мало отличаются от действий эстетствующей «банды»: в ответ на их поведение «патриотические художники-реалисты» устраивают драку с «подлецами». Хотя книга отзывов пестрела восторженными словами о работах Барселонского, Юлина и Пчелкина и критическими высказываниями о работах Машкова и Еременко, которые назывались «жалкими раскрашенными фотографиями», выставка вызвала большой резонанс:

и зрители, и партийная печать резко отрицательно отзывались о картинах Барселонского, Юлина и Пчелкина, но эстеты не унимались. С подозрительной поспешностью готовилось обсуждение выставки, где противники социалистического реализма решили дать генеральное сражение. В победе они не сомневались. Все было заранее продумано, подготовлено, рассчитано: кто с какой речью выступит, кто с репликами, когда аплодировать и когда шуметь.

Как раз накануне дискуссии картины Барселонского и Юлина были куплены иностранцами. Реакция патриотов предсказуема:

— Видал, на кого работают?

— Что ж, все закономерно: там их поймут и оценят, — с усмешкой ответил Машков.

Карен не понял в словах Владимира злой иронии и выпалил с еще большей горячностью:

— А хлеб-то наш жрут!

А дальше все та же машина «салона» смогла провести на съезд Союза художников своих кандидатов и выбить из руководства тех, от лица кого и писал Шевцов свой роман. Описывается это так:

Председательское место за столом президиума занял Осип Давыдович. Всматриваясь в зал острым ястребиным глазом, он сразу и точно оценил настроение собрания. Все шло так, как и было задумано и подготовлено. Сначала выдвигали кандидатов: первым — Барселонского, вторым — Пчелкина, затем — Иванова-Петренку,

Юлина и т. д. Выдвинули кандидатуру Машкова, Вартаняна, Еременки, Окунева, Камышева. Потом «подвели черту» и стали обсуждать, кого оставить в списке для тайного голосования, а кого отвести.

— Даю отвод! — Поднялся черноголовый человек с закрашенной тушью лысиной и, поднявшись на трибуну, продолжал: — Камышев — основоположник лже-реализма, служитель культа, один из зачинателей парадного искусства. Он не может представлять на съезде настоящих художников. По этим мотивам я даю ему отвод.

— Это безобразия! Камышев один из зачинателей социалистического реализма! — как-то невольно вскричал Еременко. Подавленный болезнью Владимира, он утратил выдержку и ощущение окружающей его атмосферы. Многие повернули в его сторону осуждающие, недовольные лица, а чей-то надтреснутый бас прогорланил:

— Голосуй, чего там рассуждать!

Именно этого клича, точно сигнала, и ожидал Осип Давыдович. Он был уверен в голосовании. И действительно, организованное им надежное «большинство» проголосовало против Камышева.

Назвали имя Владимира Машкова. Слово взял Семен Винокуров. Он вышел на трибуну уверенно и не спеша, учтиво покашлял в кулак, заискивающе улыбнулся в зал тонкими губами и сказал, без надобности растягивая слова:

— Я предлагаю не включать в список Машкова. И вот почему. Мы знаем этого художника как одного из типичных представителей натурализма, того самого направления, которое загубило наше искусство, свело его до уровня цветной фотографии...

— Вот оно, торжество подлинной демократии! — Эта фраза и визжащий со злобным надрывом голос еще долго преследовали Петра и на улице. В зале он как-то уж очень явственно увидел машину Иванова-Петренки в действии.

Техника переноса видна в этих картинах особенно отчетливо. Описание советского собрания дано здесь с почти натуралистической точностью. Неизвестно, однако, ни одного собрания, на котором в течение пятнадцати лет после 1949 года происходило нечто подобное. Остается предположить, что автор описывает эпоху перестройки, но даже и тогда это «торжество демократии» не доходило до того, чтобы не избрать на съезд ведущих писателей, художников или архитекторов. Собрания действительно готовились (особенно те, на которых решались «кадровые вопросы»), но готовились они не в «салонах», а в ЦК. Соцреализм не был просто теорией, стилем или даже художественной практикой. Он был прежде всего институцией. Теоретические споры о реализме, натурализме и т. п. материях, которые ведут в романе, отнюдь не составляют сути этого небывалого «художественного метода», который основывался на всей мощи государства. Поэтому думать, что какие-то самозванные

эстеты из «салона» могут провести на съезд кого им хочется, было признаком полного непонимания самой сути «социалистической демократии» и того, как работала «машина» ЦК. Шевцов хорошо знал, как она работает. И истерические интонации, с которыми он описывает никогда не состоявшиеся победы космополитов, — чистый продукт параноидального бреда. Отсюда — постоянное колебание действия между мрачным цинизмом и возвышенным романтизмом. Провоцируя скандалы, устраивая дебоши и драки в публичных местах, отправляя доносы в ЦК на своих коллег и изоляясь в ненависти к ним, друзья-реалисты подбадривают друг друга словами о народе и высокой верой в торжество своего правого дела:

— Как видишь, Володя, съезд художников будет проходить без лучших художников. Не о нас с тобой речь. Я о таких, как Михаил Герасимович. А борьба с Барселонским, как я убедился, бессмысленна, это донкихотство, как говорят наши противники. Тебя они доконали, теперь за мной очередь. Работать не дают, а время идет, здоровье тает. Стенку головой не прошибешь... Ты что головой трясешь, не согласен со мной?

— Нет! — ответил Владимир. — Нет и нет. Барселонские не имеют почвы в народе.

— А им плевать на эту почву. Они укоренились не своими, а чужими корнями. Барселонский сумел породниться не только с Пчелкиным, но и с Варяговым, и кое с кем повыше. А это уже сила! Они, эти поклонники и покровители Барселонского, в обиду его не дадут, поверь мне, никогда не дадут.

— Покровители невечны, да народ бессмертен, — сказал Владимир. — Народ, партия поддержат нас, а не барселонских.

Поэтому, убежден Машков, Еременко не имеет права сдаваться: «Надо бороться, Петр. Я уверен, что обстановка изменится к лучшему, и тогда мы напомним ревизионистам о советском патриотизме». Говоря друг с другом, как на партийном собрании, друзья как будто постоянно подталкивают друг друга к действию. Вот и Еременко решил не ждать, пока «обстановка изменится к лучшему», и написал страстное письмо-донос на Варягова в ЦК. О советском патриотизме он решил напомнить не ревизионистам, а советским читателям, написав статью «Творить для народа», но ее заворачивали во всех редакциях. В одной из них «темноволосая узколицая дамочка сказала отчужденным голосом», что статья на эту тему уже заказана Иванову-Петренко. А статья Еременко неубедительна: «Дух не тот, понимаете? Вы не учитываете изменений во времени. Так, как пишете вы, можно было писать в сорок девятом году. Теперь не то. И цитаты Репина сейчас неуместны. Поверьте мне... Возьмите лучше Валентина Серова — там есть неплохие мысли». Потрясенный таким отношением к русскому художнику, Еременко сел за письмо.

Строки торопливо ложились на бумагу, еле успевая за скачущими галопом мыслями. Он приводил факты и примеры, называл имена халтурщиков и дельцов, разоблачал их приемы и махинации. «Не позволяйте всяким проходимцам плевать в душу нашего народа». Этими словами Еременко закончил свое письмо. Запечатал в большой белый конверт и написал адрес «В ЦК КПСС».

Автор полагал, что раскрывает перед читателем злобный заговор космополитов, не замечая того, что описываемые им действия этой «машины» полностью воспроизводят механизм «партийного руководства искусством». Попав под эту машину, герои поначалу теряются: «Владимир не знал, что ответить. Он видел, что Барселонскому и К° каким-то образом удалось завоевать или одурачить МОСХ. Во всяком случае, они имели влияние среди части московских и ленинградских художников и, опираясь на них, надеялись провести съезд «по-своему» и прийти к руководству Союзом художников». В зале находятся не столько художники, сколько «члены Союза». То же и в романе: «на собрании было большинство сторонников Осипа Давыдовича, искусственно образованное не из художников, а из каких-то лощеных хлыщей и раскрашенных нервических девиц». Если заменить хлыщей и девиц на «послушное большинство», перед читателем предстанет типичное советское собрание. Только на этот раз с трибуны неслись либеральные речи. Но каждую реплику автор сопровождает комментарием Машкова или Еременко.

*Винокуров:* «Наконец-то наступила оттепель, и художники могут свободно творить по велению своего сердца. Наконец-то наш зритель увидел обнаженное здоровое человеческое тело, которое ханжески прятали от него чиновники от искусства. За многие годы господства в искусстве чиновников мы, дескать, разучились чувствовать и понимать прекрасное». *Машков:* «„Хватит гигантомании, народ устал от нее. Пора подумать о кастрюлях“. Странно, точно так же говорят некоторые горе-экономисты, предлагая остановить развитие тяжелой индустрии, обезоружить нас экономически. Какое совпадение взглядов!»

*Иванов-Петренко:* «Осужденная и отвергнутая нами серятина в живописи — результат монополии натуралистов, которые связали творчество настоящих художников по рукам и ногам. К счастью, этому, кажется, наступил конец. Пришло время открыть музей нового западного искусства. Нужно извлечь из подвалов произведения подлинных художников-новаторов — Фалька, Штернберга, Марка Шагала, — которые в своем творчестве прокладывают пути для нашего искусства». *Еременко:* «Вишь чего захотел: кубистов, конструктивистов, футуристов, модернистов пустить в музей! Да народ их давно уже осудил, а приговор народа обжалованию не подлежит».

*Барселонский:* «Хватит с нас героев, довольно эпических тем, пора подумать о личном, о частной жизни и повседневных заботах маленького человека...»

Машков мысленно резюмирует: «Боятся героического, боятся искусства, которое воспитывает людей. Хотят идейно нас обезоружить».

Этот параноидальный страх оказаться «обезоруженным» (излюбленное слово в риторических монологах протагонистов автора) происходит из их самоощущения: палачи оказываются жертвами собственного страха — они чувствуют себя в бою, загнанными, обложенными космополитами со всех сторон — как если бы начиная с 1940-х годов и заканчивая 1980-ми советской литературой заправляли не Фадеевы и Ермиловы, не Софроновы и Грибачевы, не Михалковы и Соболевы, не Марковы и Бондаревы, обвешанные звездами героев, званиями и премиями, а Эренбурги и Юзовские, а в живописи — не Герасимовы и Томские, не Вучетичи и Серовы, бывшие секретарями, главами отборочных комиссий, лауреатами и академиками, а футуристы и абстракционисты. Как если бы кампания борьбы с космополитизмом закончилась не травлей и изгнанием евреев, а, напротив, их торжеством в советском искусстве.

Художники-патриоты и ведут себя соответственно: как на фронте, идут в атаку на врага. В ходе собрания Еременко и Машков обмениваются записками: «Чувствуешь настроение „публики“? Выступить здесь бесполезно, освищут, обругают, заплюют. Полон зал молодчиков Барселонского и К°. Откажись от слова». Отказаться от слова значило сдать без боя, капитулировать. «„Ну, знаешь ли! От тебя я такого не ожидал, баталист!“ — ответил Владимир Петру». Разумеется, выступление Машкова не возымело действия. Но описание ведомого президиумом зала и управляемого голосования переданы очень точно. Как точно передано содержание критики художников-сталинистов в эпоху оттепели. Взяв слово, Иванов-Петренко обрушился на Машкова за то, что

он выступал в стиле своих коллег, которые долгое время сохраняли аракчеевский режим в искусстве. Выступление Машкова — это голос бывших, отчаянный крик умирающих, тех, которые путались и еще продолжают путаться под ногами победоносно идущего настоящего искусства, освобожденного от цепей казенщины. Но я хочу призвать вас к бдительности и решительности. Помните, что предстоит еще борьба, что наши противники не намерены отказываться от своих отживших творческих методов.

Соцреалисты так же не могли отказаться от своих «творческих методов», как партия не могла отказаться от своих «методов руководства искусством». И хотя «в „салоне“ Иванова-Петренки сочинялись и распространялись на художников-реалистов злые эпиграммы, анекдоты и грязненькие сплетни, чернящие и Машкова, и Еременку, и Окуневу, и Вартаняна, и, конечно, Камышева», отстранить классиков соцреализма от власти было очень трудно: за ними стоял не вымышленный «салон Осипа», но мощная государственная машина. Старый большевик Камышев объясняет Машкову замыслы «Барселонского и К°»:

они тоже за социалистический реализм, за его неограниченное многообразие, за свободу творчества! Знаю я, какой они свободы хотят! Им нужна свобода расправы над инакомыслящими, свобода командования искусством, чтобы они могли изготавливать всякую стряпню и выдавать за шедевры, создавать своих «гениев» и «классиков». Им нужна свобода на запрещение социалистического реализма в искусстве. Понимаешь? Свобода на запрещение! Мы не дадим им этой свободы. Партия не позволит.

Эти саморазоблачающие пассажи вновь возвращают нас к теме переноса. Надрыв, который переживают дорогие сердцу автора герои романа, не проходит для них даром: к финалу всех главных протагонистов автора — Камышева, Машкова и Еременко — поражает инфаркт. Одна из подобных сцен истерики описана в романе натуралистически подробно. В разговоре с Пчелкиным, пытавшимся доказать правоту своей статьи об искренности художника, Еременко домогался от него ответа на вопрос: «Много за последние годы создали шедевров „свободные“ художники на Западе?» Услышав о том, что тот говорит «о свободе у нас», Еременко заводился все больше: «Петр неотступно следил за его взглядом, читая в нем больше, чем в словах, которыми Пчелкин щедро сорил. Впиваясь подозрительным взглядом в смеющиеся глаза Пчелкина». Рассуждения Пчелкина («Началась расплата за прошлое служение культу личности. Жестокая, не всегда разумная, но кое в чем и справедливая. Я против крайностей. Нехорошо, что многих крупных художников на съезд не избрали, да ведь что поделаешь, такова воля собрания. В искусстве, дорогой мой, нельзя командовать. Проголосовали — изволь подчиняться большинству») вызвали взрыв:

— Какому большинству? — спросил Петр сквозь зубы и, устремив на Пчелкина безумный взгляд, поднялся, напряженный, нацелившийся. Руки его сжались в кулаки и медленно разжались <...>

Пчелкин взглянул на него и напугался, оторопело попятился к дивану. Еременко наступал, тяжело дыша.

— Петя, Петя, что с тобой, опомнись! — забормотал Пчелкин. — Выпей воды...

— Ах ты, душонка продажная! Вон, мерзавец! Убирайся, подлая тварь! — И, должно быть, не отдавая себе отчета в поступках, схватил Пчелкина за воротник пиджака и, сильно встряхнув, вышвырнул его за дверь.

— Нет! — закричал он в открытую дверь. — Нет, ничего у вас не выйдет! Черта с два! Мы еще поборемся! Нас много! Я на войне пуль не боялся, а тут... а вас...

Хотя эта сцена заканчивается госпитализацией Еременко, описывает она не столько героя, сколько экстатическое состояние автора. К концу романа его фрустрация достигает апогея и переходит в глубокую депрессию. Из эпилога читатель узнает о победе «тли»: на смену постаревшему Барселонскому, как

и планировалось в «салоне», пришли обзаведшийся почетными званиями народного художника и академика живописи Пчелкин и ставший членом-корреспондентом Академии художеств и влиятельным человеком в Союзе художников Борис Юлин. Его не узнать в «могучем, широкоплечем, самоуверенном деятеле, знающем себе цену». Он стал мэтром, а многие из его учеников «в смысле „новаторства“ уже переплюнули своего учителя, в совершенстве овладев нехитрыми приемами модернистов и абстракционистов. Для них уже и Лев Барселонский — старомодный реалист», о них «шумит западная буржуазная печать».

Все так же работает «машина» Винокурова и Иванова-Петренко, успевших выпустить по несколько книг о современном западном искусстве и о новых тенденциях в советской живописи, солидные монографии о жизни и творчестве Барселонского, Пчелкина, Бориса Юлина. А «Нашиздат», которым командует тесть Пчелкина, выпустил в свет три тома мемуаров Льва Барселонского, том теоретических исследований Пчелкина и книгу зарубежных впечатлений Бориса Юлина. И по-прежнему процветает «салон» Осипа Давыдовича. «Его обитатели много разъезжали по заграницам, пропагандировали там советское искусство... А из-за рубежа как подарки привозили теории мирного сосуществования в идеологии, конфликта отцов и детей».

Дорогие сердцу автора Машков, Еременко, Вартанян и другие «много разъезжают по стране, по селам, заводам и стройкам. Пишут в старой манере, которая не приносит им ни шумной славы, ни денег. Но они, упрямцы, остаются верными самим себе и своим зрителям — миллионам простых смертных тружеников, которые еще не научились понимать „новое“ искусство».

А Камышев не спешит на покой (Шевцов успел включить в роман отсылку на последний по времени раздражитель — только что появившуюся поэму Твардовского «Теркин на том свете»): Камышев, по словам автора, «не спешил уходить туда, откуда еще никто не возвращался, кроме, конечно, Теркина. Хотя сведущие люди говорят, что на том свете был совсем не тот Василий Теркин, а его однофамилец. Но это к делу не относится».

И все же думы Камышева были мрачными: «Не приняли картину на выставку: мол, без Камышева обойдемся, „новый стиль“ теперь. Говорят, формалистическую мазню Фалька и Штернберга из подвалов вытащили и шумят оголтело: вот, мол, подлинные шедевры. Что ж, теперь очередь за отцами абстракционизма Кандинским и Малевичем. И тогда все, полный порядок. Чем не Франция?..»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Продвижение модернистского проекта как альтернативы соцреализму являлось ключевым элементом «идеологической борьбы» в эпоху холодной войны — особенно в период позднего сталинизма и оттепели. После смерти Сталина смягчение эстетических рестрикций было связано с общим смягчением политического режима и частичной легализацией модернистских практик. Последнее объяснялось, в частности, необходимостью привлечения на сторону Советского Союза левых западных интеллектуалов (за что всегда ратовал Эрэнбург). Как показано в целом ряде работ последних лет, в этих действиях активно участвовали как ЦРУ, так и КГБ. Первые

— Нет, не бывать такому, не бывать! — уверенно решает Камышев. Входит дочь.

— Ты не спишь, папа?

— Нет, зажги свет.

Пятисотсвечовая лампа ярко освещает две картины: Дзержинского с Лениным и другую, давнишнюю, которая «Русский дух» называется. Вся какая-то чистая, целомудренная, пышущая молодостью и здоровьем. Зима, иней на березах, синий снег. Угол русской деревенской бани. Из оконца голубой пар курится. А на снегу балуются только что выскочившие из парной разгоряченные девушки. Залихватская удаль, озорство, молодость и сила, могучий дух русского человека!

Как всегда, собранный, рыцарь революции Феликс Дзержинский сидит в полупрофиль напротив Ильича и рассказывает, как готовилось это чудовищное преступление против человечества — выстрел Фанни Каплан, выстрел в самое сердце революции. Он сообщает Ильичу, что по первоначальному плану в него должен был стрелять профессиональный убийца, нанятый уголовник. Но не поднялась рука, отказался. Вторым был белогвардеец. Тоже не смог. У Каплан рука не дрогнула. Это была ядовитая змея, скользкая и зловонная, враг жизни, сеятель смерти.

Замечательно это заострение — сочетание двух картин: русская баня с разгоряченными девками — воплощенный китч «а ля рюс», и Дзержинский, говорящий зрителю, что еврейка Каплан хуже уголовника и белогвардейца. Но и этот утрированный образ кажется автору недостаточно доступным. Он доводит линию до логического конца — показывая эту «ядовитую змею, скользкую и зловонную, врага жизни, сеятеля смерти» в современности:

Камышев смотрит на Ленина, Ленин — на Дзержинского, а может, на самого художника. Взгляд Ильича сосредоточенный, глубокий, пронизывающий толщу грядущих лет. Кажется, Ленин предвидит новые выстрелы — в Кирова, в Тельмана, в Патриса Лумумбу, и пули, отравленные ядом цинизма, лицемерия и ненависти к человеку. И предостерегает: будьте бдительны!

И в этот момент врываются в мастерскую старого мастера его друзья с криками:

— Победа!..

— Победа, Михаил Герасимович!..

— Полный разгром формалистов и абстракционистов!..

---

активно продвигали модернистский проект как эквивалент творческой и политической свободы, а вторые предпринимали активные контрдействия, имевшие, впрочем, весьма ограниченный эффект. См.: *Saunders F.S. Who Paid the Piper?: The CIA and the Cultural Cold War.* London: Granta, 2000; *Caute D. The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War.* New York: Oxford UP, 2005; *Золотоносов М.Н.* Диверсант Маршак и другие: ЦРУ, КГБ и русский авангард. СПб.: Мирь, 2018.

И брызнули из глаз старого больного художника слезы, но это были слезы радости...

Видимо, друзья ввалились в гости к Камышеву-Герасимову уже после того, как позвонили самому Шевцову, сообщив о выступлении Хрущева в Манеже. И тот, несмотря на температуру, немедленно взялся за доделку рукописи «Тли».

Неслучайно этот мощный выброс как в капсуле застывшей во времени позднесталинской идеологии произошел именно в жанре *Künstlerroman*. Искусство — домен национального самосознания. Поэтому угрожающие здоровью нации «идеологические атаки» и «разложение» в этой сфере особенно ощутимы. Искусство особенно нуждается в защите от коварных заговорщиков.

Следует при этом различать *заговор* как целенаправленные действия, и *теории заговора* как выражение страха перед несуществующим заговором. Этот страх легко сымитировать. Подобная симуляция является камуфляжем реальных политических интенций: теории заговора сами обычно являются ширмой для заговора. Это прикрытие часто служит целям политической мобилизации и используется как дымовая завеса, не позволяющая правильно оценить действия как агентов, так и контрагентов заговора.

Эта ситуация была типичной для эпохи холодной войны, когда Запад был обвинен в «заговоре против мира», а советские «защитники мира» делали все для разоблачения «поджигателей войны». При этом обе стороны занимались подготовкой к войне и взаимными провокациями. Вся риторика холодной войны (как любая военная риторика) была пронизана конспирологией. Война начинается с конспирологических допущений, разворачивается (или никогда не кончается) в головах ее адептов. Настоящей грибницей теорий заговора была сталинская паранойя. Первые послевоенные антисемитские атаки начались из-за того, что он решил, будто информация о плохом состоянии его здоровья проникает на Запад через его родственников, которых якобы опутали еврейские агенты, а каналом этой информации является Еврейский антифашистский комитет. Это предопределило как судьбу Михоэлса, так и судьбу самого ЕАК. «Заговор ЕАК» был конспирологической теорией, единственной целью которой было обоснование сталинского заговора против ЕАК. То же относится и к «делу КР», и к делу «врачей-убийц»...

Чем масштабнее становились сталинские заговоры (а последний должен был распространиться уже на все советское еврейство), тем шире расходились круги от вымышленных им теорий заговора, тем больше им требовалось агентов — от «акул» и «лакеев» «Уолл-стрита» до «мирового империализма» и «поджигателей войны». Об этом была вся советская культура на политические темы — от романов и поэм до пьес и фильмов — этих продуктов агентурного мышления и воображения. Здесь счастливым образом встретились политический заказ и готовая жанровая матрица. Три неперменных компонента теории мирового заговора — могущественное тайное общество злодеев,

стремящихся к мировому господству; агенты и жертвы обмана, распространяющие влияние тайного общества, которое вот-вот добьется успеха; доблестный отряд борцов с заговором, нуждающийся в помощи, чтобы предотвратить успех заговора, — это сюжетный и ролевой набор соцреалистического политико-приключенческого жанра. Пока нет врагов и, соответственно, заговора, сияющий мир советской утопии лишен сюжета и драмы. Именно заговор создает драматическую тень, на фоне которой светлый советский мир становится праздничнее и ярче.

Именно об этом — роман Шевцова «Тля». Его мобилизующий потенциал заложен в самом характере описываемой в нем угрозы: заговорщики почти достигли цели. Ими захвачены все ключевые посты в советском искусстве, их влияние огромно, все их противники повержены или оттеснены на периферию. Но призыв: «Отечество в опасности!» не успел прозвучать в 1952 году, когда Шевцов закончил первую версию своего романа. Он прозвучал лишь десятилетие спустя и вызвал не только скандал, но и немало откликов читателей, которые писали автору о «засилье евреев».

Это «засилье» представляло экзистенциальную угрозу для сталинского правящего класса. К нему относился и советский художественный истеблишмент — тот самый бюрократический салон, от лица которого выступал Шевцов. Сталин не просто последовательно отстранял евреев от влиятельных постов во власти и в сфере искусства, но, начиная с 1948–1949 годов, сделал этот процесс публичным, легитимировал антисемитизм. Кроме того, он сумел выдвинуть кадры «национально ориентированной художественной и научной интеллигенции» типа Софронова или Бубеннова в литературе или Лактионова и Томского в живописи. Статус этих художников был неразрывно связан с породившим их сталинизмом — эпохой их торжества и процветания в конце 1940-х — начале 1950-х годов. Поэтому вытесненные евреи-модернисты воспринимались ими в качестве постоянной угрозы, которую необходимо было нейтрализовать хотя бы и вербально на языке чуждого им марксизма. При этом связь художественного истеблишмента с властью оставалась действительно классовой.

После войны, когда Победа полностью заменила Революцию в качестве центрального события советской истории, когда марксизм окончательно сошел с советской сцены, и страна прочно встала на путь национального строительства, милитаризма и империализма, советский режим, каким он окончательно сложился в эпоху позднего сталинизма, почти всецело опирался на национализм. Связанный с марксизмом чисто риторически, режим использовал интернационализм для собственной легитимности либо камуфлировал при его помощи советскую исключительность и мессианизм. Поэтому власть, ритуально браня националистов, относилась к ним вполне терпимо. Иначе и быть не могло в условиях, когда советский правящий класс — партийно-государственная

номенклатура — был пронизан теми же антилиберализмом, антизападничеством, антисемитизмом и рекрутировался из той же социальной среды деклассированного полуурбанизированного крестьянства, идеологию которой и выражали Шевцов и его герои Камышев, Машков и Еременко.

Эта идеология, хотя и в варварски доступных, но единственно возможных, а потому эффективных «формах самой жизни», была реализована в позднесталинском искусстве — от судов чести и патриотических пьес до научно-популярных нарративов о русских приоритетах в науке, от историко-биографических фильмов о русских ученых, композиторах и писателях до антисемитских фельетонов, пьес и романов. Его эстетическая неполноценность оказалась прямо пропорциональной его политической действенности. Эта национальная идеология не только легла в основание советской нации, но и определяет политическую культуру страны спустя почти три десятилетия после падения самого Советского Союза.

## ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

### GESAMTKRIEGSWERK: ЗЕРКАЛА ХОЛОДНОЙ ВОЙНЫ

Есть немалый смысл в том, что термин «холодная война» был изобретен и впервые употреблен 19 октября 1945 года в статье «Ты и атомная бомба» в британском еженедельнике *Tribune* Джорджем Оруэллом. Писатель, работавший в это время над романом «1984» и глубже других понявший природу и механику тоталитаризма, был не просто парадоксалистом, но настоящим мастером оксюморонов. Достаточно вспомнить его министерства мира и изобилия, правды и любви, его формулу «дважды два равняется пяти», его лозунги: «война — это мир», «свобода — это рабство» и, наконец, ключевое слово новояза «белочерный». Эти оксюмороны — перлы диалектической логики. В них соединялись два взаимоисключающих понятия, что позволяло «нагло, вопреки фактам, настаивать на том, что черное — бело». Одним из таких оксюморонов и была «холодная война».

Политики, политологи и историки за семь десятилетий успели забыть, что самое это понятие — часть геополитики оруэлловской антиутопии. В своей статье в *Tribune* Оруэлл рассуждал о том, что именно атомная бомба привела к разделению мира на Океанию, Евразию и Остасию — огромные сверхдержавы, которые вынуждены были поддерживать негласное соглашение никогда не применять ядерное оружие друг против друга (ядерный паритет, доктрина гарантированного взаимного уничтожения). Но самое развитие оружия массового уничтожения, делавшее их непобедимыми, заставляло их находиться в состоянии постоянной холодной войны друг с другом, оставаясь в состоянии мира, не являющегося, по сути, миром, и войны, не являющейся войной. В 1945 году все это звучало вполне фантастически.

Изобретенное Оруэллом понятие, став актуальным политическим термином, как будто утеряло всякую связь с новоязом. Этим объясняется то

обстоятельство, что самое его исходное содержание оказалось полностью утраченным. Холодной войной занимались политологи (их занятия сами во многом стали ее частью), но очень мало историки культуры<sup>1</sup>. А между тем она имела важное культурно-историческое измерение. Как остроумно заметил Ролан Вегсо, холодная война, которая *определялась* как война, но не могла быть *испытана* как таковая, стала своеобразным синтезом идеи вечной «войны всех против всех» Гоббса (тезис) и «вечного мира» Канта (антитезис), которые в модернизме и дали «вечную холодную войну»<sup>2</sup>.

Если понять холодную войну эстетически, как часть оруэлловской реальности, как оксюморон, станет ясной ее абсолютная уникальность, состоящая не в том, что эта война была по преимуществу идеологической, без использования вооружений. И даже не в том, что это была воображаемая война *par excellence*<sup>3</sup>. Все это производные от ее природы, которая, как в оксюмороне, сродни природе магнита, где эффект притяжения обусловлен эффектом отталкивания, а сам магнит есть в той же мере отталкивание, в какой и притяжение. Как в настоящем оксюморонном сцеплении, сверхдержавы потому и пребывали в состоянии холодной войны, что не хотели войны и одновременно работали на нее, «боролись за мир», — воюя.

Мир есть не что иное, как покой, сохранение *status quo*; война — это динамика и слом (потому она была столь любима революционерами, и в частности революционерами в искусстве, эстетизировавшими эти ее черты). Уникальность холодной войны — в ее оксюморонности: если традиционная война есть система действий, направленных на насильственный *слом status quo* (даже если одна из сторон борется за его сохранение, другая (или другие) борются за его изменение), то холодная война есть война, в которой *обе* стороны борются за одно и то же — за *сохранение status quo*. Иначе говоря, *целью холодной войны является сохранение мира*. Поэтому эта война протекает в форме «борьбы за мир». Такова природа оруэлловской «холодной войны» — понятия, наилучшим образом ухватившего природу послевоенного мира.

Оруэлловский оксюморон прижился не в последнюю очередь потому, что наиболее адекватно отражал внутренний парадокс означаемого феномена:

<sup>1</sup> Следует отметить, что даже в тех редких случаях, когда холодная война становилась предметом интереса культурных историков, это был, как правило, строго ограниченный рамками традиционного исторического нарратива подход к ней в сугубо западной перспективе. Это относится даже к лучшим работам культурных историков холодной войны, таким как: Saunders F. S. Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War. London: Granta, 2000; Caute D. The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War. New York: Oxford UP, 2005.

<sup>2</sup> См.: Végső R. The Naked Communist: Cold War Modernism and the Politics of Popular Culture. New York: Fordham UP, 2012.

<sup>3</sup> Абсолютное доминирование в холодной войне пропагандистски-идеологического компонента было aberrацией, поскольку пропаганда является важнейшей составляющей любой войны. Только с редукцией в холодной войне других (горячих) элементов традиционной войны пропаганда и идеология оказались столь обнаженными.

произведенные холодной войной идеология и искусство, будучи продуктом военной пропаганды, были заведомо лживы в одном отношении и столь же исключительно правдивы в другом. Лживые на информационном уровне, как лжива всякая пропаганда, они были правдивы в том, что отражали лучше, чем что-либо, советские травмы, комплексы и фобии, реальные политические устремления режима и переработку им идеологических установок. Подобно тому как советское искусство было отражением и экстраполяцией идеологических фантазий на советскую повседневность, культура холодной войны создавала Другого, который был наиболее адекватным образом Себя самого, оставаясь, по сути, проекцией и вытеснением собственного образа. В этом смысле советское искусство было всецело миметично. Здесь мы имеем дело с *соцреалистическим мимесисом*.

Ниже мы увидим, как двойственность политически лимитированного официального дискурса холодной войны снималась в советской публицистике, как поэзия тематизировала этот дискурс, а театр, драматизируя, интернализировал его; как послевоенное советское кино, превращая холодную войну в занимательное зрелище, выполняло функции социальной терапии, экстернализируя и проецируя собственные травмы в образ Другого, и, наконец, как в музыке совершался синтез всех художественных практик, порождавший своеобразный *Gesamtkriegswerk*.

Парадокс начального (сталинского) периода холодной войны состоял в том, что, с одной стороны, это была эпоха наиболее острого международного противостояния. С другой, это был едва ли не самый безопасный для советского режима период, начиная с 1917 года. Победа в войне окончательно убедила Сталина не только в собственной непобедимости, но и в несокрушимости советского строя. Кроме того, победа над нацизмом, воспринимавшимся как абсолютное зло, превратила Советский Союз в одну из наиболее уважаемых мировых держав, укрепив его международный авторитет и многократно усилив его позиции на Западе (в особенности в таких странах, как Франция, Италия, Греция). В 1948 году в результате серии коммунистических путчей СССР сумел образовать буферную зону из восьми «стран народной демократии» — говоря словами Черчилля, «от Штеттина на Балтике до Триеста на Адриатике». Если к этому добавить успешное испытание атомной бомбы в 1949 году и победу в том же году коммунистов в Китае, станет ясно, что внешнеполитически страна вступила в период стратегической стабильности, сопровождавшейся, однако, нарастающей внутривнутриполитической турбулентностью, связанной с усилившейся борьбой за власть.

Как в любом национально-государственном проекте, одну из ключевых ролей играл здесь образ врага, формировавший позитивную идентичность через образ Другого. В этом отношении послевоенные годы также занимают исключительное место в истории советской нации — именно тогда была

сформирована демонология, пережившая даже советскую эпоху. Ведь борьба за мир была, по сути, производной от культа Победы. После войны она фактически заменила марксистскую классовую борьбу, бывшую производной от Революции. Если вторая была основой легитимности режима до войны, то первая — после Победы. Причем во все возрастающей степени: «борьба за мир» превратилась в основание советской демонологии — враг непременно был теперь «врагом мира» и «поджигателем войны», так что к концу советской эпохи едва ли не главным титулом Брежнева стал титул «выдающегося борца за мир».

Происшедшее в это формативное для послевоенной эпохи время изменение пантеона врагов было разительным. До 1945 года врагами СССР были Германия и Япония, Финляндия и Польша, тогда как Америка занимала в советской политической демонологии вполне периферийное место. После войны, когда прежние враги были повержены, главным врагом стали США<sup>1</sup>. Стремительно произошедшее превращение врагов в друзей и друзей во врагов в позднесталинскую эпоху стало основой холодной войны, определив не только политическое, но и моральное ее содержание на обоих полюсах противостояния, о котором проницательно рассуждал Артур Миллер:

этот резкий поворот, эта перемена табличек «Добро» и «Зло» между двумя нациями способствовали ослаблению истинного понятия о мире, хотя бы теоретически моральном. Если тот, кто был другом, может всего за месяц стать врагом, то какую же степень реальности будут иметь понятия добра и зла? Нигилизм — даже хуже, безразличное легкомыслие — по отношению к понятию морального императива, которое станет клеймом на культуре международных отношений, родилось в эти восемь или десять лет преобразований, следовавших за смертью Гитлера<sup>2</sup>.

Когда в 1947 году Сталин решил превратить «Литературную газету» из чисто цехового издания в квазиофициальный инструмент пропаганды, Эренбург, активно участвовавший в «борьбе за мир», не испытывал иллюзий относительно целей этого предприятия: «Задача была воспитать презрение, воспитать ненависть к нашим сегодняшним недоброжелателям и нашим завтрашним противникам, — воспитать эту ненависть у огромного количества людей. Какова должна быть основная мишень? Ясно, — Америка и американский образ жизни, который американцы стараются навязать миру»<sup>3</sup>. Именно так был заложен в генетический код советской нации антиамериканизм («презрение»,

<sup>1</sup> См.: Силина Л. Внешнеполитическая пропаганда в СССР в 1945–1985 гг. (По материалам Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) — КПСС. М.: РОССПЭН, 2011; Фатеев А. В. Образ врага в советской пропаганде 1945–1954 гг. М.: ИРИ РАН, 1999.

<sup>2</sup> Цит. по: Сондерс Ф. С. ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны. М.: Кучково поле, 2013. С. 18.

<sup>3</sup> Цит. по: Фатеев А. В. Образ врага в советской пропаганде 1945–1954 гг. С. 79.

«ненависть» — основа ресентимента). Нация была сформирована на ненависти к Америке как более богатой и могущественной стране. В само ее основание был заложен комплекс неполноценности. А поскольку сталинская нация мутировала, но никогда по сути своей не изменилась, как только в России пробуждается национализм, он окрашивается в антиамериканизм. Последний стал, по сути, маркером «русскости» наравне с православием и имперским мессианизмом.

Эта смена врага оказалась для новой советской нации во всех смыслах фатальной — не только на ментальном, но и на политическом уровне. Как замечал в «Рождении сверхдержавы» Данилов, «именно в период 1945–1953 годов практически в полном объеме произошла выработка советского внешнеполитического курса, существовавшего вплоть до конца 80-х годов»<sup>1</sup>. Впрочем, как показала новейшая история, этот курс и этот образ врага оказались столь сильны, что пережили крушение самого Советского Союза и оказались массово востребованы и с легкостью реанимированы в постсоветской России, где конспирологический антиамериканизм (продукт не 1930-х годов, но именно позднесталинской эпохи!) стал, по сути, государственной политикой<sup>2</sup>. Тем важнее понять его истоки и стратегии утверждения.

### *Сталинское «Urbi» et «Orbi»: Realideologie*

Как известно, выпуск Собрания сочинений Сталина, начатый Институтом Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б) в 1946 году, прервался после выхода в свет 13-го тома (работы периода с июля 1930 по январь 1934) и с 1952 года не возобновлялся: после развенчания Сталина на XX съезде о продолжении этого издания в СССР не могло быть и речи. Не стало секретом и то, чего именно лишились советские люди. В Предисловии, которым открывался 1-й том и где фактически излагался проспект издания, в том 14 должны были войти «произведения 1934–1940 годов, посвященные борьбе за завершение построения социализма в СССР, созданию новой Конституции Советского Союза, борьбе за мир в обстановке начала второй мировой войны»; 15-й том должен был состоять из «Истории Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Краткий курс», а в 16-й том предполагалось включить работы периода Великой Отечественной войны<sup>3</sup>. Поскольку издание в СССР было прервано, последние три тома (1 (14), 2 (15) и 3 (16)) были изданы в США в середине 1960-х годов на русском языке Гуверовским институтом. Это издание, по сути, реализовало изначальный план (лишь исключив из него «Краткий курс»): в 14-й том вошли работы 1930-х годов, в 15-й — документы военного времени, а в 16-й — работы 1946–1953 годов.

<sup>1</sup> Данилов А. А., Пыжиков А. В. Рождение сверхдержавы. С. 277.

<sup>2</sup> См.: Borenstein E. Plots Against Russia: Conspiracy and Fantasy after Socialism. Ithaca; London: Cornell UP, 2019.

<sup>3</sup> См.: Сталин И. Соч. Т. 1. М.: ОГИЗ, 1946. С. VIII.

Последний, «послевоенный», том поражает резким сдвигом в том, что касается предмета высказываний вождя. Если предыдущие тома были на девять десятых посвящены вопросам внутренней политики, то последний зафиксировал изменение статуса Советского Союза: из тридцати пяти вошедших в него текстов только восемь посвящены внутривнутриполитическим вопросам (включая ритуальные приказы наркома обороны к государственным праздникам), два представляют собой работы Сталина по языкознанию и по экономике, и двадцать пять (!) — выступления по международным вопросам. Фактически после войны публично Сталин говорил почти только на международные темы.

Публикация собраний сочинений политиков — предприятие политическое: сам факт публикации, включения или невключения того или иного текста — жест сугубо политический. В последний, «послевоенный» том американского издания вошли все публичные выступления Сталина. Захотел бы вождь включить что-либо еще, остается вопросом. Однако для издателей 17-го и 18-го томов, вышедших в России в 2004 и 2006 годах, такой вопрос не стоял: в эти тома включены архивные, не публиковавшиеся в советское время выступления Сталина. Если читать параллельно два тома сталинских сочинений, покрывающих один и тот же послевоенный период, — 16-й (официальный, публичный Сталин) и 18-й (секретный, Сталин — реальный политик), заполняя хронологические лакуны, легко обнаружить не просто двух политиков, но две политические реальности, в которых они пребывали.

Зубчатые колеса шестерен репрезентации — одно идеологическое, другое политическое — сцепляются, приводя в движение политическую машину и передавая политико-идеологический импульс на коленчатые валы пропаганды, обеспечивающей смазкой это инженерное устройство. «Официальный» Сталин из 16-го тома является вещающим небожителем, как будто не знающим, что реально происходит на Земле... во многом благодаря усилиям Сталина из 18-го тома — циничного, напористого, коварного, жесткого, подозрительного и неуступчивого политика, прибегающего к казуистике, хитростям, провокациям и непрестанной, почти артистической лжи. Эти два разных человека — в действительности образы одного Сталина. Первый — явленный миру образ второго, скрытого, реального.

В мире реальной международной политики, будь то вчерашние союзники или поверженные Германия и Япония, страны Западной Европы или сателлиты советского блока, Греция или Югославия, Иран или Турция, Корея или Китай, сталинская политика была политикой выкручивания рук, манипуляций и неприкрытого шантажа, политических убийств, запугивания и террора, провокаций и авантюр<sup>1</sup>. В складывавшемся после войны мире, где Советский Союз превратился в сверхдержаву, Сталин легко отказывался от договоренностей

<sup>1</sup> См.: Данилов А. А., Пыжиков А. В. Рождение сверхдержавы (1 гл.); Applebaum A. Iron Curtain: The Crushing of Eastern Europe 1944–56. London: Penguin, 2012.

со вчерашними союзниками, использовал мощь и авторитет страны для получения односторонних геополитических выгод, экспансионизма и продвижения советского имперского проекта, в котором войне отводилась отнюдь не последняя роль (Сталин исходил, как известно, из ее неизбежности и не очень это скрывал). Тот факт, что к подобным методам нередко прибегали его вчерашние союзники, несомненно, важен для понимания истоков и хода развернувшегося после войны противостояния между Востоком и Западом. Но простая зеркальность вряд ли поможет объяснить специфику советской позиции, которая (в отличие от позиции Запада) требовала совсем иной идеологической упаковки.

В одном из первых выступлений, относящихся уже к эпохе холодной войны, опубликованном спустя всего две недели после Фултонской речи, 22 марта 1946 года, — ответа корреспонденту «Ассошиэйтед Пресс» Гильмору, ни словом не обмолвившись о речи Черчилля, Сталин заявил, что опасения войны беспочвенны, поскольку «ни нации, ни их армии не стремятся к новой войне, — они хотят мира и стремятся к обеспечению мира». «Нынешнее опасение войны» он связал с действиями «некоторых политических групп, занятых пропагандой новой войны и сеющих, таким образом, семена раздора и неуверенности». Иными словами, начавшееся противостояние — это воображаемая война, плод пропаганды. Отвечая на вопрос о том, что нужно сделать, чтобы ее предотвратить, Сталин сформулировал свое понимание холодной войны как сугубо пропагандистского предприятия:

Необходимо, чтобы общественность и правящие круги государств организовали широкую контрпропаганду против пропагандистов новой войны и за обеспечение мира, чтобы ни одно выступление пропагандистов новой войны не оставлялось без должного отпора со стороны общественности и печати, чтобы, таким образом, своевременно разоблачать поджигателей войны и не давать им возможности злоупотреблять свободой слова против интересов мира<sup>1</sup>.

Словом, достаточно изменить пропаганду с той и другой стороны, чтобы «опасения войны» развеялись, как морок. Это не было простой фигурой речи. Слова Сталина подкреплялись институционально. Так, пропагандой холодной войны руководили те же кадры, что накануне руководили военной пропагандой. Из 259 сотрудников Управления пропаганды и агитации (не считая технического персонала) в 1946 году 215 человек работали в ЦК не более пяти лет, то есть «это были новые кадры, выдвинутые после 1939 года, руководившие психологической войной в годы Второй мировой войны»<sup>2</sup>. Тот факт, что

<sup>1</sup> Сталин И. В. Сочинения. Т. 3 (16). Stanford, CA: The Hoover Institution, 1967. С. 46.

<sup>2</sup> Фатеев А. В. Образ врага в советской пропаганде. С. 45.

начальником (затем куратором) обновленного после снятия Александрова Агитпропа стал в 1947 году секретарь ЦК М. А. Суслов, который по совместительству возглавлял и отдел внешней политики ЦК, демонстрирует, как именно понимал Сталин взаимосвязь внешней политики и пропаганды.

Упор на пропаганду был связан и с объективными условиями, в которых Советский Союз вступил в конфронтацию со вчерашними союзниками. В силу того что статус великой державы свалился на СССР неожиданно, страна оказалась в парадоксальной ситуации: она не могла подкрепить его соответствующим потенциалом — ни экономически (не только потому, что страна лежала в руинах, но и потому, что советская экономическая система была неэффективной), ни демографически (огромные людские потери в войне), ни технологически. Все это компенсировалось усилиями в политико-идеологической сфере. Как заметил американский историк холодной войны Вильям Волфорс, сталинское «мирное наступление» на рубеже 1950-х годов было прямым результатом слабости Советского Союза в военном отношении: «Только после смерти Сталина значительное количество обычных вооруженных сил стало концентрироваться на западных границах советского блока. До этого движение сторонников мира было той непрочной основой, на которой базировалась безопасность Советского Союза»<sup>1</sup>. Неудивительно сталинское желание упрочить эту основу.

Другой причиной явной перегруженности внешнеполитической тематикой была невозможность обсуждать внутривнутриполитические проблемы. Табу на критику политического руководства, обсуждение голода, тотального дефицита, массовой нищеты, низкого уровня жизни и т. д. лишало советскую жизнь публичного политического измерения и приводило к компенсаторной гипертрофии внешнеполитической пропаганды, приобретающей все более ритуальный характер.

Так, интервью Сталина по вопросам международной политики отличались почти гротескным следованием законам политического ритуала. Даже когда ясно, что «ответы» (в особенности когда это ответы на вопросы корреспондента „Правды“) писались одновременно с «вопросами», являя собой попросту драматизированный монолог Сталина — его излюбленный жанр. Иногда эта драматургия приобретала откровенно ернический характер. Таково интервью Сталина «группе редакторов американских газет» 2 апреля 1952 года, состоявшее из четырех ответов, которые были значительно короче самих вопросов:

*Вопрос.* Является ли третья мировая война более близкой в настоящее время, чем два или три года тому назад?

*Ответ.* Нет, не является.

*Вопрос.* Принесла ли бы пользу встреча глав великих держав?

*Ответ.* Возможно, что принесла бы пользу.

<sup>1</sup> Wohlforth W. C. The Elusive Balance: Power and Perceptions during the Cold War. Ithaca: Cornell UP, 1993. P. 119.

*Вопрос.* Считаете ли Вы настоящий момент подходящим для объединения Германии?

*Ответ.* Да, считаю<sup>1</sup>.

И лишь одно интервью за все эти годы было опубликовано крайне необычным образом — от третьего лица, в форме несобственно-прямой речи, как запись беседы. Уникальность этого своеобразного *метаинтервью* в том, что в нем можно увидеть Сталина между 16-м и 18-м томами, когда вождь неожиданно обнажает прием. Речь идет состоявшейся 9 апреля 1947 года встрече Сталина с Гарольдом Стассеном, который в 1939–1943 годах был губернатором Миннесоты, а в будущем (1948–1953) стал президентом Пенсильванского университета. Интерес представляет сама преамбула подачи столь странного документа. Опубликованный в «Правде» 8 мая 1947 года, во вторую годовщину Победы, он сопровождался необычным примечанием: «Настоящий текст записи беседы И. В. Сталина с господином Стассеном был вручен господину Стассену в Москве, причем текст высказываний Стассена был одобрен Стассеном, а текст высказываний И. В. Сталина был одобрен Сталиным. Тем не менее, в опубликованном американской прессой тексте беседы допущен ряд произвольных изменений и неточностей»<sup>2</sup>. «Правда», разумеется, давала авторизованную, то есть «правдивую» версию, но то, что говорил в ней Сталин, было во всех смыслах неожиданным.

Речь шла о принципе мирного сосуществования. Сталин развивал тезис о том, что войны возникают отнюдь не только между государствами, представляющими разные системы. Так, «экономические системы в Германии и США одинаковые, но, тем не менее, между ними возникла война». Это был неортодоксальный для марксиста ход рассуждений:

Экономические системы США и СССР различны, но они не воевали друг с другом, а сотрудничали во время войны. Если две разные системы могли сотрудничать во время войны, то почему они не могут сотрудничать в мирное время? Конечно, подразумевается, что если будет желание сотрудничать, то сотрудничество вполне возможно при разных экономических системах. Но если нет желания сотрудничать, то даже при одинаковых экономических системах государства и люди могут передрасться<sup>3</sup>.

Выходило, что все определялось не историческими законами развития общества и классовой борьбы, но «желанием сотрудничать». Даже с нацистами Советский Союз «сотрудничал», забыв о непримиримых классовых

<sup>1</sup> Сталин И. В. Сочинения. Т. 3 (16). С. 305.

<sup>2</sup> Там же. С. 92.

<sup>3</sup> Там же. С. 76.

и идеологических противоречиях и «исторических закономерностях», и если результатом такого сотрудничества стала война, то виновато в этом было лишь отсутствие «желания» Гитлера сотрудничать:

Да, СССР мог сотрудничать с Германией, но немцы не захотели сотрудничать. В противном случае СССР сотрудничал бы с Германией так же, как с любой другой страной. Как видите, это относится к области желаний, а не возможности сотрудничать. Надо проводить различие между возможностью сотрудничать и желанием сотрудничать. Всегда существует возможность сотрудничества, но не всегда имеется желание сотрудничать<sup>1</sup>.

Все это было преамбулой для дезавуирования прежних идеологически непримиримых заявлений. И это торжество *Realpolitik* вызвало недоуменный вопрос Стассена: как же СССР может сотрудничать с капиталистическими странами? Ведь это противоречило бы всем прежним сталинским заявлениям. На это Сталин ответил, что он

никоим образом не мог сказать, что две разные системы не могут сотрудничать. Впервые мысль о сотрудничестве двух систем была высказана Лениным. Ленин — наш учитель, говорит И. В. Сталин, а мы, советские люди — ученики Ленина. Мы никогда не отступали и не отступим от указаний Ленина. Возможно, что он, И. В. Сталин, сказал, что одна система, например, капиталистическая, не хочет сотрудничать, но это относилось к области желаний, а не возможностей сотрудничать. Что же касается возможности сотрудничать, то он, И. В. Сталин, стоит на точке зрения Ленина о возможности и желательности сотрудничать между двумя экономическими системами. Равным образом, что касается желания народа и Коммунистической партии в СССР сотрудничать, то такое желание у них имеется. Бесспорно, такое сотрудничество будет лишь полезно обеим странам<sup>2</sup>.

На такой обезоруживающий ревизионизм Стассену оставалось только ответить, что «те заявления, о которых он упоминал, были сделаны И. В. Сталиным на XVIII съезде партии и на пленуме в 1937 году. В этих заявлениях речь шла о „капиталистическом окружении“ и „монополистическом и империалистическом развитии“. Из сегодняшнего заявления И. В. Сталина он, Стассен, делает вывод, что теперь, после поражения Японии и Германии, ситуация изменилась». Ревизуя марксистскую доктрину (основанную на идее классовой войны) и историю (переписывая Ленина и превращая его в «борца за мир»), Сталин практически отказывается от идеологии в пользу *Realpolitik*. Своему

<sup>1</sup> Сталин И. В. Сочинения. Т. 3 (16). С. 78.

<sup>2</sup> Там же. С. 76–77.

американскому собеседнику он без обиняков заявил, что взаимные обвинения в монополистическом капитализме (США) и тоталитаризме (СССР) — не более чем пропаганда:

Что касается увлечения критикой против монополий и тоталитаризма, то это пропаганда, а он, И.В. Сталин, не пропагандист, а деловой человек. Мы не должны быть сектантами, говорит И.В. Сталин. Когда народ пожелает изменить систему, он это сделает. Когда он, И.В. Сталин, встречался с Рузвельтом и обсуждал военные вопросы, он и Рузвельт не ругали друг друга монополистами или тоталитаристами. Это значительно помогло тому, что он и Рузвельт установили взаимное сотрудничество и добились победы над врагом<sup>1</sup>.

Стассен говорил Сталину вещи с идеологической точки зрения неприемлемые. Например, что «в США удалось предотвратить развитие монополистических и империалистических тенденций капитализма, причем рабочие в США гораздо в большей мере пользовались правом голоса, чем могли думать Маркс или Энгельс». Но Сталин не только не стал возражать Стассену, но заявил, что Маркс и Энгельс «конечно, не могли предвидеть то, что произойдет спустя 40 лет после их смерти»<sup>2</sup>.

Разумеется, это было «послание Западу». Но в чем смысл этой публикации в СССР? Сталин был единственным «деловым человеком» в стране, который мог упражняться в «творческом марксизме». Отход от ортодоксии, пересмотр «устаревших положений марксизма» был его прерогативой. В конце концов, Сталин был фанатиком власти, а не идеи. Не политика подчинялась у него идеологии, но наоборот — идеология должна была легитимировать политику. Это хорошо видно в его выступлениях.

Его первой публичной реакцией на Фултонскую речь стали ответы корреспонденту «Правды», опубликованные 14 февраля 1946 года. В своем излюбленном жанре (ответы на вопросы, заданные самому себе) Сталин дал настоящий мастер-класс холодной войны. Здесь он явил себя в роли пропагандиста, выступающего одновременно в качестве медиатора (ретранслятора речи Черчилля, доводящего ее содержание до советских читателей) и комментатора. Степень деформации, которой подверглось выступление Черчилля, показывает, насколько далеко Сталин готов был идти в пропаганде, а именно — в какой мере он допускал искажение реальности.

Пропагандистская задача была проста: одеть нового противника в одежды прежнего врага. Дело Черчилля — продолжение дела Гитлера: «Господин Черчилль и его друзья поразительно напоминают в этом отношении Гитлера и его

<sup>1</sup> Там же. С. 80.

<sup>2</sup> Там же. С. 79.

друзей». Якобы «Гитлер начал дело развязывания войны с того, что провозгласил расовую теорию, объявив, что только люди, говорящие на немецком языке, представляют полноценную нацию. Господин Черчилль начинает дело развязывания войны тоже с расовой теории, утверждая, что только нации, говорящие на английском языке, являются полноценными нациями, призванными вершить судьбы всего мира»<sup>1</sup>.

Ничего подобного Черчилль, разумеется, не говорил, чего Сталин как будто не замечает, заменяя отсутствие факта высказывания логизированием (как если бы произнесенное Сталиным является действительно речью Черчилля и требует лишь дальнейшей интерпретации): если «немецкая расовая теория привела Гитлера и его друзей к тому выводу, что немцы как единственно полноценная нация должны господствовать над другими нациями», то, рассуждает Сталин, «английская расовая теория приводит господина Черчилля и его друзей к тому выводу, что нации, говорящие на английском языке, как единственно полноценные должны господствовать над остальными нациями мира»<sup>2</sup>.

Логика выполняет здесь двоякую функцию: она сдвигает вопрос о самом факте высказывания в сторону его логичности и вместе с тем создает основание для последующего развития темы — чистого продукта сталинского измышления, начинающего жить самостоятельной жизнью: логично предположить, что господство никому не понравится, поскольку «нации проливали кровь в течение пяти лет жестокой войны ради свободы и независимости своих стран, а не ради того, чтобы заменить господство Гитлеров господством Черчиллей. Вполне вероятно поэтому, что нации, не говорящие на английском языке и составляющие вместе с тем громадное большинство населения мира, не согласятся пойти в новое рабство»<sup>3</sup>. В этой «вероятности» читатель с радостью почувствует сталинский сарказм, пережив чувство единения с вождем.

Он не просто искажает, но говорит за Черчилля *другую речь*, и если переворачивает смысл его высказываний, изменяя их до противоположного, то оттого лишь, что якобы срывает покровы респектабельности со сказанного — это его дискурсивное алиби, приди кому-то в голову уличить его в обмане (якобы именно это Черчилль «имеет в виду»). Процесс «сотворчества» предполагает высокую степень воображения. Чем дальше оно уводит Сталина от исходного текста, тем свободнее становятся его отношения с реальностью. Он активно ее творит. Именно в этой речи Сталин сообщает безымянному «корреспонденту „Правды“», что Советский Союз потерял в войне семь миллионов человек — «в несколько раз больше, чем Англия и Соединенные Штаты Америки, вместе взятые»<sup>4</sup>, то есть оглашает цифру в четыре раза меньше реальных

<sup>1</sup> Сталин И. В. Сочинения. Т. 3 (16). С. 35–36.

<sup>2</sup> Там же. С. 36.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 38–39.

потерь. Эта заведомая ложь приблизительно отражает пропорции правды и лжи в сталинской пропаганде в целом: один к четырем.

Но и это — пока лишь «артподготовка»: в обоих случаях высказывания Сталина неверифицируемы: советские читатели не знают, что именно говорил Черчилль, им неизвестно реальное число жертв в войне. Но им хорошо известно, что на протяжении веков, вплоть до 1939 года, Польша была стратегическим противником России, страной, которую Россия делила с Германией не менее пяти раз, последовательно и безжалостно разрушая ее государственность. И вот теперь Сталин защищает Польшу от... Англии. Это непростая задача требует соучастия слушателей и решается им посредством нескольких логических поворотов.

Вначале Сталин прибегает к логике и фразеологии *Realpolitik*: «Спрашивается, что же может быть удивительного в том, что Советский Союз, желая обезопасить себя на будущее время, старается добиться того, чтобы в этих странах существовали правительства, лояльно относящиеся к Советскому Союзу? Как можно, не сойдя с ума, квалифицировать эти мирные стремления Советского Союза как экспансионистские тенденции нашего государства?»<sup>1</sup> Аргументация эта не нуждается в расшифровке. Не надо «сходить с ума», чтобы понять: добиваться «лояльных» себе правительств в суверенных странах — это и означает проводить экспансионистскую политику, которая может быть «мирной» в том лишь смысле, что, может быть, обеспечивает мир Советскому Союзу, но во все не суверенитет этих стран.

Почти прямо признавая, что СССР вмешивается во внутренние дела этих стран, Сталин тут же пытается доказать нечто прямо противоположное — что «у господина Черчилля нет основания утверждать, что руководители современной Польши могут допустить в своей стране „господство“ представителей каких бы то ни было иностранных государств». Обвинив Черчилля в клевете не только на «русских», но и на поляков, Сталин заключает, что «господин Черчилль недоволен, что Польша сделала поворот в своей политике в сторону дружбы и союза с СССР»<sup>2</sup>. Поскольку «было время» (показательная неопределенность), когда во взаимоотношениях между Польшей и СССР «преобладали элементы конфликтов и противоречий» (показательное смягчение), что позволяло «государственным деятелям вроде господина Черчилля играть на этих противоречиях, подбирать к рукам Польшу под видом защиты от русских, запугивать Россию призраком войны между нею и Польшей». Выходило, что это не Россия/СССР делила Польшу на протяжении полутора веков с Германией, и не Англия объявила войну Германии после ее сговора с Советским Союзом и вторжения в Польшу, но Польша и СССР были жертвами Англии.

<sup>1</sup> Там же. С. 39.

<sup>2</sup> Там же. С. 40.

Втянуть читателя в процесс передергивания, сделав его соучастником пропагандистского действия, — важный элемент суггестивной стратегии Сталина. Интимный контакт, устанавливаемый между читателем и вождем, основан на скрытом взаимопонимании: читатель знает, что в этих рассуждениях не все гладко; Сталин рассчитывает на это знание, преподавая советскому читателю урок переписывания прошлого, которое еще даже не успело стать историей<sup>1</sup>. Собственно, сама ложь основана на том, что она сознательно перерабатывается читателем в «правду»<sup>2</sup>.

Но этот экскурс был прелюдией к главной задаче Сталина — обоснованию и легитимации действий СССР в странах Восточной Европы. Аргумент Черчилля о том, что «коммунистические партии, которые были очень незначительны во всех этих восточных государствах Европы, достигли исключительной силы, намного превосходящей их численность, и стремятся всюду установить тоталитарный контроль, полицейские правительства, превалируют почти во всех этих странах и до настоящего времени, за исключением Чехословакии, в них не существует никакой подлинной демократии», Сталиным не просто высмеивается, но побивается самым примитивным аргументом. Оказывается, «в Англии управляет ныне государством одна партия, партия лейбористов, причем оппозиционные партии лишены права участвовать в правительстве Англии. Это называется у господина Черчилля подлинным демократизмом». Не то в Польше, Румынии, Югославии, Болгарии, Венгрии, где «управляет блок нескольких партий — от четырех до шести партий, причем оппозиции, если она является более или менее лояльной, обеспечено право участия в правительстве.

<sup>1</sup> После того как в январе 1948 года Госдепартамент США в сотрудничестве с британским и французским МИД издал сборник документов о советско-германских отношениях в 1939–1941 годах, обвинив СССР в империалистическомговоре с Гитлером и представив Советский Союз в качестве одного из виновников развязывания Второй мировой войны, «исторические войны» между вчерашними союзниками обострились: Совинформбюро под руководством Бориса Пономарева уже в феврале подготовило и опубликовало брошюру, доказывавшую прямо противоположное — именно западные страны проводили политику умиротворения агрессора и, отказавшись от формирования совместной с СССР системы коллективной безопасности, привели мир ко Второй мировой войне. Брошюру «дотошно редактировал и переписывал лично Сталин» (Печатнов В. О. «Стрельба холостыми»: Советская пропаганда на Запад в начале холодной войны (1945–1947) // Сталинское десятилетие холодной войны: Факты и гипотезы. М.: Наука, 1999. С. 129).

<sup>2</sup> Проекция сталинской стратегии на путинскую Россию эпохи «новой холодной войны» слишком очевидны, чтобы на них останавливаться. Следует, впрочем, указать на важное отличие. В сталинской лжи не участвовало население. Лишенное информации, оно в основной своей массе верило в правдивость сталинских рассуждений о советском миролюбии. Если стратегия Сталина и была циничной, то со стороны слушателей речь шла скорее о самообмане. В путинской России ситуация принципиально иная. Глава государства публично и систематически лжет (сам же себя, спустя короткое время, разоблачая), о чем знают не только он и его слушатели на Западе, но и его аудитория внутри страны. Именно к ней обращена ложь главы государства, и взаимное признание допустимости (и даже целесообразности) лжи связывает Путина с поддерживающим его населением. Эта оксюморонная *откровенность лжи* является высшей формой массового цинизма постсоветского общества, выросшего из сталинской лжи. Дореволюционное и революционное общество было по сравнению со сталинским, а тем более путинским, наивно-идеалистическим.

Это называется у господина Черчилля тоталитаризмом, тиранией, полицейщиной. Почему, на каком основании, — не ждите ответа от господина Черчилля. Господин Черчилль не понимает, в какое смешное положение он ставит себя своими крикливыми речами о тоталитаризме, тирании, полицейщине»<sup>1</sup>. На этой знакомой территории — разоблачения и высмеивания «пресловутых буржуазных свобод» — Сталин чувствует себя вполне уверенно.

Но для того чтобы нейтрализовать отсутствие фактических оснований и не фиксироваться на сути противоречия (а главное — не вдаваться в детали, которые грозят разрушить все идеологическое здание), Сталин идет дальше, обосновывая «рост влияния коммунистов» тем, что он-де является «исторической закономерностью»: «Влияние коммунистов выросло потому, что в тяжелые годы господства фашизма в Европе коммунисты оказались надежными, смелыми, самоотверженными борцами против фашистского режима, за свободу народов»<sup>2</sup>. Именно поэтому «миллионы „простых людей“, испытав коммунистов в огне борьбы и сопротивления фашизму, решили, что коммунисты вполне заслуживают доверия народа. Так выросло влияние коммунистов в Европе. Таков закон исторического развития»<sup>3</sup>.

Так история превращается в логику. В ходе одного выступления (а «вопросы корреспондента» здесь лишь драматургический прием) можно наблюдать, как актуальная политика (цепь фальсификаций и преднамеренной лжи) перетекает в обосновывающую эту политику идеологию и определяет собой суггестивные стратегии сталинской пропаганды. Прием Сталина всякий раз прост: последовательно игнорируя нестыковки дискурсов *Realpolitik* и идеологии, он вводит огромную дозу идеологии в качестве логического основания своих аргументов. Открывающиеся «два Сталина» (политик и идеолог) призваны скрыть реального Сталина, оркестрирующего заговоры, государственные перевороты, политические убийства и террор.

Вопрос о том, как понять феномен, получивший в советологии название «двойной политики» («dual policy»), всегда был главной проблемой для интерпретации советской линии в международных отношениях. Идеологически это была дихотомия между «социализмом в одной стране» и «мировой революцией»; институционально это столкновение было воплощено в позициях Комиссариата иностранных дел, а позже МИДа (государство, *Realpolitik*) и Коминтерна/ЦК (партия, идеология). Тот факт, что обе эти линии проводились одними и теми же людьми с одинаковыми мировоззренческими установками и оперировавшими одними и теми же аргументами, обрекал эту политику на системную противоречивость. Сам дискурс, ее оформлявший, был основан

<sup>1</sup> Сталин И. В. Сочинения. Т. 3 (16). С. 41.

<sup>2</sup> Там же. С. 42.

<sup>3</sup> Там же. С. 43.

на постоянном перетекании логики *Realpolitik* в идеологическую суггестию. Дискурсивная чересполосица становилась эксплицитной, когда обретала персональное измерение. В Сталине, являвшемся высшим воплощением и персонализацией как советского государства, так и коммунистической идеологии, эта дискурсивная драма кульминировалась.

Обладая абсолютной свободой комбинирования политики и идеологии, Сталин обычно использовал прием, который можно было бы назвать «несобственно-прямой ложью», то есть говорил нечто с фактической точки зрения заведомо ложное, но настолько сгущал идеологический туман, что отличить фактическое от идеологического становилось невозможно. Избыточное сталинское резонерство уступало место избыточному же пафосу. Этот прием можно назвать *идеологическим плеоназмом*. Так, 1 февраля 1951 года СССР потерпел сокрушительное фиаско в ООН: в этот день Генеральная Ассамблея приняла резолюцию 498, осуждающую Китайскую Народную Республику в качестве агрессора. Поскольку корейская война была первым полномасштабным столкновением двух блоков, и Советский Союз оказался в изоляции, 17 февраля 1951 года Сталин предпринял отчаянную атаку на ООН. В своем интервью всегда находящемуся под рукой «корреспонденту „Правды“» он заявил, что

нужно потерять последние остатки совести, чтобы утверждать, что Соединенные Штаты Америки, захватившие китайскую территорию — остров Тайвань — и вторгшиеся в Корею к границам Китая, являются обороняющейся стороной, а Китайская Народная Республика, защищающая свои границы и старающаяся вернуть себе захваченный американцами остров Тайвань, является агрессором<sup>1</sup>.

Речь Сталина — как всегда, рассчитанный на советского потребителя текст (западным партнерам, хорошо знавшим, что в действительности происходило в Корее, доказывать ничего не нужно было). Она полна праведного гнева и морального пафоса, но обычная сталинская логика неслучайно заменена здесь напускным негодованием. Сталин игнорирует фундаментальный факт разделения Кореи, самого наличия Севера и Юга (не говоря уже о факте агрессии Севера), поэтому из его слов нельзя понять, что вообще за война шла в Корее. Между тем, хотя факт агрессии Севера и отрицался, было известно, что это была гражданская война, которую Сталин переключил в «американский разбой». Одновременно он игнорирует факты разделения Китая в ходе внутрикитайской гражданской войны и прямого участия КНР в корейской войне. Вместо этого он оперирует *несуществующими* понятиями «Корея» и «Китайская Народная Республика». Так, последняя должна была, по логике Сталина, «вернуть себе» *никогда не принадлежавший ей* Тайвань. При этом

<sup>1</sup> Сталин И. В. Сочинения. Т. 3 (16). С. 177.

агрессия Китая в Корею (за что он и был осужден в ООН) не упоминается, но речь заходит о Тайване, который вообще не являлся предметом обсуждения. Вся эта тщательно выстраиваемая Сталиным система передергиваний должна была вести к полному коллапсу какого-либо содержательного объяснения происходящего. Сталин сознательно подменяет предметы обсуждения.

Другой стороной этой потери всякого логического содержания, которая сопровождалась полным разрывом сталинской картины с реальностью, была демонстративная деидеологизация спора, апелляция к *интересам* противников Советского Союза: якобы то, что они делают, связано не с политическими противоречиями, не с прокламируемыми ими высокими идеалами и ценностями, которые только предлог и прикрытие, но с тем, что они стремятся к вульгарной выгоде. Так, отвечая 17 сентября 1946 года на вопрос московского корреспондента «Санди Таймс» А. Верта о том, в чем причина опасений новой войны, Сталин заявил, что о новой войне «шумят теперь главным образом военно-политические разведчики и их немногочисленные сторонники из рядов гражданских чинов». Никакой реальной опасности нет, а «шум» этот нужен для того, чтобы: «а) запугать призраком войны некоторых наивных политиков из рядов своих контрагентов и помочь таким образом своим правительствам вырвать у контрагентов побольше уступок, б) затруднить на некоторое время сокращение военных бюджетов в своих странах, в) затормозить демобилизацию войск и предотвратить таким образом быстрый рост безработицы в своих странах»<sup>1</sup>. Лишая позицию «поджигателей войны» всяких идейных оснований, Сталин возвышает позицию «сторонников мира». Аргумент, призванный деполитизировать дискуссию, перевести ее в русло *Realpolitik*, тут же включает идеологический аргумент и апелляции к советскому моральному превосходству.

Так было до 1949 года, пока Советский Союз не стал ядерной державой. Появление у СССР атомной бомбы стало переломным моментом в самооощущении советского руководства. В полном соответствии с законами военной драматургии укрепление советской военной мощи вело к резкому усилению риторики мира. Атомная бомба должна была служить миру, поскольку укрепляла «оплот мира» — Советский Союз. Технологический прорыв, сделавший возможным появление бомбы, обставлялся как нечто совершенно естественное и ординарное и подавался в подчеркнуто спокойном тоне. Напротив, реакция Запада на это событие преподносилась как паническая. Сам факт успешного испытания бомбы был окутан туманом секретности.

На вопрос неопровержимого «корреспондента „Правды“»: «Что Вы думаете о шуме, поднятом на днях в иностранной прессе в связи с испытанием атомной бомбы в Советском Союзе?» Сталин отвечал буднично: «Действительно, недавно было проведено у нас испытание одного из видов атомной бомбы.

<sup>1</sup> Там же. С. 53.

Испытание атомных бомб различных калибров будет проводиться и впредь по плану обороны нашей страны от нападения англо-американского агрессивного блока»<sup>1</sup>. На второй вопрос — о том, что «различные деятели США поднимают тревогу и кричат об угрозе безопасности США. Есть ли какое-либо основание для такой тревоги?», Сталин ответил: «для такой тревоги нет никаких оснований», поскольку-де «деятели США не могут не знать, что Советский Союз стоит не только против применения атомного оружия, но и за его запрещение, за прекращение его производства». Однако поскольку «в случае нападения США на нашу страну правящие круги США будут применять атомную бомбу», Советский Союз «вынужден» иметь атомное оружие, «чтобы во всеоружии встретить агрессоров».

Факт обретения атомной бомбы Советским Союзом, обвинявшим Запад в «атомной дипломатии» и «гонке вооружений», входил в очевидное противоречие с риторикой мира. В этих случаях логика отказывала Сталину, и он начинал просто повторять свою аргументацию, как если бы она была кому-то непонятна:

Конечно, агрессоры хотят, чтобы Советский Союз был безоружен в случае их нападения на него. Но Советский Союз с этим не согласен и думает, что агрессора надо встретить во всеоружии. Следовательно, если США не думают нападать на Советский Союз, тревогу деятелей США нужно считать беспредметной и фальшивой, ибо Советский Союз не помышляет о том, чтобы когда-либо напасть на США или на какую-либо другую страну<sup>2</sup>.

Но Сталин и его читатели прекрасно знают, что США «думают» напасть и теперь «недовольны тем, что секретом атомного оружия обладают не только США, но и другие страны, и прежде всего Советский Союз. Они бы хотели, чтобы США были монополистами по производству атомной бомбы, чтобы США имели неограниченную возможность пугать и шантажировать другие страны». Эта логика кажется Сталину непонятной: «на каком, собственно, основании они так думают, по какому праву?» — задает он риторические вопросы и отвечает на них в том смысле, что «интересы сохранения мира» требуют «прежде всего, ликвидации такой монополии, а затем и безусловного воспреещения атомного оружия». Тот факт, что СССР обладает бомбой, по логике Сталина, только приблизит этот момент: якобы «сторонники атомной бомбы могут пойти на запрещение атомного оружия только в том случае, если они увидят, что они уже не являются больше монополистами»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Сталин И. В. Сочинения. Т. 3 (16). С. 183.

<sup>2</sup> Там же. С. 184.

<sup>3</sup> Там же.

Обращение Сталина имело множество адресатов: западным правительствам он сообщал об изменении баланса сил и как «деловой человек» предлагал игру с нулевой суммой; «миролюбивое человечество» в лице западных «полезных идиотов» он пытался убедить в том, что советское обладание атомной бомбой делает мир прочнее, поскольку СССР является «оплотом мира»; самым интимным было сообщение, адресованное соотечественникам: манипулируя эмоциями, Сталин вселял уверенность в собственных силах, укрепляя комплекс превосходства, намекал на нечто большее, провоцируя браваду и озорно «подмигивая» (Запад в страхе и панике, а мы подчеркнуто спокойны). Этот *emotion management* был основан на интимном контакте с читателем, который полностью разделял сталинский взгляд на мир и видел в избыточном сталинском резонансе намеренное издевательство над повергнутым и смешным в своей панике противником.

Советская литература, которая занималась тем же манипулированием эмоциями, вслед за Сталиным обнажала прием. В этом смысле характерно написанное по горячим следам стихотворение Сергея Михалкова «Про советский атом», где сталинские приемы буквально разложены в эмоционально-смысловой ряд, а послание переведено в куда более доступный — частушечный — регистр. В отличие от сталинского интервью, стихотворение Михалкова адресовано исключительно внутреннему потребителю. Поэтому логизирование заменено здесь откровенным ерничанием, которое лишь проскальзывало у Сталина. Вначале — радостная новость, окутанная тайной, но поданная буднично:

Мы недавно проводили  
Испытанья нашей силе,  
Мы довольны от души  
Достиженья хороши!  
Все на славу удалось,  
Там, где нужно, взорвалось!  
Мы довольны результатом  
Недурен советский атом!

Затем — издевка над паникующим и одураченным Западом и его лидерами. Причем «советская гордость» здесь утверждается исключительно посредством сарказма и бравады, которые должны вскрыть истинный предмет гордости — гордость бомбой:

Как услышала про это  
Иностранная газета,  
Зашумела на весь свет:  
Рассекречен наш секрет!  
И у русских есть сейчас  
То, что было лишь у нас!  
Как же русские посмели?  
Трумэн с Эттли проглядели!

Неужели,  
 В самом деле,  
 Проглядели?  
 Ха-ха-ха!..  
 Ачесоны,  
 Моррисоны  
 Доведут вас до греха!

Следуя разворачиванию сталинского нарратива, Михалков через голову советских людей обращался как будто к «миролюбивой общественности», но поскольку адресатом являлся только советский читатель, утверждаемое миролюбие заглушалось бряцанием оружия:

Подтвердил товарищ Сталин,  
 Что мы бомбу испытали,  
 И что впредь еще не раз  
 Будут опыты у нас.  
 Бомбы будут! Бомбы есть!  
 Это надо вам учесть!  
 Но не входит в наши планы  
 Покорять другие страны,  
 Ни британцев,  
 Ни германцев,  
 Ни голландцев,  
 Да-да-да!  
 Вы не бойтесь,  
 Успокойтесь,  
 Не волнуйтесь, господа!

Финальный призыв к запрету атомного оружия абсолютно не стыкуется с радостью по поводу того, что «Бомбы будут! Бомбы есть!», и угрозами («Это надо вам учесть!»), но задача текстов, подобных этому, договаривать то, что по политическим причинам и по своему статусу Сталин озвучивать не желал и/или не мог. Если Сталин завершал свое послание миролюбивыми пассажирами, Михалков, напротив, — агрессивной антиамериканской риторикой, которая должна сместить внимание с нестыковки столь заостренно поданных и столь противоположных сообщений:

Мы хотим, чтоб запретили  
 Жить на свете смертной силе,  
 Чтобы с атомным ядром  
 Приходило счастье в дом.  
 Вы ж хотите запретить  
 Всем его производить,  
 Чтоб служил на свете атом  
 Только вашим хищным Штатам,

Вашим Штатам,  
 Синдикатам  
 Да магнатам.  
 Эге-гей!..  
 Ваши планы  
 Все обманы,  
 Их не скроешь от людей!

Сталинский дискурс все время находится в мерцающей зоне двойных смыслов: *Realpolitik* и идеологии, дипломатии и «подмигивания» советской аудитории, логизирования и скрытого пафоса. Он обращен разными своими сторонами отдельно «городу» и — «миру», специально подогнан под различные регистры. Основная функция перевода сталинского текста в раешник — снятие этой двойственности и экспликация того сообщения, которое вождь читал у идеального советского читателя в качестве запроса. Текст Михалкова — это сталинский текст, адаптированный для массового читателя, которому именно таким виделось разворачивавшееся противостояние. Вождь/писатель не формировали читательский запрос, но следовали готовому. Это обеспечивало дискурсивное узнавание и доступность, единство сопереживания и мировоззренческое взаимопонимание, которые в конечном счете и цементировали «морально-политическое единство советского народа» с его вождем.

Это единство обеспечивалось, разумеется, не только пропагандой, но всей эволюцией политической философии Сталина, кульминацией которой стало его последнее публичное выступление — энигматическая заключительная речь на XIX съезде партии 14 октября 1952 года. Эта философия представляла собой смесь прагматизма *Realpolitik* с самым радикальным революционаризмом. Такое сочетание, представлявшее серьезный вызов в плане репрезентации, было неизбежным в той ситуации, в которой оказался Советский Союз в начале холодной войны, взвалив на себя ношу противостояния с окружающим миром, будучи значительно слабее его экономически и менее интегрированным в мировые политические структуры, что, как показало время, и стало одной из причин, приведших в конечном счете к провалу советского послевоенного геополитического проекта. Компенсируя эти слабости, Сталин вынужден был блефовать, постоянно демонстрировать силу и прагматизм, обосновывая их идеологией, которая была совершенно не приспособлена к этой роли.

Отказавшись от отчетного доклада на съезде, он выступил с короткой речью, в которой говорил исключительно о внешней политике и как патриарх, обращаясь только к присутствовавшим на съезде руководителям «братских партий». В этой речи, трактовавшейся как своего рода «политическое завещание», Сталин фактически заявил, что коммунистам предстоит занять место... национальной буржуазии, поскольку

Знамя буржуазно-демократических свобод выброшено за борт. Я думаю, что это знамя придется поднять вам, представителям коммунистических и демократических партий, и понести его вперед, если хотите собрать вокруг себя большинство народа. Больше некому его поднять.

Раньше буржуазия считалась главой нации, она отстаивала права и независимость нации, ставя их «превыше всего». Теперь не осталось и следа от «национального принципа». Теперь буржуазия продает права и независимость нации за доллары. Знамя национальной независимости и национального суверенитета выброшено за борт. Нет сомнения, что это знамя придется поднять вам, представителям коммунистических и демократических партий, и понести его вперед, если хотите быть патриотами своей страны, если хотите стать руководящей силой нации. Его некому больше поднять<sup>1</sup>.

Призыв коммунистов к борьбе за буржуазные свободы и национальные интересы, в преодолении которых состояла историческая миссия коммунизма, выглядит карикатурой на марксизм. Но именно к такому результату привело постоянное смешение утопической идеологии с политическими реалиями и национальными интересами, которое назовем *Realideologie*.

### *Вульгата сталинизма: Имперское воображаемое в зеркале «борьбы за мир»*

Итак, в сталинской *Realideologie* марксистская классовая ортодоксия столь густо окрасилась национализмом, что даже отдаленно перестала напоминать о своем интернационалистском прошлом, к которому официальный дискурс продолжал апеллировать. Она окончательно превратилась в идеологический легитимирующий инструмент советской имперской политики. Понять (тем более на уровне массового восприятия), где заканчивалось одно и начиналось другое, стало невозможно.

Советский марксизм, в основе которого лежала интернационально-классовая идея, выродился в государственническую националистическую доктрину, утверждавшую, что «коммунистические партии ныне во всех странах являются партиями патриотов своих стран и ведут борьбу против антинародных, антипатриотических реакционных сил»<sup>2</sup>. Сами причины революции в России рассматривались теперь не в категориях борьбы классов, но в категориях все той же национально-освободительной борьбы: «Самодержавие и русский капитализм продавали нашу родину иностранцам, превращали ее в колонию

<sup>1</sup> Сталин И. В. Сочинения. Т. 3 (16). С. 314.

<sup>2</sup> Вышинский П. Е. Советский патриотизм — движущая сила развития советского общества // О советском социалистическом обществе. М., 1948. С. 425.

западного империализма. Политика царизма в корне противоречила интересам страны, интересам народа. Спасти нашу родину от полного и окончательного закабаления можно было, только свергнув самодержавие»<sup>1</sup>.

Соответственно, идея «мировой пролетарской революции» трансформировалась в поддержку «национально-освободительного движения во всем мире». На место пролетариата и буржуазии пришли противостоящие друг другу «национально-патриотические» и «космополитические» силы. Хотя использовался прежний набор понятий, все они приобрели двойной смысл. Так, утверждалось, что «в советском патриотизме находит свое высшее проявление пролетарский интернационализм... Вне советского патриотизма нет и пролетарского, социалистического интернационализма»<sup>2</sup>. Сам советский патриотизм, основывавшийся на идее советской национальной исключительности, противопоставлялся национализму, который якобы «проповедовал человеконенавистническую теорию „избранных наций“»<sup>3</sup>. Но поскольку «советский патриотизм» был лишь идеологическим эквивалентом русско-советской избранности, понять, чем он мог отличаться от национализма, оставаясь в мерцающей зоне сталинской *Realideologie*, было нельзя.

Кроме того, двоящийся сталинский дискурс не позволял удерживать баланс идеологической ортодоксии и актуальной политики из-за того, что массовый потребитель, с середины 1930-х годов последовательно воспитывавшийся в духе «советского патриотизма», а во время войны подвергшийся воздействию агрессивной националистической пропаганды, проявлял естественную невосприимчивость к ортодоксальной марксистской риторике. На фоне усиления международного противостояния и автаркических тенденций во внутренней политике (борьба с космополитизмом, русско-советский национализм, государственный антисемитизм и т. д.) прежняя ортодоксальная марксистская доктрина подверглась почти полному разложению.

Задача советской публицистики в этих условиях сводилась к доместикации и инструментализации сталинских сигналов, посылаемых внешнему миру, и, соответственно, к переводу официального политического двоемыслия (*political doublespeak*), которое, как и предполагалось у Оруэлла, безраздельно доминировало в публичной культуре холодной войны, на язык советского массового потребителя<sup>4</sup>. Этот язык не был готовым, но находился в постоянном изменении под воздействием разнонаправленных политических факторов. Перед советскими писателями стояла задача выработки публичного

<sup>1</sup> Там же. С. 429.

<sup>2</sup> Вышинский П. Е. Коммунизм и отечество // Вопросы философии. 1948. № 2 (4). С. 56.

<sup>3</sup> Францев Ю. Национализм — оружие империалистической реакции // Большевик. 1948. № 15. С. 45.

<sup>4</sup> См.: Brooks J. Thank You, Comrade Stalin!: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War Princeton, NJ: Princeton UP, 2001 (Chapter 8).

дискурса, в котором гармонизировались бы политический реализм, идеология и массовые ожидания, а сталинские идеологемы и политические обоснования приводились бы к хотя бы относительной однозначности, создавая некий когерентный дискурс, в котором сплетались бы интенции власти, массовые представления и политическая целесообразность.

Эта непростая задача осложнялась тем, что разные писатели и поэты, которые участвовали в советской «битве за мир», решали ее по-разному. Ведущие советские авторы, такие как Илья Эренбург, Алексей Сурков, Николай Тихонов, Леонид Леонов, Константин Симонов и др., после войны специализировались почти исключительно на этой теме<sup>1</sup>. Были среди них и чутко следующие партийной линии «автоматчики партии», и поэты-функционеры, и писавшиеся «беспартийные большевики». В советской публицистике холодной войны отчетливо просматриваются два полюса: агрессивно-националистический, в котором интернационалистский компонент был полностью нивелирован, и (условно) «либерально-западнический», в котором националистический компонент хотя и доминировал, но позиционировался так, чтобы быть хотя бы понятным за пределами Советского Союза (главным образом в Западной Европе). Несколько спрямляя, можно сказать, что националистический дискурс был адресован исключительно советской аудитории и являлся сугубо популистским, апеллировал к массовым чувствам, тогда как «западнический» был ближе более продвинутой части советского общества, адресован аудитории за пределами СССР и опирался не только на национальную традицию и ценности, но и на ортодоксальную интернационально-классовую доктрину.

Появление первого было связано с задачами социальной мобилизации и необходимостью дать упрощенно-популистскую версию сталинской внешнеполитической доктрины. Потребность в создании параллельной медиальной площадки Сталин ощутил уже в самом начале холодной войны, поскольку его разнонаправленные двусмысленные выступления, адресованные «миру», не всегда были понятны «городу».

31 июля 1947 года Оргбюро ЦК приняло постановление «О „Литературной газете“». Константин Симонов вспоминал, как обсуждался этот новый проект у Сталина. «Все наши газеты, — заявил Сталин, — так или иначе официальные газеты, а „Литературная газета“ — газета Союза писателей, она может ставить вопросы неофициально, в том числе и такие, которые мы не можем или не хотим поставить официально. „Литературная газета“ как неофициальная газета может быть в некоторых вопросах острее, левее нас, может расходиться в остроте постановки вопроса с официально выраженной точкой зрения...»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> См.: Оружие мира: Советская литература в борьбе за мир. Литературно-критические статьи. Л.: Сов. писатель, 1951; Муратова К. Д. Советские писатели в борьбе за мир: Краткая хроника событий (1948–1952) // Вопросы советской литературы. Вып. II. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 351–368.

<sup>2</sup> Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. С. 134–135.

Иначе говоря, «Литературная газета» может озвучивать популистскую версию официальной идеологии. Уже во второй половине 1947 года здесь появились на целые полосы статьи Леонида Леонова, в которых он красочно описывал образы демона-Америки и России-великана («Беседа с демоном»<sup>1</sup> и «Рассуждения о великанах»<sup>2</sup>). Эти образы он соединил в своей речи на I Всесоюзной конференции сторонников мира 25 августа 1949 года. На их примере особенно хорошо видно, как националистическая идеология формирует дискурс холодной войны. К этим трем текстам мы и обратимся.

Леонов являлся одним из самых ярких представителей националистического направления в советской литературе. Он входил в нее как типичный попутчик. Горячо поддержанный Горьким (это о нем он сказал: «талантлив на всю жизнь»), он проделал в советской литературе большой путь — от ранних имитаций Достоевского в 1920-е годы к соцреализму. В 1930-е годы он создал образцовые производственные романы, пока не был объявлен классиком соцреализма за роман «Русский лес», где патриотам противопоставлялись бесчестные «вчерашние люди».

Национализм Леонова связан с его происхождением. Он был сыном одного из поэтов-самоучек суриковца Максима Леонова. Вчерашний крестьянин, который начал в девятилетнем возрасте с работы в молочной лавке, а закончил издателем, Максим Леонов разделял эсеровские взгляды и имел проблемы как с царским правительством, так и с большевиками. Поэт, гордившийся своим крестьянским происхождением и немало добившийся до революции, закончил жизнь в 1929 году продавцом игрушек в магазине. Это, несомненно, оказало влияние на взгляды сына, который начинал печататься в газете, издаваемой отцом. Леонов редко выступал с публицистикой до войны. Однако во время войны он принимал активное участие в антинемецкой пропаганде, а с послевоенным поворотом советской идеологии в сторону национализма, изоляционизма и антисемитизма стал активно выступать со статьями, ставшими яркими образцами русской националистической публицистики самого радикального толка.

Поэт русско-советского ресентимента, Леонов остро саркастичен. Но отсутствие чувства юмора (выдающее себя в напыщенной патетике, громоздкости и выспренности образов и их унылом однообразии) не позволяло ему превратить сарказм в сатиру. Основные черты его выступлений — озлобленность и агрессивность — были показателем слабости и ущемленного самолюбия, а не силы. Злобная насмешка, с которой он писал о «звездно-полосатом демоне», искушающем Европу и, подобно вампиру, выпивающем последнюю кровь из уже обескровленной Европы, граничит с кликушеством:

<sup>1</sup> Ниже цит. по первому изданию: Литературная газета. 1947. 27 сентября. С. 3

<sup>2</sup> Ниже цит. по первому изданию: Литературная газета. 1947. 31 декабря. С. 2.

Мы вырвались из кольца послевоенных бед. Но обнищавшая Европа еще не скоро накормит досыта своих ребятишек. У нее нет иной разменной монеты, кроме души, на покупку заокеанского пайка, и вот она платит, платит, платит за сигареты и свиную тушенку кровоточащими кусками своих так называемых свобод. Во весь рост стоит над Европой многозвездный демон, и европейские дети пугливо смотрят то на его руки с миской чечевичной похлебки, то в его холодные равнодушные глаза.

В другом месте он представляет Америку в виде «упитанного, килограммов на девяносто, кровь с молоком, иностранного коммерсанта», который «выменивает на кусок торта у итальянских и французских мальчонков, — сироток, может быть! — их последнюю надежду на счастье. „Негоже, братцы!“ — сказали бы с презрением русские мужички про этот адский бизнес! Как говорится, пусть господь в смертный час облегчит вашу грешную душу, неизвестный заокеанский господин!» В этом пассаже, выписанном явно под Достоевского, виден писательский стиль Леонова. Это стиль автора «Дневника писателя» — озлобленного, мрачного, ненавидящего преуспевающий Запад националиста, погруженного в бесконечные счеты с ним. Почти всегда эти счеты бесчестны и аморальны. Но самоуверенность, с которой утверждало себя это искаженное моральное чувство, показывает, насколько податливым к манипулированию было общество, оказавшееся в мире межеумочной *Realideologie*.

Заявив, что «заокеанское благополучие до известной степени оплачено и нашей детской кровью», Леонов рисует сцену приглашения на рождественский праздник «в заокеанской столице» русского мальчика в косоворотке, который «детским голоском поведал ужасающие вещи о немецком нашествии, от которых кровь надолго застыла в жилах у заокеанских дам-патронесс». Он рассказал о том, как однажды «фашисты хотели купить у Алеши его елочку и, когда он отказал, они отняли ее силой. Разумеется, такой поступок германского фашизма достоин всяческого порицания, но, думается нам, что Алешина информация явно недостаточна. Умней было бы поручить толковому корреспонденту добиться интервью с грудями детского пепла у больших печей Майданека и Бабьего Яра». Не упоминая, что «кровца» Бабьего Яра и Майданека была еврейской кровью, а вовсе не русских мальчиков в косоворотках, неизвестно как оказавшихся в «заокеанских столицах», Леонов не просто демонстрировал моральную неразборчивость. Подобные приемы ярко демонстрируют связь антизападничества, национализма и антисемитизма, которые лежали в основе советской пропаганды холодной войны. И неизвестно, какие аспекты доминировали в этом дискурсе — пропаганды или национального строительства. Пропаганда холодной войны была прежде всего *военной пропагандой*, основное содержание которой — национализм.

Патриотизм объявлялся Леоновым сверхценностью. Создаваемый им мир был полностью лишен личного измерения. Это был мир иррационально-

поэтических коллективных тел: «Мы любим отчизну, мы сами физически сотканы из частиц ее неба, полей и рек». Ничем индивидуальным человек не располагает — ни жизнью, ни талантом: «Родина дала тебе жизнь и талант». Талант не является ни случайностью («это не есть лотерейный билет, по которому счастливцу выдают без очереди хромовые штиблеты или мотоцикл с прицепом»), ни собственностью обладателя. Он есть «сокровище, окупленное историческим опытом и мукой предыдущих поколений; он выдается под моральную расписку, как скрипка Страдивария — молодому дарованию, и родина вправе требовать возврата с законным процентом, чтоб не скудела национальная казна». Вот почему любой продукт творчества национален: «на любой общечеловеческой ценности лежит неистребимая печать нации, где она родилась. И если удалось тебе спеть что-нибудь путное в жизни, привлекшее сердца простого народа, то лишь потому, что слабый голос твой звучал согласно с вековым хором твоей Большой Родины».

Но патриотизм советский, чудесным образом соединяющий в себе выдаваемую за интернационализм имперскость и национализм, уникален. Леонов объявляет сам этот патриотизм предметом гордости. Упор при этом делается на национальном, которое становится источником всемирного величия. Согласно Леонову,

советский патриотизм — это патриотизм советского человека, провозгласившего свое отечество моральным пристанищем всего прогрессивного человечества. Да, мы любим свое, *наше*, потому что на нем лежат отпечатки мечты и золотых рук наших гениев: да, нам дорог этот, *наш*, дом, содеянный подвигом предков и все-сторонне оборудованный достижениями пятилеток, но не потому только, что там находятся дедовские могилы, бесценная утварь цивилизации и непчатые сундуки с добром. Наше отечество лучше других потому, что оно есть спасительный прообраз людского общества.

Исходная точка рассуждений Леонова: историческое первородство России. О Советском Союзе он почти не говорит. Страна, о которой он пишет, восстановила распавшуюся в 1917 году историю. Это прежняя Россия-первопроходец. А тот, кто «идет впереди века, как вожак, прокладывая трассу в страну, куда еще нет лоций и куковских маршрутов, приемля на себя вся тягости и случайности неизвестности, он есть старший брат. Таким всегда принадлежало и старшинство в семье. Такие отвечают перед историей за сохранность всего духовного людского достоянья». Но — «нам нельзя иначе, мы зорче, мы старше в человеческом роду». Такой патриотизм Леонов называет «высочайшей степенью патриотизма, который существует пока в одной нашей стране, но светит далеко за ее пределы. Это патриотизм не только для себя, но и для других... и, в конечном итоге, для других больше, чем для себя. Это

патриотизм мудрости и старшинства: мы живем здесь, но наша родня раскидана всюду — по горизонталям пространства и по вертикалям времени. „Мы — человечество“».

Соединяя почвеннический универсализм («всемирную отзывчивость»), русский мессианизм и исключительность с советскими интернационалистскими добродетелями, Леонов тут же подчеркивает, что его «всечеловечность» не имеет ничего общего с космополитизмом. Описываемый им патриотизм — «это не вселенский космополитизм некоторых наших изысканных современников, которые в понятие родины готовы включить любую точку Галактики, где имеются конфекционы и кафе, универмаги и гостиницы с сервисом».

Пренебрежительное упоминание «универмагов и гостиниц с сервисом» отсылает к Западу. И здесь Леонов дает волю своему сарказму, основанному на высокомерном отношении к объекту осмеяния. В традиции русского дискурса о Западе это — очевидный симптом ущемленного национального сознания, которое является психологическим источником этого нарратива. Сами исторические построения Леонова — а именно в них он находит обоснования своим обидам и травмам — форма рационализации этих застарелых комплексов. Высокомерие является их симптоматикой, и чем глубже и болезненнее эти комплексы, тем более надменным и презрительным становится отношение к предмету зависти, которая легко читается в заведомой фальсификации истории и в спеси, переполняющей историософские построения Леонова. Он пишет с пренебрежением о Западе вообще (и об Америке в частности), утверждая, что «глазами наследников вправе мы глядеть на западноевропейскую культуру, которую мы оборонили в двух величайших сраженьях и от которой, кстати, пошли ее другие отрасли, в том числе — и заокеанская». Два сражения, о которых говорит здесь Леонов, — это татаро-монгольское иго и нацизм. Что касается первого, то здесь Русь не просто предохранила Европу, но создала сами условия для ее развития:

Целых три века мы выстояли насмерть, не шелохнувшись, пока юная Европа закладывала фундаменты своих университетов. Скучно жили тогда наши дети, без ласки, без книжки, без пряника. Не Шекспиры и Ронсары, а Пересветы и Осляби нужны были залитой кровью земле. Не любовная лютня, не величая трагедия мавританской ревности или напрасного тщеславия, а нечто посерьезнее звучит в песне о походе Игоревом. У них там Гамлет уже сомневался в радостях бытия, а мы в одиночестве дрались за самое их право на воздух. Впрочем, мы на участь свою не ропщем, — после каждого испытания что-то прибавлялось в нашем теле и душе; вот откуда мускулы титана и неустрашимая пронизательность мудреца.

Обращает на себя внимание не только вольное обращение с историей (Шекспир и Ронсар соотносятся не с эпохой Ивана Грозного и Смутным временем, но с походом князя Игоря, состоявшимся почти за четыре столетия до «Гамлета»),

но и прямая фальсификация истории: Русь следовала антизападному вектору развития, видя в татарах меньшее зло, чем в Западе, — и свято верила в правильность этого выбора, канонизировав Александра Невского. Характерно здесь само определение «юная Европа» в устах русского писателя: предполагается, что не Русь, возникшая на окраинах европейских окраин и позже всех присоединившаяся к европейской цивилизации (постоянно ставя под вопрос сам этот выбор), но Европа, уже имевшая к тому времени тысячи лет истории — греческой, римской, христианской, — является «юной». Фантастическое противопоставление — «юная Европа»/«титан» и «мудрец» Россия — должно было обосновывать «патриотизм старшинства». И действительно, мудрец думал о жизни и смерти, тогда как изнеженная и ветренная Европа, сомневаясь в радостях бытия, была занята такими пустяками, как ревность и напрасное тщеславие.

Эта мифология отрицания создает параллельный мир, в котором основной верификации истории является не реальность, но соответствие травматической логике автора. Леонов ломает общую аксиоматику, поэтому обсуждать его построения, сопоставляя их с реальной историей, невозможно и не нужно, искать на этом перевернутом глобусе страны, о которых он говорит, бессмысленно. О чем бы ни шла речь, Россия была самой мудрой, самой старшей, самой передовой:

Никто из народов не познал с такой силой святости знания. Высвободясь из ярма, Русь устремилась к сокровищам, без которых в этом мире сожрут с костями. Царь Иван ковал последним железный ларец русского государства, и когда тот приобрел надежную прочность, Петр ссыпал в него первую горсть «зерен бурмицких» поверх уже накопленного там жемчуга — славянского, византийского и, скажем, венецианского. Как все приходившее к нам извне, эти последние неузнаваемо облагородились от одного пребывания в сердце русском, — в той степени, в какой наш Рублев выше византийских образцов и итальянских примитивов...

Но поддержка западника Петра отнюдь не безусловна. Леонов упрекает его в том, что «нетерпение заглушило в Петре голос мудрого предвидения — как это аукнется в веках — совершив великие дела, он приучил русскую знать копировать иностранное и презирать свое». Привезенные Петром в Россию «немцы-голландцы» были органически не способны стать частью русской культуры, убежден Леонов: «Смешно было бы считать их воспитателями обновленной культуры русской. Они никогда не годились стать клетками государственного разума России, у которой была своя, суровая, непостижимая Западу судьба, но лишь инструментом в руках неистового царя». Но

едва осиротела Петрова дубинка, как быстро выродились «сии птенцы гнезда Петрова» в бездарную голштинскую моль, в Бирона и Бенкендорфа, Дуббельта

и Штюмера, который был просто царицына блоха, в бархатном камзоле. Лишь немногие из них плодотворно прижились в русской науке и растворились в своей новой родине. Большинство жило островком, становилось верхами общества, друзьями и даже родней царя. Но, процветая и множась, наливаясь спесью и жирком, они побаивались так называемой «славянской души», которая иностранцу всегда представлялась некоей подозрительной штучкой со взрывателем, и стремились обезопасить своих потомков от превратностей будущего.

Здесь находит Леонов истоки «формулы извечного примата Запада в нашей духовной жизни»: «На протяжении века этот привозной микроб изрядно подточил веру русской знати в свои национальные силы. Столичная знать постаралась окончательно, языком и обычаем, отмежеваться от своей черной родни, ютившейся в нищих избах. Она щеголяла в импортных перьях да лоскутах, транжиря накопления Петра. Не имея опоры в своем отечестве, она искала ее вне его». Знать оказывается плоха не классовой своей сутью, но именно антипатриотизмом и прямым участием в антирусском заговоре, цели которого Леонову вполне ясны:

Необходимо было своевременно раздеть догола, духовно разоружить нашу страну и затем под местной анестезией национального сомнения изготовить из нее питательное и безопасное блюдо на грядущие века. Интересно, как быстро и паразитически этот миф о тысячелетнем ученичестве России у Европы привился к нашей постоянной скромности, даже застенчивости, когда дело касалось оценки наших общечеловеческих заслуг... Взяв у нас кровь или идеи, нашего брата — будь то солдат или ученый! — всегда оттирали от пирога на заключительном пиршестве.

Так возникает характерная для позднесталинского массового сознания взрывная смесь охотнорядного крестьянского консерватизма и плебейской левизны. Отбросив «скромность и даже застенчивость», Леонов говорит о русских исторических обидах и счетах Западу, но не следует думать, что все это — лишь создание исторической почвы, на которой произрастает дискурс холодной войны. Ровно наоборот: историософские фантазии Леонова прежде всего призваны фундировать националистическую мифологию, которая прорастает в дискурс холодной войны. Именно холодная война создает социальный запрос на этот дискурс и делает его политически актуальным. В речи Леонова на I Всесоюзной конференции сторонников мира особенно виден этот процесс перетекания национализма в дискурс холодной войны.

Американская «крупно-капиталистическая клика» льет «злое золото на незажившие раны Западной Европы. Будущие гладиаторы звучно подкрепляются чечевичной похлебкой, за которую правительства продали национальную независимость и суверенное первородство своих государств. Наживка

проглочена, скоро можно будет подсекать»<sup>1</sup>. «Американская клика» покупает особый товар — «дань выражается в наиболее ценной валюте, которая крепче любого золотого стандарта» —

это солдатская кровь. За такой товар современный дьявол всегда платит чистоганом, без мошенничества. Это не устарелый европейский черт, норовивший платить по грошу за душу, — это усовершенствованный черт американский <...> Это выгодная политика: доллар по использованию возвращается к ногам владельца <...> Все ясно теперь: убойные машины пущены в серийное производство, плацдармы обеспечены, гладиаторы набранны и накормлены <...> Таков бизнес<sup>2</sup>.

Мрачная тень всемирного заговора нависает над этими картинами. Обращаясь к «простым людям цехов и пашен», Леонов заявляет, что хотя «им некогда разбираться в хитроумно-сложных, бесконечно-омерзительных процедурах гиперболического маршалловского бизнеса, с помощью которого заокеанские денежные киты собираются даже из этой нищей, расплющенной, уничтоженной, кое-где в щебенку рассыпанной Западной Европы выжать дополнительные тонны золота или собственные эквиваленты крови», им хорошо известно, «кто заправляет делами на американском континенте, кто сидит у пульта ненависти к Советскому Союзу»<sup>3</sup>. Это известные по советским карикатурам американские капиталисты с характерной семитской внешностью. Этот дискурс все больше напоминает нацистскую критику «плутократических режимов», подкупленных всемирным еврейством, которое отправляет народы на бойню.

Сами американцы, конечно, воевать не умеют. Они забыли, что «одно дело завоевывать „неприступные“ крепости Сицилии и штурмовать итальянских красоток и совсем другое — после Сталинграда, где советские люди камнем лежали полгода в непроходимой человеческой баррикаде без права отползти, шевельнуться, уснуть и даже умереть, — перейти в стремительное, не имевшее прецедентов наступление против основных сил фашизма»<sup>4</sup>.

Хотя Россия — старший брат в семье народов, хотя ее патриотизм есть «патриотизм мудрости и старшинства», она самая молодая — страна-первопроходец. Главные темы, проходящие через все выступление Леонова, — патетическая тема молодости и бодрости России/СССР и саркастическая — умирания отжившего класса (Запада). Основная проблема современного мира в том, что «отжившие, морально скомпрометированные, совсем распутившиеся и морально опустошенные уже ненавидимые всем мыслящим и трудящимся людям,

<sup>1</sup> ГАРФ. Ф. 9539. Оп. 1. Ч. 1. Д. 3. Л. 1 (Речь Леонида Леонова на I Всесоюзной конференции сторонников мира, 25 авг. 1949).

<sup>2</sup> Там же. Л. 11–12.

<sup>3</sup> Там же. Л. 7.

<sup>4</sup> Там же. Л. 2.

жадные и подлые владыки капитала не желают прилично и добровольно, в не помятых сюртуках сойти с исторической сцены»<sup>1</sup>.

Воплощением этой злобной старости становится в эпоху холодной войны Черчилль. Его былинный возраст связан с тем, что он ассоциировался с врагами эпохи революции и Гражданской войны, которые к началу 1950-х годов были уже настоящим эпосом. Леоновский Черчилль — это «злобный старик» (который, заметим, был всего на шесть лет старше Сталина). В его жалкой и смешной старости, как будто отражающей дряхлость всего Запада, видит Леонов истоки всех бед современного мира:

Понятной становится его старческая вражда к молодой стране за то, что она живет, распевает песни, составляет планы в три пятилетки сразу, укрепляется изо дня в день, побеждает в труде и на поле брани, и смеется, смеется над экономической подагрой, что терзает недоброго и коварного старика <...> подобно всем очень дурным людям, он хотел бы хлопнуть дверью, уходя из мира навечно. Так рождается идея плана Маршалла и, как следствие его, Атлантический пакт. Американская пропаганда причесала это темное дело под добродетельный акт христианского милосердия<sup>2</sup>.

Леонов не жалеет сарказма, чтобы высмеять это «милосердие»: «Они все не могут забыть отпущенные нам марлю и вату, которыми мы останавливали кровь, хлеставшую из нас под Сталинградом...»<sup>3</sup> Мотивы старости и молодости, патетика и сарказм переплетаются, создавая суггестивный речевой напор, призванный скрывать заведомые подтасовки:

Молодость всегда преступна в глазах обреченных стариков. Вчера они хулили нашу страну за варварство, за какое-то семимильное коммунистическое одеяло, под которым будто бы наши граждане спят без различия пола вповалку. Когда же они испытали на себе глубину советской культуры во всем, от советской стратегии до искусства советского скрипача, они стали обвинять нас в попрании демократических прав, а завтра откроют за нами какой-нибудь новый смертный грех. Они гордятся псевдодемократическим правом пожать руку президента, но молчат о таком же безусловном праве подохнуть с голоду через неделю. Они хвастают неограниченными возможностями для бедняков покупать все в рассрочку... да, все на свете, от мотоцикла до члена конгресса! Все, кроме, кажется, потребного ему в первую очередь гроба, поскольку рискованно отпускать товар с последующей выплатой на небесах<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ГАРФ. Ф. 9539. Оп. 1. Ч. 1. Д. 3. Л. 6.

<sup>2</sup> Там же. Л. 11.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. Л. 9.

Эти инвективы уже мало связаны с реальностью. Их эмоциональная заряженность была сугубо пропагандистской. Леоновский сарказм позволял читателю ассоциировать себя с нарратором. Он использует тут тот же прием, что и Сталин, когда, говоря заведомую ложь, начинал резонерствовать, как если бы речь шла о чем-то доказанном и требующем только выражения отношения. Леонов точно так же форсирует даже самые злобные свои инвективы, доводя сарказм до гротеска. Так, замечая, что «в некоторых империях национализируются важнейшие отрасли тяжелой и горно-рудной промышленности, потому что неразумно ставить народное благосостояние в зависимость от причуд и умственных способностей владельца», он тут же утверждает, что это советский опыт, которым СССР мог бы поделиться:

Не отрицая самостоятельного мышления тамошних деятелей, я все же полагаю, что они слышали где-то мельком об успешности тридцатилетней подобной практики в нашей экономике, хотя не слишком толково разобрались в этом <...> видимо, во влиятельных лондонских кругах имеются подписчики на наши периодические издания. Не сомневаюсь, что при соответствующем обращении наши хозяйственники не отказались бы более широко поделиться опытом и дать практические указания, как из терпящей бедствие владычицы морей сделать процветающую социалистическую державу<sup>1</sup>.

Вся эта бравада завершается, однако, понятным скепсисом. Леонов осознает, что «ленинской идеи страшатся только те, кто осознал свою полную социальную никчемность в завтрашнем коммунистическом обществе», но и они, считает он, не совсем потеряны для будущего, поскольку «в сущности, не так уже трудно, при желании, подучиться делать что-нибудь полезное, например заняться мелким ремонтом одежды при общественных банях. Должность не высокая, но зато в тысячу раз более почетная, чем быть председателем крупного паразитического банка»<sup>2</sup>. Этот сарказм на уровне деда Щукаря полностью нивелирует претенциозные исторические экскурсы, демонстрируя удручающее интеллектуальное бессилие.

Сарказм как травматическая реакция на несовпадение героического идеала с актуальной ситуацией всегда предполагает противоположный, героико-патетический полюс. Таким полюсом является «мой народ», находящийся в позе эпического спокойствия. Именно таким предстал он у Сталина, иронизировавшего вместе с «корреспондентом „Правды“» над охватившими Запад паникой и «шумихой» по случаю получения Советским Союзом атомной бомбы. Сталинский «советский народ» тоже спокойно взирает на суету. Но там, где Сталин намекает, Леонов живописует:

<sup>1</sup> Там же. Л. 7.

<sup>2</sup> Там же. Л. 8.

Он знает обо всех враждебных авиабазах, с которых взяты на прицел наши города. Он слышит открытые, иступленные призывы желтых заокеанских газетчиков крошить, громить, жечь наших женщин, стариков и детей. Он знает еще многое, улыбается и молчит, как молчат до поры такие же великаны рабочего класса ближнего и дальнего Запада, которых Атлантическим Пактом хотят воодушевить на поход против Советской родины всех трудящихся<sup>1</sup>.

Этот великан потому описан с такой симпатией, что таким хочет видеть себя сам Леонов (а с ним — и его массовая советская аудитория). Ему, как и всему советскому народу, мешает американский демон. Потому столь убедительны злобные тирады Леонова для массового советского потребителя, имевшего с ним схожий опыт, схожий ментальный и культурный профиль. Однако все эти инвективы слишком национально ограничены и травматичны, а потому совершенно неконвертируемы. Вот почему оборотной стороной националистической пропаганды была «западническая», переводившая эти травмы на понятный Западу язык, а потому менее пригодная для внутреннего потребления. Ее главным агентом был, несомненно, Илья Эренбург.

Самый яркий публицист периода войны, Эренбург сразу после войны перешел в публицистику «борьбы за мир», превратившись в одного из главных советских пропагандистов эпохи холодной войны. Его публицистика демонстрирует прямую связь дискурсов войны и мира в советской культуре. Новый враг, интенсивно формировавшийся в послевоенной культуре, типологически не изменился со времен войны, так и оставшись фашистом: «Наши противники говорят, что мы называем фашистами всех, кого не любим. Это неверно, верно то, что все фашисты не любят нас. Они не только не любят нас, они призывают к войне против нас. Если бы они поступали иначе, они не были бы фашистами <...> До Фултона и до Вашингтона были балкон на piazzе Венеция и стадион в Берлине»<sup>2</sup>. Переодевание вчерашних союзников в нацистские одежды требовало немалой работы по «преобразованию действительности», но поскольку на создание нового образа врага не было времени, началась утилизация огромных идеологических и пропагандистских ресурсов, вложенных в создание образа врага во время войны (в чем Эренбург также преуспел едва ли не больше других).

Если риторика Леонова адресована советской аудитории, которой понятнее язык имперской спеси, бравады и высокомерного сарказма, то Эренбург апеллировал к ортодоксально-классовой риторике, позволявшей выйти за пределы узкого национализма и позиционировать советский проект как интернациональный. Это и не удивительно: Эренбург оставался едва ли не единственным

<sup>1</sup> ГАРФ. Ф. 9539. Оп. 1. Ч. 1. Д. 3. Л. 13.

<sup>2</sup> Эренбург И. Закон природы // Эренбург И. За мир. М.: Сов. писатель, 1952. С. 14.

сохранившимся «сталинским вестернизатором» 1930-х годов<sup>1</sup>, который не просто «боролся за мир», но был главным советским эмиссаром в мировом антивоенном движении. Его задача состояла в привлечении на советскую сторону западных левых, поэтому его риторика должна была быть им понятной. «Мы не одни, — писал Эренбург, — с нами все народы мира. Против нас те американцы, которые против американского народа. Против нас те англичане, которые против английского народа. Против нас те французы, которые против французского народа...»<sup>2</sup> Даже в описании того, что такое мир для «советского народа», Эренбург апеллировал не столько к величию государства, сколько к повседневности, рисуя едва ли не идиллию спокойствия и «созидательного труда»:

Спокойствие овладевает человеком, когда после разлуки он снова видит Москву, шумливую и пеструю, школьниц в белых платьях после выпускного вечера и леса домов, рабочего с букетом ромашек и загорелых подростков у «Динамо», сложный, горячий, запутанный мир. Этого спокойствия не могут нарушить ни разведывательный самолет над нашим западным городом, ни бомбардировщики, пикирующие возле наших восточных границ. Это спокойствие связано с ощущением внутренней силы. Пока американские кликуши кричат о водородной бомбе, наши агрономы, питомцы «Тимирязевки», разъехавшись по стране, выращивают нивы, бахчи, сады и рощи. Пусть очередной умалишенный грозит войной на разных пресс-конференциях. Мы заняты серьезным делом: будущим. Наши газеты отводят полосы для научных дискуссий; они думают не только о завтрашнем дне, но и о том мире, в котором будут жить наши дети, наши внуки. Первый человек нашего государства нашел время, чтобы внести ценный вклад в науку о языке. Разве это не прекрасное доказательство нашего спокойствия?<sup>3</sup>

Эренбург занимается таким же менеджментом эмоций, как и Леонов, но он апеллирует к эмоциям несколько более развитым, окультуренным. Именно поэтому его картины менее эмоциональны и более живописны. В них почти нет сарказма и истерики, которыми пронизаны выступления Леонова. Это почти натюрморт мира — школьницы в белых платьицах, рабочий с букетом ромашек, вождь, погрузившийся в проблемы лингвистики... Картины этого эпического спокойствия находятся в резком контрасте с разведывательными самолетами, бомбардировщиками, провокациями и угрозами из-за рубежа. Это — *позы* мира и войны. Отсюда — их живописность. Отсюда — «спокойствие», которому надо искать доказательства. Картина эта обращена вовне — именно зритель должен ответить на риторический вопрос: не правда ли, мы спокойны?

<sup>1</sup> См.: Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture. Cambridge, MA: Harvard UP, 2011; David-Fox M. Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941. New York: Oxford UP, 2012.

<sup>2</sup> Эренбург И. Закон природы. С. 18.

<sup>3</sup> Эренбург И. Надежда мира // Эренбург И. За мир. С. 284–285.

Демонстрация «спокойствия и выдержки» является демонстрацией «нашей силы». Сила эта не столько физическая (Эренбург предпочитает не вспоминать, что «бомбы будут, бомбы есть»), сколько духовная:

Советский народ отстаивает мир не потому, что он слаб. Он защищает мир потому, что он духовно силен, потому что он верит в свое будущее, в свой творческий труд, в счастье своих детей. Страха у нас нет: нашу силу проверяли не на парадах, а среди камней Сталинграда. Если мы выстояли в страшном поединке против фашистской армии, то потому, что у нас была броня, которая действительно непроницаема: броня нашего сознания, нашей совести, нашей воли к жизни<sup>1</sup>.

Этой своей духовностью советский народ противостоит бездуховному Западу. Причем Запад дифференцируется: Европа объявляется едва ли не союзником СССР в его противостоянии с Америкой, а Советский Союз объявляется прямым преемником европейской цивилизации, разрушающейся под напором американского варварства:

Мы знаем, что существует Атлантический океан, который отделяет Европу от Америки. Но что такое «атлантическая культура»? Архитектура старой Испании куда ближе к архитектуре старой Грузии или Армении, чем к архитектуре ацтеков. Биография Парижа больше напоминает биографию Праги, чем биографию Атланты или Филадельфии. Амстердам или Стокгольм куда роднее Ленинграду, чем Чикаго. Только человеку, который проскакал на голове триста ярдов, может прийти в голову объединить Пропилеи с чикагскими скотобойнями, Юго — с законом о разделении рас и противопоставить все это Тургеневу или Чайковскому<sup>2</sup>.

Опытный пропагандист, Эренбург переводит спор с Западом на язык, понятный не столько внутреннему, сколько внешнему потребителю. Французского или итальянского левого интеллектуала согреет противопоставление концепции «атлантической» и «западной» культуры, соединяющей Европу с США, концепции «европейской» культуры, объединяющей Европу с Советским Союзом: «Никакие „доктрины Трумэна“ не отделят нашу культуру от европейской, даже если Маршалл выпишет сто тысяч чеков...»<sup>3</sup> Эренбург переводит спор в плоскость культуры, что делает его аргументацию более доступной западноевропейскому адресату, чем советскому потребителю, которому ущербная агрессивность и презрительно-обиженный тон упреков Леонова в адрес «Запада» (включая Европу) куда ближе.

<sup>1</sup> Эренбург И. Речь на сессии постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира в Стокгольме // Эренбург И. За мир. С. 193.

<sup>2</sup> Эренбург И. О врагах и друзьях // Эренбург И. За мир. С. 23–24.

<sup>3</sup> Там же. С. 25.

Если для националиста Леонова есть Россия (и СССР как ее историческая инкарнация) и Запад, то для западника Эренбурга есть культура (Европа и Россия/СССР) и варварство (Америка):

Культуру нельзя разделить на «западную» и «восточную», есть живая культура, сохраняющая ценности прошлого и созидаящая ценности будущего, — это культура советского народа, стран народной демократии, это культура всего передового человечества. Есть также одичание, варварство, дикость с библиотеками, с лабораториями, с начетчиками — запустение умирающего мира денег. Раздел культуры на географические пояса нужен Бертрану Расселу только для того, чтобы оправдать свою капитуляцию перед американской дикостью<sup>1</sup>.

Спор о Европе был важным компонентом новой доктрины: Америка списывалась со счетов как недостаточно культурная (варварская, в интерпретации Эренбурга). Именно в пространстве европейской культуры Советский Союз должен был демонстрировать свое «старшинство» и свои «приоритеты». В этой претензии доказать не свою революционность, но свою культурную традиционность окончательно преодолевалась идея революции. Для Эренбурга, всегда близкого к революционному искусству, подобный консерватизм не был сознательно защищаемой эстетической программой. Его связь с русским искусством была лишена той надрывной травматикой, которая прорывалась у настоящего традиционалиста Леонова. Его отношение к Западу и его культуре было пронизано уважением. В нем не было и следа того ресентимента, той гремучей смеси комплекса неполноценности с комплексом превосходства, которая превращала публицистику Леонова в каскад сарказмов и бессильной ненависти. Для Эренбурга революционная традиция не была пустой риторикой и данью советскому режиму, как для Леонова. Он пытался встроить ее в новый традиционализм, на службе которого состоял:

Именно потому, что мы новаторы, именно потому, что наша советская культура тесно связана с революцией и обращена взглядом вперед, мы ценим великое прошлое человечества — и свое и чужое. Священные камни Европы не только в Риме, в Париже, в Лондоне, в Праге, они также в Киеве, в Новгороде, в Москве. Мы защищаем от вандалов, проектирующих третью мировую войну, и новую, более совершенную форму общества, и тысячелетние реликвии человечества<sup>2</sup>.

Для него Советский Союз остается единственным защитником и наследником европейской цивилизации: «Мы теперь являемся самыми стойкими,

<sup>1</sup> Эренбург И. Капитуляция начетчиков // Эренбург И. За мир. С. 158.

<sup>2</sup> Эренбург И. Голос писателя // Эренбург И. За мир. С. 37.

самыми бескорыстными защитниками европейской культуры»<sup>1</sup>, поскольку буржуазия ничего создать уже не способна. И здесь — последнее прибежище былых классовости, интернационализма и эстетической революционности:

Буржуа соединяет шовинизм самодовольного невежды с космополитизмом дельца. Он неустанно повторяет о своем национальном превосходстве, — у него все лучшее: и вино, и стихи, и женщины. Французский буржуа требует, чтобы на концертах не исполняли произведений немецких композиторов, английский буржуа уговаривает английских художников забыть про Манэ и Сезанна; однако тот же французский буржуа четыре года провалился в ногах у немецкого фельдфебеля, и тот же английский буржуа теперь приниженно кланяется хаму с Уолл-стрита.

Труженик любит свою землю, свой сад, своих птиц, и поэтому он любит Землю, все сады, всех птиц. Буржуа пришел к бесстыдству ростовщика, которому все равно, кого раздеть, и к бесстыдству лакея, которому все равно, кто дает ему чаевые. Теперь, когда американские банкиры решили прикарманить Европу, коммунисты борются за понятие родины, национальной культуры, чести<sup>2</sup>.

Мучительно пытаясь вписать советский патриотизм в былую революционную раму, Эренбург делал над собой не меньшее усилие, чем Леонов, пытавшийся вписать ортодоксально-марксистские ценности в националистический дискурс. Но Леонов не апеллировал к культуре. Он апеллировал к чистой травме, к менее развитому читателю. Сходились они на советском мессианстве. «Европеизм» Эренбурга, его европейский патриотизм питался из потребности в собственной почве. Национально-почвенное становится противовесом космополитически-беспочвенному, аккумулирующемуся в образе Америки: «Мы отстаиваем великий, многоликий пчельник Европы, города, дороги каждому, музеи, школы. Мы отстаиваем культуру пробудившейся Азии — этой колыбели цивилизации»<sup>3</sup>. Азия не случайно подверстывается к новому культурному пространству:

Пробуждение народов Азии означает величайшую победу человеческой культуры. Эти народы, в течение веков обираемые и попираемые подонками Европы, не могли ни развивать свою древнейшую культуру, ни приобщаться к культуре европейских народов. Теперь освободившийся Китай, борющаяся за свою свободу Индия, окровавленные, но не поверженные Индонезия, Вьетнам, Малайзия проснулись: люди там лихорадочно учатся, читают, пишут<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Эренбург И. Голос писателя // Эренбург И. За мир. С. 38.

<sup>2</sup> Эренбург И. Новый век // Эренбург И. За мир. С. 49.

<sup>3</sup> Эренбург И. Речь на сессии постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира в Стокгольме. С. 196.

<sup>4</sup> Эренбург И. Судьба культуры // Эренбург И. За мир. С. 167.

Все эти древние и заново учащиеся, читающие и пишущие в силу своей древности-почвенности — естественные советские союзники. США противопоставляются древней культурной Евразии как мир варварства и бескультурия, а значит — беспочвенности, безродности. И только Советский Союз дает миру образец патриотизма, позволяющего древним народам «не променять своего первородства на миску с американской чечевицей»<sup>1</sup>. «Очаг мировой революции», Советский Союз превращается в очаг мирового патриотизма и защиты культурных традиций. Именно с абсолютным и зеркальным характером этого переворота связано то обстоятельство, что прежняя парадигма военного сознания практически без изменений переходит в советскую мистерию мира эпохи холодной войны: защитники остаются теми же (Советский Союз), враг остается «фашистом» (только с географическим перемещением за океан), жертвой является Европа («Тень смерти ложится на Европу, на ее каменные гнезда, на ее сады и музеи, на ее заводы и книгохранилища»<sup>2</sup>).

И здесь мы возвращаемся к леоновскому «звездно-полосатому демону» — этому воплощению образа врага, созданного с целью избавления от чувства неполноценности. В националистически ориентированных сталинских элитах — как партийно-государственных, так и культурных — это чувство было настолько сильным, что сублимировалось в особую систему морали и исторической логики, обид и счетов, которые были формой одновременно интернализации и вытеснения травмы. Ресентимент предстает, таким образом, одновременно одним из основных источников и продуктов холодной войны. Его основа — в глубоком несоответствии национально ограниченного полукрестьянского сознания замкнутого сталинского общества и его элит неожиданно свалившемуся на СССР после войны статусу сверхдержавы в мире, переходившем к либеральной модели развития и предполагавшем большую открытость. Этот новый статус требовал подгонки исторически глубоко травмированного сознания к новой модальности, результатом чего стал глубокий кризис этого сознания.

Произведенный сталинской публицистикой и транслируемый в европейские интеллектуальные круги образ Америки представлял для новой сверхдержавы серьезную проблему. Как замечает Френсис Стонор Сондерс, «во многом благодаря русской пропаганде Америка представлялась в мире культурной пустыней, нацией жующих жвачку, разъезжающих на „шевроле“, одетых от „Дюпон“ обывателей»<sup>3</sup>. Но изобретен этот дискурс был вовсе не советскими пропагандистами. По сути, СССР естественным образом воспринял традицию нацистской пропаганды:

<sup>1</sup> Эренбург И. Трагедия Италии // Эренбург И. За мир. С. 144.

<sup>2</sup> Эренбург И. Наша клятва // Эренбург И. За мир. С. 130.

<sup>3</sup> Сондерс Ф. С. ЦРУ и мир искусств. С. 20.

Те же самые старые антидемократические и антиамериканские формулы, на которых воспитывались многие поколения европейцев и которые были взяты на вооружение нацистской пропагандистской машины Геббельса, теперь используются снова. А именно: мнимый экономический эгоизм США (Дядя Сэм, как Шейлок), крайняя политическая реакционность (корыстная капиталистическая пресса и т. д.), отсутствие глубины и серьезности в культуре (джаз- и свинг-мания, реклама по радио, «пустота» Голливуда, фотографии полуодетых девушек), моральное лицемерие (негритянский вопрос, исповедница, «оки» — Okies) и многое другое<sup>1</sup>.

Эта картина, нарисованная одним из главных идеологов холодной войны Мелвином Ласки в 1947 году, точно суммирует продвигаемый образ Америки с казалась бы противоположных советских полюсов (Леонов/Эренбург). Сталинизм, воспроизводивший ментальный профиль большинства советских людей — поверхностно урбанизированных вчерашних крестьян, — воспроизводил и глубоко реакционное и антилиберальное политическое содержание доминировавшего в Советском Союзе патриархального сознания. В 1943 году, как раз накануне назревшего поворота, это ощущение точно сформулировал Михаил Светлов: «Революция кончается на том, с чего она началась. Теперь процентная норма для евреев, табель о рангах, погоны и прочие „радости“. Такой кругооборот даже мы не предвидели...»<sup>2</sup>

Находясь на фронте, Светлов, в отличие от Ласки, не увидел очевидной связи этого политического и идеологического поворота с «нацистской пропагандистской машиной Геббельса», объясняемой логикой сцепления левого и правого радикализма. Но связь эта оказалась полностью эксплицирована в постсоветской России: вчерашний мировой полюс левого радикализма и модернизации превратился в центр мировой антилиберальной реакции и архаизации, культивирующий и продвигающий, однако, *все тот же образ* американского врага.

Почти автоматический возврат к ресентименту позднесталинского образца в современной России, создавший условия для новой холодной войны и нового противостояния с миром, заставляет предположить, что ресентимент является рефлексивной реакцией общества на собственную неспособность к социальной и политической модернизации, на несоответствие политической, экономической и социальной модели собственным миссионерским амбициям и переносом вины за собственный исторический провал на исторического соперника и одновременно объект зависти. В условиях, когда идеология оказывается политически условной, инструментальной и факультативной, именно

<sup>1</sup> Цит. по: Сондерс Ф. С. ЦРУ и мир искусств. С. 28.

<sup>2</sup> Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике, 1917–1953 гг. М.: МФ «Демократия», 1999. С. 489.

культура становится едва ли не единственным зеркалом реального состояния общества. Его травматика прорывается в соцреалистическом мимесисе сквозь воображаемое холодной войны — пафос, героизм, гнев, врагов и моральное торжество над ними.

### *Военная поэзия мира: Тематизация идеологических идиом*

Соцреалистическая «политическая поэзия», посвященная воспеванию вождей, прославлению радостной советской жизни, «мирного труда советского народа» или «битве за мир», устойчиво воспринимается в качестве рифмованной графомании. Качество этих текстов заслоняет их специфику и функции внутри советского политико-эстетического проекта.

Официозно-советская и диссидентски-советологическая критика полностью сходились в том, что особенностью соцреалистической поэзии было растворение «творческой индивидуальности» в «общих утверждениях», что трактовалось ими как главный ее недостаток. В советологии постоянно говорилось о сервильности советских писателей, а в советской критике то и дело возникали дискуссии о «самовыражении» и «искренности» в поэзии. О том, насколько серьезной считалась эта проблема, можно судить по тому, что даже в апологетических статьях об одном из главных функционеров сталинской литературы и классике соцреализма Алексее Суркове официальный критик вынужден был обращать внимание на то, что

порою Сурков настолько увлекается утверждением своей тенденции, общих положений, что его стих без остатка растворяется в их сфере, не сохраняя ничего от индивидуальности поэта, его личности и превращаясь в своего рода «рупор идей», комментатора исторических событий. Вот почему целому ряду произведений Суркова присуща безличность. А что означает безличность в лирике? Она означает дидактизм и отвлеченность рассуждений вместо развития живой мысли; риторическую фразу вместо доходчивого, впечатляющего слова; ходульность вместо подлинного чувства; иллюстративность и схематичность, а не пластическую объемность и полнокровность образа. Безличность, а стало быть, и отвлеченность отрицательно сказывается на всех сторонах и элементах произведения, ибо в искусстве общее непременно должно выражаться и выражается через частное, неповторимо-индивидуальное<sup>1</sup>.

Исходя из традиционного понимания поэзии как сферы самовыражения субъекта творчества, безличная или бессубъектная лирика — оксюморон и воспринимается как симуляция поэзии. Действительно, поэт как субъект

<sup>1</sup> Соловьев Б. Поэзия и жизнь. М.: Сов. писатель, 1955. С. 130–131.

творчества здесь отсутствует. В этом смысле перед нами — не поэзия, а ее авторы — не поэты. Это определенно не политическая поэзия, завершившаяся в СССР еще в 1920-е годы, поскольку в ней отсутствует социальное (политическое) авторское Я.

Но бессубъектность этой поэзии мнимая. Автор здесь — медиум коллективных тел, оформитель их воли, интенций, фобий и травм. Коллективные тела не обладают, однако, языком. Этот язык надлежит создать. Идеологические машины массовых обществ — фабрики этого языка. А соцреалистическая поэзия — настоящая академия языка коллективных тел. Авторское Я здесь — смоделированный идеологический конструкт, который смог не только интернализировать официальный дискурс, но и производить наиболее рафинированные — идиоматические — его формы. Одновременно эта поэзия моделирует идеальный советский субъект. Поэтому важнейшая ее задача — вдохнуть в этот субъект жизнь — убежденность, веру, пафос, страсть. Отсюда — резонерство, актерство, патетика, декламация, столь свойственные ей. Она сама — акт войны. Функция этой поэзии тройкая: идиоматизация идеологических установок, тематизация и суггестивизация выработанных идеологических идиом. Без этих функций идеология не могла бы работать, а холодная война, которая была идеологической *par excellence*, не могла бы продолжаться.

Идеологические конструкции по определению многосоставны. Именно в отношении элементов этих конструкций скрыто идеологическое искажение. Соответственно, всякая попытка вскрыть эти отношения оборачивается актом идеологической деконструкции. В идиоме — фразеологическом сращении, не подлежащем дальнейшему разложению, — не ставится под вопрос связь ее составных частей. Так что эти неразложимые конструкции, наиболее успешно вырабатываемые и поставляемые поэзией, являются наиболее прочной и эффективной формой функционирования идеологом. В виде устоявшихся конструкций они наилучшим образом усваиваются массовым сознанием. Поэтому для того, чтобы политически инструментализироваться, идеологические конструкции должны прежде идиоматизироваться. Советская поэзия была инструментом такой идиоматизации.

Идиомы по природе своей требуют исторической укорененности. Выработка идиоматики холодной войны не могла быть поэтому не чем иным, как переработкой прежней, военной мифологии, активно разрабатываемой т. наз. советской «оборонной литературой» в 1930-е годы<sup>1</sup> и в особенности в годы войны<sup>2</sup>. В ее основе лежит манихейская картина разорванного на две части

<sup>1</sup> См.: Добренко Е. Оборонная литература и соцреализм: ЛОКАФ // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 225–241.

<sup>2</sup> См.: Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен: Otto Sagner, 1993 (гл. «„Грамматика боя — язык батарей“: Литература войны как литература войны»).

мира: «Весь мир земной расколот на две части: / На мир добра и всех возможных зол, / На свет и тьму. На счастье и несчастье, / На справедливость и на произвол» (Вероника Тушнова. «Дочери»).

Натурализация этого разрыва была одной из основных задач послевоенной поэзии борьбы за мир. Раскол мира устойчив, как положение материков. В стихотворении Сергея Смирнова «Два флага» символом естественности этого раскола становится сама география: «Над Чукоткой, / В полярном тумане пролива, / Флаг Советов / Стоит на скале горделиво. // Над Аляской, / На острове серого цвета, / Флаг чужой, полосатый, — / Америка это. // Здесь рождается утро / И с первого шага / Направляется в сторону / Красного флага! // День шагает к Москве / С пограничной Чукотки, / Тает тьма / От его молодецкой походки! // А под небом Америки / Все еще длится / День вчерашний, — / По штатам бредет от столицы... // Оба флага — // Как два пограничных солдата // Флаг восхода / Горит против флага заката. // И на красном — / Рассвета багряные краски. / И на пестром — / Вчерашние тени Аляски...»

Восход/закат — идеологически нагруженная идиоматическая конструкция как дореволюционной, так и ранней советской поэзии. Но если прежде она была метафорой цивилизационного противостояния Востока и Запада и не имела локализации (Америка), то теперь она не только натурализуется и локализуется, но и domesticiруется в новом медиуме. Это противостояние героя стихотворения «Голос мира» Семена Гудзенко улавливает в радиоволнах: «Как будто в лесу под Берлином / Опять у костра мы сидим. / Мне все это чудится ночью, / Когда потревожен эфир / И с грохотом лезет в приемник / Чужой и неискренний мир // Оттуда, из-за океана / Пахнуло чадающей войной — / Двойной бухгалтерией ада / И хитростью, тоже двойной». Чужое становится враждебным в потоке фронтовых воспоминаний, которые приближают и domesticiруют далекий голос *родной* Москвы: «Включаю родную Россию: / Мигнул мне зеленый глазок, / Как будто райкомовский „газик“ / Прошел через юный лесок. // Весенние ветры России / На зябнущих легких крылах / Приносят рабочие песни, / Рожденные в дальних полях». Об этом думает герой ночью, «когда потревожен эфир / Америки атомным ветром / И Сталинской битвой за мир».

В этой domestикации идеологических идиом советская поэзия достигла наибольших успехов. Успехи другой ее миссии — историзации — были куда менее очевидными, поскольку историзация холодной войны опиралась на две противоположные установки — доктринально-классовую и советско-имперскую.

Первая апеллировала к классовой солидарности и в духе большевистской риторики эпохи Первой мировой войны противопоставляла войне империалистической войну гражданскую: «Если уж снимать чехлы с орудий, / повернем их собственной рукой / против тех, кому война угодна, / если бой, так только всенародный, / справедливый и последний бой» (Маргарита Алигер.

«Женщинам мира»). В этой поэзии война натурализовалась через историю. Одно из самых известных стихотворений борьбы за мир, «Красное и белое» Константина Симонова, завершалось тем, что империалисты, расисты и мракобесы современной Америки — все те же «белые»: «Мир неделим на черных, смуглых, желтых. / А лишь на красных — нас — / И белых — их». Симонов объяснял читателю, что эти «белые» — легендарные персонажи советского революционного эпоса: «На белых — тех, что, если приглядеться. / Их вид на всех материках знаком, / На белых — тех, как мы их помним с детства. / В том самом смысле. Больше ни в каком. / На белых — тех, что в Африке ль, в Европе, / Их красные — в пороховом дыму, / Как мы — своих, прорвут на Перекопе / И сбросят в море, с берега, в Крыму!»

Так что зря, «грядущую гибель почуяв», империалисты обвиняют в ней «руку Москвы» — винить надо «силу законов природы, / Гласящих, что путь ваш исчерпан давно» (А. Безыменский. «Сильнее атомной бомбы»). История становится Природой. Соответственно, натурализация оборачивается историзацией. Но победы в этой «войне за мир» рассматривались не столько в интернационалистской, сколько именно в имперской проекции. Обращаясь к дочери, украинский поэт Александр Пидсуха говорил от имени поколения: «За тридцать лет, / Что с той поры минули, / Мы полпланеты к солнцу повернули. / Когда ты будешь в возрасте моем, / Мы всю планету к солнцу повернем!» («Дочке»). Обобщенное советское «мы» заставляет думать, что «солнце» здесь то же, что «молодецкой походкой... шагает к Москве с пограничной Чукотки».

И все же главная линия историзации была в этой поэзии связана с только что пережитой войной. Даже в этом апелляции к прежней, революционной истории делались все менее релевантными. *Поэзия борьбы за мир была по всем параметрам перелицованной военной поэзией.* Прежде всего, в том, что связано с образом врага. Вчерашние союзники по антигитлеровской коалиции были объявлены фашистами: «Всем людям к счастью дверь открыта. / Свет нашей правды — всем свети! / И только лишь из Уолл-стрита / Ведут на Нюрнберг пути» (Юрий Боров. «Дороги истории»). Эти пути пролегли через все уголки планеты, куда еще не проник «кремлевских звезд пурпурный свет»: «Вся Корея бомбами изрыта, / И поля, и хижины в огне, / Потому что птицы Уолл-стрита / Реют в азиатской вышине. // Это пламя родилось в подвале / Захудалой мюнхенской пивной, / Книги в этом пламени пылали — / Маркс и Гейне, Горький и Толстой. // Не погасла до сих пор обида / В сердце абиссинских пастухов, / До сих пор видны в глазах Мадрида / Отсветы багровых языков...» (Расул Гамзатов. «Стихи об огне»).

Этот историко-географический коллаж стал излюбленным приемом советской поэзии борьбы за мир: «Мне было ясно без вопросов, / Что Гитлер в падишахской Персии / И в Греции, среди хитосов. // Его встречали в Индонезии, — / Он шел с английским автоматом. / В Париже на пленарной сессии /

Прикинулся он дипломатом. / Переселившись в штат Георгия, / Он личивал цветного Тома, / Потом в кафе устроил оргию, / Как в старом Мюнхене, как дома...» Фашистами были объявлены все без разбора политики Запада: «Пусть он теперь зовется Маршаллом, / Кенноном или Гарриманом, — / Какой бы он костюм ни нашивал, / Нас трудно провести обманом. / Фашист не скроется под маскою...» (Виктор Бершадский. «Встреча в Новороссийске»).

Нигде *военный* характер советской пропаганды периода холодной войны не проявлялся ярче, чем в поэзии борьбы за мир, которая эксплуатировала главным образом идиомы советской военной пропаганды 1941–1945 годов. Враг, объявленный фашистом, обвинялся в нечеловеческих преступлениях («Как смеют они говорить о свободе, / Кто негров линчует сегодня открыто! / Мы в них, в „демократах“ фашистов находим. / Презренных наемников, слуг Уолл-стрита. / Вновь бешено воют носители мрака, / Убившие подло Ванцетти и Сакко») и подозревался в преступных замыслах против Советского Союза («В Афинах, Вьетнаме, Корее, Китае / Залившие кровью холмы и долины, / Они нашу родину ныне мечтают / Сломить, превратить в пустыри и руины; / Сжигать города и разбойничать люто, / Бомбить, убивать в колыбелях малюток» (Анастас Венцлова. «Теснее ряды!»).

Последнее — образцовая военная поэзия, которая в первый период войны, до середины 1943 года, вся состояла из картин невыразимого насилия, чудовищных зверств и невероятных страданий. Центральной фигурой здесь почти всегда был ребенок — идеальная жертва, мобилизующая и взывающая к возмездию. Спустя всего несколько лет после победы мотив тревоги за будущее вновь возникает в советской поэзии, персонифицируясь в хрупком ребенке. О девочке, приветствующей делегатов Всемирного конгресса мира, Николай Тихонов пишет так же, как писал о детях блокадного Ленинграда: «И в прелести сияющей и тонкой / Не просто юной жизни торжество: / Все будущее в образе ребенка / Стоит и просит защитить его» («Во имя лучших радостей на свете»). Угроза жизни детей становится почти осязаемой: «Из-за дымной свинцовой Атлантики / Тянет смерть свою руку костлявую / К солнцу, к дому, деревьям и к облаку, / Играм наших веселых детей» (Анастас Венцлова. «На рождение первенца»). Литовскому поэту вторит молдавский. В стихотворении «Солнце мира» Емилиан Буков заявляет, что американские «разбойники» хуже гуннов: «Но есть на свете худший сорт бандита. / Кто не щадит и материнских слез, / Кто золотую бритву Уолл-стрита / Над детским горлом высоко занес». Так изображали в советской поэзии гестаповцев в 1942 году. А так — концлагерных врачей: «Ученый, дипломированный варвар! / Его тревожит мирный сон ребят: / Во тьме лелея замысел коварный, / Он копит свой бесчеловечный яд». Стихотворение завершается риторическим вопросом: «Что, что дороже для людей и мира, / За что народов грянут голоса: / За ядовитый, тусклый взгляд банкира / Иль за ребенка чистые глаза?»

Не только ребенку — всем и каждому, включая и самого автора, грозит коварный враг. Эта параноидальная поэзия породила болезненные картины. Украинский поэт Андрей Малышко пишет, что «в заокеанской стороне» он встречал врагов и ему «ясны были их желанья» — «Враги глядели из углов. / Где притаились... / Отравили / Они меня бы, опоили / Отравую, сожгли в огне, / Распяли б в тяжкую годину / За молодую Украину, / Которой нет дороже мне» (Андрей Малышко. «В заокеанской стороне»). Врагами оказываются здесь сплошь и рядом не только солдаты, но дипломаты и политики, которых эта поэзия считает теми же солдатами в штатском — мирных людей среди них нет:<sup>1</sup> «После войны ушли в дипломаты / Начальники их штабов. / И возлюбили их генералы / В посольских дворцах уют» (Алексей Сурков. «Возвысьте голос, честные люди!»).

Кульминацией превращения этой «поэзии мира» в пропаганду войны стали призывы к физическому уничтожению «врагов мира» — как дипломатически выдержанные: «Поджигателям войн только смерть — искупление. / Это будет последняя казнь на земле» (Евгений Долматовский. «Суд»), так и без выбора выражений: «Презренному Черчиллю, Даллесу, Баруху / Сумею / Поганые глотки заткнуть!» (Александр Жаров. «Всей силою!»). Залогом понятого таким образом мира может быть только сила: «Быть войне или не быть — зависит / От того, как будем мы сильны. / Армия советского народа, / В нерушимой крепости твоей / Будущего солнечные своды / И судьба счастливая детей» (Евгений Долматовский. «Будет ли война?»). «Армия мира» требует мобилизации, готовности к настоящей *войне за мир*: «„Мир!“ — на стройках стропила шепчут, / „Мир!“ — деревья шумят в саду, / „Мир!“ — я слышу на всех наречьях. / За такую мечту человечью, / Если надо, я в бой пойду» (И. Бауков. «Мир для этого нужен мне»). «Армия мира», «солдаты мира», «война за мир» — не столько поэтические тропы, сколько продукты оксюморонной природы холодной войны, в которой *«борьба за мир» была формой боевых действий*.

Парадигматическим мобилизующим текстом Отечественной войны было стихотворение Константина Симонова «Убей его!» (1942), где немец изображался извергом, убивающим твоего учителя, избивающим твою мать, разрушающим твой дом и насилюющим твою невесту. В стихотворении Сергея Смирнова «От имени отцов и матерей» теперь точно так же изображаются «враги мира», которые «шныряют рядом... / Колдуют над бациллами чумы... / грозят нам пулей, газом, ядом», «для бомб обуздывают атом, / Весь белый свет хотят прибрать к рукам, / Под флагом, будто зебра, полосатым / Развозят смерть по всем материкам». Обращаясь к читателю «от имени отцов и матерей», Сергей Смирнов воссоздает те же образы, что и в стихотворении Симонова: «Не для того мы дом свой создавали, / Белили стены, / Красили полы, / Чтоб янки там

<sup>1</sup> См.: Гус М. Банкиры — генералы — дипломаты // Литературная газета. 1947. 27 сентября. С. 2.

кутили и плевали, / И задирали ноги на столы» (у Симонова: «Если ты не хочешь, чтоб пол / В твоём доме немец топтал, / Чтоб он сел за дедовский стол / И деревья в саду сломал...»); «Мы наделили дочерей-красавиц / Любовью к людям, ясностью ума / Не для того, чтоб циник и мерзавец / Их заточил в публичные дома» (у Симонова: «Если ты не хочешь отдать / Ту, с которой вдвоем ходил, / Ту, что поцеловать ты не смел — / Так ее любил, / Чтобы немцы ее втроем / Взяли силой, зажав в углу, / И распяли ее живьем / Обнаженную на полу, / Чтоб досталось трем этим псам / В муках, в ненависти, в крови / Все, что свято берег ты сам / Всею силой мужской любви...»); «Не для того нам день грядущий нужен / И синева небес над головой, / Чтобы навек жена рассталась с мужем / И стала не женою, / А вдовой» (у Симонова: «Так убей же немца, чтоб он, / А не ты на земле лежал, / Не в твоём доме чтобы стон, / А в его по мертвом стоял. / Так хотел он — его вина. / Пусть исплается не твоя, / А его родившая мать, / Не твоя, а его жена / Понапрасну пусть будет ждать»).

Поэзия борьбы за мир была прежде всего антиамериканской. Америка была представлена в ней в соответствии с клише 1920-х годов. Ее символ — «мрачный, огненный Нью-Йорк» — несколько не изменившийся с начала века «город желтого дьявола»: «Черных фордов вереницы, / Толчея, всемирный торг. // Ходят там в четыре смены / Своры псов сторожевых, / Завывают бизнесмены / У фронтонов биржевых». Знакомые атрибуты этого «страшного пекла», «города-спрута» — «жаркие запахи бензина», полыхающие «миллиардами свечей» магазины, и «хибары трущоб», шпионы, что «пишут коды, / Шифров толстые тома, / И торчит у ног Свободы / Федеральная тюрьма» (Владимир Луговской. «Голубь мира»). Этот вполне литературный образ Америки оживлялся иногда гротескными сценами, как будто озвучивающими карикатуры Кукрыниксов или Бориса Ефимова: «Средь бела дня, под ясным небосводом, / В стране „демократических свобод“ / Бандиты расправляются с народом, / Бандиты нападают на народ. / Бесчинствуют, детей и женщин душат, / Свинцовыми дубинками гвоздят, / Ножамы полосуют всех подряд. / Кто хочет Поля Робсона послушать» (Александр Жаров. «Средь бела дня»).

Нередко антиамериканская риторика окрашивалась в цвета очередной идеологической кампании. Так, в эпоху борьбы с космополитизмом картины американской жизни приобретали черты персонализированных нарративов о невозможности «беспочвенной» жизни, символом которой изображалась Америка. Например, в стихотворении еврейского поэта Зиновия Телесина «Баллада о золотой стране» повествуется о том, как «в дни давно минувших лет» тетя Этл и дядя Эле уехали в Америку, оставив свое местечко, и никто не мог понять, «зачем они едут в чужую страну» (в 1949 году было не принято вспоминать о государственном антисемитизме, черте оседлости и еврейских погромах в дореволюционной России). И вот, прожив там в полной нищете всю жизнь, они пришли к страшному финалу: «По улицам тащатся тетя и дядя, / На будни

Америки с ужасом глядя. / Вот слышится крик. Полисмены лютуют. / Вот слышится стон. Это негра линчуют! / Вот грузчик продрогший стоит у реки. / Вот толпы рабочих, что, сжав кулаки, / Грозят уолл-стритовцам гордо и смело, — / Их „Белому дому“ и черному делу». Здесь двоих стариков-евреев настигает позднее прозрение: «И дядя сказал: / — Я нужды не стыжусь, / Но жизнь без Отечества — я проклинаю! / А есть ведь на свете Отчизна родная, / Страна золотая, Советский Союз! // И честные руки свои трудовые / Они протянули туда, где вдали / Сияет Отечество счастья — Россия, / Маяк для трудящихся всей земли». Космополитам же места на Земле не находится. Их удел — гибель. Обращаясь от имени «простых людей» к американцам-космополитам, классик белорусской литературы Аркадий Кулешов заявлял: «Слышите, граждане мира, / Властители света: / Вам отказала в гражданстве / Земная планета! // Слышите, места для вас / Не осталось в мире, / Вы не прописаны больше / На этой квартире! // Ваша квартира — в могиле, / Под камнем холодным, / С надписью вечной на камне — / Проклятьем народным» (Аркадий Кулешов. «Простые люди»).

Оборотной стороной демонизации врага была идеализация героев «битвы за мир», изображение которых становилось иногда панегирическим. Так, в стихотворении «Пак Ден Ай», посвященном героине корейской войны, удостоенной Сталинской премии мира в 1951 году, Николай Тихонов наделяет ее портрет почти религиозными атрибутами: «Сорвался зал со всех своих устоев, / Когда сошла с трибуны Пак Ден Ай. // Вскочили люди на столы и стулья, / А женщины восточных стран толпой / Бежали к ней в таком всеобщем гуле, / Как будто в зал обрушился прибой. // И первая из женщин перед нею, / Упав ничком, поцеловала пол, / Как землю той истерзанной Кореи, / Чей образ здесь по всем сердцам прошел. // И женщины плащи свои снимали. / На Пак Ден Ай накидывали их, / Как будто дар особый получали / Плащи, коснувшись Пак Ден Ай на миг. // И целовали в губы, в шею, в щеки, / Края ее одежды, рукава... / В глазах темнел такой восторг глубокий, / Что от него кружилась голова. // И под руки ее вели. Гвоздики / Ей дали руки. Алые цветы / Таким густым огнем горели диким, / Как кровь на платье снежной чистоты... // Кругом кричали, плакали и пели / Одной семьей, как будто все свои, / Ее несли, купая, как в купели, / В неистовстве невиданной любви. // И в волны криков, песен, восклицаний / Она сошла спокойно и светло, / И медленно вошедшее молчанье, / Как облаком, ей плечи облегло. // И все вернулись, как из сновиденья, / Где их кружил живительный поток, / Таким опустошенные волнением, / Что был, как тяжесть, воздуха глоток». Это экстатическое поклонение героине борьбы за мир, подчеркнутое нарочито пастернаковской последней строфой, — погружает эту поэзию войны в описанное Рыклиным «пространство ликования» — настоящий домен мобилизационной образности.

И все же это военная поэзия особого рода. В отличие от периода войны, когда многие советские поэты находились на передовой и апеллировали

к реальному опыту войны, поэты (кроме нескольких высокопоставленных секретарей Союза писателей), которые практически профессионально занимались контрпропагандой и «борьбой за мир» — Симонов, Тихонов, Сурков и др.), в основной своей массе из страны не выезжали и не бывали не то что в Америке, но даже в Восточной Европе. Поэтому их картины из европейской и тем более американской жизни питались в основном антизападной газетной публицистикой. Опыт же выезжавших был ограничен главным образом отелями, в которых они останавливались, и постановочными мероприятиями, призванными демонстрировать «международную солидарность трудящихся в борьбе за мир». Неудивительно поэтому, что во многих стихотворениях Симонова, Суркова, Тихонова этих лет речь идет о разного рода съездах и «митингах солидарности», где советские представители противостоят злобным антикоммунистам — поджигателям войны и произносят рифмованные пафосные речи о мире и величии Советского Союза и филиппики в адрес «поджигателей войны». Гостиницы и вовсе стали едва ли не основными топосами этой поэзии. Так, в стихотворении Симонова «Красное и белое» рассказ идет об отеле, где советский журналист проходит с негритянской активисткой под ненавидящими взглядами через фойе: «Мы жили в той большой гостинице / (И это важно для рассказа), / Куда не каждый сразу кинется / И каждого не примут сразу, / Где ежедневно на рекламе, / От типографской краски влажной, / Отмечен номерами каждый, / Кто ошастливлен номерами...» В стихотворении таджикского поэта Мирзо Турсун-заде «Таджмагал» речь также идет о шикарном отеле: «Я помню оживленье в „Таджмагале“: / Звенел фарфор, и скатерти сверкали, / Биржевики приехали на съезд / Из многих западных, восточных мест. / Космополиты, вору, воротилы, / Пропитанные тлением могилы». Видимо, роскошные гостиницы, в которых проживали номенклатурные «борцы за мир», производили на них неизгладимое впечатление, и были единственной по-настоящему знакомой им реальностью за границей.

Неудивительно, что эта поэзия наполнена самыми невероятными историями и фантазиями. Так, в «Балладе об американском мальчике» украинского поэта Ивана Неходы рассказывается о том, как «в нью-йоркской пристани, в Америке» некий мальчик Джек хочет убежать в Советский Союз. Его замысел прост: «Он отыщет со звездой красною / Судно из страны большевиков» и «убежит навеки из Америки». Он спрятался в трюме, но был обнаружен американскими таможенниками: «— Ты преступник?! — полисмен в истерике, / Вдруг глаза застыли, широки, / Слышит он: — Бежал я из Америки / В край, где воля, где большевики». У мальчика Джека обнаружен «лишь Чкалова портретик», с которым он хотел бежать «на волю». Провожая взглядом уводимого полицией ребенка, поэт дорисовывает знакомую картину: «Повели. Упала тень хвостатая / На сухой береговой гранит. / Статуя свободы. Возле статуи / Полисмен с дубинкою стоит» — это был излюбленный образ Америки

в советском искусстве. Другой украинский поэт, Андрей Малышко, в стихотворении «Катюша» рассказывает о том, как он «услышал, словно дома», как «негры в знойном поле Оклахомы / Пели нашу песенку вдвоем... // Двое негров славили Катюшу, / Ту, что Исаковский написал». На фоне этих небылиц традиционные картины Америки должны были восприниматься как вполне правдоподобные.

Их оживлению способствовали распространенные в этой поэзии разного рода «обращения» к американцам, призванные персонализировать эти выпендренные тексты. Эти обращения отличали военную поэзию борьбы за мир от военной поэзии периода войны, где обращений к немецким солдатам не было. Чаще всего в этой продукции, произведенной *исключительно* для внутреннего потребления, использовался жанр «письма» или «послания» вчерашним американским союзникам. Поскольку ни одно из этих стихотворений не было переведено или издано в Америке, условность этого псевдоэпистолярного жанра должна быть понята как своего рода обнажение приема. Тексты эти выдержаны в разных тональностях. Так, Симонов обращался к американцам — вчерашним «товарищам по оружию» с иронией: «Мой безымянный друг, ну как вы там? / Как дышится под статуей Свободы? / Кто там за вами ходит по пятам, / Вас сторожит у выходов и входов? // В какой еще вы список внесены / По вздорным обвинениям в изменах, / Сержант пехоты, ветеран войны / С крестом за храбрость в битве при Арденнах?» (Константин Симонов. «Три точки (Письмо в Нью-Йорк, товарищу...)»). Алексей Сурков — с пафосом: «Прежде чем президент и офицерики / Бросят в битву тебя, воронью на обед, / Поднимись, настоящий хозяин Америки, / И скажи им солдатское, гневное: НЕТ» (Алексей Сурков. «Американскому солдату»). А Михаил Луконин — с угрозой: «Кто предал наш мир и угрозу приблизил? / Кто Трумэна выбрал в поводыри? / Американец, / Ты взрослый мужчина, / Так что же ты закрываешь глаза, / Когда под тобой закипает пучина, / Банкир отпускает войны тормоза?! // Ты думаешь — Трумэн, захваченный битвой, / На поле военном пойдет на меня? / Ты думаешь — Форд, а не ты, а не сын твой, / Полезет и рухнет под вихрем огня?» (Михаил Луконин. «Американцу»).

Главным, если не единственным адресатом этих обращений был, конечно, советский читатель. Это он должен был ощутить в этих текстах советскую мощь и советскую снисходительность, в которой читалось едва скрываемое и льстящее ему высокомерие. Обращаясь к советскому читателю непосредственно, Сурков объявлял все иные точки зрения ложью, которой «поджигатели войны» хотят унизить советский «народ-герой»: «И ложь нависает смрадным туманом / У мира над головой, / И слышен все громче за океаном / Вчерашний фашистский вой. / Газетных наемников хор ретивый / Анафеме предает / Тебя, героический, миролюбивый, / Родной советский народ» (Алексей Сурков. «Возвысьте голос, честные люди!»).

Эти акафисты советскому народу — своего рода массаж национального эго — были частью национального строительства, особенно интенсивно шедшего после войны в рамках нового, теперь расширенного, имперского проекта. Здесь доминировала тема русско-советского величия, до войны звучавшая более приглушенно. Теперь читатель оказывался в новой географии: «В Москву отовсюду путь недалек, / Куда б на карту ни глянул ты: / Москвой приводные ремни дорог / Ко всем городам протянуты. // Повсюду сияет московский свет / В ауле далеком, в станице ли, — / У нас давно провинции нет, / Провинция — за границей» (Вадим Шефнер. «Московское шоссе»). Подтверждения этого тезиса шли, разумеется, не из-за границы, а из вчерашней «провинции», которая отвечала, что больше не чувствует себя таковой благодаря своей причастности московскому пространству. Латышский поэт Фрицис Рокпелнис сформулировал это новое имперское сознание в стихотворении «Что скажет Москва!» предельно точно: «Комарик пищит и томится / В полувековом забвении: / — Что скажет о вас за граница? / Что скажет мадам Табуи; // Удел комариный плачевен. / От злости бедняга зачах: / — Что скажет о вас мистер Бевин? / Что Черчилль наперчил в речах? // Давно уже рижским рабочим // Наскучил трезвон комара: // Невидная тварь, между прочим, // Но гнать ее все же пора! // Довольно нас Вильсон и Гувер / Пускали, как пыль, в обмолот. / Мы не бенлюкс и не буфер. / Мы — вольный советский народ. // Наш праздник работою нажит, / И тем наша гордость жива, / Что Сталин о Латвии скажет. / Что скажет о Риге Москва!»

Как всякая военная поэзия, советская поэзия борьбы за мир, будучи продуктом, не подлежащим конвертированию, производила исключительно внутрисоветский дискурс, и внутренняя аудитория была единственным ее потребителем. Идиоматика, вырабатываемая в ней, позволяла массовому читателю ориентироваться в послевоенном мире, в котором страна находила новое положение, соответствующее ее новой имперской роли и новому статусу сверхдержавы, неожиданно свалившимся на нее в результате Победы. Массовое сознание нуждалось в очередной идеологической перестройке и географической переналадке, которыми занималась советская поэзия.

Парадоксальным образом, кажущаяся бессубъектность этой поэзии делала ее прозрачной в непосредственной трансляции коллективного опыта. Проецируемые в ней коллективные комплексы и травмы основаны на переносе. Этот перенос ранее пережитых отношений с одного лица на другое (а в данном случае — с одного коллективного тела на другое) был вполне бессознательным. Здесь актуальные политические задачи и переживание насилия сливались в едином акте творчества идеологической идиоматики. Примером могут служить сцены унижения, которыми наполнена эта литература и которые несут на себе печать живого опыта коллективных тел — опыта, несомненно, травматического и вместе с тем единственно интимно известного. Прицаемое

(на идеологическом уровне) поведение сильного, унижающего достоинство слабого, подсознательно проецируется как психологически желаемое, поскольку единственно приемлемой здесь считается позиция силы.

Таково, например, унижение колонизаторами эксплуатируемых народов. В стихотворении Алексея Суркова «На тегеранском базаре» из его книги стихов «Миру — мир» англичане подаются в виде почти театральных колонизаторов образца начала века: «Их обуви тяжелый стук тупой / Не первый год привычен слуху здесь. / Они, как броненосцы, над толпой / Несут колонизаторскую спесь. // И если вдруг посмеет человек / Хоть слово им сказать наперекор, / Украшенный насечкой гибкий стек / Взметнется в воздух и погасит спор. // Своей холодной наглостью храним. / Уйдет обидчик цел и невредим. / А полицейский, лютый к бедняку, / Приложит льстиво руку к козырьку». Эти сцены индивидуальных унижений сменяются обобщающей картиной унижений национальных в завершающем книгу стихотворении «Дорога на юг», где «психологизм» сменяется карикатурой: «Лев Ирана, бедняжка, / Не изрыгает гром. / Здесь он юлит, как дворняжка, / Перед британским львом. // Нефти пьянящий запах / Мил британскому льву. / Мнет он в хозяйских лапах / Пальмы, людей, траву. / Каждый князек в округе / Служит ему, как раб. / Все здесь — рабы и слуги: / Фарс, индус и араб». Все служит делу «национального закабаления» (на идеологическом уровне) и унижения (на психологическом): «Пусть под пятою зверя / Участь страны горька — / Славят продажные перья / Иго нефтяника. / Пусть у раба рубаха / Съедена потом дотла — / Благословенье аллаха / Шлет британцу мулла». Завершается стихотворение (и весь сборник) картиной полного унижения: «...Там, где хозяева слабы, / Гости наглы, сильны / В водах Шат-эль-Араба / Крейсеры отражены...» Безнаказанность и наглость колонизаторов-эксплуататоров взывает к мести. Поэтому здесь рисуется бесконечная цепь возмездия-унижения. Американцы унижают европейцев (об этом — большинство советских карикатур). Но с особым удовольствием рисуется унижение англичан, избранных в качестве объекта особо изощренных издевательств, которые должны восприниматься как унижение унижающих. Об этом — пьеса Аркадия Первенцева «Младший партнер», о которой разговор впереди.

Опыт коллективных тел пронизан насилием. Другой опыт им незнаком. В этих сценах легко прочитывается проекция собственной спеси. В этих текстах читается прежде всего советский опыт. Так должен вести себя сильный — так он себя и вел в это время в Иране, Индокитае или в Восточной Европе. Качества, атрибутированные англичанам и американцам, являлись прежде всего вытесненной зеркальной проекцией советской политической культуры, продуктом новоприобретенной самоуверенности советского субъекта за счет отнесения на свой счет «величия государства». В результате образ Другого оказывался куда более миметически точным, чем образ своего

(героев «Кавалера Золотой Звезды» или «Кубанских казаков»). Идеологический эффект переноса был тем эффективнее, чем архаичнее была эстетика этих миметических практик и механизмов коммуникации, которые усиливали глубоко укорененные конвенции за счет укрепления связи между реальным и символическим, что вместо остранения и проблематизации вело к десемантизации этого письма. Поскольку запрос был именно на такую миметическую литературу, эта поэзия воспринималась массовым читателем именно как искусство, то есть как высоко интегрированный и организованный (словарем, ритмом, жанром и т. д.) текст.

Высказывания «простых советских людей» в «защиту мира», являясь частью политического ритуала, принадлежали строго конвенциональному и лишённому всякой спонтанности идеологическому дискурсу. Этот дискурс (так же как и визуальные репрезентации темы «борьбы за мир») ещё до того, как стать предметом соц-арта и концептуалистской рефлексии, сделался объектом диссидентского осмеяния. В частности, в знаменитой песне Александра Галича «О том, как Клим Петрович выступал на митинге в защиту мира», где от лица пьяницы-рабочего, который поднаторел в выступлениях «от лица рабочего класса» на различных митингах, рассказывается о том, как его вызвали выступать на митинге в защиту мира, но референт по ошибке дал ему текст выступления от лица «простой советской женщины». И только во время чтения речи на митинге герой обнаружил, что читает текст от лица матери: «не спешно говорю и сурово: / „Израильская, — говорю, — военщина / Известна всему свету! / Как мать, — говорю, — и как женщина / Требую их к ответу! / Который год я вдовая, / Все счастье — мимо, / Но я стоять готовая / За дело мира! / Как мать вам заявляю и как женщина!..“ Остановить выступление нельзя, изменить текст тоже. Герой в ужасе дочитывает текст до конца, замечая, что в зале не происходит никакого волнения: «В зале, вроде, ни смешочков, ни вою... / Первый тоже, вижу, рожи не корчит, / А кивает мне своей головою! / Ну, и дал я тут галопом — по фразам, / (Слава богу, завсегда все и то же!) / А как кончил — / Все захлопали разом, / Первый тоже — лично — сдвинул ладоши. / Опосля зазвал в свою вотчину / И сказал при всем окружении: / „Хорошо, брат, ты им дал, по-рабочему! / Очень верно осветил положение!“...»

Между тем осмеянные здесь ритуал и дискурсивные конвенции сформировались отнюдь не в 1970-е годы, но именно в конце 1940-х — начале 1950-х годов. Как большинство основных советских идеологических ритуалов постсталинской эпохи<sup>1</sup>, они являются продуктом позднесталинской культуры, где «простой советский человек» заговорил голосом, привитым ему поэзией борьбы за мир. Коллективные тела, обретая в этой поэзии язык, освоили его в такой

<sup>1</sup> Об эволюции советской поэзии борьбы за мир в 1960–1980-е годы см.: Брагинский Н. Хотят ли русские войны? Советские «песни в борьбе за мир»: национальность как анахронизм // Неприкосновенный запас. 2011. № 4 (78).

мере, что стали способны не только говорить, но и писать на нем. Идеальный советский субъект, который производился в этих текстах, материализовался в творчестве. Письмо читателей, превращавшихся в поэтов, было настолько распространенным феноменом, что в начале 1950-х годов несколько издательств выпустили даже сборники стихов о мире, авторами которых были доярки и ткачихи, библиотекари и грузчики, школьники и учителя, техники и военные, электромонтеры и железнодорожники, заведующий складом и завхоз свиноводческой фермы<sup>1</sup>.

Подобно советским поэтам, описывавшим роскошные отели своего пребывания и организованные митинги «в поддержку мира», читатели-поэты описывают свой опыт — советские ритуалы мира с неизменными «простыми матерями-женщинами». В стихотворении железнодорожника Михаила Просвирина «Слово простого человека» рисуется та же сцена, что и у Галича: «Клуб переполнен. Сцена вся в знаменах. / Колхозное собрание идет. / — Имеет слово Трошина Алена, / Доярка из колхоза „Путь вперед“. // — Я, граждане, наверно, в этом зале / Постарше всех. И я скажу как мать... / Слыхала я, что там, за океаном, / Опять войну готовят против нас, / Что бомбой угрожает мирным странам / Какой-то бесноватый в этот час. // И если пораздумаешь об этом, / К тому соображению придешь, / Что он по всем по выходкам, приметам / Ни дать ни взять на Гитлера похож». В отличие от героя Галича, железнодорожник Просвиринов произносит речь матери не по ошибке, но используя «художественное перевоплощение» для усиления пафоса.

Зависимость самодеятельных производителей этого дискурса от профессиональных поэтов, поставивших лекала для этого письма, была настолько высокой, что едва ли не каждый сюжетный поворот, стилистический прием или жанровая форма были результатом следования расписанным в канонизированной советской поэзии конвенциям. Сразу после гневных эскапад в адрес «бесноватого» доярка Трошина Алена рассыпается в благодарностях «родной Советской власти»: «Мне и почет, и слава в сельсовете. / Я всей душой работе отдалась. / Да, где найдешь, родимые, на свете / Таковую вот, как эта — наша власть!» Автор как будто отдалается от своей героини и смотрит на нее глазами... Сталина: «Она стояла скромно на подмостках, / В аплодисментах встретился зал. / И Сталин, Сталин, там, в Кремле Московском / Ее простым словам рукоплескал!» Картина эта заимствована из одного из ключевых поэтических текстов холодной войны — стихотворения Симонова «Речь моего друга Самеда Вургуна на обеде в Лондоне» (1947). В нем Симонов рассказывал о том,

<sup>1</sup> Тексты, рассматриваемые ниже, взяты из двух подобных сборников: За мир. Поэтическое творчество трудящихся / Сост. Н.В. Покровская. М.: Всесоюзный Дом народного творчества им. Н.К. Крупской, 1951; Стихи о мире: Сб. стихов Калужского обл. лит. объединения. Калуга: Изд-во газеты «Знамя», 1952. Некоторые из этих текстов до публикации в сборниках были напечатаны в различных местных и многотиражных газетах.

как он вместе с главным азербайджанским поэтом сталинской эпохи Вургунном оказался на приеме в Лондоне, где Вургун якобы выступил с гневной речью против британских империалистов. Речь состояла из гневных инвектив и излюбленных в советской поэзии борьбы за мир сарказмов в адрес парламентских лжецов, которым Вургун рассказывал о советском Азербайджане: «И хоть лежит моя страна / Над нефтью благодатною, / Из всех таких на мир одна / Она не подмандатная, / Вам под ноги не брошенная, / В ваш Сити не заложённая, / Из Дувра пароходами / Дотла не разворованная, / Индийскими свободами / В насмешку не дарованная, / Страна, действительно, моя / Давно вам бесполезная, / По долгу вежливости я / В чем вам и соболезную». Описывая злобу «лордов», Симонов завершает эту злобную сатиру той самой пафосной сценой, которую списал у него железнодорожник Просвирнов: «Стоит мой друг над стаей волчьей, / Союзом братских рук храним, / Не слыша, как сам Сталин молча / Во время речи встал за ним. / Встал, и стоит, и улыбается, — / Речь, очевидно, ему нравится».

Учащийся из Киргизии некто И. Карагулов в стихотворении «На митинге» усложняет задачу, строя повествование от лица английской «женщины и матери», чья речь «легла, как свинец / Через Лондон, к Нью-Йорку. / Слово неслось, / Так, чтобы мог услышать кровавый делец». Речь английской матери полна того же пафоса: «Десять душ я вскормила грудью своей. / Как могла, воспитала нищих детей. Чахла, слепла, трудилась, сил не щадя, / Чтоб помочь им, чтоб сделать из них людей». Но «мистер Черчилль, поборник железных оков... / пожертвовал сыном моим, / Усмиряя в Судане черных рабов». Не лучше сложилась судьба второго сына: «На делах лейбористов — та же печать! / Мистер Эттли, ты тоже ограбил мать: / Запер в трюме второго сына ее / И отправил в Малаю смерти искать». И вот теперь англичанка обращается к «человечеству, людям любой страны» буквально словами советской матери: «Уолл-стриту и Сити надо понять, / Что войны не допустит старая мать». Априорная виновность Америки такова, что даже когда в бедах детей виновны Черчилль и Эттли, проклятья несутся в Нью-Йорк...

Та свобода, с которой самодеятельные авторы — даже школьники из Киргизии — перевоплощаются в английских матерей, свидетельствует не столько об артистизме или богатстве творческой фантазии, сколько о степени освоенности дискурса. Он находился на границе сатиры и героики, сарказма и пафосности, свободно перемещаясь от одного полюса к другому. Героизация борцов за мир, составлявшая важную часть этих нарративов, может служить хорошим примером того, как свободное владение этим языком и жанровыми конвенциями самодеятельными авторами стирало границу между профессиональным и любительским производством текстов холодной войны. Сравним три текста разных жанров, посвященные различным персонажам героического пантеона борцов за мир.

Первый — профессиональной латышской поэтессы Мирдзы Кемпе «Баллада о Раймонде Дьен», повествующая о французской коммунистке, которая легла на рельсы, чтобы остановить состав с оружием для войны во Вьетнаме. Ее примеру последовали другие женщины. Это событие широко освещалось в советской печати. Рассказ об этом подвиге уложен в сюжетный текст: «Летит эшелон, завывают гудки, / Но воля ее непреклонна. / И Франции совесть — Раймонда Дьен / Лежит на пути эшелона. // Сотни прекрасных, таких, как она. / Ложатся с Раймондою рядом. / Стоит паровоз... машинист потрясен / Невиданной этой преградой». Финал дает обобщение, усиливающее суггестивный эффект от картины: «Напрасно, беснуясь, кричит офицер, / Солдат на расправу толкая. / „Не тронь их! — друг другу солдаты кричат. — / Вся Франция нынче такая!“» Подвиг Дьен был запечатлен не только в поэзии, но и в музыке — в оратории Сергея Прокофьева «На страже мира», где ей была посвящена отдельная часть «Война с войной».

Второй текст — стихотворение «Солдат мира» некоего служащего Евгения Гулака, который посвятил его Жолио-Кюри, легендарному основателю и первому председателю Всемирного совета мира. Оно построено по той же нарративной модели: описание подвига — драматизация — суггестия: «...Он видит ночь. Поверженный Париж. / Допрос гестапо, длинный непомерно: / „...Нам все известно, прямо говори. / Что ты есть тайный агент Коминтерна...“ // Молчит ученый, чуть прищутив взгляд, / Спокойно мнет потертые перчатки. / Фашист не знает: перед ним солдат, / Снабжающий подпольщиков взрывчаткой». Актуализация прошлого ведет к усилению эмоциональности финала: «И вот теперь, спустя десяток лет, / Когда войной нам вновь грозят банкиры, / Как радость жизни, как свободы свет, / Пришел в наш строй Кюри солдатом мира. // Его призыв: — „Долой, друзья, войну!“ / По всей планете повторяют люди... / И с берегов в свинцовую волну / Бросают в море танки и орудья».

Третий пример — стихотворение журналиста Константина Тюляпина «Эжени Коттон», посвященное заместителю Жолио-Кюри и видной активистке борьбы за мир, — хорошо иллюстрирует преодоление нарративности, столь свойственной этим агиографическим текстам. О героине рассказывается без указания на конкретные подвиги, но лишь сменой кадров: «Я вижу ее в партизанских рядах, / Идущих за Францию в бой, / На женском конгрессе, когда / Входит с победой из зала суда, / Милльоны ведя за собой». Деперсонализация порождает обобщенность и делает дискурс идиоматичным: «Их много таких отважных Коттон, / Их встретишь в любой стране, / Чем шире сторонников мира фронт, / Тем уже дорога к войне... // И все, кому дорог сын или брат, / Чтоб слезы не лить потом, / Сегодня становятся в тот же ряд, / Где борется Сталинский лауреат / Наш друг — Эжени Коттон».

Самодеятельная поэзия воспроизводила едва ли не все сюжетные формы и приемы канонизированных нарративов. Например, обращения к американ-

скому солдату. Так, в стихотворении «Тому Сиденею (американскому летчику)», который спасся, когда его расстреливала «над Эльбой апрельским вечером / Огнем облака рубя, / Тройка фашистских „мессеров“», гидротехник Павел Шпилев предвещает гибель в Корее: «Вспыхнут моторы пламенем, / До боли глаза слепя, / И здесь, где ты вызвал ненависть, / Ничто не спасет тебя». Колхозник Николай Букин в стихотворении «Добрые слова» воспроизводит стиливые конвенции детской литературы, рассказывая о мальчике Васе, который «найдет на карте сразу / И Камчатку, и Таймыр. / Он в тетрадах первой фразой / Вывел четко: „Сталин — мир!“ / За слова за эти Васю / Похвалил вчера отец. / И учительница в классе / Подтвердила: — Молодец!»

Как можно видеть, самодеятельная поэзия не только не отличалась от профессиональной, но лишь укрепляла статус последней, будучи живым доказательством ее эффективности. Утвердившиеся в ней конвенции станут достоянием советской поэзии на многие десятилетия, мало изменившись вплоть до конца 1980-х годов. Более того, самодеятельная поэзия борьбы за мир раскрывает одну из важнейших функций профессиональной советской поэзии. Это была политическая логопедия, занимавшаяся формированием и внедрением идеологических конструктов — тропов и идиом, которые в совокупности составляли вокабуляры и конвенции речевых практик холодной войны и кодифицировали их. Имея в виду, что это была прежде всего война идеологий и политических жестов, роль этих конструктов в послевоенном противостоянии трудно переоценить.

Итак, в поэзии борьбы за мир мы имеем дело с «переодетой» — тематизированной в новой актуальности холодной войны — военной поэзией предшествующего периода 1941–1945 годов. Военная поэзия — с ее описаниями фашистских зверств, призывами к возмездию, дозволенным трагизмом и пестуемой героикой, пронзительным лиризмом и горестной ностальгией — с окончанием войны потеряв былую *тематическую* актуальность, сохранила мобилизационный потенциал, который в условиях холодной войны оказался востребованным. И потому в иной тематической аранжировке она обрела второе дыхание. Идиомы холодной войны камуфлируют каркас прежней военной литературы и одновременно эксплицируют его, усиливая ее мобилизационный потенциал. Но поскольку эта поэзия лишена живого чувства, которое пронизывало военную поэзию во время реальной опасности, она откровенно вторична, в ней доминируют искусственный пафос и форсированная суггестия.

Этой поэзии чужда рефлексия. Тем ценнее редко встречающиеся в ней удивительные в своей пронизательности строки: «Иногда, страницы книг листая, / Сравниваешь слово и металл. / Но металл, куда его ни ставят, / Быть самим собой не перестал. / А слова — они иного рода, / И верны лишь на своих местах... / Слово вдохновенное свобода / Станет ложью у врага в устах» (Константин Мурзиди. «Из дневника»). В отличие от металла периода

1941–1945 годов, поэзия холодной войны имела дело *только* с конструированным миром, *только* со словами, которые ставила «на свои места». Но эти места — лишь места переноса, вытесненный в мир врага отраженный образ того самого коллективного тела, голосом которого эта поэзия являлась. Оксюморонная природа военных пропагандистских нарративов такова, что слова перестают здесь быть «самими собой», а производимая ими «правда» оборачивается «ложью» в разных «устах». Даже симулируя мир и борьбу за него, сталинизм, будучи формой войны, производил военный дискурс. И чем жарче распалась *война за мир*, тем с большей неизбежностью воспроизводила она *мир войны*.

### *Театр мира: Драматизация идеологических идиом*

Интернализация идеологических идиом невозможна без их визуализации и драматизации. Идеальным пространством для этого являлась сцена. Поэтому столь успешным было театральное производство эпохи холодной войны, в котором участвовали ведущие советские драматурги, а сама драматургия холодной войны быстро превратилась в особый жанр с набором кодифицированных персонажей, стилевых конвенций, эмфатических приемов и сюжетных схем.

Специфический набор жанровых клише сложился уже в 1947 году и оставался неизменным на протяжении долгого времени. Объясняется это, во-первых, невиданной интенсивностью производства подобных пьес (каждый год их появлялись десятки); во-вторых, их жесткой каноничностью (они не допускали никаких новаций, отклонений или индивидуальных вариаций и были практически лишены какого-либо авторского своеобразия); и в-третьих, большой политической нагруженностью (к тому же внешнеполитические сюжеты не допускали вольной интерпретации и могли подаваться только в официальном освещении).

Жанровая специфика пьес холодной войны определяется закрепленным идеологическими постановлениями 1946 года сдвигом к бесконфликтной драматургии. В послевоенной пьесе отмирал описанный Катериной Кларк основной соцреалистический сюжет о росте сознательности сынов под влиянием отцов-протагонистов партии<sup>1</sup>. В послевоенной драматургии несознательных героев просто не стало: возник новый тип бесконфликтной драмы, в которой не осталось места врагам и некому было перековываться, а антагонисты сверкающих партийными добродетелями главных героев, уже будучи «хорошими», становились «лучшими» и «отличными». Соцреалистический сюжет — с классовой борьбой, врагами, реальными антагонистами и прозревающими-

<sup>1</sup> См.: Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1981.

перековывающимися «простыми людьми» под влиянием революционных идей и резонерствующих героев — сохранился только в пьесах холодной войны, переместившись на Запад. Эта уникальная ситуация привела к созданию сюрреалистической картины Запада с имплантированными в него соцреалистическими героями и конфликтами.

Центральным персонажем являлся здесь перековывающийся герой, вначале недостаточно сознательный, но к концу пьесы включающийся в классовую борьбу и (что одно и то же) в «борьбу за мир». Обретение сознательности по образцовой советской схеме начиналось с женщины, роль которой в до-социалистическом обществе — быть основой консервативных семейных ценностей. Поскольку женщина в буржуазном обществе обладала более низким социальным статусом, была менее образована и исключена из активной социальной жизни, ее революционализация проходила дольше и сложнее, что было закреплено в прототипическом романе соцреализма — горьковской «Матери»: если даже женщина приходит к принятию революционных идей, их сила необорима.

В начале пьесы латышской писательницы Анны Броделе «Мать» (1952), действие которой происходит в Западной Германии, главная героиня Анна вся в заботах о больном ребенке. Ее безработный муж колеблется, присоединяться ли к забастовке докеров, отказавшихся разгружать американский корабль с оружием. Анна пытается всячески разжалобить его: «*(с внезапным отчаянием)*. Погибает наш ребенок, Вальтер, погибает! Я гляжу на него, а он гибнет на моих глазах... и я не могу ему помочь, не могу помочь своему маленькому, ничем не могу... Разве тут не сойдешь с ума?»

В результате Вальтер решает вернуться к работе: «Я не сумасшедший, чтобы упустить такую работу, когда дома у меня ребенок умирает с голоду». Однако коммунист Ульрих убеждает родителей, что борьба за мир важнее их личного горя: «Поймите же, что мы не смеем этого допускать. Ни за какую цену не смеем! Сейчас надо думать только об одном: не дать развязать новую войну. Не дать связать руки, заставить! Силой! Уже не одними только словами. Они слишком обнаглели. Мы должны показать свою силу. Мы не должны выгружать». А Анне, которой «нет дела до политики», он объясняет «дрожащим голосом»: «Что значит голодный ребенок? Нет, я не забыл. Но не только это, я не забыл и того, что значит разорванный бомбой ребенок, что значит погребенный живьем под развалинами ребенок... вот чего я тоже не забыл... вот что я помню, как будто видел это только сегодня, и буду помнить до самого конца своей жизни».

По ходу действия в доме Анны появляется американец, который похвалается тем, как американским оружием убивали корейских патриотов. И это приводит Анну к пониманию правоты борцов за мир. В финале пьесы западная немка говорит, как «советская мать» на митинге в защиту мира:

**Анна** (*не сдержавшись*). Он не пойдет разгружать ваше проклятое оружие! Никто не пойдет! Его надо бросить в море! Везите его обратно и давайте куда хотите... И хотя мне и моему ребенку, может быть, придется умереть с голоду, я не могу этого допустить. Я — мать.

**Вальтер**. Проклятые янки!

**Ульрих**. Корабль все-таки не будет выгружен! Отправляйтесь в пекло, американские собаки!

Рост самосознания героя/героини и его революционализация, кажется, навсегда ушедшие из послевоенной советской литературы, получают в пьесе холодной войны новую жизнь. При взаимодействии с другими популярными антизападными темами (расизм в Америке, ханжеская буржуазная мораль и т. п.) она обретает полноценную сюжетность. Так, в пьесе Владимира Билля-Белоцерковского «Цвет кожи» (1948) на американке французского происхождения Эльвира Бланш хочет жениться заведующий большим универсальным магазином богатый Бен Смайл. Его сестра убеждает его, что бедная девушка из незнатной семьи ему не пара. Тут, однако, оказывается, что Эльвира сама отказывается от его предложения, поскольку влюбляется в боксера-мулата Джека Морисона. Расист Смайл оскорблен отказом («Какая может быть душа у этого негра?») и решает отомстить возлюбленной: он с сестрой нанимают некую «женщину без всяких предрассудков», которая должна обвинить Морисона в изнасиловании, и подоспевшие куклуксклановцы должны его линчевать.

Дело происходит накануне решающего матча за звание абсолютного чемпиона. Против черного боксера выступает белый, которого хотят видеть победителем белые жители «одного из городов южных штатов Америки», где протекает действие пьесы. Смайли невнятно объясняет, как этот матч будет использован в политической борьбе «как средство пропаганды против негров». Якобы нужно «поднять шум вокруг матча через печать, радио и, где только возможно, разжечь страсти и в лице этого мулата дискредитировать цветных, вызвать ярость у белых, такую ярость, которая отпугнула бы черных от избирательных урн в день выборов на целую милю... не лишая их права выборов формально». Это позволит избраться в Сенат кандидату-расисту.

Параллельно развивается другая тема пьесы — буржуазный брак и положение женщины в Америке. Соцреалистические герои, которые проходят путь перековки — сама Эльвира и ее подруга Сесилия — являют собой пример того, что такое брак в буржуазном обществе. Сесилия объясняет подруге, что ей надо выходить замуж за Смайли, поскольку для брака любовь не нужна:

той любви, о которой ты мечтаешь, в наш век не существует. Все это романтика... Ты бери пример с меня. Мой муж некрасив и не очень умен, но он вырвал меня из

лап хозяина конторы, который считал, что за несколько долларов в неделю купил меня. Я вынуждена была выносить плохое настроение хозяина, его капризы, претензии, угрозы лишиться меня места. И я чувствовала себя не служащей, а слугой. Как будто я на весь день становилась его рабой, придатком к его «бизнесу». И когда мне подвернулся человек, который вырвал меня из этой неволи, я была ему за это благодарна и полюбила его. Да, да. Я внушила себе это чувство. Каждое платье, которое он мне дарит, каждая вещь, которую он мне преподносит, вызывает во мне теплое чувство. И чем ценнее подарок, тем сильнее это чувство. А в день получки я его просто обожаю. Вот современная Дездемона... Никаких чувств. Разве только во время получки или поднесения мне подарков скажу ему несколько нежных слов: «Ах ты, моя обезьяна! Ах ты, мой мул!»

На вопрос Эльвиры, за что же он ее любит, Сесилия отвечает:

За то, что в воскресный день, облачившись в смокинг и надев котелок, ведя меня под руку, держа подмышкой молитвенник, он торжественно шагает в церковь и с улыбкой кланяется соседям. Он весь сияет от того, что на нем красивый смокинг, в красивом переплете молитвенник и с ним рядом молодая жена. В церкви мы с ним торжественно подвываем. А вечером, в гостях у соседей, мило улыбаясь, говорим о политике, сплетничаем о своих общих знакомых. А придя домой, сплетничаем о тех, у кого были в гостях. Заканчиваем мы день перепалкой. Вот за что он меня любит. Вот для чего ему нужна жена.

**Эльвира.** Но ведь это же продажа самой себя!

**Сесилия.** Но материально это наилучший выход, если иного выхода нет. Разве только смерть.

В роли «простого человека», органически советского, выступает в пьесе сам Джек Моррисон. Он демонстрирует вполне советское понимание мировой политики:

Смирению я предпочитаю драку. Драться не в буквальном смысле этого слова, а в знак протеста. Против лжи, лицемерия и фарисейства. Против циничного одурманивания народа. Против варваров двадцатого века. Против хозяев страны. Магнатов. Кто политики ради поощряет фашизм и его дикие расистские теории. Разве то, что мы с вами вынуждены здесь прятаться, не следствие этих гнусных теорий? Не позор ли это для человечества двадцатого века?

Такой герой не нуждается в перековке. Зато его возлюбленной предстоит пройти этот путь. Она признается Джеку, что слаба: «Я почувствовала, что не в силах бросить вызов „белой общественности“. Я малодушна. Мне стыдно перед вами. Я не стою вашего внимания. Не стою!.. Я реально ощутила ту

мрачную стену, которая воздвигнута между нами, между цветами кожи». Однако сама жизнь заставляет ее перековаться. Джек выигрывает поединок, но вынужден бежать из города. На его месте оказывается его друг Боб, которого по ошибке линчуют куклуксклановцы. На месте казни чернокожего, обвиненного в изнасиловании, должен пройти митинг. И безутешная Эльвира решает туда пойти, чтобы рассказать правду собравшимся. В финале мы видим ее уже полностью перековавшейся:

**Эльвира.** Я разоблачу ложь, иначе она повлечет за собой новые жертвы — убийства ни в чем неповинных людей, я уверена, что в народе, среди белых много обманутых. И к ним я обращусь. К ним. Мне поверят. Я обращусь к тем, кто сохранил свою совесть и здравый ум. Я скажу им о невинно повешенном и его осиротевших детях. Я скажу им все, что знаю про Боба, и то, чего не решалась сказать про Джека. Я расскажу про их темный цвет кожи и про их светлые души. (*Подходит к раскрытому окну.*) Я обращусь к ним: женщины, жены и матери, что сказали бы вы, если бы жертвой этого преступления, этой инсценировки, этой страшной лжи оказался ни в чем неповинный ваш сын, ваш муж, ваш отец? Что сказали бы вы, женщины, если бы вашим именем, политики ради, совершилось уголовное преступление? Что скажете, вы, женщины, если в результате этого преступления появятся еще десятки и сотни вдов и сирот?

**Сесилия.** Это может кончиться для тебя плохо, Эльвира.

**Эльвира.** Зато останется правда. Она может спасти от погрома цветных, спасет, может быть, многим жизнь. Я пойду, чего бы мне это ни стоило!

**Сесилия.** Тогда и я... И я пойду с тобой!..

«Перековка» Сесилии знаменательна: она «перековывается» спонтанно, из солидарности с подругой. И эта трансформация лишь указывает на то, что перековки, происходящие в этих пьесах, лишены какой бы то ни было мотивации и совершаются почти автоматически — на одной силе жанровой конвенции. Будучи лишь соцреалистическими функциями, пересаженными на западную почву, они лишены даже тени правдоподобия, которым обладали советские герои довоенной литературы.

Галерея таких героев открывается «советским простым человеком», который не нуждается в перековке, но лишь демонстрирует свое передовое сознание. В этих пьесах он превращается в рабочего, докера или шахтера. В пьесе Владимира Кедрова «Эстафета мира» (1950) таким положительным героем является француз Шарль Суазье. Он — чемпион мира по бегу. Но высокий титул не принес ему богатства. Он патриот, а во Франции бастуют докеры, не желающие разгружать американские корабли с оружием. И теперь Шарль готовится бежать «эстафету мира». Его тренер — председатель демократической спортивной лиги «Нормандия» весь в ожидании:

Представляю себе: тысячные толпы народа. Мальчишки — их целая армия! — будут держать наготове сотни белых голубей. Делегация гаврских докеров вручит тебе, Шарль, жезл, в который будет вложено Стокгольмское Воззвание... И вот толпа расступится, и наш Шарль в этой голубой, как небо, майке с голубем — эмблемой мира — на груди устремится вперед. В тот же миг стаи белых голубей взметнутся в воздух... Эстафета мира!.. За жизнь, за свободу, за мир!..

Тут, как из преисподней, появляется американский делец Айк Гибсон — глава американского акционерного общества «Стэйдиэм энд спортинг гудз компани». В качестве очередной «спортивной принадлежности» он хочет купить Шарля. Ведет он себя с ним по-американски развязно:

Только, Чарли, пожалуйста, не разыгрывайте из себя Пирпонта Моргана или принца Кондэ. Мне все известно. Вы, спортсмен экстракласса, рекордсмен Франции и чемпион мира, не уверены в завтрашнем дне, точнее, в завтрашнем обеде. И то, что вы изрядно пообносились, а ваша жена, красотка Мадлена, трижды перелицовывает свою розовую жакетку и уже запуталась, где изнанка, а где лицевая сторона.

За большие деньги Шарль должен принять участие в трансатлантическом забеге:

В честь Северо-атлантического пакта. Это — грандиозное предприятие, и я подбираю для этого дела самых знаменитых бегунов стран Атлантического блока. Маршрут пробега: Европа — Америка. Трасса — Атлантический океан. Беговая дорожка — палуба лайнера «Эмпайр Маршалл»... Старт в Гавре, в вашем городе. Прямо в порту. Пароход «Эмпайр Маршалл» будет стоять у главного причала трансатлантической линии «Гавр — Нью-Йорк». С берега на борт будут протянуты мостки шириной в беговую дорожку. И по ним вы возьмете старт. Да, вы, Чарли, чемпион Франции, стартуете на французском берегу и затем пробегаете первые десять тысяч метров по палубе корабля. Потом в дело вступают другие бегуны, а вы финишируете последним забегом в Нью-Йорке. <...> Во время высадки с корабля на американский берег победителя пробега ожидает необычный сюрприз. Сам президент Соединенных Штатов Америки Гарри Трумэн пожмет счастливицу руку.

Шарль в недоумении: ему никогда не приходилось бегать кругами по палубе, но американец предлагает огромные деньги и он подписывает контракт с Гибсоном, хотя и узнает, что старт американского забега совпадает с эстафетой мира, за которую ему не только ничего не платят, но в фонд которой он сам внес сто пятьдесят франков. Жена и тренер потрясены его решением:

В наше время, когда миллионы честных людей во всем мире борются за мир, против атомной бомбы и против ее заокеанских фабрикантов, сделка с американцем Гибсоном — предательство!.. Неужели это Шарль Суазье?.. Тот, который плечом к плечу со мной сражался в отрядах Сопротивления? Тот, который выбивал фашистов... Как лев дрался в долине Луары... Нет! Я не верю своим глазам!

Но Шарль не спешит их разуверять. И только когда возвращается взбешенный Гибсон и протягивает им подписанную Шарлем бумагу, все становится на свои места. Он написал: «С Советским Союзом! За мир во всем мире! Шарль Суазье, чемпион мира». Он заявляет Гибсону, что «маршрут „Гавр — Нью-Йорк“ мне — сыну Франции — совсем не по пути», а под конец добивает Гибсона своим заявлением:

У меня нет ни нужды, ни охоты пожать руку вашему президенту. У меня другое желание — пожать руку Морису Торезу... (*Помолчав.*) И потом еще есть одна мечта... Возможно, она несбыточна. Я не знаю, что должен сделать спортсмен, какого добиться рекорда, чтобы ему пожал руку сам Сталин... Гуд бай, мистер Гибсон! Вам здесь больше нечего делать. Помните: нормандцы — крепкий народ. И они больше не позволят американцам делать из их домов мишени для стрельбы и бомбометания и превращать их стадионы в аэродромы для «летающих крепостей». Постарайтесь лучше забыть дорогу в эти края!

Финальные монологи этих пьес — структурная особенность жанра. Они принадлежат резонерствующим героям. В них авторы произносят в лицо врагу то, что на протяжении пьесы инсценируют, демонстрируя абсолютную избыточность всякого действия. Это идеологическое сгущение в финалах пьес — проклятия, угрозы, инвективы — и есть их *raison d'être*: будучи элементом «борьбы за мир», они являются, по сути, актом войны. Их смысл сводится к драматизации газетной статьи с целью мобилизации: задача этих инсценировок — в атрибутировании советского взгляда на мир самим их участникам — французам, немцам, американцам. Растиражированная таким образом советская точка зрения становится единственно возможной, заполняя собой все политическое пространство.

Следующим после не нуждающегося в перековке сознательного «простого человека» идет не обладающий передовой идеологией герой (обычно либо крестьянин, либо представитель интеллигенции). Такой герой проходит путь горьких разочарований и, освобождаясь от буржуазных иллюзий, находит дорогу к правильной идеологии и включается в борьбу за мир (что является маркером совершившейся перековки).

Политико-географический антураж этих пьес нередко экзотичен. Так, действие пьесы Георгия Мдивани «Люди доброй воли» (1950) происходит «там, где

возможна война»: судя по именам главных персонажей (крестьянин Габу, его брат лесоруб Чорде), где-то в Румынии, но события однозначно указывают на войну в Корее. Страна разделена американцами на две части, и в каждой свое правительство. На севере — «народное» (коммунистическое), на юге — «марионеточное» (проамериканское). Американцы готовят войну против северян, а отсталые крестьяне верят рассказам подрядчика о том, что «добрые американцы навезли в столицу столько муки и консервов, что теперь вся страна будет сыта». Они отказываются подписать Стокгольмское воззвание: «Пока полиция не разрешит мне подписаться под этой бумагой, я ее не подпишу», «как полиция прикажет, так я и поступлю», — говорит Габу учителю. Он боится, что его «сгноят в тюрьме», и говорит, что «вся жизнь проходит в голоде и страхе». Покорность крестьян властям и запуганность связаны с их неграмотностью и деревенской узостью. «Слепой ты человек, ничего не видишь в жизни, кроме своего дома и этой дороги», — говорит ему брат-лесоруб, который участвует в партизанском движении.

Дом Габу стоит на дороге, соединяющей Север и Юг. Именно в нем американцы устроили свой штаб, готовясь к агрессии против Севера. В приграничных лесах партизаны убивают офицеров и американских солдат, и полиция боится, чтобы они не взорвали дорогу, так как армия не сможет пройти на Север. Во двор дома Габу и Чорде падает американский самолет, секретно перевозящий оружие. Летчик Хейг, который был в немецком концлагере вместе с Чорде, теперь «работает на войну». Оказавшись без работы, он вынужден был стать военным летчиком. В доме Габу и Чорде появляются министры «марионеточного правительства», американский сенатор и генерал Джон Артур, в котором без труда узнается Макартур и который постоянно вертится перед зеркалом, заботясь только о своей внешности.

Южане расположили на границе 250 тыс. солдат и американских инструкторов для начала войны с Севером, тогда как у Севера есть всего несколько пограничных постов. В 4 часа утра армия Юга должна пойти в наступление. Министр Квак заявляет, что «пробил великий час. Наши доблестные войска начинают священную войну за воссоединение разъединенных штатов нашей страны под просвещенным объединением Соединенных Штатов». А американский сенатор уверен, что «в течение двух недель войска Юга оккупируют всю территорию Народной Республики». В ответ на «обеспокоенность» представителя ООН Лувена, «не будет ли эта акция рассматриваться как вмешательство со стороны Соединенных Штатов Америки во внутренние дела страны», сенатор Браун предлагает устроить провокацию:

Почему нельзя предположить, что сегодня в три часа тридцать минут утра, то есть за полчаса до нашего наступления, пограничные части Народного правительства нападут на беззащитные границы Юга?.. Все телеграфные агентства мира передадут

сообщения Юнайтед Пресс об этом... Утром вы, мистер Лувен, пошлете телеграмму мистеру Тругве Ли — она не будет для него неожиданной. Вы потребуете вмешательства Организации Объединенных Наций и найдете в своем арсенале миротворца достаточно убедительные слова, чтобы Народное правительство Севера было объявлено агрессором.

Здесь довольно правдиво описано то, что делала Северная Корея, с разрешения Сталина развязав агрессию против Южной. Поскольку именно с корейской войной был связан первый большой провал СССР в ООН, в Советском Союзе развернулась кампания (и пьеса была ее частью) по делегитимации ООН. Она изображается как пособник американских агрессоров. Учитель объясняет крестьянину Габу, что

на флаге Организации Объединенных Наций оливковая ветвь мира. Под этим флагом американцы чувствуют себя свободнее. Им тогда легче воевать с народами, которые не хотят жить по указке Америки... Еще недавно человечество видело в этом знамени свою надежду, свое спасение... А сейчас оно стало игрушкой в руках военных преступников. Неужели мир позволит проходимцам и негодьям прикасаться к этой эмблеме мира своими грязными руками?

Однако война пошла совсем не так, как задумывалась: «пограничные части Народной армии ответили таким контрударом, после которого вся армия Юга не может закрепиться на этом оборонительном рубеже... Может быть, то, что я скажу, покажется вам парадоксом, но мне кажется, что отступление армий Юга на руку Соединенным Штатам. У кого после этого повернется язык объявить Америку агрессором?» — заявляет обескураженным американцам Лувен.

Между тем столица Юга пала под напором Народной Армии Севера. Тогда как все крестьяне только и мечтают уйти в партизаны и называют северян «своими», жена Габу (как и положено женщине-крестьянке) вся погружена в заботы о благополучии семьи и заботится только о том, чтобы остался жив их сын. Только когда Габу понимает, что в войне может погибнуть и его сын, и его дом, он, наконец, начинает прозревать: «Так вот она какая, Америка...» И только в финале пьесы смертельно раненый Габу хочет подписать Стокгольмское воззвание, но не успевает, умирая со словами: «Как поздно я увидел свет, сынок».

В финале американцы бегут из страны, и, подобно чеховскому Фирсу, на сцене остается брошенный ими раненый летчик Хейг, которого сенатор и генерал обещали вернуть домой и который в конце концов понимает, на чьей стороне должен быть «честный американец»: «У меня сейчас только одно желание... Вернуться в Америку... Я им покажу... Моим сенаторам и президенту... Моим министрам и генералам... Проснется Америка! Люди доброй воли разбудят ее».

Если скрестить крестьянина Габу и летчика Хейга, получим главного персонажа пьесы Вадима Кожевникова и Иосифа Прута «Судьба Реджинальда Дэвиса» (1947). Реджинальд Дэвис — современный Симплициссимус: правильный «простой американец», который, перемещаясь по Европе и Америке, принимает все на веру и действует согласно тем моральным нормам, в которых был воспитан. Действие пьесы происходит, судя по описываемым событиям, где-то на границе Словении и Италии. Он так описывает свое понимание происходящего после победы:

Действительно: какое нам было дело до Европы? Но мы, Ружица, американцы. Мы не можем терпеть несправедливости, не можем равнодушно видеть, как сильный угнетает слабого. Мы пришли, чтобы защищать против фашизма идею демократии и свободы. Нам стало понятно, что фашизм — угроза не только для Европы, но и для Америки... Наша традиция не допускает существования фашизма, варварства, зла. Мы — народ мирный и ненавидим грубый милитаризм. Вот почему наши парни переплыли океан, не страшась ни бурь, ни вражеских подводных лодок, ни торпедных атак с воздуха. Янки пришли на границу Балкан, как друзья демократии и свободолюбивых славянских народов. Вся Америка с восторгом следила за нашей героической борьбой.

Он не может поверить, что оккупационные власти поощряют профашистские партии и борются со вчерашними союзниками из «Народного фронта». Он врывается на собрание профашистского союза и в результате оказывается в тюрьме. Он отказывается выполнять полицейские функции и выбрасывать семьи рабочих за неуплату квартплаты: «Мы солдаты, а не шерифы».

Но его наивная принципиальность не по душе его начальникам. Поэтому его отправляют подальше от гражданских дел в оккупированной стране: «Отдохните от ваших подвигов, и завтра принимайте первый танковый дивизион. И не будьте Дон-Кихотом! В наше время это — глупая роль!» Его начальство пытается «вправить ему мозги». Но часть, в которую попадает Дэвис, настроена прокоммунистически. Один из подчиненных заявляет Дэвису: «Наше государство принадлежит и подчиняется Морганам, Меллонам, Рокфеллерам, Фордам, Дюпонам. Это они — властные повелители, это они получили от войны больше прибыли, чем стоила нам сама война... Они командуют армиями, а не наши генералы. Они, а не государственный департамент, руководят политикой и незримо сидят на мирных конференциях...» Другой и вовсе отказывается от выполнения приказов: «„Солдаты! Вы здесь, чтобы проводить политику мира для защиты западной демократии!“ (Дэвису.) Это так нам объяснил наш лейтенант! Пусть они пропадут, такой мир и такая демократия!! Болтают о мире, а готовят войну! (Дэвису.) С кем вы еще хотите, чтобы мы воевали?»

Дэвис далек от подобного радикализма, но он искренне не понимает, где правда. Его политическая наивность под стать наивности его жены, которая в его отсутствие вложила все семейные деньги в новый бизнес, а когда узнала, что ее муж погиб, то внесла туда и всю страховку. Когда же выяснилось, что сообщение о гибели Дэвиса было ошибочным, ей нужно вернуть страховку, а взять деньги назад невозможно. Дэвис разорен и хочет поправить свои дела. Ему предлагают задешево покупать картины и иконы и продавать их в Америке по высокой цене. Но и этот способ обогатиться не срабатывает. Тогда некий английский бизнесмен Бардинг предлагает ему заняться, по сути, рэкетом. Дэвис смущен: это похоже на шантаж! Бардинг учит его быть менее щепетильным: «Шантаж — не очень приличное слово! Впрочем, называйте это как хотите! В коммерческих сделках не надо искать того, чему вас учили в воскресной школе». Чем отчаяннее делается положение Дэвиса, тем выше становится его сознательность. Наконец, он дорастает до политической дискуссии с Бардингом, пытаясь объяснить правильность американской политики:

**Дэвис.** А кто вы такие? Оккупанты! Смысла этого слова раньше даже не знал рядовой американец. И мы не хотим быть оккупантами! Вы — колонизаторы, а мы — нет! Это вы, англичане, так развратили наших солдат! Это вы своим примером поведения в завоеванных странах разложили нашу армию. Что делают англичане в Греции, в Египте, в Палестине, всюду, где только они находятся? Вы опираетесь на самую темную реакцию, и вы эти методы переносите сюда!

**Бардинг.** Еще немного, и мы можем с вами поссориться. Вы не только простой человек, Дэвис! Вы — простоватый, это значительно хуже!

Простоватость Дэвиса состоит в его искренней вере в правоту американского дела, цель которого — остановить европейский империализм. Американцы ищут предлог остаться. Для этого они провоцируют население к неповиновению. Дэвис поднимает партизанское знамя во время митинга сторонников «Народного фронта». Провокатор покушается на него, но его спасает, прикрыв собой, бывшая словенская партизанка Ружица. Разражается всеобщая забастовка и словенцы и итальянцы заодно выступают против оккупационных сил. Под бурный рост пролетарского интернационализма («Никогда ничего подобного не было: словены бесплатно кормят итальянцев. Абсурд!») Дэвис организует массовые похороны Ружицы, поддержав своих боевых товарищей — югославских партизан (пьеса была написана до разрыва с Тито), сорвав военный парад американской армии. За это его изгоняют из армии, лишают звания и прав на пенсию и пособие. Только теперь Дэвис прозревает: «Мне кажется, что я должен вступить в какую-то другую армию!.. У меня сейчас такое ощущение, будто я должен выполнить чей-то приказ... Да, да... И я знаю, чей! Я был в армии, которая боролась с фашизмом, а они — они изменили ей, предали ее!»

Дальнейшая эволюция американского соцреалистического героя с неизбежностью приводит его в ряды коммунистов. Истории превращения честного солдата в коммуниста посвящена пьеса Бориса Лавренева «Голос Америки» (1949). Капитан Вальтер Кидд героически сражался на войне, хотя, согласно советской версии, американцы не воевали. Реплика одного из сослуживцев Кидда указывает на то, что это было исключением: «мы все же можем похвалиться, что мы единственная воинская часть, имевшая настоящий зверский бой. Остальные просто прокатились на джипах от океана до Эльбы!» Кидда наградили не только американским орденом, но и советским орденом Красного Знамени. Еще в Германии Кидд вступает в конфликт с сенатором Уилером, который говорит солдатам:

Мы свернули голову немцам!.. В Европе будут восстановлены законность и порядок. Ни фашисты, ни коммунисты не смогут больше угнетать народы! Об этом позаботимся мы!.. Отныне на всем земном шаре нигде и ничто не будет совершаться без нашего ведома и согласия. Мы имеем на это право потому, что американский образ жизни самый разумный в мире... Нам, американцам, предназначено спасти землю от коммунизма. Мы выполним это дело! Мы ломаем железный занавес, опущенный коммунистами над Восточной Европой. Мы должны немедленно готовиться к войне с русскими. Они главные враги Америки, и мы уничтожим их...

Кидд относится к русским совсем иначе. Но выслушав его, командир заключает: «Я вижу, что вы юридичный, но не красный. Это уже лучше...» И отправляет его назад в Америку служить в береговой охране Флориды. Кидд — американский патриот и верит в Америку. Успокаивая жену, он говорит ей:

Сейчас нет никаких оснований для страха... Наш дом — полная чаша счастья и благополучия. Мне не грозят ни банкротство, ни кризис. Я не делец, зависящий от капризов судьбы. Я завоевал свое место в жизни. Бури проходят мимо, не задевая меня, и я стою прочно, как старый вяз, который посадил мой дед вон там, у пруда. Его корни глубоко в нашей земле, и когда ураган валит другие деревья, он лишь слегка пошатывается.

Но вот в доме Кидда появляется сенатор Уилер, где выступает с безумными речами, с которыми обычно выступали немцы в военной литературе. Кидд называет его приматом. Разражается скандал, и Уилер решает отомстить: Кидда вызывают в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. Он несколько не боится, поскольку верит, что «в Америке есть демократия и закон. А закон даже Уилер не может затоптать... На моей стороне право и демократия». Но тут появляется его бывший сослуживец по военному времени Макдональд, который стал коммунистом, и предлагает Кидду записать фальшивыми документами.

В Комиссии Кидд угрожает, что расскажет правду об Уилере (якобы тот мошенник и убийца). Скоундрелл (так звали следователя, хотя советский зритель вряд ли мог оценить благозвучие этого имени) сообщает об этом Уилеру, и тот нанимает убийц из «Американского легиона», чтобы те расправились с Киддом. Но Кидд убивает одного из них. Теперь ему грозит арест за убийство, и громилы из легиона вот-вот нагрянут к нему в дом, чтобы расправиться с ним. В этой безвыходной ситуации рядом с ним вновь оказывается его друг-коммунист Мак. На этот раз Кидд окончательно избавился от иллюзий: «если то, что происходит со мной, называется американской действительностью, то будь она проклята!» Теперь любимая его страна предстает совсем иной:

Была такая эпоха на нашей земле, когда она вся была во власти самых невероятных чудовищ, каких только можно вообразить. Каждое имело размеры среднего миноносца, но величина мозга у них не превышала куриного яйца. Никакого разума! Только челюсти, когти и брюхо. И ненасытная звериная жадность и ненависть ко всему живому. Они только и делали, что жрали слабейших и друг друга. Уилеры и скундреллы — потомки этих чудовищ. Они мечтают воскресить в двадцатом веке эру своих предков, чтобы, чавкая, рвать живое мясо и захлебываться кровью. Это было бы очень страшно, Мак. И всякий, в ком бьется человеческое сердце, кто верит в жизнь, должен протестовать против этого.

Процесс перековки завершился. Кидд заговорил языком своего друга-коммуниста. Сам Мак между тем отправляется по каким-то партийным делам на Кубу и зовет Кидда с собой спрятаться там от американского правосудия. Но Кидд не намерен прятаться. Будучи настоящим патриотом, он хочет вести «битву за Америку». Пьеса завершается его патетическим монологом:

Меньше всего я думаю о тихой гавани. Я ищу места, где смогу установить свою батарею и открыть огонь. Ведь я уже сказал, что начинаю битву за Америку. Я хочу начать ее без промедления... Я люблю Америку! Мне дорога каждая пядь ее земли, потому что мое тело из этой земли. Для меня нет страны прекрасней, просторов шире, лесов зеленей и вод чище, чем в наших озерах и реках. И нет народа родней, чем наш простой, честный, миролюбивый народ. Я не могу разлюбить Америку оттого, что в ней беснуется стадо диких буйволов, которые топчут все, что дорого человеку... Но я не хочу сидеть тут и ждать, пока сквозь звериный рев прорвется голос моей Америки. Ей крепко забили рот, и она еще не скоро выбьет этот кляп... Я хочу отдать мою жизнь честному делу... Я хочу, чтобы во всех концах земли люди увидели невыразимый позор, которым покрыли Америку ее власти. Чтобы все ясно поняли природу револьвера, пуля которого пробилла мне плечо. Это тот же револьвер, который гулял по Берлину в руке гитлеровца!.. Который раскраивал лица польских и русских детей и женщин в концлагерях и проламывал

им черепа. Сейчас этот револьвер разгуливает в нашем собственном доме, в Америке! И нужно сделать все, чтобы человечество скорее вырвало его из преступных рук. Это долг каждого честного человека, это мой долг!..

Становясь коммунистом, он идет под командование Мака, своего подчиненного на фронте. Но на этом фронте он новобранец. Он бежит с Маком, оставляя жену со словами:

Мы отдадим все силы, чтобы разорвать петлю, затянутую на горле Америки, и дать ее голосу зазвучать, как звучал он в дни наших предков. А если враги Америки в последней злобе пустят в ход когти и зубы войны, мы позовем наших боевых товарищей, простых американских парней, которые шли с нами против фашизма. Многие услышат наш зов! И позовут других! Солдат за солдатом, взвод за взводом, рота за ротой, она будет расти — армия новой Америки!.. И мы будем насмерть стоять за эту Америку здесь, на нашей земле... Командуйте, Мак!

Таков, согласно Лавреневу, настоящий «голос Америки». Таков соцреалистический герой, перемещенный на Запад.

Однако не только соцреалистические типажи воспроизводила драматургия холодной войны. Иногда она настолько следовала соцреалистическим конвенциям, что копировала целые сюжетные схемы. Так, пьеса В. Николаева «Наш сад» (1949) находится в очевидной перекличке с пьесой Михалкова «Илья Головин». В ней действует прогрессивный художник Пьер Дюбуа, его дочь коммунистка Кло и некто Жак Лантье — профессор литературы, якобы аполитичный, а на самом деле «реакционер-деголлевец», который был коллаборационистом. Во время войны он спас Кло от немцев в расчете на то, что это позволит ему оказывать влияние на Дюбуа.

Последнему здесь отведена роль Головина — честного художника, который ищет путь к единению с народом и хочет создавать искусство, которое вело бы людей на баррикады борьбы за мир. На призывы Лантье, которому здесь отведена роль критика Залишаева, быть «подальше от волнений, политических дразг, невзгод» и уйти в «горы, чтобы был свежий воздух, прозрачный, горный воздух; он так необходим людям науки и искусства!.. И так тяжело жить! Тут еще обязанности, зависимость, ответственность! Зачем?» — Дюбуа раздраженно отвечает, что «не намерен забираться на ваши горы» и хочет «дышать воздухом Парижа, жить его жизнью. Разве вы не видите тревогу на лицах рабочих, не слышите голоса коммунистов в парламенте, раздираемом борьбой, не видите демонстраций? Мы, французы, теряем Францию! Вы меня извините, господин Лантье, но только слепые и трусы могут сейчас спокойно омыwać руки и уходить в горы».

Подобно критику Залишаеву, Лантье льстит Дюбуа, желая сбить его на путь антинародного модернизма: его творчество он называет «родником чистого

незамутненного искусства» и убеждает, что художники и литераторы должны бороться против «плоского реализма». Однако Дюбуа категорически против сюрреализма: «Это — уродство и извращение подлинного искусства! Создавать образы, убегая от жизни в мир галлюцинаций? Заниматься клоунадой в наши дни? Художники — не паяцы! И искусство Франции не уйдет в декадентский закуток. Передовое искусство предпочитает улицы и площади городов. Оно не боится изображать правду жизни, идет к народу, чтобы вместе с ним жить и бороться».

Подобно тому как Головина уводит от народного искусства жена-мещанка, жена Дюбуа Анна также погружена исключительно в заботы семьи: «Не хочу, чтобы мой дом был разбит. Каждому дорог свой сад. Я его выращивала всю жизнь». Но Дюбуа иначе понимает образ сада:

Свой сад! Верно, Анна, человеку свойственно думать о своем маленьком благополучии. Он выращивает свой сад, обносит его высоким забором, чтобы не дули ветры, не никли тепличные цветы, которые он выращивает, укрытый от бурь... Наши тепличные цветы... все эти наши идеи, наши убеждения, наше искусство. Оно лгало нам, обманывало нас! Мы, сами себя обманывали, Анна, когда бежали от жизни. Наше затворничество, наш узкий и жалкий мир — разве это настоящая жизнь? И разве в этом счастье?.. Нет таких гаваней, где можно укрыться, и нет таких стен, которые могли бы отделить маленький сад человека от страшных бурь.

Между тем на улицах Парижа разворачивается настоящая гражданская война, и ведомые Лантье «деголлерские молодчики» устраивают погром в доме художника. Но когда под его окнами проходит огромная демонстрация в защиту мира, Дюбуа понимает, что его место — в рядах борцов:

Ложный тот сад, о котором мечтала Анна. Иллюзия, мираж и обман. Он рассыпается от первого дуновения бури. Я думал о другом саде — цветущем саде всего человечества. И когда я думал о нем, передо мною стоял образ великого человека, человека необыкновенной, небывалой одаренности и внутренней силы. Но больше всего я поражался нечеловеческой энергии и изумляющему хладнокровию, с которым создавал этот человеческий сад, несмотря на истерический вой врагов великого дела. Я творил и слышал величественную, грозную поступь миллионов простых людей, которые хотят жить по своей воле, быть хозяевами своей земли, своих богатств, хотят уничтожить понятия горя и рока.

На это его друг-коммунист заявляет: «В истории не было такого мощного подъема народов. Сотни миллионов людей хотят новой жизни. На их знаменах имя Сталина, великого руководителя величайшей борьбы в истории — борьбы

за социализм. Ты встаешь в ряды борющихся людей, Пьер». Действие заканчивается ремаркой: «В окна доносятся нарастающие звуки „Марсельезы“».

Подобно тому как апофеозом «Ильи Головина» стало исполнение кантаты о Сталине («Люди советские насмерть стояли, / Жизни своей не щадя. / В битвах, как знамя, они поднимали / Имя родного вождя»), в финале пьесы «Наш сад» в дом Дюбуа являются «делегаты народа». Они хотят увидеть новое полотно художника: «Народ Парижа знает о вашей картине. Городской комитет французской коммунистической партии издал специальный выпуск, посвященный вам, замечательному художнику Франции. Народ хочет видеть вашу картину». Пьер подходит к стене, расшнуровывает холст, он быстро вздымается вверх. Лучи прожектора заливают светом большую картину, на которой изображен стоящий во весь рост Сталин. В лучших традициях соцреалистической драматургии пьеса завершается всенародным ликованием.

**Альбер.** Сталин!

**Жан.** Сталин!

**Пьер.** Да, Сталин! Великий Сталин! (*Лица всех обращены к картине.*)

**Жан** (*Пьеру*). Вам нужно обратиться к народу.

**Пьер.** (*Подходит к окну. Гром аплодисментов встречает художника, крики: «Дюбуа!», «Дюбуа!», Пьер дожидается, когда стихнет шум.*) Граждане, друзья мои, что вам сказать? Я с вами, я ваш: разбитые окна моего дома и кровь моей дочери свидетельствуют об этом. Я простой французский художник, я беспартийный, но я готов отдать свое дарование народу. Я работал над образом Сталина. Я знал: никто так не знает цену народного горя, как Сталин. Он революционер! Не колледжи, не пансионы воспитали из него государственного мужа, а народное горе, горе миллионов простых людей. И вот надежду людей, веру в будущее, когда не будет страшного народного горя, я стремился выразить в своей картине. Но с каждым днем в этом образе я видел не только надежду, но и волю народов, волю к победе миллионов коммунистов: русских, поляков, чехов, французов, итальянцев, которые ни на пядь не уступят в своем стремлении преобразовать мир. В образе Сталина я видел великого вождя народов, в котором воплощена эта непоколебимая воля к победе. Я видел огромное людское море, слышал колыхание золотых знамен, приветственные возгласы на всех языках мира. В них сливались и любовь и беспредельная вера в великого кормчего человечества. Образ принимал все более эпические формы; он восхищал меня своей монументальностью и силой; это был образ победоносного нового мира. (*Гром аплодисментов покрывает слова Дюбуа. Крики: «Ура Сталину!», «Да здравствует «Сталин!».*) Друзья мои, не кажется ли вам, что мы перед лицом солнца? (*Аплодисменты.*) Враги неистовствуют. Пугают и грозят нам войной; натравливают на страну, где люди возделывают свой сад социалистической жизни. Пусть они знают: французский народ не будет воевать с героями Сталинграда, с народом, который спас культуру Европы от современных варваров.

Французы не будут воевать с Советским Союзом! (*Снова аплодисменты. Возгласы: «Франция не будет воевать с Советским Союзом!», «Долой войну!».*) Пусть знают убийцы, обреченные историей: люди не хотят войны и будут бороться за мир. Пусть трепещут они; каждая капля крови с них взыщется. (*Аплодисменты.*) Мое сердце с вами, с неукротимым французским народом, с французскими коммунистами, пламенным честным Торезом. Великое дело Сталина не может не победить! (*Буря аплодисментов. Демонстрация поет «Марсельезу». Пьер, обращаясь к делегатам.*) Я отдаю вам картину. Прошу передать ее в дар Центральному комитету коммунистической партии.

Для перековки от самого художника часто вообще не требуется никаких действий. Окружающие его люди делают за него большую часть работы. Так, в пьесе Зинаиды Чалой «Гость конференции» (1952) перековывается (вернее сказать, преображается) старый архитектор Браншю. Он хочет восстанавливать разрушенную страну, но новые власти строительство домов не интересуют. У архитектора нет работы, в его доме царит запустение, а он сам голодает. Единственная возможная для архитектора работа в послевоенной Франции — строить склады для американского оружия и казармы для американских солдат, что Браншю делать категорически отказывается. Будучи нейтралистом-пацифистом, он не поддерживает ни правительство, ни коммунистов.

Его дочь Клер, которая работает в газете французской Компартии «Юманите», склоняет его принять правду Компартии и вместе с ней бороться за мир. Браншю вдохновлен чтением коммунистических газет: «Дети, читали декабрьский номер „Демокраси нувель“? Тут помещена статья Жака Дюкло (Генеральный секретарь Французской Компартии. — *Е. Д.*) Так и жжет! „Янки, убирайтесь в Америку!“ А на обложке, смотрите: „Американцы — в Америку! Убирайтесь вон!“ Неплохо». Но в его доме нечего есть, и Этьен, ученик Браншю и жених его дочери, который хочет, чтобы у нее была семья, ребенок и муж, соглашается принять предложение строить военные объекты. Для этого он вынужден зачеркнуть свою подпись под Стокгольмским воззванием и склоняет к этому своего учителя. Но Браншю не готов к такому предательству — «плюнуть в лицо всем французам, всем, кто борется за мир». И Клер изгоняет Этьена из семьи: «Я счастлива тем, что мне доверяет партия. А этот подлый трус дезертировал, нанес нам удар в спину». Теперь Браншю понимает, что за мир надо бороться, чтобы «враги не отравляли его своим трупным ядом». Он подписывает Стокгольмское воззвание и отправляется на конференцию сторонников мира в качестве почетного гостя.

Некоторым героям-интеллигентам не требовалось даже такого преображения. Таков ученый — участник Движения Сопротивления — борец за мир Фредерик Жолио-Кюри, который являлся Председателем Всемирного совета мира и лауреатом международной Сталинской премии «За укрепление мира между

народами». В пьесе Даниила Храбровицкого «Гражданин Франции» (1952), которая была частью обширной советской агиографии французского ученого-ядерщика (в ней он звался Фредерик Дюмон-Тери) и шла в ряде столичных и периферийных театров, тема перековки вообще отсутствовала. Это уже полноценная «бесконфликтная пьеса» с идеальным героем в центре.

И все же такие пьесы были редки, поскольку советская «мягкая сила» была направлена прежде всего на европейских левых интеллектуалов и деятелей культуры, которым отводилась ведущая роль в проведении советской «политики мира». И здесь тема перековки интеллигента занимала особое место, поскольку считалось, что если рабочие, докеры или шахтеры, ведомые «пролетарским классовым чувством», являются естественными «борцами за мир», то интеллектуалам разобраться в мировой политике мешает их мелкобуржуазное происхождение. Поэтому прозревающий западный ученый — это ученый, преодолевший свою классовую ограниченность и ставший, по сути, советским ученым.

Наиболее последовательно эта эволюция изображена в пьесе Льва Шейнина «В середине века» (1950), главный герой которой, знаменитый норвежский физик профессор Рикард Берг, проходит полный цикл соцреалистической перековки. Вначале мы видим его в день его 60-летнего юбилея в 1939 году. Его чествуют как национального героя. Тайно ото всех он создал акватан (надо полагать, речь идет о той самой тяжелой воде, которую перед началом Второй мировой войны скупил в Норвегии Жолио-Кюри и смог затем переправить в Англию). Берг — типичный нейтралит: «Я всегда считал, что наука должна быть вне политики». Его поддерживает в этом его друг Кнут Гамсун: «Я тоже считаю, что писатели, художники, ученые не должны служить ни королям, ни черни. Я всегда презирал толпу, и моим главным героем неизменно был я сам...» Подобные взгляды чужды Бергу. Он демократ и патриот. Его хотят купить американцы. Ему дарят «Кадиллак» от имени американских физиков. Но совсем иное влияние оказывает на него его советский коллега физик Ирина Прохорова, которая является к нему в дом и от имени Академии наук СССР дарит ему книгу Ленина «Материализм и эмпириокритицизм».

Ирина спорит с Гамсуном, книги которого издают фашисты, «сжигающие книги Гете и Гейне», но Берг не согласен и с ней: «Я никогда не соглашусь с вашим тезисом, что наука должна служить политике. Я служу и буду служить вечным истинам, равно обязательным и в Берлине и в Москве. Я не знаю алгебры немецкой или русской, как геометрические формулы не знают партийных программ». Ирина непреклонна: «Политика сама врывается в ваш дом, как бы плотно ни затворяли его окна и двери, в вашу семью, как бы вы ни старались ее оградить, в вашу работу... И пока вы провозглашаете „независимость“ и „чистоту“ своей науки, ее уже где-нибудь, даже не спрашивая вас, покупают или продают, присваивают или грабят...»

В 1942 году заинтересованные в разработках Берга американцы присылают за ним подводную лодку, убеждая его, что ему нельзя оставаться в оккупированной Норвегии, когда немцы работают над атомной проблемой. Берг думает, что сможет помочь в Америке своей стране. Но оказывается, что за спиной Берга американцы вели переговоры с немцами, о чем зятю Берга (приставленному шпионить за ученым) сообщает сам Квислинг.

Но вот война закончилась, и Берг рвется на родину. ФБР перевербовывает его зятя и следит за каждым его шагом. Берг же не только не желает оставаться работать на американцев, но подписывает петицию против использования атомной бомбы. Он все еще не согласен с коммунистами, которые «добиваются, чтобы все и во всем с ними соглашались», тогда как его американский хозяин «не требует, чтобы я во всем соглашался с ним. Он не спрашивается о моих убеждениях и даже не интересуется ими, как я не интересуюсь его убеждениями. Он всегда говорит, что каждый свободен в своих взглядах, в своей совести... американские свободы слова, совести, печати не могут не импонировать...» Его американский чернокожий коллега лишь смеется над ним: «Американские свободы... Подожди, Рикард, ты еще поймешь эти свободы, ты еще узнаешь, что скрывается за этими торжественными формулами. И мистер Додд еще покажет свои когти... Тебя обманули, как они обманывают миллионы других людей».

Отчаявшись удержать Берга, американцы решают организовать против него провокацию: использовать приезд в Нью-Йорк группы советских экспертов для участия в работах атомной комиссии Объединенных Наций. «Среди них будет и Ирина Прохорова... Она, конечно, навестит Берга дома — ведь они старые друзья. Естественно, у них пойдет разговор о его научной работе, ведь они оба физики. Мы запишем их разговор на пленку как доказательство того, что русские дипломаты и их эксперты занимаются шпионажем...» После этого

можно обвинить Берга в выдаче национальных секретов России, на этом основании его изолировать и потом заставить продолжать работу для нас. Можно, напротив, взять его под защиту и тем самым морально его связать... Я уж не говорю о том, что такая комбинация вполне устроит наших дипломатов. Они сделают из этого сенсацию на заседании Объединенных Наций...

Не только в этих хитроумных провокациях легко читается вполне советская практика, с которой автор пьесы, будучи сотрудником следственного отдела Прокуратуры СССР, был хорошо знаком, но и в том, как Додд избавляется от сочувствовавшего СССР чернокожего профессора Багдолла, организовав ему автомобильную катастрофу (прямо как Сталин Михоэлсу). Глава американского энергетического концерна Додд воплощает в пьесе агрессивную суть Америки. Убежденный в американской монополии на атомное оружие, он заявляет, что

это облегчит выполнение наших промышленных, финансовых и экспортных планов. Скажу точнее, — это обеспечит политическое и экономическое господство Соединенных Штатов... Поблагодарим всевышнего и поздравим друг друга. Теперь мы можем начать новую войну, которая вначале будет войной нервов, дипломатических сражений, психических атак — холодной войной...

С одной стороны Додд, с другой, Ирина Прохорова оказывают на Берга влияние, которое приводит в итоге к его перековке. Прохорова не скрывает, что именно это и является ее целью: «Я хочу только одного. Чтобы крупный ученый сознательно шел верным путем. И чтобы его талант служил интересам человечества, а не его врагам». Сознательность наконец побеждает в Берге: он дает пресс-конференцию, где осуждает использование атомного оружия.

Однако в 1949 году происходит «катастрофа»: русские испытали атомную бомбу. Американская монополия разрушена, и Додд требует немедленно приступить к работам по водородной бомбе и мобилизовать всех физиков. И тут оказывается, что бомбу делать некому:

Но кто нам сделает водородную бомбу? Ни для кого не секрет, что наши физики бессильны, а многие из них уже не хотят работать... Этот норвежец Берг окончательно решил покинуть Америку. Моррисон подписал Стокгольмское воззвание. Эйнштейн заявил, что Трумэн ведет мир к войне, а Америку — к фашизму... Пока мы хвастались, что расщепили атом, большевики расщепили души миллионов людей. И вызвали такую реакцию, что по сравнению с ней цепная реакция — детский лепет.

Додд разрабатывает новый план против Берга:

Завтра утром зять Берга, этот, как его... да, Глан, должен покинуть семью Берга, внезапно. Совсем. И должен опубликовать в газетах письмо, что он случайно узнал о том, что Берг в годы оккупации Норвегии был связан с гестапо и передавал немцам свои секреты. То же он проделывал, уже находясь в Америке. А после разгрома Германии связался с русскими и передал им секрет атомной бомбы... Да-да. Поэтому Глан порывает с этой преступной семьей... Напечатать во всех газетах, как сенсацию!.. Что? Зачем арестовывать Берга? Идиот! Ведь у нас свобода убеждений!.. Что? Запрещать Бергу выезд на родину?.. А зачем нам ему запрещать? Ведь у нас свобода передвижений... Пусть ему откажет в визе норвежский консул. Это будет эффективней... А мы ничего никому не запрещаем... Надо помнить о незыблемости американских свобод... Завтра, когда ему откажут в визе, когда газеты начнут травить его, как зайца, я поеду к нему. Я ему покажу, что такое американский образ жизни!..

Условием спасения является отзыв подписи под Стокгольмским воззванием. «Ведь это пропагандистский трюк Москвы... Зачем вам вмешиваться в политику? По-видимому, минутное заблуждение?» — говорит Додд. Но Берг непреклонен:

Нет, это не минутное заблуждение, мистер Додд. Я шел к этой подписи сложным и трудным путем — десять лет. И я вижу теперь в ней смысл и цель своей жизни. Я один из тех, кто создал атомное оружие. И я буду с теми, кто выбьет его из ваших рук!.. Из атомной бомбы вы сделали орудие устрашения и уничтожения людей. Вам нужны бомбы, чтобы убивать младенцев в колыбели, стариков за молитвой и тружеников за работой. Будьте вы прокляты!

Берга изгоняют из США. Арестовывают и конфискуют все имущество. Но и это не заставило его сдаться: «Они надели цепи на наши руки. Но им не удастся заковать наши мысли, наши сердца, наши души. Правду не закуешь в кандалы, правду не запрячешь за решетку, правда путешествует по всему свету без виз и паспортов...» В финале на сцене гаснет свет. В темноте слышится песня о мире, потом — голос председателя Конгресса в защиту мира: «Слово имеет делегат норвежского народа на нашем Конгрессе профессор Рикард Берг». Свет включается. На сцене — трибуна Конгресса мира. Флаги всех наций, голубь мира. На трибуне — Берг:

Я рассказал вам всю правду о своей судьбе. Пусть послужит она предупреждением обманутым и предостережением обманывающим. Мы должны спасти мир от кровавого безумия, посягающего на жизнь и счастье сотен миллионов людей. Мы должны спасти детей, играющих за окнами этого дома, и детей всего мира, спасти книги, написанные нами и задолго до нас, спасти чудесные города, созданные трудом тысячелетий. Вот почему мы должны бороться за мир против поджигателей войны! Поклянемся, что не будем служить войне ни оружием, ни наукой, ни на полях сражений, ни в тишине лабораторий, ни словом, ни молчанием. Клянусь в этом своей честью и разумом, клянусь священными именами Ньютона и Коперника, Ломоносова и Менделеева. У нас еще много врагов, но еще больше друзей. За нами — совесть мира, это — Москва, это — Сталин, это — сотни миллионов людей, идущих за ним...

Перековка героя в соцреалистическом духе завершена. Герой стал сознательным борцом за мир, что означает борьбу с режимом. На этом пути ему предстоит встретить немало врагов. Советская демонология холодной войны находит в этих пьесах не менее полное выражение, чем героический миф. Эта драматизация советского внешнеполитического нарратива лежала в основе «войны нервов и психических атак».

Англо-американцы представлены в этих пьесах как прямые наследники нацистов, поэтому почти всегда в них имеется нацистский преступник, оказавшийся в Америке. Таков физик Майер в пьесе «В середине века», заявляющий Бергу, что «Европе нужна хорошая дезинфекция. И здесь, в Америке, мы ее подготовим. Надо уничтожить все микробы коммунизма... Мы должны их поставить на колени, профессор Берг, нашей наукой, нашими открытиями, нашей яростью! Вот зачем мы, немецкие физики, приехали сюда!.. Наши бомбы должны сжечь их города, их философию, их книги!..» Под стать немцам и сами американские дельцы. Обычно они выступают с людоедскими монологами, с которыми в военной литературе выступали раньше сами немцы. Один из них, сенатор из пьесы «Голос Америки», объясняет «новую философию» так:

Мы живем в замечательную эпоху. Перед Америкой встает гигантская проблема: взять под свое крепкое моральное руководство расшатанный и развращенный мир! Его расшатали и развратили красные... Мы с нашими здоровыми нервами, с нашим трезвым умом, с нашей демократией, установленной нашими предками и богом, должны стать духовной полицией мира, очищающей его от скверны и греха. В этой роли мы отказываемся от гнилых предрассудков, от архаического уважения к так называемому суверенитету народов и к неприкосновенности границ. Идея порядка не признает границ!.. И западная граница Америки лежит сегодня на Енисее, а восточная на Оби... Но чтобы выполнить нашу священную миссию, мы должны прежде всего очистить нашу страну. На пороге решающей схватки с силами разрушения мы не можем терпеть в нашей промышленности, в нашем государственном аппарате, в нашей армии — особенно в армии! — людей, зараженных неамериканским образом мыслей, людей, отравленных ядом коммунизма. Мы не доверим оружия таким людям! В руках изменников наше оружие может обратиться против нас. Мы закроем для таких людей все двери, кроме одной — в смерть! В эту дверь мы загоним всех, кто против нас... Я пью за Америку, прошедшую социальную дезинфекцию!

Герои разных пьес, представляющие разные страны, говорят одними и теми же словами. Они же — главные апологеты космополитизма. Так, в пьесе «Наш сад» им заражены ученики профессора-реакционера Лантье. Один из них так рисует наступающий новый мир: «Жизнь унифицируется, мир превращается в одно хозяйство, перенимает передовой американский образ жизни. Неважно, как вы назовете страну, где я живу, — Франция, или Европейские штаты, или Американские штаты...» Французские рабочие, напротив, сплошь патриоты: «Пусть они найдут желающих воевать с героями Сталинграда... Народы не продаются и не покупаются за доллары». А коммунисты расставляют правильные политические акценты. Между коммунистом Жаном и сочувствующим Альбером происходит такой примечательный диалог:

**Жан.** Правительство забывает, что у французского народа есть своя национальная честь и гордость, которыми он поступаться не намерен. Народ будет всегда с коммунистами; за американскую тушенку он не откажется от своей страны, от французской науки, искусства, литературы. Мы французы, мы хотим жить в свободной Франции, а не в американской колонии.

**Альбер.** А знаете, что вас, коммунистов, ваши враги уже обвиняют национализме?

**Жан.** Да, только потому, что мы не безнациональные космополиты. Для нас существует своя, национальная культура. Сталин учит: каждая нация, все равно большая или малая, имеет свои качественные особенности, свою специфику. Эти особенности являются тем вкладом, который вносит каждая нация в сокровищницу мировой культуры и дополняет ее, обогащает ее.

**Альбер.** Правда в ваших словах, Жан. Как ни славословят они план Маршалла, но ведь это же — прямое поступательство национальными интересами. Народ негодует против политики правительства. Сегодня демонстрация в защиту мира.

**Жан.** Да, трудно сказать, как велико значение этой развернувшейся борьбы за мир. Народы сумеют дать по рукам поджигателям войны, обуздать их.

В ответ на слова: «У меня отняли родину» крупный американский бизнесмен объясняет старомодному профессору Бергу: «Сегодня родина — это уже вся планета. Весь земной шар! Соединенные штаты мира, всемирное правительство и никаких войн, конфликтов и революций!» Его коллега развивает эту мысль: «Да-да, национальная независимость уже несовместима с интересами цивилизации. Наука не знает государственных границ. Какое значение, профессор, имеет для вашей биографии ваше гражданство — норвежец вы или француз, англичанин или американец?»

Капитализм и космополитизм — источник войны. В пьесе Вадима Собко «За вторым фронтом» (1948) американцы и англичане показаны как люди, готовые на все ради прибыли. В центре пьесы — английская семья владельцев танковых заводов в Германии и их американский партнер Гибсон. Ради сохранения немецких заводов он подкупил высших офицеров британского Генштаба с тем, чтобы их не бомбили. На сомнения англичанина, вспомнившего о «родине, крови сыновей, долге, чести...», Гибсон замечает: «Все это слова не модные. Моя родина там, где мои деньги. Я гражданин мира. И чем больше людей забудет, где их родина, тем будет лучше для нас с вами, Кросби. Доллар — вот моя родина. А откуда он приходит в мой карман, это безразлично». В результате в бою погибает сын семьи Кросби, а другой их сын, летчик, бомбит эти заводы, увидев выходящие оттуда танки. «Теперь мы нищие» — восклицает его мать. Русская девушка Таня, оказавшаяся в этой семье, объясняет, как их классовые интересы противостоят национальным:

А вы подумали про танки, которые на этих заводах? Где эти танки сейчас? Они уже вышли с завода, они выползли из своих укрытий, где ни одна бомба не падала на них. И сейчас они разворачиваются в боевые порядки на полях Франции. А против них идут английские и американские солдаты. Они идут сражаться за свою родину. И ни один из них не знает, что их родина, за которую они сражаются, заплатила деньги для того, чтобы немцам сохранили эти танки.

Итак, в советской литературе холодной войны произошло перераспределение основных соцреалистических мотивов. По мере того как литература о советской современности погружалась в бесконфликтность, литература о внешнем мире все более пронизывалась конфликтами, когда единственным разрешенным конфликтом стал международный. Классовая борьба в СССР закончилась и переместилась на Запад, перейдя в острую форму гражданской войны с «империалистами», каковые выступали в роли «поджигателей войны». Поскольку же международный конфликт мыслился в категориях заговора, конспирология стала объясняющей матрицей и ключом для понимания мотивов поведения персонажей.

Излюбленная тема советских пьес — связь коммерции (капитализма) с подготовкой войны (империализма). То и другое любит тайну. Поскольку в проекции на внутрисоветскую ситуацию идеология холодной войны находила выражение в борьбе с космополитизмом, во внешнеполитической проекции оказывалось, что эта идеология объединяет сторонников «свободной торговли» и любителей «военных авантур». Пафос этих пьес был, по сути, антиглобалистским.

В пьесе Аркадия Первенцева «Младший партнер» (1951) изображается «классовая борьба» в Англии, представленная борьбой британского пролетариата против оккупации страны американцами. Действие происходит в Лондоне, где располагается клуб «Воздушного братства» — ассоциации бывших британских летчиков, ставших рабочими и лидерами движения борцов за мир. Их классовый враг представлен в лице хозяина фирмы по торговле какао-бобами Хилера и его несостоявшегося зятя и партнера американца Билла Джексона, который захватил его бизнес и разорил его. Билл не просто бизнесмен. Он полковник американских ВВС, а после войны — уполномоченный США по организации баз стратегической авиации в Европе. Джексон учит старомодного Хилера, что «коммерция не должна иметь ни границ, ни барьеров», что бизнесмену

нужен практический ум. Война — крупная торговля. Торговля — двигатель прогресса. Высшее мерило морали — только деньги. За деньги я куплю совесть, мораль, мясо и металлы... Все! Предложите сейчас любому среднему американцу... ну... вырвать себе правый глаз, или... плюнуть на портрет покойной матери, или... съесть четверть фунта человеческого мяса за сто тысяч долларов; если об этом напишут все газеты — съест.

В лагере «поджигателей войны» разгорается конфликт между англичанином и американцем. Один — представитель уходящего поколения империалистов старого типа. Другой — новой породы хищника. Хилер — старомодный торговец-националист. Его устраивает то, что выгодно для его торговли. И страдает он, когда страдают его коммерческие интересы. Жалуясь министру, он говорит:

У меня гибнет торговля, Чэтер. Мои агенты на Цейлоне, Борнео, в Сингапуре завалили меня каблограммами. Американцы рвут какао-бобы из рук. Плантации в их руках. Вчера в южных морях потопили пароход с моим товаром. Там восстание... Я знаю. Но и там, где нет восстаний, все равно, каждый мешок с бобами вырывают из рук янки. Раньше их не пускали, Чэтер. Меня охранял королевский флот, солдаты, морская пехота, что там еще, черт возьми? А теперь?

Министр призывает Хилера «раз и навсегда забыть свои личные, корыстные интересы перед лицом внешней опасности» и «понимать национальную перспективу, а не только свою узкую торговлю». Он объясняет Хилеру, что

для блага нации иногда необходимо стать на колени... Коммунисты собираются вывести массы на улицы... Откуда идет возмущение масс? Из России. И если мы будем держать на мушке Россию, массы только поверчат и лязгнут зубами. Самое главное — оттуда. Внешняя опасность! Америка и Великобритания должны разгромить Россию. Мы два партнера. Главные партнеры! Остальные — мелочь. И если Америка дает для этой цели своих людей, ресурсы, ярость, смеем ли мы отказываться? Если начнется битва, она будет последней. Или мы их или они нас! Ты сам знаешь, без них мы бы не пришли к власти. Мы, лейбористы, внешне как будто выиграли на выборах. Но это только кажется. Последние выборы сплотили две партии, которые объединили свои моральные усилия для спасения старой, доброй Англии. Опять нам помогли они, американцы.

Разоткровенничавшись, министр-лейборист выдает Хилеру «тайны», в которые тот давно посвящен. Монологи этого «национал-предателя» обращены к советскому зрителю. Хилер недоволен тем, что «американцы наводнили страну своими войсками». Аргумент министра о том, что «когда начнется война, ввозить войска будет поздно», также не убеждает его:

Да не нужно войны. Я не хочу войны сегодня, сейчас. Мне надо обернуться. Сбыть товар. Пойми, у меня какао-бобы. Это не бомбы, не летающие крепости и атомное ядро. Какао-бобы! Когда война, моя торговля летит к черту. Когда мир, люди пьют потихоньку какао, кушают шоколад и пломбир, жуют торты и печенье с шоколадной глазурью. Если бы я торговал сталью или патронами, я бы тоже кричал: «Давай, давай войну!» Вы дали им базы, а мне — крест на могилу!

При этом Хилер отнюдь не «сторонник мира»: «Если мир разрушает мою торговлю, я ненавижу мир. Вы поймите меня, я боюсь политики, как огня». Но министр не скрывает от Хилера истинных целей этой политики: «Мы дали им базы атомного удара. Верно! Без этих баз мы только объект для нападения. Поэтому наши враги и придумали это Стокгольмское воззвание! И втянули в это сотни миллионов людей. Базы атомного удара — мы нападаем. Сейчас надо только нападать. Нападать!»

Единственным препятствием является «воля народов бороться за мир» и, прежде всего, позиция британских докеров («Если в Англии начнется революция, она начнется с доков. Сорок миль причалов, верфей, складов в сердце Англии, сорок миль фронта...»). Между тем Британия изображена практически американской колонией. Американцы руководят правительством в Лондоне. Так, американский полковник приказывает британскому министру отправиться в доки и уговорить докеров разгружать американское оружие. Но согласия среди заговорщиков так и не возникает. Они то откровенничают друг с другом, то жестоко ругаются. Но правых среди них нет.

**Хилер.** Вы... вы... хищник! Молодой хищник!

**Джексон.** И что же? А вы?

**Хилер.** Я? Кто я?

**Джексон.** Я помогу вам... Если я молодой, то вы старый хищник. Вы еще выпускаете свои пожелтевшие когти, чтобы схватить меня... Меня!..

**Хилер.** Я?

**Джексон.** Не захлебывайтесь. Ведь вы на чужой крови думали расширить свою торговлю? Я срываю пышные одежды с вашего тысячелетнего английского идола! Нечего упрекать друг друга.

**Хилер.** Я посылал своих детей на войну.

**Джексон.** И что же?

**Хилер.** Они дрались за Англию.

**Джексон.** Они — может быть. А вы? Вспомните, здесь же, когда дети ваши улетали в бой, вы обдывали здесь свои делишки. Как вы тогда ухищрялись! Я помню.

**Хилер.** Подумайте, что вы говорите!

**Джексон.** Вы торговали жизнями своих детей.

**Хилер.** Как вы смеете!

Джексон учит «старого хищника» новой морали:

**Джексон.** В коммерции нет дружбы. Коммерция должна обходиться без нервов и сантиментов. Я имею в виду коммерцию новой эры — американской эры. Это вы грабили весь мир и рядились в маскировочные одежды. К черту!.. Мне надоели

ваши переживания. К черту нервы! Мы держим весь мир за горло, нам вас не понять... Мы жжем так!.. (*Сжимает кулаки в каком-то иступлении.*) Так!.. так!..

**Хилер** (*в испуге*). Как?

**Джексон** (*наступает на поднявшего руки Хилера*). Так!.. (*Сжимает перед его носом кулак.*) Изнеженные нации должны либо пасть на колени перед нами, либо погибнуть. Становитесь в хвост!

**Хилер**. Никто никогда не осмеливался так разговаривать с англичанами!

**Джексон**. Привыкайте! Вы, хилеры, теперь не англичане, а наши сообщники! Понятно? Настоящих англичан мы будем убивать из пулеметов, если они посмеют поднять руку на нас, а вам мы будем приказывать... Человечество слишком долго засоряло себе всем этим мозги. Любовь, разочарование — ерунда. Наслаждение — между прочим. В основном — железный шаг... вперед, вперед! — давя черепа, кости, инфантильных субъектов... Англичане давно отстали от жизни. Вы выращивались в теплицах изнеженного острова, в то время как мои предки переплывали бурные реки, карабкались на скалы, дрались с индейцами, с вами дрались, объезживали диких мустангов! У англичан слишком жидкая кровь. Сорок восемь рабов на одного! Это вас погубило.

А между тем по призыву комитета в защиту мира докеры объявили всеобщую забастовку. Для ее подавления вызваны войска. Лейбористское правительство в панике, но американский полковник-коммерсант Джексон объясняет: «Пока началась карательная экспедиция против коммунистов Азии, и только! Мы вступили на минированное предполье. Корея — только одно из минных полей коммунистического океана, а потом и посмотрим». Однако население Лондона скупает шоколад, шерстяные носки, кофты и свитера... Объясняется все паникой: «В тоннелях лондонского метро холодно, сырость... брр... Когда завоют сирены воздушной тревоги, тогда будет поздно покупать этот сезонный военный товар», но Джексон непреклонен: «Бомбить наши базы? Не позволим!» Он раздражается грозным финальным монологом:

Британский лев превратился в побитую собаку с вышибленными зубами, спасти его может только блок с нами, объединение стратегических сил и ресурсов. В венах блока должна пульсировать здоровая кровь — кровь англосаксов... Завоевать мир! Всеми способами! Атомная бомба — отлично. Бациллы чумы — хорошо. Они создали противовесы — отлично! Мы, американцы, вводим в бой новое оружие. Мы запустим спутников земли, снабженных оружием новой эры, и сумеем держать под контролем любой пункт земного шара.

А на улицах Лондона совершается настоящая революция. Внизу за окнами «возникает нарастающий гул идущей по улице толпы». На сцене — в покоях американской миссии — отблески факельного шествия. Находящиеся в зале

в панике подбегают к раскрытому окну, их испуганные реплики выдают растерянность: «Толпа?», «Сколько народу! Такие манифестации бывают в Париже. Очень плохо!», «Манифестация?» «Слышна песня»:

Мы люди трудовые,  
Горячие сердца,  
Стоять на страже мира  
Мы дружно будем.

Люди доброй воли,  
Мы за мир стоим,  
Злодеям не позволим  
Зажечь пожар войны.

Под крики английских докеров: «Долой поджигателей новой войны! Долой предателей народа!», «Мир, мир, мир!», «Долой из Кореи!», «Долой американцев с берегов Темзы» — пьеса заканчивается. Заговор «поджигателей» провалился. Запуганные, прячущиеся за шторами, забаррикадированные в американской миссии, они выглядят жалкими заговорщиками, обреченными перед лицом мощного народного движения, подобно персонажам с советских плакатов и карикатур.

Победы народных масс над кучкой заговорщиков в финалах этих пьес были результатом сложной политической балансировки, поскольку конспирологическое мышление таило немалые идеологические опасности. Для того чтобы понять, насколько тонка грань, за которой конспирологические фантазии становились опасными своей двусмысленностью и переводимостью на советский материал, обратимся к пьесе Михаила Гуса «Железный занавес».

Гус относился к той категории «литераторов в штатском», которые, занимаясь околосредствительной деятельностью, работали в государственных институтах как пропагандистского, так и разведывательного характера. До войны он служил в армейских политчастях, был журналистом, редактором, литературным и театральным критиком, а в годы войны работал во Всесоюзном Радиокомитете. С ноября 1945 года Гус руководил специальным Бюро Всесоюзного радио на Нюрнбергском процессе, откуда вел репортажи. Тогда он специализировался на конспирологической политической журналистике. Сами названия его книг тех лет говорят о заговорах/сговорах: «За кулисами второй мировой войны» (1947) и «Американские империалисты — вдохновители мюнхенской политики» (1951). В 1949 году Гус написал книгу «Преступные методы и разбойничьи действия американской разведки», которая ходила в рукописи по секретариатам Молотова, Маленкова, Суслова и Хрущева, пока не была положена на полку. Отдел пропаганды ЦК сообщал Маленкову, что рукопись Гуса была заветирована МГБ, где «многие сведения, внесенные Гусом в книгу, вызвали подозрение в излишней осведомленности

автора»<sup>1</sup>. В годы оттепели заслуги Гуса будут по достоинству оценены: он станет секретарем парткома Московской писательской организации (1956–1960), а затем займется историей русской литературы. Пока же, профессионально занимаясь контрпропагандой, Гус написал в 1947 году явно автобиографического характера пьесу «Железный занавес», действие которой происходит весной 1946 года в Нюрнберге в среде военных журналистов во время процесса по делу нацистских военных преступников. Однако пьеса не только никогда не была поставлена, но была запрещена к публикации и сохранилась лишь в рукописи в архиве автора<sup>2</sup>.

В ней действовали персонажи, сама презентация которых в списке действующих лиц ставила в тупик: «Петров — советский корреспондент в штатском костюме», «Иваницкий — советский корреспондент в военной форме», «Поттер — американский издатель в форме американского военного корреспондента», «Ламберт — американская корреспондентка, носит форму и обычное платье» и т. д. Этот интерес к форме и одежде персонажей (каковые все — «журналисты») неслучаен: практически все они оказываются сотрудниками разведок (а среди них — еще и английские корреспонденты, французский, голландский, югославский журналисты, русский эмигрант-журналист и даже «немец, бывший (sic!) американский шпион»). Можно предположить, что это обилие журналистов-шпионов и стало причиной того, что пьеса была запрещена: разведчиками оказались и все советские журналисты, что цензура посчитала, очевидно, «нетипичным».

Основная коллизия пьесы состоит в том, что американец Поттер (разумеется, по заданию своих «хозяев») затеял антисоветскую провокацию: он подготовил фальшивый документ о том, что в советской зоне производят фау-патроны, и хочет, чтобы это попало в печать во время процесса: «Надо показать, что за „железные занавесы“ в Германии они строят — козни против мира». Сам Поттер в это время скупает акции концерна, который действительно будет производить фау в Баварии. Он — откровенный фашист и не скрывает того, что «этот дурацкий процесс — не только наша вынужденная уступка общественному мнению, но и наш урок вам, немцам; впредь на запад не лезть, с нами не ссориться».

Сфабрикованный материал о советских фау Поттер передает английскому военному корреспонденту Кейнсу и русскому эмигранту Годонну как эксклюзивный. Кейнс отправляется к советским журналистам выяснять, насколько верна эта информация. Он без обиняков заявляет им, что «всегда хочет узнать правду; чтобы удачно сочинить ложь, нужно располагать правдой». Советские журналисты видят свой долг в отпоре провокаторам. Петров заявляет, что «Черчилли хотят окружить нашу страну стеной клеветы и вражды, как

<sup>1</sup> См.: *Огрызко В.* Создатели литературных репутаций. Русские критики и литературоведы XX века: Судьбы и книги. М.: Литературная Россия, 2017. С. 133–134.

<sup>2</sup> РГАЛИ. Ф. 2808. Оп. 1. Д. 17.

в 1919 году, но им это не удастся, как не удалось и тогда». А коллега Петрова Грачева разоблачает англо-американские происки: «Вновь поднимает голову клевета, и я не вижу уважения и благодарности тем, кто поднял над Берлином знамя освобождения Европы от фашизма... Не удивляйтесь же, если мы называем провокатором всякого, кто сеет недоверие и вражду к нашей стране. Мы завоевали это право».

Понимая, что «эта фальшивка ставит под вопрос право участия Советского Союза в суде над гитлеровцами», советские журналисты секретно записывают разговор с Кейнсом, а затем проигрывают запись явившемуся к ним Годонну. Тот возмущен поступком Поттера. В результате действиями проницательных советских журналистов-разведчиков публикация фальшивки была торпедирована. Более того, поняв, что она сделана слишком грубо и даже написана плохо по-русски, Поттер и комендант американской зоны в Нюрнберге майор Менсфилд думают теперь, как срочно отозвать ее, чтобы она не попала в печать, так как будет выгодна лишь Советам и дискредитирует ее авторов.

Но и этого мало. Уже во втором действии Иваницкий понимает, что «свою сделку Поттер прикрывает дымовой завесой лжи о фау в советской зоне». Симпатизирующий СССР голландский журналист ван Роув узнает, что концерт по производству фау купил банкир Менсфилд, брат коменданта американской зоны. Теперь эту информацию хотят опубликовать уже советские журналисты. Как заправские разведчики они распутывают коварные козни американцев и всегда готовы к контрпропагандистским шагам.

Советские травмы вылились на страницах пьесы в гневные филиппики, которые произносят советские журналисты-резонеры. Они говорят здесь, как прокуроры. Несомненно, это компенсаторная реакция автора на собственный статус. Травма вытесняется в обличительных монологах, которые герои только и могут произносить на бумаге. Все они заняты взаимными провокациями и пропагандистскими кознями. Видимо, и в этом проявилась «излишняя осведомленность автора», что и решило судьбу пьесы — она оказалась слишком реалистичной.

Чтобы отвлечь внимание от откровенно разведывательной деятельности советских журналистов, автор подчеркивает, что они ведут себя так, как повел бы себя любой советский человек, а шпионами сплошь являются журналисты западных стран. Как говорит «советский корреспондент в штатском костюме» Петров: «Тут не поймешь, где кончается американский банкир, а где начинается американский разведчик... А цель у тех и у других общая: прочно прибрать к рукам Германию». Вообще, отнюдь не судьба нацистских преступников, но будущее Германии, которое в 1947 году казалось неясным, занимает собравшихся в Нюрнберге героев пьесы. Главное, о чем она рассказывала, — это о том, как с конца войны «нью-йоркские дельцы скупали немецкие концерны». Об этом в пьесе говорится непрестанно и за этим скрывается явное нежелание

поднимать тему советских репараций: именно в это время Советский Союз вывозил из Германии практически все — от целых предприятий до технических патентов и культурных ценностей<sup>1</sup>.

Эта тема была табуирована в публичном дискурсе. Согласно пьесе братьев Тур «Губернатор провинции», по которой был снят фильм Григория Александрова «Встреча на Эльбе», тотальными реквизициями занимались американцы и англичане, тогда как Советский Союз занимался исключительно обучением немецких детей стихам Гете и Шиллера. Но чем обширнее были притязания СССР в побежденной Германии, тем тщательнее они скрывались и тем интенсивнее эксплуатировалась тема «англо-американского ограбления Германии». Более того, превращения ее в американскую колонию и плацдарм для новой войны. Так, прогрессивно мыслящая американка Лемберт заявляет, что «содрогнулась от ужаса, когда представила себе, что будет через пять или десять лет здесь, в Германии, когда получится чудовищная амальгама из нашего американского гангстеризма и бизнесменства и немецкого педантизма и тупого упорства». А французский корреспондент Сорель убежден, что «если американцы будут господами Германии, тут вырастет такая порода, перед которой гитлеровские бандиты покажутся младенцами».

В финале пьесы один «советский корреспондент в военной форме» Ивацкий объясняет зрителям, что «коктейль Поттера — это коктейль из лжи, нахальства, клеветы, которым враги мира и Советского Союза хотят отравить общественное мнение». Другой «советский корреспондент в штатском костюме» Петров заявляет уже самому Поттеру: «Правда вышла наружу. И разоблачить ее помогли те, кому дороги интересы мира и безопасности народов. Антисоветские клеветники и провокаторы еще раз просчитались».

«Разоблаченная правда» — своего рода фрейдистская оговорка (разоблачают ложь). Гус оказался плохим драматургом-контрпропагандистом. Его «Железный занавес» написан столь грубо, а политическая задача реализована столь топорно, что пьеса местами воспринимается как плоская пародия. Видимо, эта дискредитация жанра была также одной из причин того, что цензура решила ее запретить. Пьеса интересна тем, что обозначает политические и эстетические пределы жанра, который переживал на рубеже 1950-х годов бурный расцвет.

О том, насколько развитым и разветвленным был этот жанр, говорит то обстоятельство, что его особым поджанром была детская пьеса, посвященная холодной войне. Некоторые из этих пьес, такие как «Снежок» (1948) Валентины Любимовой или «Я хочу домой» (1949) Сергея Михалкова, даже удостоены Сталинских премий. Эти пьесы были весьма эффективным орудием пропаганды, поскольку внедряли в неспособное к критической оценке детское сознание заведомо искаженную картину реальности, которая фиксировалась в нем особенно прочно.

<sup>1</sup> См.: Широкоград А. Б. Великая контрибуция. Что СССР получил после войны. М.: Вече, 2013.

В этих пьесах идеология холодной войны редуцировалась до простого противостояния белого и черного — не только в переносном, но и в прямом смысле. Так, в пьесе Любимовой речь идет о расизме в Америке. Ее главный герой, чернокожий школьник по кличке Снежок, становится объектом травли злобных белых детей и их родителей. В изображенной здесь американской школе весьма прогрессивный директор. И хотя дети в ней конфликтуют, расизма в их отношениях нет, пока в классе не появляется ученица-расистка из южных штатов Анджела. Она уговаривает своего отца, — богача Бидла, щедро финансирующего школу члена попечительского совета, — сделать так, чтобы в классе не учился черный ученик. Бидл устраивает так, что директора снимают с работы, а Снежка изгоняют из школы и отдают под суд по сфабрикованному обвинению.

Примечательно, что расистская риторика Анджелы в отношении черных соучеников сильно отличается от традиционных расистских предубеждений. Она возненавидела их не за то, что они агрессивны или плохо учатся и не дают учиться другим детям, но, наоборот, — за то, что они... примерные ученики: «Если бы хоть эти черномазые сидели не так близко! Совсем рядом! Толкаются локтями, смеются и хорошо отвечают уроки! На Юге они сидят отдельно на задней парте, а здесь...» Содержательно эта риторика не столько традиционно антинегритянская, сколько антисемитская. И это неслучайно.

Изображение американского расизма было очевидным вытеснением советских реалий в ненавистный Запад. Трудно не заметить очевидной проекции изображения проявлений откровенно расистской политики в США на советскую ситуацию, где после официального интернационализма 1930-х годов травля на национальной почве становилась новой нормой: публично травились чеченцы, крымские татары, немцы, систематической политикой становился государственный антисемитизм, процветавший на бытовом уровне.

Эксплицитно же советская тема проступает в развитии американского сюжета: образы сражающихся с расизмом и насилием и замученных детей проецируются на молодогвардейцев. После чтения в классе «Молодой гвардии» (что само по себе звучит фантастически) дети проникаются любовью к советским людям. И для того чтобы проекция была совсем понятной, директор школы напоминает ученикам: «Вот какие они, русские дети. Да, это дети. Они на год, полтора старше вас. Вот вместе с такими сверстниками вы будете строить мир. Прекрасный, светлый мир, я полагаю. Это великая молодежь великого народа». Финал пьесы прямо напоминает финал самой «Молодой гвардии», хотя для детской аудитории и сильно мелодраматизированный:

Ученики плотным кольцом окружают Томсона, как бы желая защитить его. Вбегает Дик. Он задыхается. У него разорван рукав. Все расступаются, и Дик почти падает в объятия Томсона...

**Бетти.** Дик! Дик! Что они с тобой сделали?

**Джейн.** Снежок...

**Томсон.** Что с тобой, Дик?

**Дик.** Они меня мучили... Меня били... Меня... Они хотели, чтоб я признался в том, чего никогда не делал. Я убежал из больницы... Вы обещали не давать меня в обиду, мистер Томсон... я всю ночь не мог заснуть... Я все думал, за что они мучают меня! Я спрашиваю вас всех, ну, ответьте мне, ответьте: что я сделал плохого? Я все любил: и свою родину, и школу, и музыку, и спорт, за что же нужно меня ненавидеть?! Я так хочу учиться, — почему же меня выбрасывают из школы? Я хочу быть человеком! Хочу быть человеком.

**Бидл** (*сверху*). Довольно!

**Дик.** Нет, нет, дайте мне сказать, я всю ночь говорил это про себя! У меня черная кожа, но я такой же человек! Я хочу жить, хочу ходить с поднятой головой и никого не бояться. Разве нет справедливости на земле?!

**Бидл.** Мистер Такер, нужно удалить детей. Нечего их впутывать в политику.

**Томсон.** Нет! Пусть слушают! Пусть понимают, что делают в их стране люди, которые взяли на себя страшную ответственность натравливать одних людей на других, возбуждать звериные, человеконенавистнические инстинкты, проповедовать жестокость и готовить людей к убийству, к войне!

В этот момент появляется констебль. «Дик прижался к Томсону. Дети в ужасе смотрят на полицейского». Однако полицейский появился не затем, чтобы забрать сбежавшего Снежка, но для того, чтобы сообщить Бидлу, что на его горных разработках началась забастовка. Классовая борьба нарастает. Финальная ремарка гласит: «Тревожный гудок звучит, непрерывно возрастая». Тогда директор школы Томсон произносит финальный монолог: «Вы рано решили торжествовать победу, мистер Бидл! Мы будем бороться за наших детей, за будущее Америки! Мы будем растить их для мира, для настоящей свободы, для дружбы! Мы не отступим! Вы ничем не запугаете нас! Мы будем бороться!»

«Молодая гвардия» становится универсальной моделью для детских пьес холодной войны. Так, в пьесе «Вперед, отважные!» (1952) Авенира Зака и Исая Кузнецова группа детей «отважные» изображается как французская версия молодого гвардейцев. Из ремарок узнаем о главных героях следующее:

Рене — старше всех ребят. 16–17 лет. Работает в порту. Он руководитель отряда отважных. Старается быть сдержанным, но срывается, так как он еще молод и горяч. На шее темно-синий галстук с красной полоской Союза отважных, одет в рабочий комбинезон. Жак — жизнерадостный, веселый и озорной. Своими шутками и песнями поддерживает товарищей. Очень быстрый и сообразительный. Одет бедно, но с щегольством. 14–15 лет. На шее галстук отважных. Поль — ровесник Жака, в отличие от него несколько медлительный, задумчивый и грустный. Может быть в очках. Одет чисто, скромно и бедно.

В описаниях персонажей трудно не увидеть офранцузенных Ивана Земнухова (Рене), Сергея Тюленина (Жак) и Олега Кошевого (Поль). Они участвуют в борьбе своих отцов, бастующих докеров во главе с депутатом парламента коммунистом Робером. Им противостоят мэр французского портового городка социалист Бонар, американский советник Брегли, директор школы Буше и скауты — «молодежная организация фашистского направления». Докеры отказываются разгружать американское оружие. Школьники устраивают бунт, поскольку мэр изгнал из школы прогрессивного директора, когда тот поехал в СССР на конгресс мира, и назначил нового, который учит детей, что «именно Америке мы обязаны своей свободой». Выясняется, что новый директор школы во время оккупации служил у немцев и, как говорит о нем Робер, «отъявленный фашист, деголлевец». Став директором, он помогает мэру закрыть школу, превратив ее в казарму для вызванных в город солдат. Они должны заставить докеров грузить на американские суда оружие. Этому мешает депутат-коммунист, который заявляет мэру-социалисту:

Кому вы доверили школу? Человеку, который вчера продавал родину Гитлеру, а сегодня — господам американцам!.. Запомните, Бонар: мы не допустим, чтобы из наших детей воспитывали фашистов и предателей Франции. Мы не отдадим школу, господин мэр! И вы ни от кого не скроете, что увольнение Дюрана и назначение Буше, преследование сторонников мира и вызов войск в Круайон — все это делается для того, чтобы угодить вашим заокеанским хозяевам <...> Я обвиняю вас как депутат парламента, избранный волей народа, как член коммунистической партии, сильнейшей партии Франции, — я обвиняю вас в предательстве интересов французского народа!

Однако войска не могут попасть в городок, поскольку из солидарности с докерами железнодорожники устроили забастовку и разобрали пути. Солдаты и вовсе отказываются стрелять в бастующих рабочих. Между тем на улицах строятся баррикады, дети помогают отцам, а мэр-социалист вместе с американским советником бегут из города.

Эти картины не только историзировали холодную войну, превращая ее в гражданскую, но рисовали «борьбу за мир» как продолжение «классовой борьбы». Изображая «борьбу за мир» как форму гражданской войны, советское искусство продолжало традиции мобилизационной военной литературы. Так, в удостоенной Сталинской премии картине Федора Решетникова «За мир» (1950) сцена, где дети пишут на стене слово «Мир» по-французски, может не только иллюстрировать пьесу Зака и Кузнецова, но и прямо соотносится с иконическим изображением одного из подвигов «Молодой гвардии» — расклеиванием антифашистских листовок в оккупированном Краснодоне.

И даже связь с Большой землей осуществляется, как в «Молодой гвардии», по радио — оттуда приходят поддержка, вдохновение и правильное понимание

современного мира. Подобно тому как молодогвардейцы слушают по радио речь Сталина, французские дети из пьесы Зака и Кузнецова слушают Москву. Только вместо Сталина — выступление пионерки Вали Петровой о Сталине.

**Голос Вали Петровой.** Три года назад впервые в жизни я была на первомайской демонстрации. Когда мы вышли на Красную площадь, забили барабаны, за трубили горны, и все ребята закричали: «Слава товарищу Сталину!» А я побежала к мавзолею. У меня был большой букет цветов. Я быстро поднялась по ступенькам на трибуну и увидела товарищей Сталина, Молотова, Ворошилова. Я подбежала к товарищу Сталину и отдала ему мой букет. «Это от всех пионеров», — сказала я. Иосиф Виссарионович взял меня на руки, посадил на барьер и спросил, как я учусь. Я ответила, что я отличница. Товарищ Сталин похвалил меня и сказал: «Молодец». Меня сфотографировали вместе с товарищем Сталиным. Иосиф Виссарионович сказал на прощанье: «Спасибо за цветы!» Пионеры ждали меня. Когда я подошла, все стали кричать «ура». Всем ребятам хотелось узнать, о чем я говорила с товарищем Сталиным. Никогда в жизни я не забуду этого дня!

**Диктор.** Вы слушали выступление ученицы шестьсот семнадцатой школы Вали Петровой. На этом передачу для школьников мы заканчиваем.

**Жак.** Хотел бы я побывать в Москве, на Красной площади!..

**Ирен.** Хорошо бы взять большую шляпку, на весь наш отряд, рыбы запasti, пресной воды, может быть, хлеба достать немного и поехать в Советский Союз!

Тема Советского Союза — сквозная в этих пьесах. В каждой из них непременно есть поклонники Сталина, сторонники России, горячие русофилы. В льющихся со страниц этих пьес дифирамбах в адрес Советского Союза, похвалах в адрес советских людей, восторгах в отношении русских, благодарностях за спасение от фашизма и т.п. читаются традиционные советские травмы — это атрибутированное «другим» компенсаторное самовосхваление: из-за отсутствия реальных похвал советская литература производила фиктивные комплименты в адрес СССР со стороны «честных людей Запада» в товарных количествах.

Обычно эту роль выполняет бывший французский или американский солдат (типичный «простой человек»), который воевал вместе с советскими воинами. В пьесе «Наш сад» это летчик Жан. Между ним и его возлюбленной происходит такой диалог:

**Кло.** А ты очень любишь советских людей, как-то загораясь сразу, когда говоришь о них.

**Жан.** Дорогая моя, их нельзя не любить!.. У них нужно учиться: у русских рабочих, у русских большевиков. Франция — страна революций. Париж овеян дымом баррикадных боев. За сто тридцать лет в нем было три революции, почти десять

раз менялся политический режим, а результат?.. Советские же люди дали великолепный пример победы революции. Они идут к коммунизму, Кло!

**Кло.** Одаренный и смелый народ.

**Жан.** Советский Союз! Как часто повторял я эти слова, когда летал над его просторами!.. Я был горд, сражаясь вместе с его сынами. Я знаю советских людей, Кло. Я видел миллионы их, одетых в шинели. Они передвигались по огненным полям сражений, дрались и умирали. Не только за свою родную землю, за ее честь, но и за нашу Францию дрались они, Кло! Они славные, советские люди, Кло, очень славные!.. У Сталина отличные соколы!

**Кло.** Завидую тебе, Жан, завидую! Ты дрался вместе с советскими людьми над их землей.

Эта трогательная любовь к советским людям приобретает иногда почти религиозный характер. Так, в «Младшем партнере» действие происходит в клубе «Нормандия», где обожание «простыми людьми» Советского Союза выражается в создании своеобразного пантеона памяти. Хозяйка клуба Франсуаза не устает повторять: «Русские спасли Европу, нас. Я бы предложила везде вывесить портреты неизвестных русских солдат и написать: „Люди, спасшие мир от гибели“. Благодарность прежде всего. Никто никогда не забудет советских солдат». Вначале речь идет только о французских летчиках, но в финале интернациональная солидарность с СССР приобретает всеобщий характер

— Дадим клятву, друзья. Клятву воздушного братства. Всегда помнить его, советского солдата с берегов Волги.

— И не только воздушное братство. Мы все будем помнить его.

— От имени докеров Темзы: мы никогда не изменим ему.

— Раз рабочий класс «за» — я тоже... Я тоже вскакивал утрами по гудку нью-йоркских доков.

— Поклянемся же, что и после победы мы не забудем нашего клуба. Дадим слово, что через... через пять лет мы соберемся здесь и расскажем нашему русскому солдату, как мы свято помнили его подвиги во имя свободы, во имя жизни. Мы никогда не забудем тебя, советский солдат!

Патетика, которой пронизаны эти приступы самовосхваления, нередко сопровождается голосом «честного американца». В пьесе «Младший партнер» это лейтенант Линд: «Раньше за нами стояло сияние; мы были союзниками замечательных людей... союзниками русских... Русских продолжают любить... Русским повезло... у них умные правители, а наш президент поссорил нас со всем миром. Нас ненавидят везде... Теперь, после Кореи, Китая... одно слово „американец“ — и у людей ненависть, презрение...» Зато русские окружены

наивной и трогательной любовью «простых людей». Вот, что говорит старый докер американскому капитану:

**Блэйк.** Мы просим их вообще вести себя хорошо в нашем городе, в Лондоне. Ведь им город — и город, а вы знаете, какой это город?

**Харт.** Ну? Столица?

**Блэйк.** Не только — это-то всем известно. Здесь Карл Маркс жил. Похоронен здесь. К могиле его ходим... Шапки снимаем, сэр. Мы вот союзники с русскими. А ведь здесь, в Лондоне, Ленин жил, дом здесь находится, где он жил. Здесь Сталин был. По этим улицам ходил. А они хулиганят. Тут надо тихо ходить.

Политически эти восхваления Советского Союза имели сугубо прикладные функции: они обосновывали советское моральное превосходство и миролюбие, одновременно разоблачая злобные англо-американские замыслы в отношении СССР. Герой «Голоса Америки» капитан Кидд — один из тех, кто не верит в агрессивность русских:

Русские — мирные люди и не угрожают никому. Они, так же как мы, простые американцы, хотят жить в мире со всеми. Но в Америке есть грязные люди, для которых война — дело наживы. Они хотят превратить Америку в пугало для других народов. И в первую очередь для русских... Россия — очень богатая страна. Наши дельцы не прочь поживиться за ее счет. Но Россия и очень сильная страна. Сильная и оружием, и большими идеями о мире и счастье для всех людей. Наши дельцы знают, что именно Россия может сломать им шею. И они раздувают панический страх перед «красной» опасностью. Они стараются вызвать у американцев ненависть к русским.

Обращенные к сценическим «американцам», эти речи адресовались, разумеется, советскому зрителю. Эта политическая инсценировка создавала образ Советского Союза как земли обетованной, куда все стремятся попасть и где всем уготовано спасение. В один из самых отчаянных моментов жизни герои пьесы «Цвет кожи» думают о побеге в СССР:

**Джек.** Когда с трибуны Ассамблеи Объединенных наций в защиту цветных прозвучал голос советского представителя, миллионы цветных слушали, затаив дыхание. Тогда я подумал: это начало конца...

**Эльвира** (*с отчаянием*). Но неужели мы с вами должны ждать этого конца? У меня является дерзкая, отчаянная мысль — бросить вызов всем белым кретинам, которые все это создали. Но у меня мало мужества. Где же выход, Джек? Где?

**Джек.** Надо прекратить наши встречи,

**Эльвира.** Нет, Джек, это немыслимо! Нет, нет!

**Джек.** Тогда бежать!

**Эльвира.** Куда?

**Джек.** Туда, где нет ни черных, ни белых.

**Эльвира.** В Советский Союз?

**Джек.** Да!

**Эльвира** (*протягивая ему руку*). Бежим, Джек! Бежим!

Тема если не побега, то возвращения в СССР стала центральной в пьесе Михалкова «Я хочу домой!» (1949; в том же году Александр Файнциммер снял по ней фильм «У них есть Родина», также удостоенный Сталинской премии). Пьеса, с успехом шедшая во многих театрах страны, рассказывала о том, как сразу после войны советские власти пытались вернуть в СССР угнанных немцами детей. Дети либо находились в фактическом рабстве в немецких семьях, либо содержались в неких «пансионатах» тюремного типа, где подвергались моральному и физическому давлению.

Тема возвращения советских детей домой искусственно раздувалась советской стороной, поскольку позволяла оказывать давление на бывших союзников, которые, как известно, поначалу делали все возможное, чтобы соблюдать договоренности со Сталиным и не провоцировать конфликтов, в результате чего немало русских эмигрантов после войны оказались в советских лагерях. Удержание советских детей в Западной Германии, если не было никаких препятствий к их возвращению домой, не могло входить в планы союзников. Пьеса не давала поэтому ответа на главный вопрос: *зачем* англо-американцы удерживают их у себя, заставляя забыть дом и родной язык? Этот вопрос постоянно ставится в пьесе и не находит удовлетворительного ответа. Уже в Прологе эта тема поднимается, но не решается:

Кем будет малыш из-под Пскова? Солдатом? Шпионом? Рабом?  
Лишенным отчизны и кровя безмолвным рабочим скотом?  
Какого злодейского плана секретная тянется нить?  
Какой дипломат иностранный велел ее в тайне хранить?

Возвращаются к этой теме и герои пьесы:

**Сорокин.** Почему они все-таки не хотят возвращать нам наших ребятишек?  
На что они им?

**Добрынин.** Не хотят они, чтобы наши дети советскими людьми стали. Иную судьбу они им готовят — страшную судьбу людей без роду, без племени.

Заведомо расплывчатые ответы сопровождают две непростые темы: во-первых, тему юридической обоснованности возврата детей; во-вторых, их судьбы после репатриации.

На каком основании возвращать детей в СССР, если они лишились родителей и многие из них сироты? Можно ли принимать решения об их дальнейшей

судьбе на основании их пожеланий? Согласно советской версии, у всех у них есть родители. Доказательством чему являются... советские газеты. Вот как разбирается дело одного из воспитанников приюта:

**Добрынин** (Куку). Разве он не знает, что его мать жива?

**Кук.** Мы не можем сказать ему этого до тех пор, пока сами не убедимся, что это соответствует действительности. По нашим данным, он круглый сирота.

**Добрынин.** Я передал вам номер газеты, где напечатано письмо его матери.

**Кук.** Совершенно верно. Мы с большим интересом ознакомились с этой статьей. Но мы не можем верить всему тому, что печатается в ваших газетах. Вы, русские, сами достаточно часто опровергаете многое из того, что появляется в нашей, английской и американской, печати. Не так ли?

**Добрынин.** Наши газеты не издаются частными лицами. Они описывают только истинные факты.

Аргументация такого рода, рассчитанная всецело на внутреннюю аудиторию, призвана была возбудить возмущение подобным поведением бывших союзников. Пьеса Михалкова была чистым актом пропаганды и, соответственно, объявлена основанной на «реальных фактах». Авторский *alter ego* советский офицер Добрынин в эпилоге заявляет:

Я видел своими глазами за серой приютской стеной  
 Детей из Орла и Рязани, забывших язык свой родной,  
 Детей, потерявших свободу, детей, потерявших семью,  
 Не знающих, чьи они родом, затерянных в дальнем краю...  
 Я видел, как девочка Маша в немецкой пивной подает,  
 Как русская девочка наша нерусские песни поет!  
 Я видел и куков и скоттов, которые наших ребят,  
 Задумав ужасное что-то, домой отпустить не хотят!

Это «ужасное что-то» подчеркивалось тем, что занимались детьми исключительно представители британской разведки (если заключить, что из них хотели готовить шпионов, непонятно, зачем их заставляли забыть родной язык). Но еще более зловещей была тема, не менее табуированная в СССР, — это тема репатриации военнопленных, многие из которых перемещались из немецких лагерей прямо в советские. Тема эта поднимается в пьесе Михалкова ужасной немкой по имени (разумеется) Вурст, которая держит в рабстве русскую девочку Иру:

Бедный мальчик! Неужели они его отправят в Россию? Он там погибнет. Что он будет делать в этой ужасной стране с ее морозами и медведями?.. Всех сирот они посылают на работы в Сибирь. Всех, кто хоть один день побывал в Германии, они посылают на работы в Сибирь. (Ире.) Но ты можешь не волноваться. Если тебя спросят, как тебя зовут, отвечай, что тебя зовут Ирма и тебе у меня хорошо живется.

В результате подобных смещений формировался образ Запада-застенка, откуда все мечтают (но не могут) сбежать — американцы, французы и пленные русские дети. И это также было явным примером вытеснения собственно-го образа в ненавистный Запад. Картинами такого рода наполнена советская драматургия холодной войны. Так, в пьесе «Голос Америки» разоблачается цинизм американской пропаганды, который без труда проецируется на советские практики. Жених сестры главного героя в восторге от своей работы на «Голосе Америки». Там он рассказывает о трудовых конфликтах в Америке с целью «показывать русским, как наша демократия охраняет права американского рабочего». Описывается это следующим образом:

Радиокорпорация входит в контакт с мелким предпринимателем. Он нанимает безработного. По нашему указанию... Затем между ним и рабочим происходит конфликт. По разработанному нами плану. Конфликт разбирается в трудовой камере... Публично! Вход открытый! Могут присутствовать даже большевики из посольства. Факт неоспорим! Судья тоже в контакте с нами... Дело решается в пользу рабочего. Затем безработный снова становится безработным. Он, предприниматель и судья получают условленный гонорар... И все! А я, как юрист, придумываю варианты конфликтов... Тысяча долларов в неделю! А? Каково?!

Представление о том, как работает суд в Америке, явно взято из советской практики. Так же как и описание Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, где подделывают документы и используют сфабрикованные свидетельства, чтобы выгнать главного героя из армии, а затем угрожают и шантажируют: «Все ясно. Вы красный. Вы предатель Америки... И с вами поступят как с красным. Вы погибнете медленной смертью. От голода и нищеты! Вам нигде не будет работы в Америке». Решением проблемы является сотрудничество с властями:

Вы выступите по радио. Пять минут разговора со слушателями всего мира. Вы расскажете, что вы, американский офицер, убедились в агрессивных намерениях русских. Вы скажете, что русские хотят захватить Америку и истребить американцев. И что поэтому вы с презрением возвращаете красным их орден, позорный для американца... И больше ничего. При вашем выходе из радиостудии приказ о вашем увольнении будет уничтожен и все будет забыто.

Холодная война развивалась по логике любой войны, в которой непременно присутствовал фактор переноса. Как замечают Роберт Пост и Джеррольд Робинс,

параноидальные мотивы, страхи, тревоги и желания приписываются фантомным противникам. Таким образом, отношения с противником начинаются с фантазии

и экстернализации, но если противник втягивается в ответные действия, тогда то, что началось с фантазии, трансформируется в реальность. Эти механизмы формируют психологию наций в состоянии войны, когда каждая нация вытесняет свои негативные свойства и агрессивные импульсы на образ врага<sup>1</sup>.

Разумеется, потребность во враге не является ни случайной, ни факультативной, но следствием фундаментальной особенности человеческой природы, едва ли не биологически укорененной. Исследователи политической паранойи указывают на то, что потребности в снятии страха и, соответственно, в готовности экстернализовать внутренние фобии и беспокойства находят свое разрешение в персонификации их в конструировании врага<sup>2</sup>.

Продуктом этого производства является проецирование на врага собственного образа, который оказывается вполне адекватным (зеркальным) отражением самого субъекта этого производства. Поскольку ключевые характеристики врага (его вездесущность, скрытность, всепроникаемость<sup>3</sup>) связаны с идеей заговора, именно он оказывается адекватным сюжетным оформлением процесса параноидального перерождения реальности, а агентурное видение и конспирологическое мышление являются его *modus operandi*. Важнейшим аспектом и основной операцией параноидального стиля мышления и «паттерна отказа от неудобных личных ощущений и приписывания их другим является механизм психологической защиты, известный как *проекция*»<sup>4</sup>.

### *Проекции переноса: Экранизация идеологических идиом*

Перенос, экстерниоризация, игравшая ключевую роль в процессе формирования образа врага, который на деле был проекцией собственных фобий и травм, формой вытеснения, является оборотной стороной процесса интернализации идеологических идиом. Первой предложила читать советский портрет Запада в кинематографе холодной войны как автопортрет Майя Туровская. Она утверждала, что «фильмы „холодной войны“ — своеобразный автопортрет советского общества „ждановской“ поры», и настаивала на том, что в этих картинах мы имеем дело с проявлением социал-фрейдизма, без которого «тоталитарная культура» вообще не подлежит пониманию:

Феномен социал-фрейдизма свойствен искусству тоталитарного типа в целом. Каким бы непогрешимым ни считало себя утопическое сознание, в нем работают мощные механизмы вытеснения и замещения. <...> Вытеснению и замещению

<sup>1</sup> Robins R., *Post J. Political Paranoia: The Psychopolitics of Hatred*. P. 94.

<sup>2</sup> Ibid. P. 88.

<sup>3</sup> См.: Keen S. *Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination*. San-Francisco: Harper, 1992.

<sup>4</sup> Robins R., *Post J. Political Paranoia: The Psychopolitics of Hatred*. P. 5.

подлежали целые идеологические структуры, как и культурный слой — морали, общечеловеческих ценностей. Видимый парадокс 30-х — трудовая и личная честность членов аморального общества — результат не столько всеобщей веры в Сталина, сколько влияния этого еще не до конца истощившегося морального и культурного слоя. Порыв антифашистского сопротивления как раз и был его практическим выражением. Тоталитарные режимы эксплуатируют эти человеческие запасы так же, как запасы недр. Поэтому слишком явные нарушения «табу» вытесняются из национального сознания и приписываются «врагу»<sup>1</sup>.

Примеры подобного переноса Туровская находила едва ли не в каждом советском фильме холодной войны. Например, во «Встрече на Эльбе» сюжетная линия лейтенанта — «простого» американца, по наивности и верности союзническому долгу задержавшего разведчицу из ЦРУ, — мог вполне быть отечественным анекдотом, дидактически перенесенным в стан врага: «Я не удивлюсь, если в анналах послевоенных лет отыщется подобное „дело“. Во всяком случае, уровень зависимости боевого офицера от собственных спецслужб без всякого сомнения зеркально отражает отношения в Советской Армии, оказавшейся за границей, скорее чем американской (конкретный пример — судьба Льва Копелева)»<sup>2</sup>.

В «Заговоре обреченных» раскрывалась

механика той серии государственных переворотов — от коалиционных социалистических правительств к партийной и единоличной диктатуре — которые <...> осуществлял Сталин в послевоенной Восточной Европе и достаточно подробно и достоверно показана трансплантация уже испытанных на практике политических технологий в восточноевропейскую страну: организация голода, подстрекательство, раскулачивание зажиточного крестьянина, обвинение оппозиционных партий в заговоре, разгон парламента, установление диктатуры, клятва Сталину, а в перспективе — реальный суд над Сланским, казнь Имре Надя и прочее нам памятное<sup>3</sup>.

В еще большей степени это относится к картине Роома «Серебристая пыль», который является «документом эмоций времени»:

То, что мы знаем теперь об отношениях в верхних эшелонах власти, грубее и страшнее вымышленных свар «акул капитализма». Но атмосфера взаимной подозрительности, хамства, цинизма, страха, сообщничества и разобщенности, окрасившая

<sup>1</sup> Туровская М. Фильмы «холодной войны» как документы эмоций времени // История страны/ История кино / Под ред. С.С. Секеринского. М.: Знак, 2004. С. 213.

<sup>2</sup> Там же. С. 214.

<sup>3</sup> Там же. С. 215.

последние годы сталинизма и полностью вытесненная из отечественной «темы», могла реализоваться лишь в конструкции «образа врага». Возможность говорить без обиняков об опытах на человеке, провоцировать беспорядки и аресты, шантажировать друг друга была реальностью тоталитарных режимов, следствием истощения культурного и морального пласта, природных ресурсов человека. Едва ли авторы фильма сознательно вытесняли собственный «моральный климат» в вымышленную Европу-Америку. Скорее всего — старались выполнить социальный заказ, но вытесненное возвращалось в «образе врага»<sup>1</sup>.

Таков, например, спившийся репортер скандальной хроники Мэрфи из «Русского вопроса», который в порыве пьяной откровенности раскрывается перед Смитом: «Делать гадость за большие деньги лучше, чем за маленькие. Дети мешают говорить правду. Я бездарен, оттого завистлив и всегда точно знаю, сколько платят другому... Если не я, это сделает другой... Что бы я ни написал, мир не станет лучше... Половина Америки думает совсем не то, что мы пишем от ее лица...» В пьяном монологе Мэрфи — несомненно, куда более знакомый Симонову советский, а не американский опыт. Как заметила Виолетта Гудкова, «из уст циничной американской „акулы пера“ со сцены звучала вся привычная система самооправданий, похоже, понятая и прожитая автором не на „заграничном“, а на родном и близком союзписательском опыте»<sup>2</sup>. Разница лишь в том, что в отличие от большинства своих коллег по Союзу писателей Симонов писал «гадости» за большие деньги и власть.

Но скрытая зеркальность содержалась не только в прямых текстуальных эскападах персонажей и переключках, но и в самом сюжете этой метапьесы (и, соответственно, метафильма). Ее очевидная автобиографичность не ускользнула от такого пронизательного зрителя, как Джон Стейнбек, который смотрел «Русский вопрос» во МХАТе и был потрясен ее примитивной лживостью, заметив, что если бы пьесу поставили на Бродвее, она воспринималась бы как комедийное представление и откровенная пародия:

Может, мы допустили ошибку, посмотрев эту пьесу, может, это был не лучший спектакль. На наш взгляд, она была переиграна, слишком многозначительна, нереальна и стилизована, одним словом — дешевка. То, как был изображен американский издатель, могло бы у американской публики вызвать лишь истерический хохот, а русское представление об американском газетчике было чуть менее фантастично, чем у Билла Хекта. Но пьеса имела невероятный успех. И представление, которое она давала об американском журнализме, воспринималось почти всей

<sup>1</sup> Туровская М. Фильмы «холодной войны» как документы эмоций времени. С. 216.

<sup>2</sup> Гудкова В. В. «Мы» и «они»: антиамериканские мотивы в советской драматургии (1946–1954) // Мир и война: Очерки из истории русской советской драматургии 1946–1980 годов / Отв. ред. И. Л. Вишневская. М.: Ленанд, 2009. С. 188.

публикой как абсолютная правда. Жаль, что из-за того, что у нас не было времени, мы не смогли посмотреть другие пьесы в других театрах, чтобы понять, существует ли такое искажение везде<sup>1</sup>.

«Русское представление» об американской реальности не было «фантастичным». Оно было вполне реалистичным — именно «русским». В образах Америки читаются советские реалии. Если бы Стейнбек посмотрел другие пьесы, то убедился бы, что эта была еще самой реалистичной: ее автор хотя бы бывал в Америке. Большинство же других авторов вовсе не бывали на Западе. После войны Симонов был отправлен в Америку с «миссией мира». Он объездил ее всю — от Нью-Йорка и Флориды до Калифорнии, проведя в США три месяца по приглашению Ассоциации американских журналистов, где наблюдал, общался и спорил с коллегами. А вернувшись, должен был, подобно герою «Русского вопроса», написать книгу о том, что Америка хочет войны с Советским Союзом. Передав эту коллизию своему герою Гарри Смигу, он невольно рассказал о себе самом. И Джон Стейнбек, которого принимал Симонов на роскошной подмосковной даче, видимо, вполне поняв травматизм этой зеркальности, предложил ему в шутку поменяться местами и написать подобную же пьесу на советском материале.

Нам так часто задавали вопросы об этой пьесе, — вспоминал Стейнбек, — что мы решили набросать сюжет своей пьесы, которую назвали «Американский вопрос», и стали рассказывать его тем, кто задавал нам такие вопросы. В нашей пьесе господин Симонов едет от газеты «Правда» в Америку, чтобы написать ряд статей, показывающих, что Америка представляет собой пример загнивающей западной демократии. Господин Симонов приезжает в Америку и видит, что американская демократия не только не вырождается, но и не является западной, если только не смотреть на нее из Москвы. Симонов возвращается в Россию и тайно пишет о том, что Америка — не загнивающая демократия. Он передает свою рукопись в «Правду». Его моментально выводят из Союза писателей. Он теряет свой загородный дом. Его жена, честная коммунистка, бросает его, а он умирает от голода...<sup>2</sup>

Известный американский радиожурналист Джоханнес Стил был еще более категоричен, когда писал о том, что в «Русском вопросе» создана параллельная реальность и поэтому эту пьесу «было бы невозможно поставить в Нью-Йорке — зрители просто бы хохотали»<sup>3</sup>. Причина была в том, что американские зрители смотрели бы пьесу как отражение *американской, а не советской*

<sup>1</sup> Стейнбек Дж. Русский дневник. М., 1989. С. 136.

<sup>2</sup> Там же. С. 75.

<sup>3</sup> Цит. по: Фатеев А. В. Образ врага в советской пропаганде. С. 63.

реальности, тогда как в пьесе очень мало первой и очень много второй. Вытеснение происходит даже на сугубо биографическом уровне. Симонов все внимание концентрирует на американской тяге к роскоши: этой буржуазной болезнью больны все герои пьесы (и фильма), за исключением самого Гарри Смита. Это — образцовый пример переноса: сам Симонов — скорее антипод своего положительного героя. Ведь он был

одним из самых богатых советских литераторов, живший в окружении дорогих вещей на загородной даче, в московской квартире. О его трофейных автомобилях, длинном, широком парижском пальто, пиджаках и свитерах крупной вязки американского образца, о большой кепке — блином, коллекции дорогих трубок, тяжелой трости с драгоценным набалдашником, об экзотических предметах домашнего обихода — веерах, зонтиках, ширмах, низких столиках, бумажных фонарях, кальянах и ароматических кадилницах, привезенных из Японии, знала в те нищие послевоенные годы и на все лады судачила литературная Москва<sup>1</sup>.

То обстоятельство, что перформативные виды искусства играли ведущую роль в этом процессе вытеснения и переноса, объясняет то место, которое занимали такие наиболее популярные из них, как театр и кино, в холодной войне. Как заметил в книге «Война и кино: Логистика восприятия» Поль Вирлио, в современной культуре «технологическая тайна заменена тайной киносценария, который стремится к тому, чтобы стать определяющим фактором реальной войны»<sup>2</sup>. Иными словами, будучи идеальным инструментом манипуляции и пропаганды, фильм превращается в акт войны. Наиболее эффективными жанрами оказываются наиболее массовые. Прежде всего, детектив.

Детектив эпохи, получившей на Западе определение «bomb period» и определявшийся американским первенством и монополией на атомную бомбу, был новой формой политического детектива, которая являлась следствием тяжелых расстройств жанровой памяти, имевших на советской почве свой ананез. «Период бомбы» был, как известно, недолгим, но глубоко травматичным для СССР.

Классический детектив был изгнан из сферы чтения, советский — так и не смог сформироваться. Борьба с «пинкертоновщиной» и «месмендовщиной» привела к смерти жанра. Поскольку проблематика частной жизни (излюбленная сфера детектива) оказалась вытесненной из сферы «художественной презентации», единственным выходом осталась сфера чистой политики: в 1930-е годы «приключенческие» детские жанры оказались под прессом

<sup>1</sup> Максимова Е. А. Константин Симонов. Человек нормы, или «Четыре моих я...» // Мир и война: Очерки из истории русской советской драматургии 1946–1980 годов. М.: Ленанд, 2008. С. 211.

<sup>2</sup> Virilio P. War and Cinema: The Logistics of Perception. Transl. by Patrick Camiller. London: Verso, 1989. P. 59.

«идеологического противостояния двух систем», а детективные линии «художественной продукции для взрослых» сошлись на фигурах диверсантов, шпионов, вредителей и т. д. В условиях отсутствия гражданского общества государство поглощает все анклавы автономности, что, впрочем, не противоречило социальной природе детектива. Детектив — жанр социально-морализирующий; его условие — победа социального порядка, воплощенного в законе.

В отсутствие частных тем детектив превращается в отражение драмы государства. В этом смысле история советского детектива есть запечатленная политическая травматология советской эпохи. Государственная коллизия интересующего нас периода была, как уже отмечалось, в высшей степени травматичной: держава-победительница страдала от острого комплекса неполноценности, и одержанная Победа не только не смягчала, но делала его особенно болезненным: Державе не хватало Бомбы. Жанровым оформлением этого государственного недуга и стал политический детектив, шпионский триллер послевоенных лет. Два обстоятельства следует иметь здесь в виду.

Первое — его авторами оказались практически одни и те же авторы (драматурги, прозаики, поэты — они же сценаристы), что освобождает от необходимости рассматривать здесь различные жанровые манифестации политического детектива в послевоенном искусстве и говорить всецело о кино, которое, благодаря своей синтетичности, соединило и «поэзию борьбы за мир» (Константин Симонов, Николай Тихонов, Илья Эренбург), и «патриотическую пьесу» (братья Тур, Николай Вирта, Август Якобсон, Александр Штейн, Борис Ромашов), и «детективный роман» (Лев Шейнин, Николай Шпанов). Речь пойдет о «Встрече на Эльбе» (сценаристы братья Тур, Л. Шейнин, 1949; по пьесе братьев Тур «Губернатор провинции», 1947) Григория Александрова, «Русском вопросе» (по одноименной пьесе К. Симонова; 1948) и «Секретной миссии» (1950) Михаила Ромма, «Заговоре обреченных» (по пьесе, а затем — киносценарию Н. Вирты; 1950) Михаила Калатозова, «Серебристой пыли» (по пьесе «Шакалы», а затем киносценарию А. Якобсона; 1953) Абрама Роома, «Прощай, Америка» (на раннем этапе сценаристами также предполагались братья Тур; 1951) Александра Довженко. Можно было бы говорить и об экранизациях пьес Бориса Ромашова «Великая сила» (Фридриха Эрмлера, 1949), Александра Штейна «Суд чести» (Абрам Роом, 1948) или о документальных фильмах типа «Юности мира» (Йожефа Киша, 1949), но чистота жанра в отобранной шестерке фильмов крупнейших советских режиссеров освобождает и от этого.

Второе — сильное ослабление собственно детективного сюжета под давлением идеологических масс. О «зрелищном потенциале этих „криминальных“ фильмов» писала М. Туровская: «жанровая структура этих лент очень ослаблена: шпионская интрига не столько движет, сколько арранжирует сюжет»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Туровская М. Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 101.

Верным подтверждением этой «ослабленности» может служить то обстоятельство, что описать сюжет каждого из них можно внефабульно (бессобытийно), в одном предложении (что невозможно сделать, имея дело с классическим детективом, в котором все сводится именно к перипетиям):

«Прощай, Америка» о том, как честная американская девушка не может жить в шпионском логове, каковым является американское посольство в Москве, и порывает с Америкой, становясь советской гражданкой;

«Встреча на Эльбе» о том, как американцы сотрудничали с бывшими нацистами в оккупированной Германии, грабя ее;

«Русский вопрос» о том, как честный американский журналист отказывается выполнить заказ своих хозяев и написать книгу про то, что русские хотят войны, а написав правду о советском миролюбии, теряет работу и жену;

«Серебристая пыль» о том, как в секретных лабораториях американские ученые совместно со вчерашними нацистами разрабатывают радиоактивное оружие, о подготовке к войне, опытах на черных американцах и о борьбе за мир в Америке;

«Заговор обреченных» о том, как в некоей восточноевропейской стране американцы организуют заговор внутри коалиционного правительства против коммунистов, и как Советский Союз приходит на помощь при поддержке народа;

«Секретная миссия» о том, как американские союзники вели во время войны сепаратные переговоры с Германией, пытаясь предотвратить продвижение Советской армии в Европу.

Но именно эта «сюжетная ослабленность» и является едва ли не самым интересным в этих фильмах: она позволяет понять, какие факторы оказали влияние на «память жанра» и почему советский детектив состоялся именно таким.

Поскольку в этих фильмах отразились массовые травмы и советское коллективное бессознательное, необходимо коснуться темы отношений «художник — режим». Характеристика антиамериканской кинопродукции, данная Майей Туровской, как «худшего, самого ложного, самого фальшивого, — что в ней („ждановской“ культуре. — *Е. Д.*) было, когда художники едва ли могли отговариваться „непониманием“ или апеллировать к своей „вере“»<sup>1</sup>, даже в рамках предложенного Туровской «социал-фрейдистского» анализа, не бесспорна. Во-первых, фильмы эти были не «хуже» и не «фальшивее», скажем, «Кубанских казаков» или «Кавалера Золотой Звезды»; во-вторых, они не были более циничными, чем, к примеру, «Падение Берлина». «Художественная продукция» соцреализма вообще не может описываться в подобных категориях, в чем убеждает сама Туровская, показав бессознательный характер вытеснения образа врага в этих фильмах в «вымышленную Америку».

<sup>1</sup> Туровская М. Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 99.

Конспирологический детектив холодной войны возникает на перекрестке массовой веры в теории заговора, той политической «реальности», которую продуцирует государство, и жанровой модели детектива. Апелляция к Фрейд-ду должна носить здесь куда более расширенный характер, поскольку именно психоаналитические объяснения параноидальности позволяют объяснить место конспирологии в культуре холодной войны, которая одновременно породила теории заговора и питалась ими. Анализируя случай Шребера, Фрейд впервые обратил внимание на то, что идея спасения мира относится к числу наиболее частых бредовых идей параноика, который не просто уверен в том, что его преследуют, но видит свою миссию в спасении мира от некоего планетарного зла.

Лакан утверждал, что в основе паранойи лежит конфликт между отцом и сыном. И соответственно, те властные (доминирующие) дискурсы, с которыми борется параноик, являются лишь инкарнацией довлеющей фигуры отца. В результате параноик действует одновременно как субъект и объект анализа. По сути, произведенный им текст есть параноидальный бред, к фиксации и интерпретации которого он (в отличие от шизофреника) сам же стремится через говорение, психоаналитический акт и, в конечном счете через письмо. Этим отчасти объясняется тот факт, что конспирология находит наиболее полное воплощение в массовой литературе (в особенности в детективе, приключенческой литературе, триллере), воспроизводящей одни и те же теории заговора и отличающейся монологизмом и неспособностью к диалогу, что вообще характерно для всех форм параноидального письма.

То, что именно литература холодной войны оказалась идеальной платформой для конспирологической литературы, связано также и с тем, что сам масштаб холодной войны предполагал глобальность. Конспирология же глобальна по своей природе, поскольку не довольствуется заговором, направленным на достижение каких-то частных целей, не исчерпывается личными качествами заговорщиков, но генерализирует эти цели и качества, а потому, грубо искажая реальность, бесконечно расширяется, распространяясь на весь мир. Этот конспирологический универсализм связан с самой природой параноидального мышления, исходящего из того, что в битве с заговором сталкиваются силы Добра и Зла. Привлекательность конспирологической картины мира — в ее целостности, универсальности и простоте. В ней все основано на простых связях, превратно понятых интересах заговорщиков и воплощенном в них инфернальном зле. Будучи одновременно исходной точкой и продуктом конспирологии, образ врага, формируемый в ней, глобален. Как замечают Роберт Робинс и Джеральд Пост, «параноики не имеют противников, соперников или оппонентов; они имеют врагов, и враги должны быть не просто повержены, тем более речь не идет о том, чтобы договориться с ними или склонить их на свою сторону. Враги должны

быть уничтожены»<sup>1</sup>. Собственно, это и есть *raison d'être* конспирологии. Радикальные цели требуют радикальных обоснований, обрекая любой заговор на всемирность.

Были ли авторы фильмов холодной войны только циниками или произведенный ими конспирологический продукт явился результатом паранойи, стоит рассмотреть на примере Довженко. Весьма убедительно звучат слова писавших о «Прощай, Америка» Довженко: «стоит только принять правила игры режиссера», чтобы усомниться в том, «такой ли это неузнаваемый, чужой Довженко?»<sup>2</sup>. Или:

Только ли конъюнктурные соображения двигали режиссером? Потому и сделал эту агитку про злокозненных американских дипломатов из посольства, люто ненавидящих Страну Советов? Плоскодонную сатиру на представителей земли, которая многими ныне представляется «обетованной». Но это сейчас. Во времена товарища Сталина советский человек, даже если это был выдающийся режиссер, свято верил в то, что Америка — страна социальных и прочих ужасов, где линчуют негров, насилюют женщин, где толстозадые и толстомордые миллиардеры с сигарой в зубах гоняют бедный люд, как сидорову козу. «Растленная земля. Америка». Это записано рукой Довженко<sup>3</sup>.

Вся эволюция его творчества говорит о том, насколько органичным был для Довженко его антиамериканский фильм.

Не только стилистика сценарных решений, но сама глобальность замыслов связывает воедино послевоенные проекты Довженко. «В сценарии решаются мировые проблемы и передать их можно только при помощи публицистического темперамента. У нас все получится, если мы освободимся от бытовых мелочей, встанем над ними...» — эта дневниковая запись относится к фильму «Прощай, Америка»<sup>4</sup>, а вот — из рабочих записей к тому же фильму: «Это будет широкая панорама общественной жизни нашей планеты образца 1950 года... Все должно быть значительно, и мимоходно, и как завещание»<sup>5</sup>. Но с тем же основанием все это может быть отнесено к любому довженковскому замыслу. Прежде всего — к его «Поэме о море». И здесь — те же установки: «Хочу назвать его (фильм „Прощай, Америка“ — Е. Д.) кинопоэмой. Я взял публицистическую тему для выражения ее языком искусства... Обязательно ввести в сценарий режиссера. Он может не говорить, а выразить себя дикторским авторским

<sup>1</sup> Robins R., Post J. Political Paranoia: The Psychopolitics of Hatred. P. 5.

<sup>2</sup> Антропов В. Чужой Довженко? // Искусство кино. 1996. № 9. С. 89.

<sup>3</sup> Тримбач С. Выжженная земля Александра Довженко // Искусство кино. 1996. № 9. С. 82.

<sup>4</sup> Довженко А. Операция без наркоза. Дневниковые записи // Искусство кино. 1996. № 9. С. 74.

<sup>5</sup> Довженко А. «Надо играть не клинический случай, а драму»: Рабочие записки к фильму «Прощай, Америка» // Искусство кино. 1996. № 9. С. 77.

текстом. Всю природу поднять до самого себя и все воплотить в поэзии эпохи... Для правильного изображения нужны некоторые приемы обобщений. Где нет точности — линия синтетического обобщения»<sup>1</sup>.

Довженко был мастером «синтетических обобщений». Здесь впервые появляется оппозиция, прямо перешедшая потом в «Поэму про море». Вечное: Старые Петровцы — «широкий шлях», «древние черниговские земли, сколько охватывает человеческий глаз», «холм княгини Ольги», «прошумевший много веков одинокий прадуб», «эпическое Старо-Петровское поле», «бег времени и величавый покой», «Кони Святослава», «исполинские битвы между тучами» и т. д.<sup>2</sup> Сегодняшнее же перенесено в Америку: когда Анна возвращается в свою родную Пенсильванию, она не находит там «ничего, что было близко ее сердцу, что заставляло ее перелететь через океан. Не увидела ни фермы, ни брата, ни могилы матери. Дул ветер. Небо потемнело от пыли. Ветер носился по равнине, поднимая грунт и неся его с полей серыми, похожими на дым, паглами». Могила матери уничтожена — «все сравняли дьяволы вчера», — говорит сосед о машинах, расчищающих на месте американских Петровец военный аэродром, готовя Америку к войне.

Буквально в тех же выражениях в «Поэме о море» будет описываться и старое украинское село со скифскими могилами, и угроза превращения земли в «пыль» — не из-за Америки, а из-за суховеев. Образ врага заменяется: вместо Америки врагом стала природа. Довженко все-таки нашел объект для изображения терзавшей его апокалиптической картины: в «Поэме о море» им стала надвигающаяся на Украину пустыня, что оправдывает затопление сотен Старых Петровец. Целые картины из «американского проекта» перейдут в «морской»: ребенок и памятник отцу-герою (отец здесь будет живым генералом, а памятник перейдет в сцену с обезумевшей от горя матерью), даже стихи ребенка — совершенно довженковские: «не расслаблять себя среди вражеских проклятий, огня и криков о пощаде», «в грозе и грохоте и скрежете железа», «умер я в момент восторга» —

Я наступал тогда, и враг бежал,  
Бежал мой враг передо мною!  
Я счастлив был, хоть и прожил немного,  
И в бронзе я стою...  
На страже поколений...<sup>3</sup>

Эти додержавинские вирши, похожие на плохой перевод, — типичный образец довженковского письма — дословно войдут в «Поэму о море». Но главное — паранойя, которой окрашено все позднее творчество Довженко, являющееся

<sup>1</sup> Довженко А. Операция без наркоза. С. 74–75.

<sup>2</sup> Довженко А. Прощай, Америка! (Фрагменты сценария) // Довженко А. Собр. соч. в 4 т. Т. 4. М.: Искусство, 1968. С. 730.

<sup>3</sup> Там же. С. 732–733.

выражением его «смертельной усталости», если не болезни. Сцены «много-тысячного митинга ассоциации прогрессивных деятелей американской культуры», первомайского парада в Москве в «Прощай, Америка» полны типично довженковской истерики. В антиамериканских фильмах вещают с трибун все «борцы за мир», но так «красиво» — только у Довженко: «Америка превращена в моральный застенок!», «Мы несемся к катастрофе с такой быстротой, какой еще не знала Америка!», «Мы являемся участниками величайшего безумия, которое когда-либо поражало человечество», «В духовном рубище входим мы в историю середины XX века. С полицейскими знаменами над потерявшей свободу Америкой!», «Тень атомной бомбы закрыла свет! Все под замками Уолл-стрита! Наука украдена! Весь интеллект нации окружен пулеметами!», «Я сажусь в тюрьму... Долой комиссию Томаса! — Да здравствует свобода! — Да здравствует Мир! — К черту войну! — Мира! Мира! Мира!», «Мы погрузились в глубокую психическую депрессию!»<sup>1</sup> Результатом «глубокой психической депрессии» и стал фильм «Прощай, Америка».

«Сочиняйте, прибавляйте по роли фразы. Играйте мне газету, тексты. Материал сейчас именно такой», — мысленно обращается Довженко к исполнителю роли американского дипломата-шпиона Марроу и здесь же записывает: «Обязательно движение. Это великая вещь в фильме. Движение не должно быть самодовлеющим, движение лимитировано словами»<sup>2</sup>. Здесь ключ к стилю позднего Довженко: приведение движения к словам газеты. Слов у писателя Довженко достаточно и своих. Слишком много больших пугающих слов. Им не хватало только «движения» — фабулы. Ее-то и создали мастера интриги — братья Тур и Л. Шейнин, помощник Вышинского, писательский стол которого размещался прямо в здании Прокуратуры СССР.

«Встреча на Эльбе» — единственный (кроме несостоявшегося довженковского) фильм, где русские и американцы встретились в прямом противостоянии. Права М. Туровская: «отождествление американцев с нацистами» не «единственная „тайна“ всего пакета фильмов „холодной войны“»<sup>3</sup>. Тайн здесь оказалось много. Первыми же кадрами — картиной бегства из занимаемого советскими войсками немецкого города Альтенштадт «недобитых нацистов» в американскую зону на корабле «Адольф Гитлер» — фильм мог бы и закончиться, но тогда мы не узнали бы, почему бегут именно туда. Зритель, конечно, знает, как в плохом детективе, не только кого убили, но и кто убийца, — только сыщик не догадывается об этом. Но и этого мало: здесь и «сыщику» все хорошо известно — главная интрига зависает где-то на периферии действия: миссия американской журналистки-шпионки и нацистского преступника Шранка,

<sup>1</sup> Довженко А. Прощай, Америка! (Фрагменты сценария). С. 733–734.

<sup>2</sup> Довженко А. «Надо играть не клинический случай, а драму». С. 78–79.

<sup>3</sup> Туровская М. Фильмы «холодной войны». С. 100.

которые должны вывести из советской зоны патенты военной оптики, оказывается, с самого начала была „под контролем“ интеллигентного советского коменданта города Кузьмина. Остается непонятным, для чего нужна была головоломка с журналисткой, подсадным нацистом, выдающим себя за борца Сопротивления, препятыванием патентов в каких-то руинах, «роман» коменданта с «журналисткой» и розой на память, когда тайное бегство бургомистра города и его возврат в советскую зону вместе с целой группой прогрессивных инженеров не потребовал никаких специальных усилий и когда войти в американскую зону «кому надо» ничего не стоило.

Эти самоочевидные сюжетные несообразности, эта небрежность наводят на мысль о том, что «шпионская интрига» не столько «аранжирует сюжет», сколько именно вскрывает основной слой «внутреннего сюжета». Детектив начинает описывать. Это настолько антидетективная ситуация, что из-под обломков редуцированной фабульной конструкции проступает реальный — идеологический — сюжет фильма. Детективная ситуация строится на контрасте: русское наступление — монументальная картина боя; американское — солдаты с бутылками спиртного. Встреча двух потоков — «самые тяжелые последствия войны», по словам американского генерала. Американский генерал занят исключительно скупкой акций немецкой промышленности («Мы победители, черт возьми!»), созданием социал-демократического правительства с задачей подорвать влияние коммунистов, шпионажем и работой с нацистской агентурой, а советский комендант первым делом освобождает из тюрем политзаключенных. Американцы грабят Германию, тогда как советский генерал настаивает: «Сейчас нам нужен ключ к душе немецкого народа». В соответствии с этим советский комендант читает стихи Гейне и восстанавливает памятник ему, а визуальным рефреном-напоминанием в американской зоне является разбитый памятник Вильгельму.

В Эльбу смотрится уже разделенный мир. В советской зоне заняты воспитанием детей — «это будущее Германии». В американской — разграблением страны. Она предстает ошеломленному бургомистру («честный немец», проходящий путь от «беспартийности» к осознанию правоты русских: «Два мира встретились на Эльбе, на двух берегах. Германия должна сделать выбор. Я остаюсь на этом берегу, где рождается новая, демократическая, единая Германия», — говорит бургомистр советскому коменданту в конце фильма, передавая ему портфель со злополучными патентами) в виде апокалиптической картины — с ночными клубами, публичными домами, проститутками, хлебными очередями, в которых несчастные немцы «меняют немецкую культуру на свиную тушенку, бобы и сигареты». Тема культурного противостояния является здесь центральной. Разумеется, немецкий генерал, а затем и сенатор говорят о начале новой войны — теперь уже с коммунизмом; разумеется, проблема производства нового оружия активно обсуждается; разумеется, зрителю

сообщается, что план Маршалла — это план подготовки агрессии против России, но главное — культурная несовместимость двух стран.

Речь идет о США и СССР. «Мы любим Америку, — заявляет советский комендант. — Страну смелых и честных людей. Страну Джека Лондона, Марка Твена, Уитмена, Эдисона, Рузвельта. Мы любим и уважаем народ Америки», — но видеть этот пассаж следует не только в традиционном противопоставлении «двух Америк», но и в проекции Европы. Фильмы холодной войны — не антибуржуазные, но именно антиамериканские. Выработанная во время войны национальная парадигма в изображении врага действует в послевоенной культуре безотказно. Классовое здесь — действительно, только аранжировка к основному сюжету. Комендант Кузьмин попросту не берет Европу в расчет. Он наизусть читает Гейне, но тут же заявляет немецкому бургомистру, что по сравнению с русской тысячелетней культурой вся Германия ничего не стоит. «Если бы мы вывезли всю вашу Германию до последнего фонаря, это не возместило бы и десятой доли того ущерба, который причинила Германия моей родине». Между тем вывозить из Германии советский майор ничего не собирается, тогда как американцы этим только и заняты. Генерала для этого оказывается мало, и Александров вводит в фильм его жену, которую остро гротескно играет Фаина Раневская. Эта «леди» не имеет даже имени, что, как представляется, не случайно: она играет единственного реально-исторического персонажа. Крупная, старомодно одетая престарелая дама с циничной усмешкой и характерно «выпирающими» зубами — несомненная карикатура на Элеонор Рузвельт. Именно она, вырядившись в платье немецкой принцессы, советует супругу вырубать немецкие леса и продавать их англичанам — и перед зрителем рушатся столетние дубы, и остаются — сколько хватает экрана — одни пни. Именно она советует американским торговцам скупать золото, меха, произведения искусства — все что полегче, «а то может лопнуть наш воздушный мост через океан». Из произведений искусства перед зрителем, впрочем, только одна картина — «Похищение Европы».

Сюжет «Встречи на Эльбе» — невстреча двух миров. Когда в сатирическом финале американский сенатор приветствует собравшихся на балу словами: «Яркий свет американского порядка все ярче светит во мраке послевоенной Европы», и в зале гаснет электричество (рабочие в американской зоне объявили забастовку), — это не просто знак классовой солидарности, но своего рода «затмение» проекции: конец фильма — крупный план разводящихся мостов над Эльбой. Приказ о разведении мостов отдает все время пьяный адъютант американского генерала, сыгранный Эрастом Гариным «под Гитлера» времен «Боевых киносборников» (со знакомыми усиками, передернутым лицом и вытянутой вперед рукой), а над разводящимися мостами звучит последняя фраза советского коменданта: «Прощайте. Встретились мы с вами как союзники, жили как соседи, а расстаемся как друзья. Делайте все, чтобы мы в будущем

не встретились с вами как враги... Помните, дружба народов Америки и России — это самый важный вопрос, который стоит сейчас перед человечеством». О «дружбе народов» говорить не приходится: «простые люди» прекрасно понимают друг друга. Врагами (не) встречаются стоящие у власти правительства.

«Встреча на Эльбе» — образцовый фильм холодной войны<sup>1</sup>, буквально сотканный из идеологических клише. Потому и прямая апелляция к детективу оказывается недостаточной. Этому кино чужда жанровость. Это кино прямого действия, настоящий акт войны. Вот как описывал рецензент фильм Александра: «Не пацифистским „умиротворением“, а гневным разоблачением врага, мобилизацией бдительности, ясным пониманием реального соотношения сил, усилением боевой готовности может быть предотвращена военная опасность. Стремлением разрешить эти важнейшие задачи определяется и публицистическая направленность фильма»<sup>2</sup>.

Фигурой, подобно пограничнику, стоящей на границе расколотого мира, является журналист. Он поэтому идеален в роли шпиона (о чем была пьеса М. Гуса «Железный занавес»); обратимость (во «Встрече на Эльбе» и в «Заговоре обреченных» это были американские шпионы, а в «Русском вопросе», напротив, — главный положительный герой) делает его фигурой почти знаковой. Журналист — это и самообраз: разумеется, ни Америки, ни «буржуазной Европы» советские режиссеры и писатели не знали. Многие из них (прежде всего писатели) сами были на недавней войне журналистами и военными корреспондентами. Потому и изображали (как Симонов, например) мир, им знакомый. Но журналистская профессия — обладание обширной информацией и ее превращение в пропаганду («играйте мне газету») — настоящий домен цинизма. Он и роднит журналистов с политиками. Место журналиста — рядом с политиком. Он сам — политик (а если надо — и разведчик/шпион). Потому так много журналистов во всех этих картинах. Через них советские антиамериканские фильмы «смотрятся» в американские антисоветские, отражаясь друг в друге.

Советский антиамериканский «кинопакет» (хронологически) открывается «Русским вопросом» — пьесой Симонова/фильмом Ромма о журналистах. Мысль о том, что в фильмах холодной войны происходило «вытеснение образа врага» в Америку, поскольку советская реальность (с заговорами, политическими убийствами, провокациями, террором, демагогией, ложью) не могла быть описана в советских «формах самой жизни» так же верна, как и противоположная: все изображенное в них так же ложно, как и правдиво. Конечно, когда американская газета печатает сообщение о том, что русские летчики появились над Эритреей, это вызывает недоверие. Самим журналистам известно,

<sup>1</sup> См.: *de Keghel I. Meeting on the Elbe (Vstrecha na El'be): A Visual Representation of the Incipient Cold War from a Soviet Perspective // Cold War History. 2009. Vol. 9. № 4. P. 455–467.*

<sup>2</sup> *Марьямов А. Борьба за мир // Искусство кино. 1949. № 2. С. 9.*

что это — фальшивка. Но это, конечно, не бóльшая ложь, чем та, что советские коменданты в оккупированной зоне только тем и занимались, что учили немецких детей в школах и читали наизусть Гейне.

Советские антиамериканские фильмы изображали американскую реальность эпохи маккартизма хотя и сильно утрированно, но — во многом точно. Так же как американские антисоветские фильмы, такие как «Железный занавес», «Мой сын Джон», «Я был коммунистом по заданию ФБР» и др., — советскую<sup>1</sup>. Но оттого что советские авторы «вытесняли собственный „моральный климат“ в вымышленную Америку»<sup>2</sup>, американская реальность не стала иной. В СССР действительно разрабатывалось секретное оружие и делались эксперименты на людях, так же как и в США; в СССР отсутствовали политические свободы, но (хотя и с поправкой на демократические процедуры и традиции) в американской истории эпоха маккартизма также не отличалась торжеством либерализма; разведывательные службы обеих стран действовали, добиваясь осуществления своих политических целей в оккупированных странах: СССР устраивал заговоры и государственные перевороты, но то же — и США; в СССР, как и в США, говорили о мире и готовились к войне; культура холодной войны (как и культура любой войны) была пронизана пропагандой: в советских фильмах речь шла о том, что американцы — это нацисты, а в американских — о том, что Сталин мало чем отличается от Гитлера; газеты продвигали ложный образ друг друга по обе стороны океана.

Лишь один показательный пример. В советских пьесах и картинах постоянно обсуждалась тема использования американцами нацистских преступников. Едва ли не в каждой пьесе и фильме есть неприменный нацист, после войны работающий на американцев. СССР отказывался замечать работу вчерашних союзников по денацификации Германии, обвиняя их самих в сотрудничестве с нацистами. Между тем эти практики были совершенно зеркальными, ведь СССР (тайно, разумеется) делал то же самое. Известно, что немецкие специалисты (в том числе и бывшие нацисты!) работали не только во всех оккупационных зонах, но и на советской территории. Так, на опытном заводе № 2 Министерства авиационной промышленности работало около 700 инженеров и техников, среди которых были главные конструкторы, награжденные ранее гитлеровскими орденами. «Используя специалистов, бывшие союзники в идеологических целях эксплуатировали проблему, направляя стрелы друг против друга»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Сравнительный анализ советских и американских фильмов холодной войны см.: *Shaw T., Youngblood D. Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds.* Lawrence: UP of Kansas, 2014; *Shcherbenok A. Asymmetric Warfare: The Vision of the Enemy in American and Soviet Cold War Cinemas* // *KinoKultura.* 2010. No. 28. <http://www.kinokultura.com/2010/28-shcherbenok.shtml>.

<sup>2</sup> *Туровская М.* Фильмы «холодной войны». С. 106.

<sup>3</sup> *Фатеев А. В.* Образ врага в советской пропаганде. С. 61.

Читая антиамериканское как перевернутое советское, следует видеть степень «грозной достоверности»<sup>1</sup> не только в советской картине мира, но и в той, что была изображена на экране. Она легко достраивается по принципу зеркального соответствия: чтение пропагандистского текста без такой поправки обрекает на тавтологию. И напротив, учет «зеркальности» выявляет задачи, структуру и функции пропагандистского дискурса, делает процедуру чтения процессом обнаружения смысла там, где, кажется, зияет пустота.

Обратимся с этой точки зрения к «Русскому вопросу», в котором, как говорит газетный магнат Макферсон, «не может быть середины». Середина — наивная попытка журналиста Смита «пройти по краю», отделаться полуправдой, избежать прямого ответа на вопрос: «хотят ли русские войны», — была попыткой устранения зеркала, поскольку правда не укладывается в однозначное «да» или «нет». Это столь очевидное обстоятельство неясно никому в фильме. Главное — это не должно быть ясно зрителю, загнанному бинарной логикой в тупик «правды/неправды о Советской России». Также, впрочем, не должен возникнуть вопрос о том, насколько правдива картина Америки.

В центре фильма — кухня редакции одной из крупнейших нью-йоркских газет. Нарисована эта картина «густо»: перед зрителем — редакционный муравейник, в котором «перетряхивается грязное белье со всего света» и «выпекается» необходимое «хозяевам с Уолл-стрита» информационное варево для оболванивания американского обывателя. Все — от полицейской хроники («труп девушки на мостовой, кишки обмотались вокруг афишной тумбы, а мозги — на окне аптеки») до международной информации (русские журналисты привезли деньги для бастующих угольщиков; у русских все общее — от жен до велосипедов) — пронизано сенсацией и ложью. Но — главное — цинизмом.

Больше всего в фильме говорят о правде и лжи. Говорят сами журналисты. Никто не верит в то, что делает, все знают, что лгут («Все равно половина американцев думает совершенно не то, что мы пишем»), всем стыдно («А что, эти русские по-прежнему хорошие ребята?.. Это свинство с их стороны! Если бы они были хуже, не было так совестно»), все говорят о большой совести и ищут ее друг в друге («Почему мы все время держим совесть в другом человеке?» — спрашивает единственный честный журналист Смит своего друга, работающего не на Макферсона даже — «правый центр», а на Херста — «правый крайний»). Одни пьют с горя («Банк добрых надежд прогорел»), другие смиряются, третьи работают только из-за денег. Над всей этой безнадежностью повисают слова Смита: «Нельзя быть честным и счастливым одновременно».

Спор о правде и лжи имел в русской литературе XX века свой исток — пьесу Горького «На дне». Если из нее вычесть Луку и апелляции к христианству, мы и получим «Русский вопрос». Среди обитателей «ночлежки» на

<sup>1</sup> Там же.

Пятой авеню — те же безнадежно пьющие (едва ли не треть фильма проходит в «Пресс-баре», где герои ведут свои «русские разговоры», рассуждая о своей больной совести и упиваясь виски), те же циники, те же эксплуататоры, те же самообманывающиеся. Здесь звучат те же гневные монологи в защиту человека. Однако здесь их произносит не пьяный Сатин, но растущий на глазах Смит. От аполитичного честного журналиста, прошедшего войну вместе с «русскими ребятами в окопах под Гжатском» и написавшего книгу о подвиге Сталинграда, он дорастает до борца. К концу фильма он повторяет: «Я написал правду... Оказывается, лгать очень трудно», «Я не стану подлецом», «Мне стало стыдно за всех нас... Я вспомнил, что я человек». И как ему ни объясняют, что плетью обуха не перешибешь («Нам нужна война, а для войны нужна плохая Россия»), герой не унимается. При этом он не романтик. Оказывается, что правда — единственный выход и способ самосохранения (судьба друга Смита журналиста Мэрфи, фактически убивающего себя и в конце бросающего в эфир: «Я выхожу из вашей шайки!», является альтернативой; другой выход — опуститься, потерять себя как личность).

Как всегда, к концу фильмов риторика нарастает с обеих сторон. От лица «поджигателей» выступает Джек Гульд, компаньон Макферсона: «Я стою за немедленную предупредительную войну. Немцы ошиблись только в том, что они считали высшей расой себя, а высшая раса — это мы, англо-саксы. Какая-то сотня атомных бомб — и нет ни Москвы, ни Ленинграда». От лица «всех честных людей Америки» журналист Смит выступает на митинге сторонников мира:

Я написал честную книгу о России. В сорок седьмой раз я рассказываю ее содержание, потому что в нашей стране, стране свободы печати нет издательства, которое решилось бы ее напечатать. За то, что я написал эту книгу, меня лишили работы и вышвырнули на улицу. За то, что я езжу по стране и рассказываю ее содержание, в нашей стране, стране свободы слова, меня вызывают на допрос в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. Но и это не заставит меня замолчать! Я долго и наивно думал, что Америка одна. А их две. И если мне нет места в Америке Макферсона и Херста, то я найду себе место в Америке Линкольна и Рузвельта. Америка — это не Уолл-стрит, не сто миллиардеров, двести газетных королей и тысяча продажных журналистов. Америка — это народ, это мы! Нам говорят, что враги Америки за океаном, в Советском Союзе. Ложь! Враги Америки здесь. В четырех кварталах отсюда — на Уолл-стрит. Они здесь — в четырехстах километрах отсюда — в Вашингтоне, в военном министерстве. Враги Америки — это те, кто говорит, что Россия грозит нам войной. Нам никто не грозит войной. Ложь! Это они, враги Америки, толкают нас на войну. Они говорят, что мы, американцы, сильная нация. Да, мы, американцы, сильная нация. Сильная для того, чтобы свернуть шею своим собственным поджигателям войны.

Ключевые слова здесь — несвобода, ложь, враги. Перед зрителем уже вполне советский персонаж, о чем говорит не только привычка измерять расстояние от Нью-Йорка до Вашингтона в километрах вместо миль: разделенность Америки является основным сообщением, кольцующим фильм Ромма. Начинаясь фильм с монтажа документальных кадров в такой последовательности: статуя Свободы — Манхэттен с высоты — фронтальные картины Гарлема — раздача супа безработным — роскошный банкет — ссыпаящееся в воду зерно — выливающееся в реку молоко — разгон демонстрации — работа печатных станков — упаковка газет — отправка поездов с газетами по всей стране — читающие газеты люди — стирающие белье негрятянки — приготовление еды в Гарлеме прямо на мостовой — Empire State Building снизу вверх — канкан в кабаре — маникюрный салон для собак — титр: «Америка, 1946 год».

Картина «Нью-Йорк — город контрастов», выполненная Роммом, противопоставлена не только манифестам Смита, но очень коротким (и оттого особо выделенным) его воспоминаниям об увиденном в СССР. Когда герой решается написать правду о том, «хотят ли русские войны», перед ним последовательно возникают: Красная площадь — Московское метро — турбины ДнепроГЭСа — машиностроительный завод — колхозные поля — дети за партами в СССР. Эти документальные картины мирного труда противопоставлены монтажу американской реальности. Ромм обнажает пропагандистский прием: достаточно подверстать картины послевоенной советской повседневности (нищету коммуналок, голод в деревнях, плохо одетых людей, хлебные очереди с карточками и т. п.), чтобы появилась зеркальность. Ромм работает грубо: даже не как Макферсон, а как Херст. «Правда» о России журналиста Смита (Симонова-Ромма) мало, конечно, чем отличается от «неправды» Макферсона и Херста в «Русском вопросе».

В «осадке» остается «Серебристая пыль». Изобретение профессора Самуэля Стила, радиоактивный яд, разлагающийся через несколько дней после распыления и гибели всего живого, позволяет «спокойно оккупировать» нужную территорию: никаких разрушений, никаких протестов, никакой дезинфекции, никакой дегазации, минимум затрат и — настоящий детектив.

Военное ведомство собирается купить открытие Стила. Представитель армии генерал Мак Кеннеди, связанный с неким Восточным трестом, заинтересован в том, чтобы заказ был передан его «хозяевам» на Уолл-стрит, тогда как финансировал проект Южный трест, возглавляемый Энтоном Брюсом. Начинается торг. Стремясь затянуть дело, генерал настаивает на проведении «контрольных опытов» на людях. Но под рукой нет «человеческого материала», а доставка «партии военнопленных корейцев или китайцев» займет много времени. Брюс решает использовать для опытов приговоренных к казни негров, но в этот момент таковых не оказывается. Тогда Брюс вместе с шерифом, судьей и губернатором штата состряпывают дело против шестерых

чернокожих, задержанных во время митинга борцов за мир. Им предъявляют обвинение в попытке изнасилования белой женщины. В дело включаются бывший нацистский полковник, работающий у Стила, которому генерал Мак Кеннеди поручает выкрасть у Стила формулы производства серебристо-серой пыли. Тот подбивает сына Стила выкрасть у отца ключи, но попытка ограбления заканчивается плачевно: сын Стила облучается и погибает. Сам Стил, оказывается, был отравителем — он отравил своего учителя и женился на его дочери, унаследовав в результате лабораторию. Шантаж, однако, не помогает, и Стил умирает в момент, когда генерал вместе с помогающими ему гангстерами хочет силой вызнать у него секреты. В финале организовавшиеся борцы за мир останавливают куклуксклановцев, которые хотели линчевать несчастных заключенных, а затем спасают и самих заключенных, уже помещенных в страшные камеры Стила.

Сюжету соответствует обстановка: катакомбы, бункеры, защитные халаты, мигающие лампы и т. п. аксессуары «кухни дьявола», как называет сам Стил свою лабораторию. Идеологические прения, развивающиеся по ходу действия, лишь аранжируют интригу. Аранжировка существенна. Это — бесконечные монологи, придающие детективу некий смысл. Монологи произносят борцы за мир — приемные сын и дочь Стила, врач, простой рабочий и негры, собирающие подписи под протестами и декларациями в поддержку мира. Застольные беседы происходят таким образом:

**Генерал.** Друзья мои, когда-то римские патриции говорили: *Ubi bene ibi patria* — где хорошо, там и родина, а дети и внуки наши скажут: *Ubi terra, ibi America*: где земля, там и Америка.

**Джейн.** А вы не находите, генерал, что когда это осуществится, земля станет очень скучным местом?

**Жена Стила.** Что ж тут плохого, Джейн? На всем свете — только Соединенные Штаты Америки. Куда не поедешь — Америка. Поедешь в Европу — там Америка, поедешь в Азию — там тоже Америка. Прелестно.

**Брюс.** Вы правы, миссис Стил. А как мало надо, чтобы навести порядок! Хватит бы полсотни самолетов с атомными бомбами или с чем-нибудь поновее. И после этого здорового нокаута достаточно направить в каждый город хорошую партию американских полицейских и два электрических стула.

**О'Коннел.** Но неизвестно, как получится с этим нокаутом.

**Генерал.** Вы правы. Элемент риска здесь есть. Но без риска нет жизни. А жизнь — это прежде всего борьба, безжалостная борьба за существование. Побеждает сильнейший. Мы, американцы, называем эту всеобщую борьбу законом джунглей. Это говорил еще Дарвин.

**О'Коннел.** Простите, но Дарвин этого не говорил. Это утверждаете вы и ваши хозяева.

Подобные сцены прерываются иногда длинными тирадами типа: «Моя родина — сто сорок миллионов американцев. И эту Америку я люблю. А вы... мы свернем вам шею прежде, чем вы начнете свою разбойничью войну... оденем смирительные рубашки на вас и ваших друзей!» или «негритянскими сценами», выполненными в истерической манере. Характерна в этом смысле сцена «бунта» черной служанки Стиллов, которая вдруг кричит своим хозяевам: «Беситесь! Безумствуйте! Настанет время, когда вы будете просить горы защитить вас от гнева народа!», а в подверстку к этой сцене идет куклуксклановское факельное шествие, переходящее в пение несчастных негров (исполняемое хором Большого театра с солирующим Павлом Лисицианом). Эмоциональность советских картин связана не только с текстами и жестикующей, но и с музыкальным оформлением: музыку к этим фильмам писали крупнейшие советские композиторы: Дмитрий Шостакович («Встреча на Эльбе»), Арам Хачатурян («Русский вопрос», «Секретная миссия»), Михаил Чулаки («Серебристая пыль»), Виссарион Шебалин («Заговор обреченных»).

Сюжет движется внутрисемейным конфликтом (как и во «Встрече на Эльбе» и в «Заговоре обреченных», в «Серебристой пыли» молодежь восстает против отцов; конфликт лежал на поверхности и демонстрировал мысль о том, что будущее в надежных руках) и неперенным прозрением честного, но аполитичного ученого (в конце фильма жених Джейн, сообщая борцам за мир, что в камерах люди, восклицает: «Я ученый, а не палач!» и бросает немцу: «Мы не в Бухенвальде!»), но детективные мотивировки слабы. Например, генералу достаточно сказать бывшему нацисту: «Помогите нам и мы поможем вам взять реванш за горечь поражения», как тот берется за выкрадывание документов. Стоит самому нацисту поведать сыну Стилла, что «чистокровный ариец рождается с психологией победителя» и «стоит выше ходячей морали», как тот (начитавшись предварительно, конечно, «Майн Кампф») выкрадывает у отца ключи и лезет в страшный сейф.

Финальная сцена — перевернутый вверх дном дом Стилла, мертвец в кресле и жалкие (как на карикатурах Кукрыниксов) нацист, американский генерал и миллиардер Брюс, отступающие перед мощным шествием борцов за мир. «Посмотрите на эти лица двуногих шакалов», — обращается к соратникам по битве за мир О'Коннел. И уже к «подсудимым»: «Когда-нибудь вы кончите на виселице по суду народов!» Подобные сцены антикинематографичны. Они самодовлеюще театральны — ощущение игры не оставляет, текст доминирует (вспомним Довженко: «Движение лимитировано словами»). Этим объясняется выбор театральных актеров на роли в этих картинах<sup>1</sup>.

Можно, конечно, предположить, что «Серебристая пыль» была выражением «возможности говорить без обиняков об опытах на человеке, провоцировать

<sup>1</sup> О совершенно особой «актерской труппе вокруг этих картин» пишет и Туровская, отмечая «заметную театрализацию этих лент». См.: Туровская М. Фильмы «холодной войны». С. 102.

беспорядки и аресты, шантажировать друг друга», иными словами, изображать таким образом «тоталитарные режимы»<sup>1</sup>, но нельзя отрицать, что приблизительно (без карикатурных смещений, разумеется) так все и происходило: в США имел место суд Линча, велась разработка оружия массового уничтожения и, борясь за военные заказы («закон джунглей»), тресты не брезговали выкрадыванием патентов. Ровно тем же занимался и Советский Союз.

Основа популярности детектива — в наличии тайны. В политическом детективе тайна — это заговор. Даже если это «Заговор обреченных». Этот фильм, являющийся, по точному определению Туровской, «огромной кинооговоркой по Фрейду», действительно раскрывает внутреннюю механику государственных переворотов от коалиционных правительств к однопартийной системе, серия которых произошла в странах Восточной Европы в конце 1940-х годов<sup>2</sup>. Сценарий переворотов оставался тем же в странах советского блока и впоследствии (Венгрия, Чехословакия, Польша). Для того чтобы «народные массы» смирились с коммунистами, нужны были и заговоры, и разгон парламентов, и организация голода, и подстрекательство, и запугивание, и установление диктатуры, и активные действия советских спецслужб, и «предательство национальных интересов», из чего не следует, будто американские посольства в странах Западной Европы занимались исключительно «культурными связями между народами».

Оговорки начинаются там, где не договорено главное — фильм подробно объясняет все, кроме одного: где главный персонаж этого спектакля, а именно — где оккупационные войска? Из событий, разворачивающихся сразу после войны в некоей Румыно-Венгро-Чехии (возможны варианты), совершенно нельзя понять, в чьей «зоне» находится условная страна. Судя по тому что американцы действуют в ней скрытно, через дипломатов-шпионов, это советская зона. Но Москва оказывается где-то далеко (только в конце фильма коммунисты наконец добиваются отправки делегации к Сталину). Выходит, что в послевоенной Европе не было оккупационных войск и что европейские страны развивались в условиях полной независимости. В картине о государственном перевороте (!) нет ни одного солдата (не считая периферийного местного генерала-заговорщика).

Народ при этом изображен в виде толп, ходящих между правительственными машинами с лозунгами типа «Да здравствует Сталин!», «План Маршала — наша смерть!», «Мы не хотим надевать американский ошейник!» и дружно демонстрирующих солидарность с коммунистами. Остается неясным: почему при столь массовой поддержке электората коммунистам принадлежит в парламенте меньшинство и почему представительная власть находится в руках

<sup>1</sup> Туровская М. Фильмы «холодной войны». С. 106.

<sup>2</sup> Там же.

какого-то клубка шпионов (все политические лидеры страны, кроме коммунистов, разумеется, оказываются завербованными и перевербованными нацистами, американцами, Ватиканом — так что толком нельзя разобрать, кто чей агент).

Создается впечатление, что удивительная эта страна живет как бы в двух «зонах» одновременно.

С одной стороны, заговорщики. Их центром является американское посольство. Сам посол, «хозяин всей этой банды убийц и провокаторов»<sup>1</sup> заявляет: «Европе на хватает нашего президента. Соедините меня с президентом этой паршивой страны». Он наперебой обещает каждой из партий — национального единства, социал-демократической, католической — власть и передел страны (например, Ватикан в лице кардинала желает отделить от страны юг и создать там католическое государство). При этом самым желанным для представителей всей этой «банды предателей» (две трети парламента!) является американская интервенция. Прямо в храме складывается американское оружие для заговорщиков, прибывшее в американских „поездах мира“ вместо хлеба (поезда, разумеется, разукрашены рекламой американских сигарет, звездно-полосатыми флагами, а на крышах едет джаз-банд).

С другой стороны, коммунисты, всюду окруженные портретами Сталина, призывают обратиться за помощью к Советскому Союзу (американцы организовали вывоз из страны — в Югославию, конечно, — всего хлеба накануне голосования в парламенте плана Маршалла), мотивируя это тем, что «Сталин — друг крестьянина. Он — друг народа. Не раз выручал нас и еще выручит». Они с трибуны парламента цитируют исключительно Ленина и Сталина (аргументы выглядят следующим образом: «Мы должны принять план Маршалла. Американцы дают нам доллары! Вы понимаете, доллары!» Ганна Лихта, «совесть народа»: «Ленин сказал: на каждом долларе — ком грязи, на каждом долларе — следы крови», или: «Вы ищете свое счастье в атомной бомбе!», или: «Социал-демократы — партия предателей!.. Мюнхен — это ваше дело, Гитлер — ваше дело, и новая война — тоже ваше дело», или: «Мы за мир, носителем которого является Советский Союз», или: «Уолл-стрит в панике перед кризисом и революцией... План Маршалла — это план смерти!» и т. п.) Коммунисты (вместе с народом, конечно) произносят клятвы верности Советскому Союзу. Фильм начинается клятвой над памятником советским воинам: «Никогда не погаснет пламя дружбы между нашими народами!», а заканчивается всенародной клятвой: «Учитель и друг!.. Клянемся Сталину и советскому народу беречь свободу и независимость нашей страны! Клянемся бороться за мир и беречь нашу дружбу с великим Советским Союзом и странами народной демократии!.. Пусть содрогнутся поджигатели войны! Народы во главе с великим Советским Союзом победят все, что мешает торжеству мира и счастья человечества!» Почему

<sup>1</sup> Галанов Б. Экран изобличает поджигателей войны // Искусство кино. 1950. № 3. С. 25.

лидеру другого государства нужно клясться «беречь свободу и независимость своей страны»? — тоже из сферы фрейдистских оговорок.

Возникает ощущение, что никто в этой стране не заботится о ее собственных национальных интересах. Выяснению этого и посвящены прения — бесконечные распри внутри коалиционного правительства. Для коммунистов все упирается в заговор. Задача сводится к тому, чтобы прекратить прения. Лидер социал-демократов Пино: «Нельзя же каждое бедствие, каждое затруднение объяснять заговорами... и видеть заговоры всюду, где едва теплится здоровая оппозиция политике коммунистов». Ганна Лихта: «Мы знаем, что такое оппозиция».

Но вряд ли Ганна Лихта (ее прообразом была Анна Паукер, фактический лидер румынских коммунистов) знала, что такое оппозиция, поскольку, как объяснял на страницах «Искусства кино» критик А. Соловьев,

в истории международных отношений никогда не было ничего похожего на то, что творят в наши дни гангстеры американского империализма. Даже разбойничья политика германского фашизма кажется сейчас чуть ли не наивно провинциальной по сравнению с тем, что внес в международную жизнь американский империализм, ханжески-лицемерно маскирующий свои чудовищные замыслы и преступления разговорами о мире и демократии<sup>1</sup>.

Как при свете волшебного фонаря, в заговор превращалось все, к чему прикасалось советское искусство холодной войны, и в частности кино:

Заговор против мира — Лейпцигский процесс против Георгия Димитрова и германской компартии, как одно из первых звеньев в цепи преступлений германского фашизма против СССР и всего прогрессивного человечества («Поджигатели»), заговор и тайная война против СССР в дни, когда еще не закончилась вторая мировая война («Секретная миссия»), заговор против СССР уже в послевоенные годы («Прощай, Америка!»), заговор против стран народной демократии («Заговор обреченных») и снова и снова заговоры и тайная война против СССР («Русский вопрос», «Встреча на Эльбе», «Совесть мира»)... Задача разоблачения преступной заговорщической деятельности империалистов определяет драматургию каждого из рассматриваемых сценариев, ибо сюжеты реалистического искусства отражают реальную жизнь<sup>2</sup>.

И действительно, вопреки утверждениям о ложности и фальшивости этих фильмов, они *правдиво* «отражали реальную жизнь», буквально пронизанную параноидальной конспирологией. Разумеется, степень отклонения от «реальной действительности» в разных фильмах была различной. Так, на фоне

<sup>1</sup> Соловьев А. Драматургия кинопроизведений, посвященных борьбе за мир // Искусство кино. 1951. № 2. С. 22.

<sup>2</sup> Там же. С. 23.

осложненного «фрейдистскими оговорками» сюжета и жанровых перверсий «Заговора обреченных» «Секретная миссия» отличается чистотой жанра и воспринимается как чистый детектив — шпионский боевик — с разведчиками, тайнами, погонями, убийствами из-за угла, вербовкой, предательствами, подслушиванием, выкрадыванием агентурных списков, спрятанными микрофонами и микропленками, ужасными преступниками и доброй советской мамой Машей, которая выполняет «секретную миссию» в самом «логове зверя». Здесь громоздкая пропагандистская конструкция отступает перед жанром.

На это обратили внимание даже рецензенты тех лет: «С точки зрения неписанных законов „детективного“ жанра, отсутствие исключительного и одного конкретного подвига героини-разведчицы говорит как бы о слабости сюжета», но это, уверял автор «Искусства кино», поверхностный взгляд на фильм, в котором, оказывается, практически нет вымысла: «То главное, о чем рассказано в фильме, не является вымыслом. История беспримерного предательства дипломатов англо-американского империализма, сговаривавшихся во время войны за спиной своего союзника с гитлеровским командованием, является фактической историей, известной сегодня всему миру»<sup>1</sup>.

Добивается этого Ромм введением в фильм документальных кадров, демонстрирующих «победоносное советское наступление». Трех задачам «секретных миссионеров» (американского сенатора и представителя американской разведки): (1) убедить немцев произвести «совершенно секретную капитуляцию на Запад», (2) скупить патенты немецкой промышленности и (3) получить во владение нацистскую агентуру на Балканах — Ромм противопоставляет свои задачи: убедить зрителя в том, что (1) англо-американцы практически не участвовали в войне, (2) американцы — это купцы, которых интересуют только бары и разграбление неприятеля и (3) американцы — прямые наследники нацистов. Поскольку сюжетная конструкция детектива сводится к задаче «срвать маску», фигура разведчика оказывается не только совершенно органичной, но и функционально незаменимой.

Разведчик — это персонифицированная зеркальность. Поэтому ими наводнен каждый из этих фильмов. Это либо резиденты иностранных разведок, платные провокаторы, диверсанты и предатели (во «Встрече на Эльбе», «Заговоре обреченных», «Серебристой пыли»), либо героические советские разведчики («Секретная миссия»). Нигде более зримо, чем в связанных с ними шпионско-разведывательных сюжетах не проявляется шизофренический характер переноса. Зеркальная смена оценок (советский шпион является разведчиком, а иностранный разведчик — шпионом) отражает сам характер разведывательной деятельности: при том что главной фобией разведки является предательство (с которым борется контрразведка), главной ее функцией является

<sup>1</sup> Погожева Л. Миссия, переставшая быть секретной // Искусство кино. 1950. № 5. С. 15, 12.

вербовка шпионов (то есть производство предателей на стороне противника, поставляющих нужную информацию). Иными словами, плодя предателей, разведчик сам больше всего боится предательства — именно того, организацией и культивацией чего он главным образом и занимается, то есть плодов собственной деятельности.

Об участии американцев в войне во всех рассматриваемых фильмах говорится постоянно. Уже во «Встрече на Эльбе» американские солдаты встречали Советскую армию с лозунгами «Американцы не забудут подвига русских», как будто встречали не союзников, а освободителей Соединенных Штатов; там же простой американский солдат, оказавшийся полтавчанином в третьем поколении, заявляет, что дед, провожая его на фронт, наставлял драться за... полтавскую землю (в американской армии!). Ромм разворачивает метафору: немцы фактически капитулировали на Западе, и только этим объясняется продвижение англо-американских войск. «Гарнизоны будут сдаваться, — обещает Гиммлер американскому сенатору, — даже если в город прикатят три велосипедиста — пьяных или безоружных, безразлично». Тут же показываются картины сдачи немцами городов англо-американцам, где тех принимают с хлебом-солью (возмущенный немецкий генерал заявляет, что на одном из гарнизонов белый флаг провисел два дня, тогда как американцы и не собирались двигаться в его направлении). И тут же — в подверстку — документальные кадры с восточного фронта с панорамными картинками «настоящих боев».

Америка — это империализм — сквозной тезис всех фильмов холодной войны — у Ромма также развернут. Первое, что говорит американский сенатор своим немецким партнерам по переговорам: «Я купец, деловой человек» — и тут же сообщает им совершенно секретную дату начала советского наступления, переданную Сталиным в личном послании Черчиллю. Авторы заставляют престарелого сенатора мотаться через линию фронта в Лондон по вызову «хозяев с Уолл-стрита», встречаться с немецкими промышленными магнатами в доме Круппа и, наконец, договориться до того, что американцы будут по возможности бомбить восточную часть Германии (отходящую к советской зоне) и сохранять промышленность в западной зоне (не важно при этом, что промышленность была сконцентрирована как раз на Западе и эти районы пострадали от чудовищных бомбежек союзной авиации более всего).

Не должно оставаться также никаких сомнений насчет того, что американцы наследовали у нацистов все — вплоть до разведывательной агентуры, которая, как говорит Борман американскому гостю, «вам скоро понадобится для борьбы с демократией и большевиками». Работая над «Прощай, Америка», Довженко записывает в дневнике: «Может быть показан в Америке суд над руководителями компартии, что должно напоминать суд над Димитровым»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Довженко А. Операция без наркоза. С. 74.

По стечению обстоятельств в том же номере «Искусства кино», где представлялся новый фильм Ромма, печатался киносценарий Л. Арнштама «Поджигатели войны» — о... суде над Димитровым<sup>1</sup>. «Начало новой войны лежит в этом портфеле», — говорит представитель американской разведки, получив портфель из рук Шеленберга.

Но все обсуждавшееся на сверхсекретном совещании у Круппа стало тут же известно в Москве, а списки нацистских агентов на Балканах были тем же вечером перефотографированы и переданы туда же. И все благодаря шоферу Марте — она же советская разведчица Маша, она же жена Михаила Ромма Елена Кузьмина. Но ее присутствие в картине лишь усиливало детективную атмосферу и саспенс, которые были чрезвычайно редки на советском экране, откуда изгонялась всякая занимательность. Это требовало объяснения. Рецензент сочувствовал советскому зрителю, которому было «тяжело долгое время находиться рядом с представителями мира зла, присутствовать при расправах, интригах и подлости, совершаемых гитлеровцами и американцами»<sup>2</sup>.

Излюбленный прием детектива: «А в это время...» Так вот, в тот самый апрельский день 1945 года, когда погибла советская разведчица, выполнив свою «секретную миссию», в некий город Альтенштадт вошли с двух сторон советские и американские части. Они встретились на Эльбе... Так замыкался в этом кино разделенный послевоенный мир.

*Рождение музыки из духа холодной войны:  
Композиция идеологических идиом*

Художественно-идеологическая продукция холодной войны производилась в СССР для внутреннего потребления. Западному читателю мало что несли очередные ответы Сталина «корреспонденту „Правды“»; советская публицистика с ее сарказмами и инвективами в адрес Америки вовсе не была рассчитана на аудиторию, не разделявшую культуру советского ресентимента; производимая советскими поэтами в товарных количествах поэзия «борьбы за мир» с ее матерями, проклинавшими «поджигателей войны», и вчерашними солдатами, обращавшимися ко вчерашним союзникам с призывом повернуть оружие против «врагов мира», не подлежала переводу; советские пьесы, где в западных интерьерах действовали соцреалистические персонажи, не шли на западных сценах; советские фильмы, в которых читаются советские фобии и реалии, а вовсе не рисуемые в них картины вымышленного Запада, до западного зрителя не доходили, а если и доходили, то вызывали либо скандал, либо откровенные насмешки.

<sup>1</sup> Спустя семь лет Л. Арнштам поставит фильм о Димитрове «Урок истории», сильно изменив первоначальный сценарий.

<sup>2</sup> Погожева Л. Миссия, переставшая быть секретной. С. 15.

В условиях происшедшего в это время фактического коллапса дипломатии холодная война велась Сталиным через демонстративные политические акции в странах-сателлитах на Западе (государственные перевороты, блокады, показательные процессы в Восточной Европе), прокси-войны на Востоке (Китай, Корея) и разного рода фиктивные «международные общественные организации» (типа Всемирного совета мира) с их шумными кампаниями, митингами, декларациями и воззваниями. В работе этих организаций ведущие позиции занимали деятели советской культуры (писатели, композиторы, ученые). Будучи проводниками «мягкой силы», они становились своеобразным мостом между находившимися на пике влияния после войны левыми силами в Европе и высшим советским руководством (включая Сталина), которому они непосредственно подчинялись и в прямом контакте с которым многие из них находились<sup>1</sup>.

Эти люди должны были быть достаточно авторитетны для западной аудитории. Здесь требовались иные, чем Леонид Леонов, писатели; иные, чем Борис Ефимов, художники; иные, чем Владимир Захаров, композиторы. Сталин понимал, что здесь участие Эренбурга или Шостаковича было куда более ценным. Эренбург занимался «борьбой за мир» в эти годы практически на постоянной основе, делая десятки поездок в год по всему миру, переезжая с одного мероприятия (митинга, конгресса, пленума и т. д.) на другое. К таким фигурам, как Шостакович, Сталин относился с достаточной осторожностью, используя их в особо ответственных случаях. Так, когда в 1949 году он отправил его на Всемирную конференцию защитников мира в Нью-Йорке, где тому предстояло выступить с докладом, Сталин тут же простил ему «формализм» и «антинародность», в которых его обвиняли только за год до того.

И все же это было лишь опосредованным участием в «борьбе за мир». Композитор должен был участвовать в ней своей музыкой. И действительно, в 1949 году Шостакович создал свою «Песнь о лесах», в которой удачно связал «созидательный труд советского народа» с его «заботой о мире». Сталинская премия первой степени стала свидетельством исправления композитора после опалы 1948 года. Однако в оратории Шостаковича тема мира и советского миролюбия была все же периферийной. Сделать ее центральной предстояло Сергею Прокофьеву, для которого опала имела особенно драматические последствия. И хотя аудитория слушателей его оратории «На страже мира» была несопоставима с числом читателей и зрителей советских поэм, пьес и фильмов о мире, на сталинской ярмарке «борьбы за мир» она была едва ли не более важна, поскольку принадлежала одному из самых авторитетных на Западе советских художников.

<sup>1</sup> См.: *Dobrenko V. Conspiracy of Peace: The Cold War, the International Peace Movement, and the Soviet Peace Campaign, 1946–1956*. PhD thesis, The London School of Economics and Political Science 2016. <http://etheses.lse.ac.uk/3479/>.

Идея создания большого оркестрового произведения на тему борьбы за мир окончательно созрела у Прокофьева в 1949 году, когда кантатно-ораториальные жанры переживали настоящий бум. Трудно не согласиться с Игорем Воробьевым в том, что в сформировавшейся в сталинизме иерархии музыкальных жанров «большого стиля» на вершине оказались те из них, что непосредственно были связаны со словом, театральные, а также жанры программной музыки<sup>1</sup>. Кантатно-ораториальным жанрам принадлежало здесь особое место, поскольку они обладали той универсальностью, которой не располагали ни «высокие», ни «низкие» жанры. Именно кантатно-ораториальные произведения соединяли монументализм классики с доступностью массовых жанров<sup>2</sup>.

И разумеется, важным фактором популярности кантат и ораторий являлась их «жанровая память». Будучи исключительно экспрессивными, структурно гибкими (модульными) и тематически разнообразными (от фольклорных сюжетов до актуальной политической риторики, от исторических аллегорий до пасторальных тем), оратории и кантаты стали непременной частью официального ритуала. Их значение в истории музыки «большого стиля» было столь велико «в связи с фактическим выполнением ими „религиозной“ миссии, обнаруживающей связь с духовно-религиозной музыкой прошлого. Никакой другой жанр не мог отражать с такой очевидностью новую „обиходную“ функцию музыки, а именно: репрезентировать тоталитарные идеологию и мифологию, одновременно реконструируя черты религиозного обряда», — «экспонировать символы „новой веры“, равно как и знаменовать собой сакральную причастность народа к ним» (292).

Для самого Прокофьева оратория должна была стать покаянием в «формалистических ошибках» и положить конец опале. Опыт (а это было для Прокофьева уже пятое обращение к ораториальному жанру на актуальный советский сюжет после Октябрьской кантаты (1936–1937), «Здравицы» (1939), «Баллады о мальчике» (1942–1943) и «Расцветай, могучий край» (1947)) также обещал сравнительно быстрое и успешное выполнение задачи. И хотя Прокофьев в это время тяжело болел, к осени 1949 года замысел будущей оратории созрел настолько, что в январе 1950 года он уже обсуждал с либреттистом Александром Гаямовым ее план. В первоначальном виде (в записях Прокофьева) он выглядел так:

<sup>1</sup> См.: Воробьев И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). СПб.: Композитор, 2013. С. 288. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

<sup>2</sup> Именно так оценивался кантатно-ораториальный жанр в музыкальной литературе эпохи «большого стиля»: «Кантата и оратория как бы частично разрешают некоторые новые задачи советской оперы <...> Кантата-оратория конкретизирует <...> ставит на более ясную и реальную почву то, к чему стремится советский симфонизм, который почти наравне с оперой испытывает свои трудности <...> Драматическое, действенное начало, конкретность образов, народно-хоровая основа и широко понимаемый симфонизм счастливо соединяются в ораториально-кантатных жанрах, определяя богатые и широкие их возможности» (Ливанова Т. Советская тема в новых кантатах и ораториях // Советская музыка. 1950. № 3. С. 14).

I. Широкая русская тема, Piano, один оркестр.

II. Возникновение злого начала; борьба (Включен хор с хоровым речитативом), Победа, возникновение 1-й темы.

1) Они идут.

2) Наше состояние.

III. Монолог: обращение к народам мира.

Хоровые отклики, нарастая.

Для начала объяснителный хор.

Бунтарский накал.

IV. Дети, граждане будущего, требуют защиты и готовы их защищать, идею мира со стороны народов.

V. Мы верим, что любой ценой сумеем построить мир.

Величая, спокойная уверенность<sup>1</sup>.

Как можно видеть, этот набросок содержал пока одни лишь пропагандистские клише: возникновение злого начала, обращение к народам мира, бунтарский накал, дети — граждане будущего, величайшая спокойная уверенность... Он был лишен драматургии и актуальных политико-концептуальных акцентов.

Трудно было бы найти человека, лучше посвященного в сталинскую алхимию мира, чем Эренбург. Именно с ним еще до того, как лечь в больницу, Прокофьев начал советоваться о будущей оратории. Эренбург пообещал ему план, который прислал в апреле 1950 года, когда Прокофьев уже находился в санатории в Барвихе.

1. Утро 10 мая 1945. Развалины. Кусок дома с распоротым животом. Половина моста через реку: мост не ведет никуда. Могилы, могилы, могилы. Отгорели огни ракет, замолкли трубы парадов. Будни.

С войны возвращаются солдаты в выцветших, в вылинявших гимнастерках. Они видят пепел, голодные глаза детишек, горе тыла.

Он так ждал Победу, так о ней мечтал. Он шел с войны, навстречу шла она. Но они друг друга не узнали.

Усталый солдат, вернувшись домой, хотел бы отдохнуть. Но отдыха нет: развалины ждут строителей. Люди работают, ожесточенно, из всех сил, сверх сил.

В Америке кто-то усмехается: «Они не смогут восстановить страну»... Развалины Лондона. Развалины Роттердама. Развалины Гавра. Тишина.

Стучат молотки: люди восстанавливают Киев, Воронеж, Сталинград. Есть песня: ее солдат пронес через годы войны, донес до этого сруба.

<sup>1</sup> Прокофьева М. Как создавалась оратория «На страже мира» // Советская музыка. 1962. № 3. С. 102–103.

2. Страшная засуха. Небо без облака. Хлеба сгорели. Нужно выдержать новое испытание. В Америке кто-то радуется: «Этого они не выдержат».

3. Сквер в Сталинграде. Театр в Смоленске. Ясли в Орле. Встает из пепла Варшава. Отстраивают улицы Софии.

4. В Америке враги мира заговорили: «Скинуть атомную бомбу». Скинуть. Две бомбы. Двадцать бомб. От нее рыбы умирают в море. От нее вянет трава. Нет больше жизни.

Дела, дела идут хорошо. Биржа ревет. Акции авиазаводов. Акции бельгийского урана. Акции войны. Продаю, покупаю. Скинуть бомбу скорее...

5. Французский винодел в ужасе смотрит на небо. Итальянская крестьянка заслоняет колыбель. Старый ученый с тоской смотрит на недописанную работу.

Третья мировая война. Атомные бомбы. Яды: одна капля и нет человечества. Биржа довольна. Атлантический пакт. Пусть воюют французы, мы получим доходы. Биржа торжествует.

6. Над Европой черная туча. Она над всеми городами. Тревога. Бывший солдат спрашивает: неужели снова?

7. Советские люди продолжают работать. Старик сажает дерево, оно вырастает после его смерти. Он верит в мир. Народ верит в мир.

8. Советский народ продолжает работать. <...> Но мир мало любить, мир нужно защищать...

9. Начинается борьба за мир. Идут парижские рабочие. Идут итальянские рыбаки. Идут чехи и индийцы, поляки и голландцы. Подымается, встает и побеждает войну Китай. Советская песня, как ветер весны, обходит мир.

10. Огромные митинги. Уличные демонстрации. Кто против мира? Кучка людей. Биржа. Торговец подтяжками. Торговцы смертью. Атомной мало — нужна водородная. Обеспечена смерть с гарантией. Смерть детей. Смерть камней. Смерть всего.

11. Но нет. Народы не допустят. Французские девушки ложатся на рельсы, чтобы задержать военные эшелоны. Итальянские рабочие сбрасывают танки в море. Не пропустить войну. И все смотрят на Москву: Москва отстоит мир.

12. Осторожно. Не приближайтесь. Ни к советским детям, ни к советским цветам. Здесь шлагбаум, война здесь не пройдет.

Спокойно садовник смотрит на дерево. Спокойно мать ласкает ребенка. Мир победит войну<sup>1</sup>.

Сюжет будущей оратории нарастил мускулы, но, как сразу стало ясно, в версии Эренбурга она оказалась излишне мускулистой. И здесь рядом с Прокофьевым оказался Фадеев.

Хотя Фадеев и Эренбург очень разные люди, именно они были поставлены Сталиным во главе советской «борьбы за мир». Оба в 1950 году стали

<sup>1</sup> Там же. С. 103–104.

вице-президентами Всемирного совета мира, которым манипулировали под руководством Сталина. Оба проводили время в бесконечных разъездах по Европе и имели прямой выход на Сталина. Поставить на важный для него участок людей, конкурирующих за влияние, было типичным для Сталина ходом. Вес Эренбурга на Западе уравнивался номенклатурным статусом Фадеева в советской культуре. Но главное — доверие Сталина, которое было в обоих случаях различным: Эренбургу он доверял как высококвалифицированному беспартийному спецу по влиянию на западных левых, Фадееву, неоднократно доказавшему личную преданность Генсеку Союза советских писателей, члену ЦК партии и депутату Верховного Совета, — как «своему».

Враждовавший с Эренбургом Фадеев сумел убедить Прокофьева отказаться от его услуг. Вдова Прокофьева Мира Александровна писала об этом показательно невнятно: «Случилось так, что именно в Барвихе были решены основные вопросы, связанные с ее (оратории. — *Е. Д.*) созданием. Большую роль в этом сыграла встреча Сергея Сергеевича с А. А. Фадеевым. Он проявил живой интерес к этому замыслу и, несмотря на занятость, неизменно помогал его осуществлению». Якобы это дирижер Самуил Самосуд склонил Прокофьева к детской теме: «Все чаще и настойчивей Самуил Абрамович обращал внимание на то, что в произведении, посвященном теме мира, основное, центральное место должно быть уделено детям. Постепенно и Сергей Сергеевич склонялся к этому. Естественно возникла мысль обратиться к С. Я. Маршаку»<sup>1</sup>.

Самуила Маршака вместо Эренбурга предложил Прокофьеву Фадеев, который курировал этот проект с самого начала, поскольку Прокофьев просто не мог иметь сколько-нибудь продуктивных отношений с поставленными Сталиным управлять советской музыкой персонажами типа Тихона Хренникова или Мариана Коваля. Дисциплинированный исполнитель сталинской воли, Фадеев редко действовал по собственной инициативе. Именно он поручил композитору Сергею Баласаняну, который занимал тогда пост заместителя директора Радиокomiteта, ответственного за музыкальные программы, заказать ораторию Прокофьеву<sup>2</sup>. Понятно, что подобное задание, относившееся к находившемуся в опале композитору, могло исходить только от Сталина. Именно так — как возможность для реабилитации — и был воспринят этот заказ Прокофьевым. Ясно, что ни о каком свободном выборе речи не шло. Как вспоминала Мира Прокофьева, «композитор Сергей Артемьевич Баласанян, бывший в то время руководителем центрального музыкального вещания», оказал Прокофьеву «существенную помощь. Беседа с ним об оратории состоялась в мае в Барвихе»<sup>3</sup>. Из этих недоговорок можно заключить, что Прокофьев вернулся к себе на Николину

<sup>1</sup> Прокофьева М. Как создавалась оратория «На страже мира». С. 105.

<sup>2</sup> Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. New York: Oxford UP, 2009. P. 359.

<sup>3</sup> Ibid.

Гору с готовым государственным заказом, назначенным либреттистом (Маршаком) и приставленным куратором (Фадеевым). Саймон Моррисон имел все основания назвать главу новой биографии Прокофьева, посвященную работе над ораторией, «Коллективное сочинение» («Collective composition»)<sup>1</sup>.

Из переписки Прокофьева и Маршака видно, что без Фадеева не решался ни один вопрос, связанный с ораторией. Он должен был принять и окончательную версию либретто. Только после этого Прокофьев принялся за написание музыки. В одном из писем Прокофьеву Маршак описывает, как разыскивал Фадеева: «Александр Александрович до сих пор ко мне не звонил. Я даже не знаю, на даче ли он сейчас. Если его там нет, как бы не затерялся в его отсутствии текст. Посоветоваться с ним было бы лучше при встрече. Повидаться с ним не мешало бы <...> На всякий случай я передал через невестку Александра Александровича просьбу о том, чтобы он позвонил ко мне»<sup>2</sup>. И после звонка Маршак спешил сообщить Прокофьеву: «Сейчас ко мне неожиданно позвонил А. А. Фадеев, и я ему прочел всю ораторию. Он очень доволен, — говорит, что вещь стала гораздо сильнее после того, как почти все декларативные места я заменил более конкретными». Некоторые фрагменты Фадеев все же забраковал, и они не попали в окончательный текст. Но Маршак был рад завершению работы над заказом, который выполнял с обычной добросовестностью, но без всякого вдохновения, признаваясь, что укреплял свой дух снадобьями «доктора Шпирта»: «Сейчас переписали на машинке тот текст, который идет в печать. Новые поправки внесены после разговора с А. А. Фадеевым и обсуждения стихов в редакции»<sup>4</sup>.

Маршак спешил потому, что оратория должна была стать частью кампании по сбору подписей под Стокгольмским воззванием о запрещении ядерного оружия. Это была первая инспирированная Сталиным большая акция Всемирного совета мира. По разным данным, воззвание подписали от 270 до 500 млн человек (из них 115 с половиной млн человек в СССР (практически все взрослое население страны), 14 млн французов, 17 млн итальянцев, 1 млн англичан, 2 млн американцев, 3 млн японцев). Из мировых знаменитостей его подписали Луи Арагон, Марк Шагал, Дюк Эллингтон, Томас Манн, Ив Монтан, Пабло Неруда, Пабло Пикассо и др.

В этом контексте оратория Прокофьева должна была стать важным пропагандистским шагом. Маршак жаловался Прокофьеву на то, что «журналы настойчиво добиваются печатания текста, который им так нужен будет ко времени завершения сбора подписей. Особенно настойчиво торопит Твардовский,

<sup>1</sup> Ibid. P. 364.

<sup>2</sup> Прокофьева М. Как создавалась оратория «На страже мира». С. 106.

<sup>3</sup> Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 652.

<sup>4</sup> Прокофьева М. Как создавалась оратория «На страже мира». С. 107.

редактор „Нового мира“»<sup>1</sup>. Оратория появилась вовремя. В конце сентября 1950 года Прокофьев весьма сухо, почти официально отчитался о выполнении задания все перед тем же Фадеевым:

Музыка мною уже сочинена, клавиш переписан и сдан С. А. Самосуду, который, работая на радио, по-видимому, будет дирижировать ораторией. Договор на ораторию был заключен С. Я. Маршаком и мною с Радиокomiteетом — поэтому вопрос о том, когда и как состоится ее прослушивание, Самосуд решает сейчас с тов. Баласаняном, ведающим музыкальным отделом Радиокomiteета. Я же в настоящее время инструментую, поскольку позволяет состояние здоровья. Соркестровал примерно две трети оратории, думаю закончить в октябре<sup>2</sup>.

19 декабря в Колонном зале состоялась премьера «Зимнего костра» и «На страже мира». Дирижировал Самуил Самосуд. Прокофьев в зале не присутствовал. Оба произведения были удостоены Сталинской премии — шестой Сталинской премии Прокофьева. А спустя год Прокофьев писал в статье для заграницы об оратории, но текст читается как прямой ответ на обвинения, прозвучавшие в 1948 году в адрес «антинародных композиторов-формалистов»:

С мыслями о мире и дружбе между народами живет и трудится наш народ. С мыслями о мире и дружбе между народами трудятся и творят деятели советского искусства, стремясь в своих произведениях отразить глубоко и правдиво мирный труд нашего народа, его борьбу за мир, за справедливость, за счастливое будущее человечества.

Советские артисты, художники, писатели, композиторы считают жизненным и ценным только то искусство, которое выражает интересы, волю и стремления народа. И сюжеты для своих произведений, для своих книг, кинокартин, опер и скульптур мы берем из реальной жизни, нас окружающей, жизни, которая поражает своим многообразием и богатством. Окружающая жизнь вдохновляет нас, советских композиторов, на создание симфоний и песен, опер и кантат. Внести свой вклад в благородное дело борьбы за мир — это чувство владело поэтом Самуилом Маршаком и мною, когда мы работали над ораторией «На страже мира»<sup>3</sup>.

Если для Прокофьева работа над ораторией была реабилитацией за 1948 год, то и для заказчиков международный резонанс вполне оправдал идеологические инвестиции. Ведь музыка Прокофьева стала не только регулярно исполняться по советскому радио, но и в граммофонной записи, сделанной в Париже

<sup>1</sup> Прокофьева М. Как создавалась оратория «На страже мира». С. 107.

<sup>2</sup> Там же. С. 108.

<sup>3</sup> Там же. С. 110.

фирмой Chant du Monde, была встречена на Западе весьма сочувственно критиками, указывавшими, что она помогает «разрушить стену недоверия между Западом и Востоком»<sup>1</sup>.

Мы сосредоточимся не столько на музыкальном анализе оратории Прокофьева<sup>2</sup>, сколько на ее политико-идеологических аспектах. Состоящая из десяти частей оратория распадается на три раздела: в первых четырех эпизодах речь идет о минувшей войне, в следующих трех — о мирной жизни советских детей в настоящем, и в трех заключительных — о всемирном движении «борцов за мир», которое как бы продвинуто в будущее и переходит в картину вечного мира, сливающегося с коммунизмом. Мы попытаемся показать, как эти три раздела оратории не только последовательно раскрывают утопическую хронологию холодной войны, но и находятся друг с другом в отношениях классической триады — тезиса, антитезиса и синтеза.

«На страже мира» знаменует собой максимально символизированный, возвышенный и обобщенный в советской культуре образ «борьбы за мир», которая, как мы видели, являлась ключевым элементом холодной войны. Оратория стала, однако, не только пределом сублимации этой военной темы, но и образцом перевода ее в иную модальность. Если послевоенная советская культура преобразила *опыт Войны в историю Победы*, то Прокофьев проделал нечто подобное с холодной войной. По сути, эта оратория о Победе в ней: подобно тому как воображаемой была сама холодная война, Победа в ней также являлась воображаемой конструкцией.

Как мы видели, в послевоенной литературе о войне (например, в поэзии первого послевоенного года) доминировала еще военная тональность. Соответственно, оратория начинается с картин прошлого. Первая часть, «Едва опомнилась Земля от грохота войны», не просто окрашена в трагические тона, но картинна и наполнена скорбью: груды кирпичей, шеи глиняных печей, разрушенный крестьянский дом, где век жила семья и который, *шутя*, разрушил враг, уцелевшая душа жилья — очаг. Это еще эстетика военного времени (ср. со стихотворением «Враги сожгли родную хату...» («Прасковья») М. Исаковского, написанным в 1945 году и впервые опубликованным в седьмой книжке журнала «Знамя» за 1946 год, прямо накануне постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград»). Доминирующие в музыке духовые инструменты и фанфарность резко контрастируют с речевыми интонациями текста Маршака и щемящей тоской, навеваемой этими картинами. Эта двойственность вызвана сочетанием картин горьких утрат, чему соответствуют элементы плача, с темой победоносной войны, чему соответствуют гимнические и фанфарные

<sup>1</sup> *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973. С. 576.

<sup>2</sup> Он хорошо представлен в кн.: *Воробьев И.* Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). С. 416–420, 480–489. Наши дальнейшие замечания в музыкальной части опираются на этот анализ.

элементы в музыке (ср. у Исаковского: картины разрушения и гибели семьи солдата даются на героико-трагическом контрасте — его пронзительный монолог над могилой жены завершался обращением к героической теме «покорения трех держав»: по щеке солдата катилась «слеза несбывшихся надежд / И на груди его светилась / Медаль за город Будапешт»). Стихотворение Исаковского критиковалось в печати за пессимизм, а песня на музыку Матвея Блантера была фактически под запретом до 1960 года. Очеловечивание, интимизация, которыми характеризовалось советское искусство периода войны, после ее окончания оказались не только неуместными, но вредными для выработки и утверждения героического «полезного прошлого».

Прокофьев сумел, не отказавшись от интимности, лиричности и конкретности, перевести их в оптимистический модус. Во второй части оратории, «Кому сегодня десять лет», появляется детская тема и детская проекция, которая станет основной. Она реализует себя в стакато и «песенно-считалочной основе музыки» и в «как бы „детской“ куплетно-вариационной форме» (482), которая доминирует в основном фрагменте второй части, исполняемой хором мальчиков. В финале инфантильно-наивная образность сменяется героико-триумфальной темой в хоре взрослых. Эта трансформация знаменует собой переход от тьмы к свету. В начале второй части текста Маршака тема тьмы является основной: «ночь войны», «ни огонька в окошках нет: они затемнены», «пропали в сумраке дома, исчезли фонари», «на сотни верст сплошная тьма до утренней зари», «потушив дрожащий свет, ходили поезда»... Этой картине противостоит яркая, как молния, финальная реплика хора взрослых: «в огне пылая, Сталинград нанес удар врагу».

Так готовится третья часть «Город славы — Сталинград», которая включает в себя все временные пласты: отдаленное прошлое («Один этаж тогда был наш, другой этаж был вражий. Еще повыше — снова наш. И каждый боевой этаж всю ночь стоял на страже»), близкое прошлое («И бросил Сталин на врага накопленные силы, и стали Волги берега могильщикам — могилой»), настоящее («Встают из праха города, сожженные колхозы. Бегут на стройку поезда, и свищут паровозы. Мы новый город Сталинград над вольной Волгой строим») и будущее («И каждый дом, и каждый сад здесь памятник героям»). Здесь гимническая тема Славы и Победы сходит с песенно-лирической темой Мира. Как замечает Воробьев, обе они не только излагаются в одной тональности, но разрешение тематической коллизии происходит словно бы без экспозиции и без разработки, что в семантическом отношении означает, что «завязка конфликта остается за кадром, его отзвуки — в современной „детской“ рефлексии страшного прошлого (II часть). А вот результат конфликта — торжество Мира и Победы — в настоящем» (483). Кроме того, тональное «соподчинение» делает прозрачной «производность» темы Мира от темы Победы и утверждает равенство: «Победа есть Мир», «Мир есть Победа». Увязка

Победы и Мира должна быть понята как прямое рождение Мира из Победы в Отечественной войне, связанной с продолжающейся холодной войной. Борьба за мир в этой проекции выглядит продолжением Отечественной войны, а завоеванный в результате мир — воплощением Победы. В совокупности развитие темы Победы создает «образ напряженной героики», достигая в финале «гимнической кульминации», в которой элементы тем Победы и Мира звучат в неразрывном интонационном единстве (484).

Так изначально трагическая тема перетекает в героическую, преображаясь в четвертой, завершающей первый (военный) раздел оратории, части «Пусть будет героям наградой незабываемый мир на Земле» — в гимн, а точнее в задушевную песню, жанр, вершины которого Прокофьев достиг в 1939 году в знаменитой «Здравнице», написанной к 60-летию Сталина. Эта прямая апелляция к прославившему его жанру помещала слушателя в пространство Победы-Мира, как будто отодвигая его в будущее: Победа в Отечественной войне одержана, но Мир еще не достигнут; его достижение возможно только через победу в холодной войне. Между двумя войнами оказывается одна (!) Победа — Мир: «Бойцам Сталинграда не надо меча на музейном столе. / Да будет героям наградой незабываемый мир на Земле». Апофеозом, фанфарами, песенно-гимническим строением и новым призывом к мобилизации в новой войне усилена эта тема в завершающей военный раздел части оратории: «И словом и делом сражаться за мир, за свободу свою / живущих зовут сталинградцы, стоявшие насмерть в бою!»

Оборвавшись на высокой патетической ноте, тема Победы, полностью перекрыв тему войны, не застывает в героическом регистре, но развивается в неожиданном — лирическом — направлении. Последующие три части оратории посвящены детству — излюбленной теме Прокофьева и главной теме Маршака. Не удивительно, что это самый яркий раздел оратории. В отличие от военного раздела, посвященного прошлому, три детские части оратории посвящены настоящему, которое всегда в соцреализме ярко, солнечно, празднично. Детство, воплощающее прекрасное, юное, весеннее и светлое начало, как нельзя лучше соответствует задаче изображения советского настоящего, оказавшегося в центре оратории и ставшего своего рода композиционным центром и кульминацией драматургического развития темы Мира. Ей соответствует кантиленная форма, в которой выполнена пятая часть, изображающая уютный школьный класс, в котором дети пишут на доске слова: «Нам не нужна война!» Тема Победы, соединяясь с темой Мира, перерастает в тему Созидания: «Стройка идет в Сталинграде, / строится наша Москва, / а на доске и в тетради / школьники строят слова. // Четкая в утреннем свете, / каждая буква видна. / Пишут советские дети: / „Мир всем народам на свете, / нам не нужна война. / Мир всем народам на свете. / Всем есть простор на планете. / Свет и богат и велик!“ / Наши советские дети так изучают язык».

Этот детско-лирический раздел оратории имеет своей кульминацией шестую часть, «Голуби мира», исполняемую хором мальчиков. Эта часть, подобно пятой, характеризуется редкой для кантатно-ораториального жанра трогательностью и конкретикой. Здесь «наш московский мальчик / из окошка чердака / в небо выбросил, как мячик, / молодого голубка». Тема летящих над миром белых голубей («И в Париже, и в Шанхае / не один голубевод / в тот же миг бросает стаю / голубей под небосвод») перерастает в музыкальные картины свершившейся утопии: «„Ангельские“ грезы словно живописуют советский „рай“ на земле, эквивалентом которого и является образ детского счастья» (485). Поместив в центр картин настоящего детей, Прокофьев вводил через них тему будущего, которое он решал всецело в лирическом модусе. И трудно не согласиться с Воробьевым: «Ни у кого из советских композиторов эпохи „большого стиля“ утопическое, мифологическое содержание не несло в себе столько трогательности и обаяния, как у Прокофьева» (486).

Наилучшим примером этого является седьмая часть, «Колыбельная». Здесь Прокофьев и Маршак опираются на процветавшую с 1930-х годов индустрию колыбельных и рассмотренную Константином Богдановым «„восточную“ традицию колыбельных панегириков Сталину»<sup>1</sup>, где «под эгидой проникновенной лирики» соединяются темы предшествующих частей оратории и происходит переход к ее последнему, празднично-патетическому разделу, где доминировать будет сакральное пространство власти: «Оберегают жизнь твою, / и родину, и дом / твои друзья в любом краю — / их больше с каждым днем. // Они дорогу преградят / войне на всей земле. / Ведет их лучший друг ребят, / а он живет в Кремле».

Возвращение колыбельных после войны было знаком возврата к нормальности. Образ защищенного, мирно спящего ребенка пришел на смену образу ребенка-жертвы в плакатах начального периода Отечественной войны, изображавших убитых и искалеченных детей. Сила защитников мира — «армии мира», которая простирает над спящим ребенком оберегающие его крылья, — один из самых распространенных образов советской визуальной пропаганды эпохи холодной войны.

Синтез героического эпоса в первом разделе (тезис) с лирикой второго (антитезис) происходит в мобилизационном апофеозе третьего, финального раздела оратории — марше защитников мира, выполненном в празднично-патетическом модусе. Этот трехчастный апофеоз также строится на диалектической триаде. В восьмой части, «На мирном торжестве», географическое пространство, до того все больше сужавшееся и интимизировавшееся (от Сталинграда к школьному классу и Колыбельной), расширяется до поистине планетарного

<sup>1</sup> Богданов К. Право на сон и условные рефлексy: колыбельные песни в советской культуре (1930–1950-е годы) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86.

масштаба. Сначала «на мирном торжестве <...> Проходят с песней по Москве дружины юных ленинцев». Это «русских школьников отряд с гостями-белорусами». Затем «идут украинцы в ряду с грузинами, армянами»; за ними «проходят у Кремлевских стен узбек, латыш с эстонцем, киргиз, литовец и казах, карел с азербайджанцами». Это праздничное шествие утопает в свете и ликования: «Знамена золотом горят над головами русыми», «лес знамен у них в руках слепит глаза багрянцем». Внутрисоветское шествие детей превращается в мировое — «идут ряды ребят по улице Парижа», «и над берлинской мостовой плывут знамена тоже — вольнолюбивой, трудовой германской молодежи», «поют ребята городов и сел свободной Польши. Поля и горы, и леса разносят песен эхо. В ответ несутся голоса освобожденных чехов. Летит со склонов, из долин, сливаясь в общем кличе, припев венгерцев и румын, болгарских „Септем врийче!“», «Албанцы вольные поют. И, громом нарастая, в ответ доносится салют свободного Китая. Растет, растет, растет и крепнет дружный хор, он слышен в целом мире». Этот огромный хор поет одну и ту же песню на разных языках: «За мир бороться все должны. Долой зачинщиков войны!» Картина мира превращается в картину борьбы (шествия) за мир.

Только здесь, в предфинальной, девятой части оратории, «Разговор в эфире», появляется образ врага. Враг — ключевая фигура военной культуры — структурно выделен Прокофьевым: это единственное место в оратории, где текст чтеца идет без музыки. Столь необычный прием — ввод чистой декламации — имел важное семантическое обоснование:

требуется всего лишь вывести его за пределы музыкальной речи. В результате обозначенный более рельефно в экспозиции оратории образ Врага в преддверии Финала просто изымается из контекста музыкальной драматургии. Враг получает только вербальную характеристику и ею же уничтожается. Заметим, как неожиданно в этом приеме «уничтожения» словом высвечивается авангардный метод и насколько близким он оказывается соцреализму (487).

Эта выделенность имеет и другие семантические составляющие. Например, она подчеркивает оппозицию света (праздник мира) и тьмы (ночной разговор дельцов), явного и тайного, добра и зла:

А в полночь тайный разговор дельцы ведут в эфире: «О'кей! Отправил Вашингтон в Европу сотни тысяч тонн. Идут в Марсель, идут в Брюссель, в Руан, в Дюнкерк, Тулон под сотней пломб запасы бомб — смертей сто тысяч тонн». — «О'кей! Отправленную кладь, судов военных грузы сегодня будут выгружать бельгийцы и французы. Они давно работы ждут — народ они голодный, — и за любой возьмутся труд, когда и где угодно!»

Ответом на этот разговор становится необычная для музыкального произведения конкретика — перечисляются печатавшиеся во всех советских газетах тех лет случаи неповиновения «простых тружеников» «поджигателям войны»:

Но гордый слышится ответ из гавани французской: / «У нас в порту сегодня нет рабочих для разгрузки. / Решење приняли одно бельгийцы и французы: / для безопасности на дно отправить ваши грузы. // Ступайте прочь из наших стран, / в наш огород не лезьте! / Пускай Шу Ман и Ли Сын Ман / отчалят с вами вместе! // Пора вам с острова Тайван / и с берегов Кореи / к себе домой, за океан, / убраться поскорее! // Не заслонить вам свет дневной / тревожной тенью ночи. / Весь мир готов к войне с войной, / весь честный люд рабочий. // Чтоб голос воющих сирен / не возвещал тревоги, / решилась лечь Раймонда Дьен / на полотно дороги. // Пред ней со скрежетом колес / в пути меж полустанков / остановился паровоз / с тяжелым грузом танков. // На свете нет прочнее стен, / чем те живые люди, / что могут, как Раймонда Дьен, / орудья встретить грудью! // Могучим и дружным усилием / рассеет тревогу Земля. / Так смерч разлетается пылью / от залпа с бортов корабля!»

Героические картины сопротивления «поджигателям войны» перетекают из черно-белой карикатуры (разговор дельцов в ночном эфире) обратно в героику (отказ разгружать оружие), что стало основным модусом советской газетной и визуальной антивоенной пропаганды. Использование Прокофьевым в финальном апофеозе оратории стихов Маршака, которые тот обычно писал для карикатур Бориса Ефимова, создают яркий контраст последней, десятой части «Весь мир готов к войне с войной». Она усиливает главную тему предыдущей части: «Война — войне». Текстовый ряд буквально компрессирует визуальные решения советских плакатов холодной войны, где Советский Союз и защитники мира изображались мощной стеной, а «поджигатели войны» — кучкой карикатурных капиталистов: «Ведущей рукой огневою / простерлась, пряма и светла, / над мирной столицей Москвою / подъемного крана стрела. // Возводится дом небывалый / в просторной Советской стране. / И ты под лесами не балуй, / наемник, зовущий к войне!»

Этот текст мог бы служить подписью под любым советским плакатом тех лет. Вообще «плакатность» оратории Прокофьева стыдливо признавалась всеми его исследователями. По словам одного из главных его советских биографов Израиля Нестьева, «в художественном облике оратории сочетались агитационный пафос плаката и тонко разработанный лиризм реалистически-бытовых сцен. Время до некоторой степени ослабило силу воздействия плакатных эпизодов, но возвысило обобщающую человечность лирических страниц»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. С. 575.

Не берясь оценивать воздействие времени на восприятие оратории Прокофьева, заметим, что это напряжение разрешается в кульминации, где как будто рассеиваются тучи войны в лучах света, идущего от Кремля: «Ранним утром над Москвою / снега первого белей / мчатся в небо голубое / крылья легких голубей». И оба хора — детский и взрослый — описывают это сакральное действо: «Над Кремлем несется стая, / вся лучом озарена. / И, быть может, видит Сталин / эту стаю из окна. // Сталин знает, что ребята / всей земли сегодня шлют / делу мира свой крылатый / голубиный свой салют, салют, салют, салют!»

Музыкальная драматургия финального раздела усиливает эту синтетичность. В апофеозе легко угадываются сведенные вместе основные лейттемы оратории — тема мира (из третьей и четвертой частей), воспринимаемая как ликующая тема мирного детства тема голубя (из шестой части), тема празднично-победного шествия мира (из восьмой части) и тема радости. Каждая из них, как заметил Нестьев, сохранила интонационные связи с советской массовой песней — празднично-маршевой или величальной<sup>1</sup>. Оратория завершается хором-апофеозом «Весь мир готов к войне с войной», в заключительных тактах которого в оркестре звучит музыкальная тема «города славы — Сталинграда». Иначе говоря, обе войны — реальная, минувшая, Отечественная, и воображаемая, протекающая в настоящем, холодная, спрессованы в единой Победе мира.

Изображенный здесь *мир* есть не что иное, как *война за мир*, а все, чем занимаются люди мира, — *борются за мир, то есть участвуют в холодной войне*. Это удержание в музыкальном развитии оратории заданного в ее начале оксюморона подчеркивается композиционно: оратория начинается с темы «Миру — мир», а завершается темой «Война — войне». Эта сугубо тавтологическая конструкция держится на музыкальной драматургии, подчеркивающей семантическое напряжение ее основных музыкальных тем. Так, последний, празднично-патетический раздел, исполненный ликованием и выполненный яркими мажорными красками, решен Прокофьевым подчеркнуто нелинейно. Как замечает Воробьев,

Прокофьев идет не по ожидаемому пути прямого перехода к Финалу посредством динамического разрастания празднично-патетической образности. Наоборот, композитор неожиданно усиливает ту драматургическую линию, которая прежде находилась как бы в тени, а именно сценическую, театральную. «Разговор в эфире» в этом смысле делает более очевидными коннотации оратории не столько с музыкальным театром, сколько с традициями массовых праздничных действий, политического «театра», официальных праздничных концертов, литмонтажа и т. п. (487)

Но еще более захватывающим зрелищем-действием должен был стать финал. Дирижер Самуил Самосуд, который, как замечает Саймон Моррисон, «играл

<sup>1</sup> Там же. С. 574.

самую активную роль в творческом процессе, не считая самого Прокофьева»<sup>1</sup>, склонял композитора выпустить голубей во время представления оратории или окружить исполнителей образами голубей, и только потому, что администрация Колонного зала Дома Союзов отвергла это предложение по логистическим соображениям, от него пришлось отказаться<sup>2</sup>.

Однако и без подобных неожиданных для исполнения музыкального произведения эффектов оратория завершалась апофеозом, в котором героико-эпическая и торжественно-гимническая образность первого раздела сливалась с трогательно-лирическим началом второго раздела, образуя небывалый праздничный синтез, который, вслед за Рыклиным, может быть определен как «пространство ликования». Содержание финала и пересекающиеся в нем мелодические линии определенно указывают на сходство апофеоза оратории Прокофьева *о мире* с финалом главного позднесталинского фильма *о войне* «Падение Берлина», где возникает тот же образ сошествия мессии с небес и истине религиозного света, излучаемого вождем:

на тему «голубей», приобретающую свойства гимна-славения, словно «проливается» свет Вождя-божества. Вторая волна коды, основанная на теме «радости», становится главным мифологическим резюме, обозначающим источник веры и культа («Сталин знает»). Заканчивается оратория (слова «Салют!») темой «победы», семантика которой после пройденной «дороги к небу» выражает итоговый смысл произведения. Это очередная Победа над временем и пространством, то есть символ наступившего Будущего (489).

Так начавшаяся с трагедии, пройдя через героику и наполнившись лиричностью в ходе оратории, Война (по ходу действия Отечественная перешла в холодную) завершилась празднично-оптимистическим апофеозом — Победой, которая являет собой перманентную «борьбу за мир», то есть войну с войной. В варьируемых Прокофьевым темах Войны (Трагедии) и Мира-Победы (Ликования) антиномические пары оказываются совместимыми, если не синонимичными. Война не заканчивается, мир не наступает. Война переходит в бесконечное усилие миролюбивых народов, в их нескончаемое праздничное шествие (Победу). Цель этого движения — мобилизация. В его основе — диалектика, ставшая, как мы видели, структурным принципом самой оратории, утверждающей оруэлловский принцип «Мир — это война».

Созданное Прокофьевым «пространство ликования» активно. Это не статичное «торжество утопии», над которым кружится голубь мира, делающий его планетарным. Это пространство непрестанной борьбы с «силами зла»

<sup>1</sup> Morrison S. The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years. P. 365.

<sup>2</sup> Ibid. P. 364.

(«поджигателями новой войны»). То обстоятельство, что Прокофьев растворяет «монументально-эпические фрески» в лирике традиционной для советской «мессы» темы материнства и детства (418), не только усиливает активно-динамичный характер ораториального нарратива, но и делает его более эффективным за счет опоры на религиозные архетипы, возрождая «дух соцреалистической праздничной „литургики“» (420).

Оратория Прокофьева раскрывает процесс рождения света в позднем сталинизме. Он происходит от дереализованной Войны, растворившейся в ослепительной героике Победы, лишенной трагического измерения. Авторы, писавшие об оратории, объясняют это зияние якобы органическим неприятием Прокофьевым трагизма. «Прокофьеву фиксация на трагическом была чужда по природе»<sup>1</sup>, — утверждает один исследователь. Другой полагает, что Война и Враг показаны в оратории как бы «вскользь», «плакатно» потому, что «детские» стихи Маршака «просты и бесхитростны: и с точки зрения содержания, и с точки зрения техники. Значительная их часть как бы произносится от лица детворы, пионерии», и этим определяется все, ведь «детское мировосприятие отторгает трагическую рефлексию, просто отождествляя зло с тьмой» (419–420). Между тем все творчество Прокофьева свидетельствует об обратном. Достаточно вспомнить зловещую, вселяющую страх музыку «Ромео и Джульетты» или остро-трагические сцены «Семена Котко». Трагизм был чужд не Прокофьеву. Он был чужд и политически опасен позднесталинской культуре.

Теперь можно объяснить, почему выбор пал на либретто Маршака, а не Эренбурга. Маршак решал дилемму риторика/конкретика в пользу последней, что помогало слушателю идентифицировать себя с образами оратории: введя бытовые сцены, такие как школьный класс, колыбельная, голубятня, Маршак резко приблизил символизм к повседневности. Так, образ мира и гармонии воплощается в интимной сцене мирно засыпающего младенца, официальные лозунги «Долой войну» и «Миру — мир» превращаются в надпись мелом на школьной доске на уроке языка, а патетическая эмблема борьбы за мир — белый голубь мира — ассоциируется с реальным голубком «из соседней голубятни». В оппозиции абстрактное/интимное либретто Маршака явно усиливало лирическое начало, чем резко повышало способность слушателя воспринимать и интернализировать политическое содержание оратории. Либретто Маршака решало проблему тональности музыки: у Эренбурга доминировал мрак; у Маршака — свет. С точки зрения эстетического модуса, трагическое у Эренбурга сменяется идиллическим у Маршака. Вместо смерти, апокалипсиса, прошлого доминируют жизнь, дети, будущее. Вместо возвышенного — земное. Вместо страха (запугивания) — надежда. В результате Прокофьеву удалось создать наиболее возвышенный образ «борьбы за мир», апофеоз искусства холодной войны — *Gesamtkriegswerk*.

<sup>1</sup> Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. С. 652.

\* \* \*

Как замечают в книге «Холодная война как риторика» Линн Хиндс и Теодор Виндт, «холодная война была риторической войной»<sup>1</sup>. Эта риторика порождает реальность. Поэтому мы обратились прежде всего к политическому языку и политической риторике, которые «создают политическое сознание, определяют политические установки, формируют национальную идентичность, стимулируют людей к действиям, и сообщают этим действиям цель и смысл»<sup>2</sup>. Политическая риторика всегда направлена к действию: порождая политическую активность, она всегда сугубо утилитарна.

Это поставило в центр нашего рассмотрения дискурсы холодной войны. Речь при этом идет не просто о доминирующих речевых практиках. Мы исходили из того, что «дискурсы, поняты как собрание текстов и социальных практик, которые воспроизводят определенную идентичность, не свободны, но усилены институциями. Более того, дискурсы сами должны быть поняты как институции, по крайней мере в том качестве, в каком они определяются новыми институционалистами: как ожидания нормативно предписанных и запрещенных действий»<sup>3</sup>. Исходной точкой советских дискурсов холодной войны был, несомненно, Сталин, «сам по себе являвшийся институцией, присвоив себе неограниченную власть. Ему поэтому достаточно было только сделать лишь негативный комментарий о каком-либо политическом действии для того, чтобы заработала вся машина государства, партии и полицейского аппарата»<sup>4</sup>.

Мы видели, что мерцание логоса *сталинской Realideologie* было вызвано статусными ограничениями ее основателя. Они преодолевались при помощи советской литературы и искусства. Мы видели, как этот распадающийся дискурс обретал целостность в советской *публицистике*, задача которой сводилась к приведению дwoящегося между идеологией и политикой образа мира к единству в целях социальной мобилизации. Этот образ был лишь популистской версией официальной идеологии, двойственностью которой усваивалась массовым потребителем, изменяя восприятие политических реалий и формируя идеологическое и политическое двоемирие, когда главные идеологические постулаты перекодировались (например, национализм назывался интернационализмом, а интернационализм — космополитизмом и т. д.). При этом оба образа — как идеологический, так и актуально-политический — были структурно необходимы, а их взаимодействие на уровне массового восприятия составляло основную драму пропагандистской публицистики холодной войны.

<sup>1</sup> Hinds L. B., Windt, Jr. T. O. The Cold War as Rhetoric: The Beginnings, 1945–1950. New York: Praeger, 1991. P. 246.

<sup>2</sup> Ibid. P. 7.

<sup>3</sup> Hopf T. Reconstructing the Cold War: The Early Years, 1945–1958. New York: Oxford UP, 2012. P. 30.

<sup>4</sup> Ibid.

Задача искусства в этих условиях сводилась не только к амплификации и адаптации официального дискурса, но к его тематизации. Последнее отчетливо видно в послевоенной советской *поэзии*. Если статусные ограничения в сфере политической репрезентации трансформировали дискурс, то идеологическая функциональность этого дискурса в искусстве сама, в свою очередь, приводила к глубоким трансформациям и рестрициям в творческом процессе. Новые параметры функционирования поэтов в условиях «художественной мобилизации» мы наблюдали в поэтической продукции холодной войны, где отчетливо видно, как пропагандистская задача не только ломала, но нередко конструировала творческий субъект, формировала жанровую матрицу и создавала политико-эстетические конвенции, которые застыли на десятилетия.

Вне драматизации эти идеологические идиомы не подлежали усвоению и, как показывает опыт советского *театра* холодной войны, именно на сцене они подвергались конверсализации, доместикации, разлагаясь на диалоги, обретая черты некоего правдоподобия, воплощаясь в «реалистических образах», воспроизводивших знакомые соцреалистические конвенции. Этот перевод политических идиом на знакомый эстетический язык составлял важную ступень в процессе их интернализации.

Следующим этапом было *кино*, где идеология холодной войны становилась жанрово (политический детектив) и сюжетно (заговоры, тайны, политические убийства) занимательной. Здесь соцреалистический мимесис выходил в сферу прямого политического манипулирования, достигая вершины в *музыке*, где создавался настоящий синтез искусств, который назовем *Gesamtkriegswerk*, превращавший холодную войну в «возвышенный объект идеологии». В этом процессе политической сублимации холодная война находила свое полное завершение, если видеть в войне, вслед за Беньямином, пик эстетизации политики.

Позднесталинская культура холодной войны отражала Другого, который был, по сути, наиболее адекватным образом Себя самого. И в этом смысле она являлась всецело *миметической и правдивой*. В эстетическом смысле советская художественная продукция холодной войны была результатом соцреалистического мимесиса; в социально-психологическом — следствием переноса. Осуществлявшийся здесь непрекращающийся процесс моделирования Себя через образ Другого позволял не только «материализовывать» (вербально, визуально, музыкально) фантазии собственного фантомного величия и великодушного миролюбия, но и микшировать травматику непрекращающейся войны, которая шла в России, по сути, на протяжении полувека — с 1905 по 1956 год.

Закончившись в острой фазе послевоенного «мрачного семилетия», эта война сформировала целые поколения людей, говоря словами Мандельштама, выбитых из своих биографий, как шары из бильярдных луз. Советское общество, в массе своей состоящее из полурбанизированных крестьян; советская экономика, так и не приспособившаяся к модернизации; советское

государство, не просто воспроизведшее, но магнифицировавшее все пороки средневековой России, — все это не могло исчезнуть в ходе случайной, кратковременной и поверхностной перестройки. Вот почему после короткой паузы с такой неотвратимостью вернулась Россия к тем же великодержавным миражам, с такой неизбежностью воспроизводит ту же политическую культуру и ту же этику ресентимента и погружается во все ту же параллельную реальность, основанную на техниках (само)обмана, и прибегает к той же риторике, что питала советскую пропаганду на протяжении десятилетий. Созданная Сталиным страна не вышла из советского прошлого. В ряде ключевых моментов оно осталось ее современностью. С некоторыми, разумеется, модификациями путинская Россия естественным образом вернулась в поздний, но так и не проходящий сталинизм.

## ЭПИКРИЗ (ВМЕСТО ЭПИЛОГА)

### *Кинематограф Чейна — Стокса*

В опубликованных в 1990-е годы рабочих тетрадях Григория Козинцева есть одна особенно пронзительная запись — о том, как звучало в его ушах «эхо ревущего и улюлюкающего зала. Уря!.. И — „бей его!..“». Знакомый советский ритуал многодневных погромных собраний, на которых распинали неугодных в конце 1940-х годов, вызывает у Козинцева цепь ассоциаций и заканчивается емким определением всей эпохи: «Расправа с космополитами и тошнотворный запах лекарств, слышащийся еще в передней зачумленной квартиры. Проклятые годы. Черное, лихое время. Вечный кровавый русский закат над лобным местом и стая воронья...» Образ «кровавого русского заката», как будто предвещающий наступление конца «проклятых лет» — «черного, лихого времени», ожидаем. Но так ли неожидан «тошнотворный запах лекарств»?

Исторические эпохи заканчиваются долго — войнами, революциями, переворотами, распадами государств. Сталинская эпоха закончилась в одночасье — инсультом и смертью одного человека<sup>1</sup>. Запах лекарств на сталинской даче стоял недолго: рядом с вождем не оказалось врачей, потому что Сталин их ненавидел и гнал от себя, а те, что должны были бы его лечить — весь цвет Кремлевской больницы, — оказались «отравителями» и «убийцами в белых халатах» и как раз в эти дни готовились предстать перед судом и ожидали казни, планировавшейся, как говорят, как раз на Лобном месте. Врачей не вызвали к умирающему. Нашедшие парализованного вождя лежащим в луже мочи посреди столовой его соратники приказали никого к нему не пускать: «товарищ Сталин крепко спит». Когда же врачей наконец вызвали, у «спящего» уже было дыхание Чейна — Стокса, развязка была неминуема и наступила скоро.

Созданный Козинцевым образ заката и «черного времени» спустя четыре десятилетия материализует его великий ученик Алексей Герман в фильме «Хрусталеv, машину» (1998). Как уже говорилось, позднесталинской эпохе

<sup>1</sup> Всесторонний анализ внутри- и внешнеполитических событий, предшествовавших смерти Сталина и последовавших непосредственно за ней см.: *Rubinstein J. The Last Days of Stalin*. New Haven: Yale UP, 2016.

не повезло в историографии, но в одном ей все же можно позавидовать: она оказалась художественно осмысленной и образно синтезированной великим мастером в великой картине (и прошедшие со времени ее выхода два десятилетия только подтвердили этот ее статус). Едва ли не все писавшие о фильме Германа сравнивали изображенный в нем мир с Дантовым Адом. Сравнение это верно в том еще смысле, что, подобно тому как «Божественная комедия» была синтезом позднесредневековой культуры, фильм Германа стал синтезом позднесталинской культуры. История нескольких переломных для русской истории дней, когда умирал Сталин, воплотила советское/российское коллективное бессознательное — сталинское и современное.

В «Хрустале» мы имеем дело со смесью фантастического гротеска (некоторые критики даже вспомнили о бахтинском «романтическом ночном гротеске»<sup>1</sup>) и документальной реальности, если не сказать документального натурализма. Программная невнятность фильма (сюжетная, визуальная, акустическая), своеобразный эстетический аутизм провоцируют символические интерпретации. «Мир „Хрусталева“ — пишет Михаил Ямпольский, — есть огромная груда вещей, людей и мелких событий, которые внешне не имеют никакого смысла. Смысл тут проявляется <...> именно в прорывах внеисторического»<sup>2</sup>. Одни находят в картине карнавал, другие — Ад, третьи — Апокалипсис... Нисколько не отрицая подобные «внеисторические» прочтения, хотелось бы обратить внимание именно на историзм и фактурность картины Германа.

Трудно не согласиться с писавшими о фильме: «Хрустале» — это «грандиозное закрытие советского кино, по мощи конгениальное его феномену», в нем «суть эпохи сконцентрирована в такой степени, что воздух обжигает легкие» (Евгений Марголит)<sup>3</sup>, в «Хрустале» «хаос преднамеренный, автор хочет показать сталинизм через бытие повседневной, абсурдной и хаотической жизни. <...> Я воспринимаю этот фильм как онтологию сталинизма <...> фильм Германа показывает, что зло — это мы сами» (Владимир Юст)<sup>4</sup>, «Главное, по-моему, достижение Германа и Кармалиты в том, что их фильм мощно и убедительно будит в зрительском сознании образ главных переживаний зимы 53-го» (Владимир Тольц)<sup>5</sup>.

И действительно, едва ли не все в фильме объясняется установкой на «реализм в высшем смысле», начиная с его программной невнятности. Подчеркнутая «ан-

<sup>1</sup> Якобидзе-Гитман А. Восстание фантазмов: Сталинская эпоха в постсоветском кино. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 232.

<sup>2</sup> Ямпольский М. Локальный апокалипсис (о фильме Алексея Германа «Хрустале» // Новое литературное обозрение. 2012. № 117.

<sup>3</sup> Марголит Е. «Я оком стал глядеть болезненно-отверстым...» // Киноведческие записки. 1999. № 44. С. 20, 18.

<sup>4</sup> Кинзал Свободы: «Хрустале» (1 января 1999) <<https://www.svoboda.org/a/24200544.html>>

<sup>5</sup> Там же.

тикоммуникативность» картины<sup>1</sup> — не только прием. Она — продукт травматика сталинского коллективного бессознательного. Его замкнутость, порождающая коловращение, воспроизводит не только Дантов Ад, но и то, что Рыклин называет «языком травмы» (начиная с 1930-х годов, «СССР стал отгораживаться от окружающего рационализма особым, нерасшифровываемым языком травмы»<sup>2</sup>).

Именно здесь следует искать истоки эстетики «Хрусталева». Поэтому вполне понятная на рецептивном уровне реакция зрителей на «Хрусталева» — «раздражение, вызванное неспособностью расслышать, разобрать и — тем более! — понять весь текст фильма» — нуждается в рационализации. В конце концов, как замечает Антон Долин, фильм Германа

и не рассчитан на семантическую внятность. Перед нами — бормотание самой жизни, коллаж из слов, не уступающий джойсовскому. Мы присутствуем при сотворении новояза, постижимого единственным носителем. Он же создатель. Этот звуковой фон можно и нужно слушать как «конкретную музыку», в которую вкраплены и шлягеры, и фрагменты из опер, и другие мелодии, распознаваемые лишь на периферии сознания<sup>3</sup>.

Верно ли, что язык этот, звучащий беспокойной музыкой для зрителя, доступен только автору? Скорее, это «шум времени», в котором личный и глубоко травматичный опыт автора расширяется до коллективного. Известно, что фильм задумывался как синтез, последний жизненный аккорд. Как вспоминал Герман,

...идея возникла, когда я решил, что умираю. Я в очередной раз тогда заболел и боялся идти к врачу. <...> Я взялся за «Хрусталева», не представляя себе, во что это выльется в разваленной стране. А снимал его как последнюю картину, собирался умирать. Правда, потом нервы сдали, я пошел на обследование в клинику, и ничего опасного у меня не нашли. Однако идея «умереть и оставить» уже была и осталась ведущей во всем фильме<sup>4</sup>.

Примечательно, что это завещание сфокусировано на образе отца и обращено именно к дням смерти Сталина — этой фокальной точке советской истории. Герман помнил своего отца вплоть до его безвременной кончины в 1967 году, но из тридцати лет, прожитых при его жизни, он остановился именно на этих нескольких днях советской истории. Примечательно и то, что хотя по возрасту сам Герман принадлежал к поколению шестидесятников, в поисках

<sup>1</sup> Якобидзе-Гитман А. Восстание фантазмов. С. 232

<sup>2</sup> Рыклин М. Пространства ликования. Тоталитаризм и различие. М.: Логос, 2002. С. 57.

<sup>3</sup> Долин А. Герман: Интервью. Эссе. Сценарий. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 112.

<sup>4</sup> Там же. С. 232.

исторического синтеза он обращается не к февралю 1956 года, а к февралю 1953-го. Несомненно, здесь присутствовал мотив *завершения*. Именно эта проекция, как представляется, определила успех картины. Она в значительной мере была новаторской, поскольку разрывала со сложившейся исторической перспективой, в которой позднесталинская эпоха (в отличие от начала XX века, 1920-х и 1930-х годов), лишенная собственного интереса, рассматривается как своего рода канун оттепели. Герман не видит здесь продолжения. Для него это не только конец эпохи, но и, по сути, конец России. Он создал, как пронзительно заметил Акош Силади, «кинообраз *мертвой России*»<sup>1</sup>.

Иными словами, это в такой же мере фильм о 1953 годе, как и о 1998-м. Сам Герман скажет о том, что для него между этими двумя точками нет разницы.

Все дело в нас, потому что и КПСС, и госбезопасность, и все, это все сидит в нас. Это все наша закваска, наш менталитет. Поэтому этот глоток свободы, который вдруг разрешили сделать России, он ни к чему не привел. <...> Пожалуйста: пожили некоторое время, частично по-другому. Ну и что? Что получилось? Барство дикое, рабство черное, вот и все. Кинематограф, кинематографисты с восторгом встретили новую власть, почему-то считая, что она пошлет своих детей в Сорбонну <...> а оттуда они уже вернутся другими людьми и будут преобразовывать Россию или в Сорбонну или в английский университет. Поверьте мне: пошлют они юных бандитов — приедут новые бандиты. Ничему они там не научатся, учиться не будут, даже английского языка не выучат. Ничего этого не будет. От бандитов рождаются бандиты. В России. Может быть, в Америке от бандитов рождаются президенты, это я не знаю. А у нас от бандитов рождаются бандиты. <...> И поэтому мы как-то так и выстраивали это кино, оно переживало какие-то все время мутации, вот мы туда, туда, туда-то... пока мы не пришли вот к этому кино, которое можно обозначить одним словом: «Нет». Вот если сказать, про что кино? Нет! Нет ни тому режиму, нет ни этому<sup>2</sup>.

Ответ одинаков потому, что страна и режим в ней *те же* — «бандитские». Герман возвращался к этой теме постоянно. Отчасти потому, что опять же она была для него весьма личной. Бандитский мир был хорошо знаком ему с детства, со школы, которая была разделена между ворами и гопниками (и это была школа в элитном районе культурной столицы страны!): «За время большого террора, ГУЛАГа, амнистии страна не сделала и полушага к порядку. Даже в Италии на какое-то время победили мафию, а у нас — ничего», — сокрушался он<sup>3</sup>. Шпана занимает важное место в картине — по сути, к ней принадлежит

<sup>1</sup> Силади А. Сто лет смерти // Киноведческие записки. 1999. № 44. С. 36.

<sup>2</sup> Кинозал Свободы: «Хрусталеv, машину!» (1 января 1999). <https://www.svoboda.org/a/24200544.html>.

<sup>3</sup> Долин А. Герман: Интервью. Эссе. Сценарий. С. 49.

весь мир за пределами квартиры Кленского — от уголовников и гэбэшников до Сталина и Берии, а в финале картины в нее погружается и сам Кленский. Для него это превращение оказывалось единственной формой свободы в тотально несвободной стране.

Эта шпана рекрутировалась из неполных послевоенных семей, поскольку сами семьи не имели в городе никаких корней: это было первое поколение горожан — вчерашних крестьян, оказавшихся здесь с одной целью — выжить. Дети росли как трава, потому что в распавшейся патриархальной семье не было отца, занимавшегося их дисциплинированием. Читая воспоминания Германа о его школьных годах, трудно поверить, что это был ребенок из не просто интеллигентной семьи, но одной из элитных семей города. Мир, описанный в его воспоминаниях, кажется, взят из «Путевки в жизнь», в которой не осталось ни одной светлой личности. Насилием был пропитан воздух.

Вернемся, однако, к авторскому замыслу. Характерно, что сам Герман избегал слова «завещание», ведь завещание обращено в будущее, наследникам. Он же говорит об «умереть и оставить». Обращенный не к наследникам, не к потомкам, не к согражданам, проект, таким образом, полностью замкнут на авторе. Но насколько универсален авторский опыт для того, чтобы быть способным к передаче коллективного бессознательного советской цивилизации?

Ключом может послужить реплика сына (а ребенок здесь — *alter ego* Алексея Германа) в финале картины о том, что с тех пор он уже не видел отца. Отец в картине — не просто биографический отец режиссера, но почти сакральная фигура — сверженец, параллельный образу «отца народов» (поэтому и их десакрализация происходит почти одновременно). Отсюда та стремительность, с которой разворачивается действие в финале картины: генерала не успевают доставить в зону, как его срочно отыскивают и, изнасилованного уголовниками, забирают из воронка, очищают от грязи и экскрементов и везут спасать умирающего Сталина. Сцена обретает окончательное завершение и смысл в кольцевом повторе: «Только что Кленский менял загаженные им после изнасилования подштанники, а сейчас обнаруживается, что Сталин лежит в таких же кальсонах, испачканных экскрементами»<sup>1</sup>. Сливаясь, биографический отец исчезает вместе с метафорическим и уходит за горизонт памяти и сознания вместе со сталинской эпохой. Таким образом заканчивается не только фильм, но и биография самого героя. В финале происходит не только исчезновение отца на едущем в неизвестность поезде, но и погружение в неизвестность всех остальных героев картины. С биографией ребенка завершается и автобиография автора.

Сценарий Германа и Кармалиты основан на фантастическом сдвиге автобиографического материала, который тем не менее остается в рамках логики исторического развертывания — фобий, травм и тревог, свойственных этой эпохе:

<sup>1</sup> Ямпольский М. Локальный апокалипсис.

В «Хрустале» я решил представить, что было бы со мной, если бы папу посадили, а нас с мамой переселили бы в коммуналку. Это Фантазия, сон, наш ужас. В этом страшном сне мы были достаточно беспощадны к самим себе, и к любимой моей матушке, и к бабушке... Вы же понимаете, что я не был стукачом, что это фантазии. Мама была из очень богатой купеческой семьи, и она вряд ли смогла бы такое пережить. Но, естественно, я не мог написать себя хорошим. Тогда мы придумали, что мальчик будет доносить на папу. Этого никогда не было! В отличие от ситуации с Линдебергом — тем шведом, который возникает в начале фильма. <...> Оттуда я и запомнил фразу папы, попавшую в фильм: «Трудная у тебя работа, бьют иногда»<sup>1</sup>.

Это и создает в «Хрустале» эффект редкого соединения исторической достоверности с ощущением абсолютной фантазмагории. Сам Герман упоминал в этой связи Гоголя и Беккета. Но даже сквозь толщу абсурда и фантастики здесь проступает мощная основа реальности. Память настолько крепко удерживает ее, что сохраняет тактильность. Об этом говорят многие из воспоминаний Германа. Они пронизаны физической осязаемостью даже тогда, когда речь заходит о самом близком и высоком. Таков отец — главная фигура в жизни Алексея Германа: «Он был, может быть, лучшим человеком, которого я встречал на свете. Для меня — самым лучшим. У него были недостатки, он мог оказаться жестоким или несправедливым, но в нем было что-то высшее»<sup>2</sup>. Затем следует воспоминание, далекое от какой-либо патетики. Напротив, наполненное физиологизмом:

Когда он умирал, не допускал ни меня, ни маму ни до уток, ни до тела: у него лежала большая пачка денег, и за каждую процедуру он давал по двадцать пять рублей шоферу: допустим, за то, чтобы утку вынести или дерьмо отнести в сортир. Тот был счастлив. Я сидел в коридоре, и лишь один раз мне удалось вынести утку, когда он был в забытии. Это одна из удивительно мужских черт, которая мне не дана — я бы такого не выдержал<sup>3</sup>.

Этим физиологизмом, телесностью пронизан и фильм Германа, в особенности сцена смерти Сталина, в которой, как заметила Ирина Шилова, «долгий массаж старческого живота — низводит изображаемое до сцепления со сценой насилия над Кленским. Играющим, представляющимся персонажам фильма оставлена только одна живая зона — зона плоти, зоны окончательного искажения или смерти»<sup>4</sup>. Массажем Кленский прекращает агонию, помогая Сталину умереть.

<sup>1</sup> Долин А. Герман: Интервью. Эссе. Сценарий. С. 17–18.

<sup>2</sup> Там же. С. 13.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Шилова И. Карнавал, не знающий рая // Киноведческие записки. 1999. № 44. С. 7.

Его дух уходит через низ, подчеркивая физиологизм всей сцены, с крупным планом массажа старческого живота, с испражнениями, в которых вымарался Сталин, с просьбой Берии сделать, чтобы Сталин «еще раз пернул», и т. д.

Разумеется, можно видеть в этом торжестве телесности пир «низа, карнавал, не знающий рая, маскарад, в котором маска заменяет человека, а сознание подчинено правилам тотальной игры, сон, водворяющий сознание в мир ада»<sup>1</sup>. Но можно — и вполне реальную коллизию, с которой столкнулись советские люди в дни сталинских похорон: бессмертный вождь, которому давно приписывался божественный статус, оказался обычным смертным. Вершиной этой коллизии стало повторяемое во многих воспоминаниях описание шока от чтения бюллетеней о здоровье вождя народов, в одном из которых среди других медицинских подробностей была упомянута его моча. По воспоминаниям, сама мысль о том, что у Сталина, как у любого человека, есть моча, шокировала многих. Это была невозможная (и весьма опасная) медиализация и тривиализация сакрального образа.

События в фильме абсурдны, как абсурдна сама реальность, которая преломляется через ночной кошмар ребенка (в чем находит еще одно выражение автобиографическая основа картины). В сознании сына-четвероклассника, не понимающего логики происходящего с отцом, события в огромной квартире неизбежно приобретают гротескные очертания неразберихи, абсурда и хаоса. Это восприятие переходит и на мир, находящийся за пределами его сознания. Так, мир квартиры перетекает в кафкианские закоулки и лабиринты госпиталя, необозримость которого сужается до тесноты воронка «Советское шампанское», где происходит изнасилование Кленского сворой уголовников.

Хотя плотность населения этих пространств меняется, отсутствие личного пространства сохраняется. В картине-сне все искажено. Но это не только сон мальчика, но и своеобразный поток коллективного бессознательного целого поколения (в этом смысле выбор врачебной специальности главного героя — нейрохирургия, то есть патологии человеческого мозга — важный фактор<sup>2</sup>). Время сна дискретно, хаотично, лишено протяженности, и это позволяет деформировать пространство таким образом, чтобы в нем отпечатались основные травмы населяющих картину людей (а поскольку речь идет об автобиографическом материале, и самих создателей ленты).

Пространственные решения в «Хрустале» оригинальны, что отмечалось всеми писавшими о картине, но некоторые из них встречались уже в «Лапшине», где зритель перемещался в различных пространствах, которые как будто перетекали одно в другое. От бесформенной, безразмерной и наполненной множеством непонятных людей квартиры главного героя до кулис провинциального театра,

<sup>1</sup> Там же. С. 8.

<sup>2</sup> См.: Шилова И. Карнавал, не знающий рая. С. 7.

от разбойничьего притона до комнатки одной из героинь — на экране предстает запутанное, как лабиринт, бесконечное, подобно ленте Мебиуса, пространство какого-то коммунального замка, все время как будто разное, но неизменно одинаковое. Здесь все — фон, и все — в центре; все — второстепенно, и все — важно; все переплетены друг с другом в шумном, запутанном мире и сложных отношениях, но главное — в этом пространстве отсутствует самая возможность приватности.

Эти пространственные эскизы в «Лапшине» превратились в «Хрусталева» в ландшафтную живопись. Не случайно почти все писавшие о фильме вспоминали Брейгеля. Но говорить о нем стоит здесь не только из-за (пере)населенности картины и почти гротескной перегруженности интерьеров, хаоса и пестроты. Куда важнее брейгелевская плоскостность и одномерность этого пространства. Оно как будто лишено объемности, при этом, как точно замечает Марголит, движение через это пространство «создает ощущение подъемов и спусков, вплоть до физиологического сходства с морской (или воздушной?) болезнью». Тем более замечательно то, что мир «Хрусталева» —

мир сплошной горизонтали, на которой все распластаны, по которой все размазаны. Все на одном уровне — и интерьеры генеральской квартиры в «высотке», и бесконечных коммуналок, и дачи Сталина в Кунцеве, наконец. Вертикаль, верх здесь, в этом мире — мнимость. Даже там, где должен находиться вроде бы повелевающий всеми судьбами мира самодержец, оказываются все те же интерьеры со все тем же набором мебели и беспорядочно, бессмысленно наваленными где попало вещами, среди которых лежит в дерьме обладатель старческого живота, на наших глазах превращающийся в восковую куклу с полужакомыми чертами<sup>1</sup>.

Эта пространственная шизофрения, когда пространство воспринимается как *одновременно* иерархичное и линейное, точно фиксирует структуру сталинского общества, социально иерархизированного, и вместе с тем полностью прозрачного, подлежащего тотальному надзору (просматриваемости/простреливаемости). Из этой социальной структуры нельзя бежать (что пытаются сделать на протяжении фильма Кленский). С ней можно только слиться — настолько, чтобы овладеть искусством удержания стакана с портвейном на голове, сидя в движущемся вагоне (трудно найти более емкий образ горизонтальности).

В фильме Акош Силади выделяет пять основных топосов, воплощающих «мертвый мир», предстающий в «демонических образах Ада». Во-первых, это клиника нейрохирургии и психбольница «с экспрессионистским освещением морга и анатомички; с картинами гниения, грязи, миром предметов, кишасших, как черви на разлагающемся трупе; с измученными больными, бродящими, как привидения, со страждущей плотью, прооперированным мозгом

<sup>1</sup> Марголит Е. «Я оком стал глядеть болезненно-отверстым...». С. 18–19.

и безумным взглядом; с наводящими ужас людьми в белых халатах, пронсящими в экстатическом ритме по коридорам, с ничем не мотивированными телесными акциями и аттракционами, со словами, неожиданно переходящими в физическое насилие и наоборот» (ил. 20).

Во-вторых, это «напоминающая лабиринт квартира семьи главного героя с ее открытым во все стороны, запутанным и непонятным жизненным пространством и отношениями, с растекающейся, как лужа, повседневной жизнью, вращающимися по кругу фигурами, со множеством мертвых музейных предметов, с неожиданно открывающимися побочными местами действия, с кипящими страстями, бесконечными скандалами, грубостью, воплями, дерганьем, с чаепитием, переходящим в адское удушье, икоту, с родственно-дружески-соседскими связями, оплетающими все это пространство, и без малейших признаков спокойствия, уюта, надежности и семейного счастья. Это место характеризует странное постоянство: подобно тому как снаружи царят вечная зима и снег, здесь, в доме, всегда ночь и бодрствование. Время дня не существует, оно, это время, так же аморфно, как и пространство. Их границы неопределенны, проницаемы. Праздно шатающиеся или мечущиеся в экстазе жильцы квартиры живут какой-то странной кочевой жизнью в этом призрачном интерьере, словно не находя в нем своего места и словно не имея в нем своего места» (ил. 21).

В-третьих, это зимняя улица — «сжатый и наводящий ужас мир каких-то площадок, парков, складов, заборов, с их убийствами и драками, преследуемыми и преследующими, где призрачный мир семейного пространства рассыпается в прах и где хозяйничают работнички Истории, то есть Смерти, с железными кулаками» (ил. 22).

В-четвертых, это «инфернальный лагерный мир грузовика, перевозящего заключенных, со смертельной игрой порнографической фантазии, когда блатные с помощью палки приобщают главного героя к „восторгам“ анального секса; или же другое место действия, тоже изобилующее анальными мотивами, — постель умирающего „отца народов“, когда из его вздувшегося живота пробуют удалить распирающий его кал».

Наконец, в-пятых, это «общая картина движения в пространстве... — бешено крутящийся водоворот, все глубже и глубже, все стремительнее и стремительнее (в самом низу этого водоворота — сцена в машине, и — если это только возможно — еще глубже кадр агонии диктатора). Вопрос о возможности, шансе выхода или прорыва из этого пространства даже не возникает».

Все эти пространства «вымесили и вылепили из одного и того же своеобразного материала: из испражнений власти — из всеобъемлющего страха»<sup>1</sup>. Их фон — «весенний сырый пейзаж, непробудившаяся к жизни природа»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Силади А. Сто лет смерти. С. 34–35.

<sup>2</sup> Шилова И. Карнавал, не знающий рая. С. 8.

Демонизм этих сцен (Силади указывает на главные его мотивы в фильме — «лабиринта», «испражнений», «анальности», «тленности плоти», «труппа», «дьявольского круга», «замкнутости») — из области символической («внеисторической») интерпретации, но они должны быть поняты и в рамках истории — как образы конца, тупика, агонии.

Герман настолько стремился уподобить свой кинематограф натуре умирающей сталинской эпохи, что сумел в самом стиле и ритме, выборе приемов и визуальных решений, принципах монтажа воспроизвести состояние агонии — прерывистого дыхания Чейна — Стокса, которое завершается смертью. В этом свете все выделенные топоры и тропы — абсурд и дискретность, страх и хаос, насилие и боль, отсутствие приватности и ощущение удушья и замкнутости — обретают иной смысл: кошмар ребенка оборачивается перевернутым миром мерцающего сознания агонизирующего Сталина.

Какой бы объем внеисторического ни маячил за фильмом Германа — карнавал, ад, апокалипсис, ночной гротеск — прежде всего за ним стояла мощная травматическая реальность как личного и семейного опыта, так и всей советской истории.

### *Дело и Тело: Хроника мертвого времени*

10 октября 1945 года на первых полосах всех советских газет — на раз и навсегда установленном, «сталинском», месте, внизу слева, выделенное особым шрифтом, — появилось сообщение ТАСС:

#### **Отъезд тов. Сталина в отпуск.**

Вчера, 9 октября, Председатель Совета Народных Комиссаров СССР тов. И. В. Сталин отбыл в отпуск на отдых.

Сообщение это было во всех смыслах необычным: главная тайна режима была тайной «второго тела» вождя, то есть реального Сталина. Это была тайна власти не плакатного вождя, но шестидесятилетнего, по советским меркам тех лет, старика, у которого было расстроено мозговое кровообращение (через семь с половиной лет он и умер от обширного кровоизлияния в мозг), а пережитое напряжение военных лет и нездоровый, с курением и застольями, ночной образ жизни, который он сумел навязать всему партийно-государственному аппарату страны, недоверие к врачам и самолечение сыграли не последнюю роль в том, что микроинсульты стали следовать один за другим. «Один из них — особенно сильный — случился как раз в канун 9 октября: до этого он присутствовал на приемах, встречи с ним ждала какая-то иностранная делегация... Отпуск оказался вынужденным и внезапным»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Демидов В., Кутузов В. Последний удар // «Ленинградское дело». Л.: Лениздат, 1990. С. 25.

Настолько внезапным, что западная печать наперебой стала писать о «тяжелом и необратимом заболевании советского диктатора, о предстоящей и будто бы уже начавшейся драке „за престол“, что Молотов специально отправил недееспособного тирана подальше от Москвы... И о том, что, если Сталин вдруг все-таки выживет и вернется, Молотову несдобровать...»<sup>1</sup> О том, насколько серьезно обеспокоила эта ситуация мировых лидеров, можно судить по тому, что американский президент решил лично прозондировать ситуацию: Трумэн поручил американскому послу Гарриману вручить «спешное и важное послание» президента *лично* Сталину, где бы тот ни находился. Поскольку в послании не было ничего секретного, спешного или личного, но лишь подтверждение верности США своим союзническим обязательствам, этот шаг был проинтерпретирован в советском руководстве как «проверка боем».

Но только 27 октября в советской печати на том же месте, где было сообщение о внезапном сталинском отпуске, появилось успокаивающее сообщение, которое давало понять как советским гражданам, так и миру, что Сталин не выпускает кормила власти, разговоры о его болезни сильно преувеличены, а надежды на его скорый уход преждевременны:

В иностранной печати появились разноречивые сообщения о том, что Президент США г. Трумэн направил Председателю Совета Народных Комиссаров СССР И.В. Сталину свое послание.

Как стало известно из авторитетных источников, послание, направленное Президентом Трумэном 14 октября, было вручено 24 октября И.В. Сталину послом Соединенных Штатов Америки В.А. Гарриманом, имевшим специальное поручение посетить И.В. Сталина и представить комментарии к посланию Президента. Г-н Гарриман посетил И.В. Сталина в районе Сочи, где он проводит отпуск, и имел с ним две беседы.

О том, что стояло за этой скупой информацией, можно догадаться из сталинских реплик в ходе его беседы с Гарольдом Стассеном 9 апреля 1947 года, когда, спустя много месяцев, за которые вчерашние ближайшие союзники успели превратиться в заклятых врагов, скрытая ирония официального сообщения в отношении нетерпеливых союзников сменилась мстительным сталинским сарказмом:

Осенью позапрошлого года цензура в СССР была отменена. Он, И.В. Сталин, был в отпуске, и корреспонденты начали писать о том, что Молотов заставил Сталина уйти в отпуск, а потом они стали писать, что он, И.В. Сталин, вернется и выгонит

<sup>1</sup> Там же. С. 25.

Молотова. Таким образом, эти корреспонденты изображали Советское правительство в виде своего рода зверинца. Конечно, советские люди были возмущены и снова должны были ввести цензуру<sup>1</sup>.

Эта гротескная картина переводила случившееся в октябре 1945 года из плана актуального события (здоровье Сталина и вопрос о власти) в сугубо репрезентативную плоскость (цензура и лгущие журналисты). А между тем проблема была физически реальной.

В многочисленных сталинских биографиях состояние здоровья вождя задокументировано достаточно подробно. Отчасти это связано с гонениями на кремлевских врачей и с до сих пор дискутируемыми обстоятельствами смерти Сталина, породившими обширную конспирологическую литературу<sup>2</sup>.

Так, известно, что в начале 1945 года Сталин стал жаловаться на головную боль, головокружение, тошноту и сильные боли в области сердца. Очевидно, речь шла об инфаркте миокарда, но от соблюдения режима он отказался. Приступы повторились в конце апреля и в июле 1945 года. Теперь к прежним симптомам добавились головокружение и слабость в ногах. В начале октября 1945 года у Сталина, очевидно, произошел микроинсульт (с ним и был связан внезапный «отпуск» вождя).

Как вспоминала впоследствии дочь Сталина Светлана, осенью 1945 года ее отец заболел и «болел долго и трудно»<sup>3</sup>. Поскольку ей было запрещено ему звонить, можно предположить, что у Сталина наблюдались трудности с речью. По возвращении из Сочи рабочий ритм Сталина сильно изменился: он стал редко приезжать в Кремль, совещания шли не более двух-трех часов (вместо шести-восьми, как раньше). В 1946 году он отдыхал на юге три месяца. Когда в 1949 году отмечался 70-летний юбилей Сталина, вождь страдал от дизартрии и слабости в ногах (и хотя ходил он, опираясь на стены, поддерживать себя не позволял). А когда в начале 1950-х годов у всегда бледного Сталина возникла гиперемия лица из-за гипертонии, а из-за почти постоянной одышки (результат развившейся эмфиземы легких) он бросил курить, сильно изменился почерк, сделавшийся «старческим», дрожащим из-за тремора пальцев,

<sup>1</sup> *Сталин И. В.* Интервью с господином Стасенем 9 апреля 1947 года // *Сталин И. В.* Сочинения. Т. 16. М.: Писатель, 1997. С. 62.

<sup>2</sup> См.: *Авторханов А.* Загадка смерти Сталина. Заговор Берия. Франкфурт-н/М.: Посев, 1976; *Цыбин А. Т.* Кто отравил Сталина? Записки телохранителя. М.: Гудок, 1995; *Барсуков Н.* Март 1953-го: Страницы истории КПСС // *Правда.* 1989. 27 октября; *Фурсенко А. А.* И. В. Сталин: Последние годы жизни и смерть // *Исторические записки.* 3 (121). М., 2000; *Медведев Р., Медведев Ж.* Загадка смерти Сталина // *Медведев Р., Медведев Ж.* Неизвестный Сталин. М.: Время, 2011; *Прудникова Е.* 1953 год: Смертельные игры. М.: Олма медиа, 2011; *Гругман Р. А.* Смерть Сталина: Все версии. И еще одна. М.: Алгоритм, 2016; *Млечин Л.* Кремль-1953. Борьба за власть со смертельным исходом. М.: Центрполиграф, 2016; *Его же.* Смерть Сталина. М.: Аргументы недели, 2018; *Чигирин И.* Сталин: Болезни и смерть. М.: Вече, 2018, и др.

<sup>3</sup> *Аллилуева С.* «Поднялась каменная плита, давившая всех нас» // *Совершенно секретно.* 2017. № 12 (401). Декабрь. С. 33.

перемены стали заметны окружающим. Начиная с 1950 года Сталин проводил в Сочи уже по 4–4,5 месяца.

Физическое старение Сталина можно было скрывать от окружения, но оно не могло оставаться секретом для врачей. Это и стало причиной острой неприязни Сталина к ним. Его личный врач профессор В. Н. Виноградов знал, что Сталин страдал от гипертонии и мозгового артериосклероза и что у него возникали периодические расстройства мозгового кровообращения, следствием которых и явились обнаруженные при патологоанатомическом вскрытии множественные мелкие полости (кисты) в ткани мозга, особенно в лобных долях, образовавшиеся после мелких очагов размягчения ткани мозга. Причем «эти изменения (особенно локализация их в лобных долях мозга, ответственных за сложные формы поведения человека) и вызванные ими нарушения в психической сфере наложились на конституциональный, свойственный Сталину, деспотический фон, усилили его»<sup>1</sup>.

После войны Сталин был, несомненно, уже серьезно больным человеком. Один из ведущих советских кардиологов, наблюдавший умиравшего Сталина и участвовавший в подготовке заключения о его смерти, профессор А. Л. Мясников усматривал причину поведенческих аномалий Сталина «в прогрессирувавшем в последние годы его жизни атеросклерозе мозговых сосудов, который, как правило, сопровождается всплеском эмоциональных реакций человека, усилением подозрительности, упрямства, неадекватностью в оценке людей и событий, гипертрофированной жестокостью»<sup>2</sup>. Вывод Мясникова был однозначным: «управлял государством, в сущности, больной человек»<sup>3</sup>.

А поскольку доминирующей чертой его личности было властолюбие, сокрытие реального состояния его здоровья превратилось в главную проблему «государственной безопасности» и сохранения режима личной власти. К концу жизни Сталин отнюдь не случайно был занят почти исключительно фабрикацией «дела врачей»<sup>4</sup>. Его недоверие к ним биографы объясняют личным опытом начала 1920-х годов. В 1921 году Сталин перенес сложную и опасную по тем временам полостную операцию с использованием хлороформного наркоза (от которого спустя четыре года у Фрунзе остановится сердце), наверняка почувствовав полную зависимость не только от квалификации, но и от воли

<sup>1</sup> Рапопорт Я. На рубеже двух эпох. Дело врачей 1953 года. СПб.: Пушкинский фонд, 2003. С. 218.

<sup>2</sup> Костырченко Г. В. Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм (Новая версия): В 2 ч. Ч. II. На фоне холодной войны. М.: Междунар. отношения, 2015. С. 567–568.

<sup>3</sup> Кончина: из воспоминаний А. Л. Мясникова, участника консилиума у постели И. В. Сталина / Публ. Л. А. Мясникова // Литературная газета. 1989. 1 марта. С. 13. Впоследствии мемуары Мясникова были выпущены отдельным изданием: Мясников А. Л. Я лечил Сталина: Из секретных архивов СССР. М.: Эксмо, 2011. См. также: Копылова В. «Управлял государством, в сущности, больной человек»: Записки врача Сталина опубликованы спустя полвека // Московский комсомолец. 2011. 21 апреля.

<sup>4</sup> См.: Млечин Л. Кремль-1953. Борьба за власть со смертельным исходом.

врача. А уже через год, в 1922–1924 годах, он сам смог убедиться на примере Ленина, как легко и быстро врачи и опека соратников могут изолировать и лишить власти. Сталин понимал, что скрывать свое состояние можно от кого угодно, кроме врачей, что делало их опасными свидетелями и потенциальными врагами его власти. Великая сталинская борьба с природой вступила в последнюю, не оставлявшую шансов на успех фазу.

Было бы странно, если бы эта борьба не приобрела очертания заговора — привычного для Сталина способа рационализации, решения политических задач и снятия параноидальной тревоги, о чем вспоминали все близкие к нему в это время люди. К концу жизни он страдал от одиночества, почти разорвав отношения с детьми. Светлана вспоминала, что его перестала интересовать даже она, его прежняя любимица: «Он был душевно опустошен, забыл все человеческие привязанности, его мучил страх, превратившийся в последние годы в настоящую манию преследования — крепкие нервы в конце концов расшатались»<sup>1</sup>. О том же вспоминали и Хрущев, и Шепилов, и Молотов. В разговоре с Феликсом Чуевым Молотов говорил: «в последний период у него была мания преследования. Настолько он издергался, настолько его подтачивали, раздражали, настраивали против того или иного — это факт. Никакой человек бы не выдержал. И он, по моему, не выдержал. И принимал меры, и очень крайние...»<sup>2</sup> Результатом «параноического изменения психики дряхлевшего Сталина»<sup>3</sup> и стало «дело врачей».

Известно, что в свой последний врачебный визит к Сталину в начале 1952 года В. Н. Виноградов обнаружил у него резкое ухудшение в состоянии здоровья и сделал запись в истории болезни о необходимости для него строго медицинского режима с полным уходом от всякой деятельности. Когда Берия сообщил ему об этом заключении, Сталин пришел в ярость, усмотрев в этом попытку отстранения его от власти и подтверждение своих страхов в отношении врачей. Как вспоминал Хрущев, он разразился бранью. «В кандалы его, в кандалы», — начал кричать Сталин. А дальше сталинская мысль заработала в привычном направлении: он увидел здесь заговор, ведущий как к неверным соратникам, так и (через нелояльное и всепроникающее еврейство) к «зарубежным разведкам».

Как замечает Яков Рапопорт, «при психологической направленности параноидного психопата, каким был Сталин, не мог он усмотреть в поступке Виноградова только индивидуальный, направленный против него, вредительский террористический акт. Вступила в силу цепь построений параноидного психопата с вывернутой логикой»<sup>4</sup>. В сталинском мозгу созрела идея обширного заговора ведущих медиков страны против государственного и партийного

<sup>1</sup> Аллилуева С. И. Только один год. М., 1990. С. 315.

<sup>2</sup> Чуев Ф. И. Сто сорок бесед с Молотовым. М.: Терра, 1991. С. 474.

<sup>3</sup> Костырченко Г. В. Тайная политика Сталина. С. 607.

<sup>4</sup> Рапопорт Я. На рубеже двух эпох. Дело врачей 1953 года. С. 218–219.

руководства, которая привела в движение аппарат тайной полиции. «Дело врачей» «сулило блюдо небывалой остроты, и этот аппарат стал действовать без замедления». Его усилиями «абстрактная пока панорама заговора стала получать конкретное оформление, заполняться людьми, по мере ее развития. Началось было положено арестами в руководящем составе кремлевской больницы»<sup>1</sup>. Все это легло на готовую почву сталинского антисемитизма и страха перед еврейским заговором, которые двигали им, когда он уничтожил Михоэлса и Еврейский антифашистский комитет (ЕАК).

Так Тело породило Дело. Дело врачей (и связанные с ним антикосмополитическая кампания и дело ЕАК) хорошо задокументировано и исследовано<sup>2</sup>. Существует обширная литература о том, как параллельно развивались эти сюжеты в эпоху позднего сталинизма<sup>3</sup>. По приемам, ходам и стилю дело врачей было классическим сталинским заговором-провокацией, которые он практиковал в 1920–1940-е годы. Но оно стало не только кульминацией целой серии послевоенных кампаний антисемитской направленности, но и последним и единственным сталинским заговором, который он не только не сумел реализовать, но жертвой которого оказался сам.

<sup>1</sup> Там же. С. 221.

<sup>2</sup> См.: Неправедный суд. Последний сталинский расстрел: Стенограмма судебного процесса над членами Еврейского антифашистского комитета / Отв. ред. В.П. Наумов. М., 1994; Еврейский антифашистский комитет. 1941–1948: Документированная история / Под ред. Ш. Редлиха и Г.В. Костырченко. М., 1996; Советско-израильские отношения: Сб. документов. 1941–1953: В 2 кн. Кн. 1: 1941 — май 1949; Кн. 2: Май 1949–1953 / Под ред. Б.Л. Колоколова, Э. Бенцура и др. М., 2000; *Мицель М.* Евреи Украины в 1943–1953 гг.: Очерки документированной истории. Киев: Дух і літера, 2004; Сталин и космополитизм. 1945–1953: Документы Агитпропа ЦК / Под общ. ред. А.Н. Яковлева; сост. Д.Г. Наджафов, З.С. Белоусова. М., 2005; Государственный антисемитизм в СССР. От начала до кульминации, 1938–1953 / Под общ. ред. А.Н. Яковлева; сост. Г.В. Костырченко. М., 2005; Лубянка. Сталин и МГБ СССР. Март 1946 — март 1953: Документы высших органов партийной и государственной власти / Сост. В.Н. Хаустов, В.П. Наумов, Н.С. Плотникова. М., 2007; Советская национальная политика идеология и практика. 1945–1953 / Сост. Л.П. Кошелева, О.В. Хлевнюк (отв. сост.), В. Дённингхаус, Дж. Кадью, М.Ю. Прозументиков, Л.А. Роговая, А.Е. Свенцицкая, Дж. Смит, Е.В. Шевелева. М.: РОССПЭН, 2013.

<sup>3</sup> См.: *Брент Д., Наумов В.* Последнее дело Сталина. М.: Проспект, 2004; *Люстигер А.* Сталин и евреи: Трагическая история еврейского антифашистского комитета и советских евреев. М.: РОССПЭН, 2007; *Рапопорт Я.Л.* На рубеже двух эпох. Дело врачей 1953 года. М.: Книга, 1988; *Костырченко Г.В.* В плену у красного фараона. Политические преследования евреев в СССР в последнее сталинское десятилетие. М., 1994; *Его же.* Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм. М., 2001; *Его же.* Сталин против «космополитов». Власть и еврейская интеллигенция в СССР. М.: РОССПЭН, 2009; *Его же.* Начало холодной войны и «еврейский вопрос» // Советское общество: будни холодной войны. Материалы «круглого стола». М.; Арзамас: ИРИ РАН; АГПИ, 2000; *Его же.* Депортация — мистификация // Отечественная история. 2003. № 1; *Батыгин Г.С., Девятко И.Ф.* Еврейский вопрос: хроника сороковых годов // Вестник РАН. 1993. Т. 63. № 1, 2; *Люкс Л.* Еврейский вопрос в политике Сталина // Вопросы истории. 1999. № 7; *Маслов А.В.* Арестованная медицина // Исторический вестник Московской медицинской академии им. И.М. Сеченова. Т. X. М., 1999; *Петров Н.В.* Репрессии в аппарате МГБ в последние годы жизни Сталина. 1951–1953 // Cahiers du Monde Russe. 2003. April — Septembre. № 44/2–3; Антисемитизм в Советском Союзе. Его корни и последствия: Сб. ст. под ред. И. Яхот, Л. Дымерской-Цигельман и др. Иерусалим: Библиотека «Алия», 1979; *Айзенштат Я.И.* О подготовке Сталиным геноцида евреев. Иерусалим, 1994; *Борщаговский А.М.* Записки баловня судьбы. М.: Сов. писатель, 1991; *Его же.* Обвиняется кровь. М.: Прогресс-Культура, 1994, и др.

Трудно не согласиться с выводом Хлевнюка и Горлицкого, проанализировавших множество документов о последних днях жизни Сталина: невызов врачей к умирающему диктатору является, по-видимому, главным аргументом в пользу антисталинского заговора в сталинском окружении. Но вывод этот далеко не прямолинеен:

Сторонники версии заговора против Сталина трактуют этот эпизод, как минимум, как свидетельство намеренного неоказания помощи. Наличие такого мотива, конечно, нельзя исключить полностью. Однако рассмотрим ситуацию непредвзято. Прибыв на дачу, сталинские соратники могли узнать лишь то, что видели своими глазами. Охранники говорили о каком-то приступе, но теперь Сталин вполне мирно спал. Почему в такой ситуации нужно было вызывать врачей к Сталину? Не забудем, что в последний период своей жизни Сталин вообще не доверял медицине и не допускал к себе врачей. Напомним, что собственных врачей Сталин объявил «убийцами». Кто рискнул бы без исключительно веских оснований призвать к Сталину врачей, «убийц» в сталинском понимании?<sup>1</sup>

По сути, Сталин умер от собственной паранойи. Помимо этого, были и веские соображения психологического порядка у пожелавших как можно скорее удалиться со сталинской дачи его соратников, не оставив следов своего присутствия: они понимали, что «ситуация была деликатной. Сталин находился в крайне неприятном положении. Быть свидетелем этой, возможно, временной слабости Сталина не хотелось никому. Хорошо зная Сталина, его соратники понимали, что он вряд ли сохранит доброе расположение к тому, кто наблюдал его в унижительной беспомощности»<sup>2</sup>.

Как бы то ни было, Сталин «сам изолировал себя от медицинской помощи, а созданная им обстановка страха и недоверия усугубила ситуацию. Простой своевременный вызов врача в любом случае, независимо от личных намерений сталинского окружения, превращался в сложную многоходовую задачу, связанную с огромным риском для сталинского окружения. Смерть Сталина ускорила созданная им система»<sup>3</sup>. Заостряя эту мысль, можно сказать не об убийстве, но *о самоубийстве Сталина*.

Затевая очередной заговор против собственного окружения, Сталин на этот раз переиграл сам себя. Он сделал свои намерения слишком очевидными для того, чтобы его соратники захотели его спасти.

Больше всего боявшийся потерять власть, маньяком которой он был, а потому всячески старавшийся не демонстрировать свою старческую немощь, после войны Сталин возненавидел врачей за то, что от них он не мог ее скрыть.

<sup>1</sup> Хлевнюк О., Горлицкий Й. Холодный мир. С. 217.

<sup>2</sup> Там же. С. 216.

<sup>3</sup> Там же. С. 217–218.

Тем более неожиданным стало его обращение к этой (во всех смыслах) большой теме в его последнем публичном выступлении — в речи на Пленуме ЦК по окончании XIX съезда партии, после которого стало ясно, что очередная чистка не за горами.

Коснувшись вопроса о расширении состава ЦК, Сталин заявил: «Разве не ясно, что в ЦК потребовалось влить новые силы? Мы, старики, все перемерем, но нужно подумать, кому, в чьи руки вручим эстафету нашего великого дела. Кто ее понесет вперед. Для этого нужны более молодые, преданные люди, политические деятели». Именно старостью соратников он объяснял их снятие с министерских постов: «Мы освободили от обязанностей министров Молотова, Кагановича, Ворошилова и других и заменили их новыми работниками. Почему? На каком основании? Работа министра — это мужицкая работа. Она требует больших сил, конкретных знаний и здоровья. Вот почему мы освободили некоторых заслуженных товарищей от занимаемых постов и назначили на их место новых, более квалифицированных, инициативных работников. Они молодые люди, полны сил и энергии».

При этом себя Сталин не исключал из числа «стариков». В конце речи он попросил освободить и его от обязанностей Генерального секретаря и председателя Совета министров: «Я уже стар. Бумаг не читаю. Изберите себе другого секретаря». Опытные царедворцы Маленков и Берия поняли, что это спектакль, и заявили, что они единодушно просят товарища Сталина остаться: «Мы все, как один, избираем вас. Другого решения быть не может». Все встают, начинается овация. «Сталин долго стоял и смотрел в зал, потом махнул рукой и сел»<sup>1</sup>.

Это представление было разыграно Сталиным по-восточному тонко. Хотя он был старше всех своих отстраняемых от власти соратников (Молотова — на 12 лет, Кагановича — на 15, Ворошилова — на 3, Микояна и Андреева — на 17), «старческий» дискурс к нему чудесным образом не приставал. Обращение к теме старости было нужно лишь для отстранения от власти соратников, но с самим Сталиным никак не ассоциировалось.

Между тем дряхлость Сталина не была секретом не только для врачей, но для всех, кто с ним встречался. Образ Сталина, проецировавшийся советским искусством, был продуктом соцреалистического мимесиса, в основе которого не отражение, но «воплощение образа вождя». Образ предстояло материализовать. В момент, когда на экране компьютера перед красивыми «обойными» картинками открывается техническое окно, в черной панели которого — интерфейс командной строки со скачущими цифрами и буквами, пользователь вспоминает, что красивые картинки лишь скрывают операционную систему, приводящую компьютер в действие. Сталинский образ был именно такими

<sup>1</sup> Сталин И. В. Сочинения. Т. 18. Тверь: Союз, 2006. С. 584–587.

обоями с «рабочего стола». Встречавшиеся со Сталиным в послевоенные годы партийные и государственные функционеры, деятели советской науки и искусства, руководители иностранных государств и компартий оставили многочисленные свидетельства и воспоминания о своих впечатлениях от встреч с ним. Почти во всех них повторяется мотив разительного несоответствия реального Сталина его портретному образу. Сквозной мотив: признаки старческой немощи, нездоровый румянец, редкие волосы, глубокие морщины, черты усталости на лице.

Итак, даже в основе столь разительной несхожести германовского Сталина с привычным образом лежит реальность. Не говоря уже о событиях, предшествовавших тем нескольким дням в конце февраля — начале марта 1953 года, когда арестованного героя Алексея Германа генерала Кленского доставили на Ближнюю дачу спасать умирающего. И эта реальность прорвалась в фильме мощным натурализмом и физиологизмом. Ведь смерть — предельное, критическое напоминание о телесности и тленности, момент торжества физиологии над сакральным. Поэтому она погружена в концентрированный раствор возвышенного, а в ритуалах, связанных с ней, торжествует эстетика — великий транквилизатор травмы и маскировка физиологии.

В смерти Сталина торжество телесности достигает апогея: вождь лежал в луже собственной мочи (а в «Хрустале» он предстает в замаранных простынях и умирает, выпуская газы, которые выдавливает массирующий его живот Кленский). Тем возвышенной образ сталинской смерти в публичном дискурсе. В нем торжествует то, что можно назвать возвышенной физиологией.

Накануне похорон, в воскресном номере «Правды» за 8 марта на первой полосе был помещен очерк Бориса Полевого «Сталин». Он начинался так:

Завечерело. Холодные сумерки заволокли просторы столичных улиц и площадей. Зажглись огни, но движение в столице не ослабело. Человеческие потоки устремляются сейчас к центру Москвы. Потоки эти разрастаются в две широкие реки, и реки эти вливаются в двери Дома союзов, до отказа заполняя марши его мраморных лестниц. Сколько теплых слов о товарище Сталине, слов, идущих от сердца, можно слышать в этих бесконечных траурных вереницах: — Эх, если бы можно было годы ему продлить. Жизнь бы для этого, не задумываясь, отдала. — Разве только бы вы? Миллионы б людей отдали...

Москва здесь подобна живому организму: людские реки текут по кровеносным сосудам города, вливаясь в здание Дома союзов, ставшее сердцем столицы — в нем покоится тело вождя. Еще ощутимее этот метафорический физиологизм в очерке Николая Погодина «Единство», опубликованном в «Литературной газете» во вторник 10 марта, где тоже описывается прощание советского народа с вождем:

...И ведет нас ... вперед одно могучее и скорбное сыновье веление сердца — попроситься с Иосифом Виссарионовичем. Всем нам, кто сейчас идет рядом со мной, кажется, что на улицы вышла вся Москва, никто из нас не видал таких потрясающе-необозримых людских потоков. Вот оно монолитное, как гранит, народное единство, наполняющее все твое существо ощущением великой силы. ... Именно здесь, среди людей, двигаясь вместе с ними в могучем потоке, всем своим сердцем, всем человеческим существом своим ощущаешь, как сжимаются сердца сотен и сотен миллионов людей на земном шаре.

Мы имеем дело с метафорой коллективного тела. Его возвышенный образ, материализующий мечту миллионов людей «отдать жизнь» за Сталина. То, что находилось за пределами этого дискурса, было наполнено не метафорической, но реальной телесностью — сердца сжимались от вида обезумевших людей, которым в давке сталинских похорон ломали ребра, руки, ноги. Они сжимались (фигурально и буквально) от удушья, визга, стонов затоптанных женщин, детей и стариков, от вида трупов людей, валявшихся на улице, которые складывали прямо на бульваре. Погибло от четырехсот до нескольких тысяч человек (количество жертв давки засекречено по сей день)<sup>1</sup>. Текст Погодина о «единстве» вождя и народа был опубликован на следующий день после похорон и по степени цинизма сопоставим разве что с поведением соратников вождя на Ближней даче, решивших не беспокоить «крепко спящего» Сталина.

Но не только этим взаимным дополнением интересна связь между фантазмагорической реальностью сталинской смерти и возвышенным дискурсом. Весь мир последних месяцев сталинизма погружен в плотный раствор параноидальных фантазмов и удушающего страха, которыми были охвачены все — от членов сталинского ближнего круга, понимавших, что вождь сжимает кольцо вокруг бывших соратников, и интеллигенции (медицинской, научной, художественной), понимавшей, к чему ведет «дело врачей», до простых обывателей, боявшихся идти к врачам и веривших слухам о том, что те дают детям в больницах яд.

Эту атмосферу хорошо описал Яков Рапопорт, оставивший яркие воспоминания о днях «дела врачей»: «Надвигался 1952 год. Сгущение политической и общественной атмосферы нарастало удушающими темпами. Чувство тревоги и ожидания чего-то неотвратимого достигало временами мистической силы, поддерживаемое реальными фактами, один за другим наслаивающимися на общий фон»<sup>2</sup>.

Сам Рапопорт, один из ведущих патологоанатомов страны, оказался одним из ключевых фигурантов дела врачей и был арестован за месяц до смерти Сталина.

<sup>1</sup> О толпе и давке во время похорон Сталина см.: *Геллер Л.* Прощание со Сталиным, Ходынка и толпа как художественный образ // *Сталинский диптих* / Сост. Л. Геллер. М.: МИК, 2011.

<sup>2</sup> *Рапопорт Я.* На рубеже двух эпох. Дело врачей 1953 года. С. 60.

В своих мемуарах он описал сцену, когда в феврале 1953 года следователь, пытаясь выбить из него нужные сведения, вдруг так увлекся, что начал погружать заключенного в свои фантазии. В этот момент Рапопорт понял — при всем трагизме своего положения, — в каком фантастическом мире он пребывает:

В процессе вымогания криминальных материалов мой куратор впал буквально в истерический транс. Он рвал на себе воротник кителя, задыхался, у него были рвотные движения от надрывающего кашлевого харканья.

Одержимость господствовавшей в МГБ идеей раскрытия заговоров охватила и моего куратора. В самом деле — если высшее начальство раскрыло заговор глобального масштаба в виде «дела врачей», то почему же ему не раскрыть (т. е. сочинить) «свой» заговор под его единоличным авторством, соответствующий по масштабу его чину, званию и служебному положению? Ведь это — сразу продвижение по служебной лестнице. И вот однажды мой куратор, по-видимому, выключив из своего сознания присутствие одного из заговорщиков, т. е. меня, стал с увлечением рисовать схему раскрытого им (в перспективе) заговора в 1-й Градской больнице. Точно видя перед собой аудиторию, с интересом слушающую его доклад, он изрекал в быстром темпе: «В центре — Топчан, от него нити тянутся...» — он стал называть фамилии евреев — работников 1-й Градской больницы (частью уже арестованных). Так может молодой начинающий ученый переживать в воображении свой будущий доклад о крупном, еще находящемся в мечтаниях, открытии перед восхищенной аудиторией. Мой следователь видел не меня, он в аутоэротизированном ослеплении видел внимательную и восхищенную аудиторию из генералов МГБ, перед которой он с указкой в руке тыкал в схему раскрытой им панорамы заговора. Это был настоящий творческий экстаз. Я не удержался и от всей души стал хохотать — до того смешным был этот открытый полет фантазии следователя МГБ. Мой хохот заразил и его. Он стал непроизвольно смеяться, но тут же быстро спохватился, спустившись из своего полета в действительность...

Эта коротенькая сценка в маленьком масштабе раскрывает механизм фабрикования и инсценировки заговоров разного масштаба в стенах МГБ. Здесь был ничем не сдерживаемый полет криминальной фантазии, жертвой которой пали тысячи и тысячи лучших советских людей. Дела по посмертной реабилитации этих жертв раскрывают механизм творчества этой адской драматургии, и на моих глазах происходило таинство зарождения этого творчества и техники его развития. Для меня это было почти научно-исследовательское наблюдение — видеть заговор *in statu nascendi* (в состоянии зарождения)<sup>1</sup>.

В подобном же творческом экстазе (хотя и без юношеского энтузиазма) создавал свои заговоры Сталин, а затем передавал свою адскую драматургию

<sup>1</sup> Рапопорт Я. На рубеже двух эпох. Дело врачей 1953 года. С. 142–143.

режиссерам с Лубянки для дальнейшего развития и совершенствования криминальной фантазии. Абсурд входил в эту реальность как ее конститутивный признак. Не удивительно, что она стала оформляться в соответствующем абсурдистском новоязе, где ключевым стал оксюморон «врачи-убийцы»: врач (тот, кто спасает жизнь) оказывается убийцей (тем, кто ее уничтожает).

### *На исходе сталинской ночи*

В 1930-е годы если и вспоминали образ «России во мгле», созданный Гербертом Уэллсом, посетившим страну в разгар гражданской войны, то для того лишь, чтобы показать, насколько далеко ушел Советский Союз под мудрым сталинским руководством от «лихих двадцатых». Искусство 1930-х годов — кино, живопись, музыка, поэзия — были наполнены радостью и светом, атмосферой праздника и веселья. Война сменила этот настрой. Но послевоенная эпоха не вернулась к искрящейся светом культуре 1930-х. Наполненная обсуждением темы жизни (биология, живое вещество, осушение болот и орошение пустынь, искусственные моря и каналы, лесонасаждения), она неотвратимо погружалась во мглу.

Необъяснимым иногда путем содержание эпохи находит свое выражение в закрепленных культурой мотивах и специфической образности. Так, образ кромешной тьмы в тоннеле, в котором уже не видно начала, но еще не видно и конца, материализовался в образе сталинской ночи. Этот мотив стал сквозным в послевоенном искусстве и связан он был с никогда не спящим Сталиным<sup>1</sup>. Неумоимость вождя была важной чертой его сверхчеловеческой воли и заботы.

Задолго до войны, но в особенности во время войны, сталинские бдения стали постоянными. После войны привычка Сталина к ночному бодрствованию переводила в соответствующий режим работы всю советскую номенклатуру. Высшие руководители государства оставались в своих кабинетах до тех пор, пока в четыре-пять часов утра не получали сообщения о том, что Сталин отправился спать. Каскадом эта система спускалась до уровня руководителей нижестоящих учреждений, руководителей предприятий и т. д. Члены Политбюро держали в напряжении министров и региональных партийных секретарей, те — свои аппараты. Каждый должен был быть готов к тому, что Сталину в любой момент может потребоваться справка или кто-либо из чиновников. В ночную смену трудились все — от начальников главков до директоров заводов, от руководителей военных предприятий до учреждений культуры,

<sup>1</sup> В статье «Право на сон и условные рефлексy: колыбельные песни в советской культуре (1930–1950-е годы)» (Новое литературное обозрение. 2007. № 86) Константин Богданов собрал и проанализировал обширную литературу, посвященную мотиву сна и колыбельной в советской культуре.

а с ними — целые армии секретарей и технического персонала<sup>1</sup>. Григорий Марьямов, работавший в послевоенные годы помощником Министра кинематографии Ивана Большакова, вспоминал о бессонных ночах в Гнездниковском переулке: «Отсчет времени велся тогда по „кремлевским часам“ — горит свет или погас в одном из окон, перед которым каждый проходивший невольно ускорял шаг, не в силах одолеть охватывающего его страха»<sup>2</sup>.

В результате многие высшие руководители страны и сотрудники более низкого звена страдали от переутомления, нервных и сердечно-сосудистых расстройств. В 1947–1948 годах было предпринято множество попыток официально перестроить рабочий день руководителей таким образом, чтобы они могли находиться днем на работе, непосредственно руководя вверенными им учреждениями и предприятиями, а не оставаться в кабинетах до глубокой ночи. Но все эти реформы так и не были реализованы. «Причина этого очевидна. Предлагаемые меры полностью противоречили привычному образу жизни Сталина, а это при диктатуре было куда важнее, чем перенапряжение и болезни многих тысяч людей»<sup>3</sup>. Очевидно, что высшие руководители страны фактически «подчинялись личному графику и капризам Сталина»<sup>4</sup>. В результате ночная жизнь вождя стала предметом героической поэтизации.

Мифология всегда бодрствующей большевистской власти, стоящей на страже страны, начала складываться сразу после революции. Так, уже в «Балладе о синем пакете» (1922) Николая Тихонова читаем:

Улицы пусты — тиха Москва,  
Город просыпается едва-едва.  
И Кремль еще спит, как старший брат,  
Но люди в Кремле никогда не спят.

В 1930-е годы «люди» трансформировались в одного человека, а мифология никогда не спящего Сталина закрепилась настолько, что стала предметом знаменитой пародии Николая Эрдмана «Колыбельная»:

В миллионах разных спален  
Спят все люди на земле...  
Лишь один товарищ Сталин  
Никогда не спит в Кремле<sup>5</sup>.

Этот мотив не был изобретен в сталиниане. Он восходит к архетипу ночного дозора. Как замечают Александр Куляпин и Ольга Скубач, «недреманное око великого Вождя, светящееся окнами Кремлевского кабинета, должно

<sup>1</sup> Хлевнюк О., Горлицкий И. Холодный мир. С. 80.

<sup>2</sup> Марьямов Г. Сталин смотрит кино. С. 4.

<sup>3</sup> Хлевнюк О., Горлицкий И. Холодный мир. С. 81.

<sup>4</sup> Там же. С. 131.

<sup>5</sup> Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 337.

видеть все происки врагов страны Советов. Воплощенный образом жизни Отца народов кодекс часового обязателен к исполнению и для представителей рати сталинского „ночного дозора“ — чекистов. Идеальный чекист, как и сам Сталин, способен вообще обходиться без сна»<sup>1</sup>.

Ночной Кремль и никогда не спящий Сталин превращаются в устойчивый мотив послевоенного советского искусства. Трехполосная подборка одного из номеров «Огонька» за 1949 год «Москва ночью» начиналась так: «Ночь наступила в столице. Но за кремлевскими стенами долго еще будет гореть свет в окнах. Немеркнущий свет, свет маяка, свет на капитанском мостике корабля...»<sup>2</sup> Этот образ был закреплен в фильмах о войне, где Сталин всегда предстает в своем огромном кабинете. Его почти никогда не видно вне стен Кремля, за пределами Ставки Верховного Главнокомандования. Окна кабинета при этом почти всегда занавешены, так что определить время суток, когда протекает действие, невозможно. Но искусственный свет, исходящий от ярких люстр, формирует устойчивый образ ночного действия.

До войны образ бодрствующего Сталина распространялся в основном через плакатную продукцию. Так, на плакате Виктора Говоркова «О каждом из нас заботится Сталин в Кремле» (1940) ночь за окном подчеркнута горящей во тьме рубиновой звездой Спасской башни. После войны ночь перешла в «высокую живопись». В доминировавшем после войны жанре огромных парадных многофигурных полотен, таких как «В Кремле 24 мая 1945 года» Дмитрия Налбандяна (1947), «За великий русский народ!» Михаила Хмелько (1947), «Великому Сталину — слава!» Юрия Кугача (1950), «И. В. Сталин среди народа в Кремле» Бориса Иогансона (1952) и мн. др., вождь изображен в окружении множества людей непременно в парадных залах Кремля при освещении огромных парадных люстр, создающих устойчивое ощущение царящей за кремлевскими стенами ночи. Многие из этих картин, будучи отмеченными Сталинскими премиями, вошли в соцреалистический канон.

Но и на более «интимных» полотнах Сталин изображен погруженным в думы во время войны, как на картине Федора Решетникова «Генералиссимус Советского Союза И. В. Сталин» (1948), где вождь раздумывает над картой, а в окно его кабинета видно ночное небо. Ночной пейзаж виден за окном и в картине Налбандяна «Великая дружба» (1950), где разговор советского и китайского вождей затянулся далеко за полночь. За окном занимается рассвет, а источником света является настольная лампа на сталинском столе. В тишине спящего мира творит вождь, здесь рождаются грандиозные замыслы, здесь куется и победа в войне и будущий мир (обе эти картины также были удостоены Сталинской премии).

<sup>1</sup> Куляпин А. И., Скубач О. А. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М.: Языки славянской культуры, 2013. С. 134.

<sup>2</sup> Огонек. 1949. № 15. С. 2.

В эмблематичной для советской послевоенной живописи картине Федора Шурпина «Утро нашей Родины» (1946–1948) Сталин в полном одиночестве занимает весь передний план. А за ним простираются необъятные просторы страны. Занимается утро, розовеет восток, на колхозные поля выходит «передовая техника», убегают вдаль линии высоковольтных передач, дымятся трубы индустриальных гигантов. Стоящий в белом френче полувоенного образца без орденов с перекинутой через руку шинелью Сталин не похож на человека отдохнувшего, рано вставшего и вышедшего в поле, но скорее на человека, прошедшего ночь за работой и вышедшего под утро после тяжелого труда. Он погружен в заботы, его лицо задумчиво, в фигуре чувствуется усталость.

Послевоенная сталинская ночь отличалась от довоенной новым масштабом. Это уже не только *неусыпная* (в буквальном смысле слова) забота о стране, но сама История. Характерно в этом смысле стихотворение Сергея Васильева «Кремль ночью» (1947). Здесь Кремль изображается местом, где живет История, охраняемая в ночи «девятнадцатью грозными башнями». «Москва уснула. Только Кремль не спит», и в этом никогда неспящем месте творится История: «А кремлевские палаты чудеса таят. / Чудодеи-аппараты на столах стоят. / По невиданной проводке, по путям прямым / говорит с Кремлем Чукотка, отвечает Крым. / После опытов, полемик ночью во дворец / прибыл старый академик, маршал и кузнец. / Люди дела и сноровки на доклад пришли. / Знатоки литья иковки, мастера земли. / Принесли с собой детали, снимки, чертежи, / воронные слитки стали, зерна спелой ржи. / Утверждаются указы, цифры срочных смет. / Двум большим державам сразу пишется ответ. / Неотложная работа гонит дрему прочь. / И все время ждут кого-то / Боровицкие ворота, / Раздвигая ночь».

Боровицкие ворота, через которые Сталин въезжал в Кремль, ожидают прихода самой Истории к Сталину ночью: «Кто-то где-то очень глухо прозвенел в ночи. / То история-старуха достает ключи. / Сразу связку вынимает кованцев больших / и со связкою шагает мимо часовых. / Открывает двери тихо с навесным замком...» Кремль — знакомое Истории место («Ей тут, верно, каждый выход, каждый вход знаком...») — здесь она встречается с главным вершителем Истории — Сталиным: «Мимо пестрых узорочий под граненый свод / прямо к Сталину в рабочий кабинет идет. / Подошла, взглянула строго, вслух произнесла: / — Вижу я, что дела много, даже ночь мала. / Что ж, идти к великой цели так и суждено!.. / А рассвет уж еле-еле побелил окно».

Этот образец новой советской готики с загадочной вечной старухой, коваными ключами и замками, тьмой и средневековыми сводами интересен социалистическими новациями — историческим оптимизмом с бурно кипящей в сталинском кабинете жизнью ради великой цели.

Времени эпоса соответствует эпическое пространство. Так, образцовый текст холодной войны — сборник стихотворений Константина Симонова «Друзья и враги» (1949) — завершается стихотворением «Красная площадь».

Главная площадь страны предстает своего рода центром мировой гармонии, камертоном, возвращающим миру баланс и цельность: «Полночь бьет над Спасскими воротами, / Хорошо, уставши кочевать, / И обветряться всякими широтами / Снова в центре мира постоять...» Перед ночным Кремлем к поэту приходит умиротворение оттого, что «в этом самом здании, / Где над круглым куполом игла, / Сталин вот сейчас, на заседании, / По привычке ходит вдоль стола...»

В отличие от советских людей, которые могут приехать на Красную площадь из любой точки страны, народы мира не могут прийти туда — их избивает полиция, их «живыми в землю зарывают», в них «стреляют в дверях парламента»... «Им оттуда ехать всем немисливо, / Даже если храбрым путь не страшен, — / Там дела у них, и только мыслями / Сходятся они у этих башен. // Там, вдали, их руки за работою, / И не видно издали лица их, / Но в двенадцать Спасскими воротами / На свиданье входят в Кремль сердца их. / Может быть, поэтому так поздно / В окнах свет в Кремле горит ночами? / Может быть, поэтому так грозно / На весь мир мы говорим с врагами!»

Этот ночной разговор о главном не был привилегией только русских поэтов. О том же говорили и поэты других народов СССР. Так, стихотворение грузинского поэта Хуты Берулавы «Кремлевские звезды» завершилось той же ночной сценой: «Уже светает... / В эту пору Сталин / Окно распаивает на простор / Грядущего, в сияющие дали / Спокойно устремляет ясный взор».

Поэтам народов СССР вторят поэты «стран народной демократии». В стихотворении «Ночь» польского поэта Ежи Лау Сталин видит в своем ночном окне детей всех стран: «На Спасской башне / Куранты возвещают Москве и миру / новый день! / Их видно в кремлевские окна, / они серебрятся от снега, / А снег под звездой алеет, / Как отблеск рассвета. / Сталин стоит у окна, / И курит вишневою трубку, / Он видит Марысю и Шуру, / Он видит Хосе и Ли Шаня. / В день своего рождения / он думает, как отец, / О детях — детях мира!»

Но и дети думают о своем Отце. Пьеса Анатолия Сулова «Рассвет над Москвой» (1951) завершается поздней ночью встречей выпускников на квартире главной героини после выпускного бала. Из окон ее квартиры открывается вид на Кремль. И молодые люди отдаются любимому занятию — хотят угадать, где находится сталинское окно:

**Девушка в школьной форме** (*подойдя к окну, всматривается вдаль*). Где же его окно?.. Ребята, кто был в Кремле?

**Игорь** (*старается говорить авторитетно*). Я был. На экскурсии в Оружейную палату. По-моему, его окно на втором этаже, там, где горит свет.

**Шустрый паренек**. По-моему, по-твоему... Не знаешь, так и скажи. (*Он и сам невольно всматривается в светящиеся окна.*) А может быть... Если свет горит, — значит, его окно.

**Игорь.** Мы так думаем потому, что не представляем его спящим. Я, например, не могу представить, откровенно скажу. Понимаю, что он спит, как все люди, а представить не могу... Мне кажется, это он всякий раз рассвет над Москвой своей рукой включает!

**Саня.** А что, ребята, сказали бы мы товарищу Сталину сегодня, если бы он вдруг вышел к нам на Красную площадь? Вышел бы и спросил: как ваши дела, товарищи?

**Игорь.** Я сказал бы... *(Вытянул руки по швам, гордо поднял голову.)* Дорогой товарищ Сталин! Я хочу украшать советскую землю большими, прекрасными дворцами! Из мрамора, из стали, гранита! Я хочу построить дворец с фонтанами на всех этажах и деревьями в нишах... *(Товарищам.)* Это трудно объяснить, а нарисовать я бы мог. Ничего нет лучше архитектуры, ребята!

**Басовитый парень.** А мелиорация? Что твоя архитектура! Пустыни в сады превращать будем!

**Шустрый паренек.** А хирургия? Ты меня не агитируй.

**Саня** *(прерывая).* Прошу бывших школьников к столу, чай подан!

**Басовитый парень** *(продолжает о своем).* А лесные полосы? А искусственные моря?.. Это же — сотворение мира! Я — в Тимирязевку! Если примут, конечно. Туда, видно, каждому хочется.

**Девушка с косичками.** Ну, уж каждому! А современная физика? Вы понимаете, что это такое? Не понимаете? Космические лучи! Атомные машины!

**Шустрый паренек.** Нет, нет, вы меня не агитируйте. Я — в хирургии. Самая благородная профессия в мире. Не агитируйте, пожалуйста!

**Девушка в школьной форме.** А мой идеал, товарищи, — наша классная руководительница Ольга Петровна!

**Девушка с гладкой прической** *(сокрушенно).* А я, хоть убейте, не знаю, куда поступить. *(Смеется.)* Наверное, выйду замуж. Обед мужу готовить — это тоже хорошо! Если он почетный, уважаемый человек, да еще лауреат, чего доброго. Разве плохо?

**Девушка с бантом.** Нет, мое место в институте стали. У нас вся семья — сталевары. И я буду сталь варить, а не щи со сметаной.

**Девушка в школьной форме.** Все ясно. Саня — в академию живописи, Игорь — в архитектурный...

**Игорь** *(перебивая).* Представьте, нет. Поступаю в военно-инженерное училище. Перед вами будущий офицер вооруженных сил.

**Девушка с гладкой прической** *(изумленно).* Ты офицер?! Вот уж не представляю тебя возле пушки. Громить, уничтожать — не твое призвание.

**Игорь** *(горячо).* А что такое пушка, ты хотя бы раз задумывалась? Пушки разные бывают. А наша, советская — это благородная машина! Машина для уничтожения зла.

**Басовитый парень** *(после раздумья; подошел к Игорю, обнял его за плечи).* А ведь хорошо это — в офицеры! Молодец! Я очень хорошо тебя понял. Что было бы, если бы все мы только о садах да о дворцах мечтали!

**Вероника** (*в упоении*). А я — на сцену! Умру, а буду на сцене. И Александра со мной. Верно? На что тебе живопись? С твоей внешностью, с твоим голосом. И фигурка! Пойдешь со мной? Говори, умоляю!

**Саня.** Завтра скажу.

**Девушка в школьной форме** (*с любовью глядя на подругу*). Да ведь завтра-то наступило! Вот оно — завтра, о котором мы столько мечтали! (*Крепко обнимает Саню, нежно целует ее рассыпающиеся золотистые волосы.*) Прекратим, друзья, этот вечный спор. Завтра наступило!..

Следует заключительная ремарка: «Игорь выключает электрический свет. Комната наполняется прозрачной голубизной. А вдали, за окнами, спокойный, величественный Кремль. Зачарованные друзья и подруги, обнявшись, смотрят вдаль безмолвно и торжественно...»

Эти басовитые и шустрые парни и девушки с бантами и без еще не знают, что прозрачная голубизна струится уже из новой эпохи. Она заполняет собой сцену подобно тому, как тусклый электрический свет заполнял коммунальные лабиринты «Хрусталева». Красота этого загадочного сияния как будто проистекает из прекрасных мечтаний молодых людей. Она может служить метафорой и этой книги: соцреализм был не только эстетикой сталинизма — по соцреалистическим принципам и логике функционировала сама его политика. Поддерживая и укрепляя друг друга, они не могли существовать отдельно. Эффективность этой политики компенсировала эстетическую неполноценность соцреалистической продукции, преображавшей, наполнявшей волшебным светом страшные пространства сталинизма.

\* \* \*

В России надо не только жить долго, но и книги писать долго. Хотя сталинизм остается *всегда* актуальной темой российской истории, займись я этим проектом три с половиной десятилетия назад, когда он был задуман, в 1985 году, книга осталась бы всецело в сфере советской культурной истории. Сегодня она писалась как история и генеалогия современной российской политической культуры. Такой и должна быть, по мысли Бориса Эйхенбаума, история — «наукой двойного зрения: факты прошлого различаются нами как факты значимые и входят в систему, неизменно и неизбежно, под знаком современных проблем <...> История в этом смысле есть особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого»<sup>1</sup>.

Эта книга построена на пересечении политики и эстетики. Это опасный перекресток для историка (в том числе и историка культуры): просвечивание

<sup>1</sup> Эйхенбаум Б. М. Литературный быт // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Сов. писатель, 1987. С. 428.

реальности сквозь эстетический продукт, дискурсивные стратегии и модулы репрезентации, подлежащий интерпретации текст, чреватый эстетизацией истории, вторичной мифологизацией прошлого. Поэтому в конце пути стоит обернуться назад и задуматься над границами, пролегающими между нашим знанием о прошлом и актуальным содержанием этого знания.

Когда я набрасывал план будущей книги, понятия «поздний сталинизм» не существовало. Я употребил его в статье о «литературе позднего сталинизма», опубликованной в «Новом мире» в 1990 году<sup>1</sup>. В наши дни термин *Late Stalinism* прочно закрепился в англо-американской историографии. Но главное — стало окончательно ясно, что лексическая омонимия английского слова «late» (где оно означает как «поздний», так и «ушедший», «умерший») так и не приобрела в русском историческом измерении: сталинизм мутирует, но не умирает. Отказываясь превращаться в завершённое прошлое, никак не становясь в России историей, он остается доменом ностальгических фантазий и источником фантомных болей для одних и объектом исторических фобий и мерилем эксцессов политического насилия для других. Это и понятно: Сталин создал не только советское государство, но и советскую нацию.

Это было глубоко травмированное общество, пережившее одну за другой волны жесточайшего и систематического насилия, валы которого захлестывали страну на протяжении десятилетий. Как показали историки советского общества, оно было одновременно источником и жертвой, объектом и субъектом этого насилия. Отечественная война стала кульминацией травмы. Из нее общество вышло демографически надломленным, физически и морально истощенным, пронизанным насилием и глубоко пораженным ресентиментом<sup>2</sup>.

Этот опыт не мог, конечно, пройти даром<sup>3</sup>. Глубоко травматический характер национальной идентичности в постсоветской России и тот факт, что современное российское общество продолжает переживание своего пронизанного насилием советского детства, подтверждает выводы социологов:

базовые ценности и представления советского человека обладают чрезвычайной устойчивостью. Меняется слой «внешних», оперативных механизмов взаимодействия и средств ориентации, характеризующихся значительным потенциалом

<sup>1</sup> Добренко Е. Фундаментальный лексикон: Литература позднего сталинизма // Новый мир. 1990. № 2. С. 237–250.

<sup>2</sup> О влиянии войны на трансформацию советского общества и политического режима см.: Linz S. (Ed.) *The Impact of World War II on the Soviet Union*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1985; Hosking G. *The Second World War and Russian National Consciousness* // *Past and Present*. 2002. No. 175; Weiner A. *Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution*. Princeton, NJ: Princeton, 2001.

<sup>3</sup> См.: Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

адаптации к непосредственным переменам, но фундаментальные структуры базовой социальной личности и, соответственно, формы социальной организации остаются, насколько можно судить, по существу, «советскими»<sup>1</sup>.

Не ошибемся поэтому, если скажем, что по своей политической культуре, ментальному профилю, практикам повседневности и исторической памяти современное российское общество в целом — все та же советская нация, основные параметры которой окончательно сложились в эпоху позднего сталинизма. Не удивительно, что с тех пор она непрерывно воспроизводит различные его модификации.

С завершением сталинской эпохи казалось, что сталинизм никогда не повторится, а оказалось, что он и не кончился.

---

<sup>1</sup> Гудков Л. Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // Образ врага / Сост. Л. Гудков. М.: ОГИ, 2005. С. 8–9.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 30 лет советской кинематографии: Сб. статей / Под общей ред. Д. Еремина. М.: Госкиноиздат, 1950.
- Абаев В. И.* История языка и история народа // Вопросы теории и истории языка в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию. М.: Изд-во АН СССР, 1952.
- Абаев В. И.* Н. Я. Марр (1864–1934). К двадцатипятилетию со дня смерти // Вопросы языкознания. 1960. № 1.
- Абрамова А., Рошаль Г.* Мусоргский: Киносценарий. М.: Госкиноиздат, 1951.
- Аврорин В. А.* К вопросу о национальной самобытности языка // Вопросы теории и истории языка в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию.
- Авторханов А.* Загадка смерти Сталина. Заговор Берия. Франкфурт-н/М.: Посев, 1976.
- Агурский М.* Идеология национал-большевизма. Париж: YMCA-Press, 1980.
- Адибеков Г. М.* Коминформ и послевоенная Европа. 1947–1956 гг. М.: Россия молодая; АИРО-XX, 1994.
- Адоратский В.* Об идеологии // Под знаменем марксизма. 1922. № 11–12.
- Адорно Т.* Что означает «проработка прошлого» // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- Азизян А. К.* Творческий характер марксизма-ленинизма // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. М.: АН СССР, 1952.
- Айзенштат Я. И.* О подготовке Сталиным геноцида евреев. Иерусалим, 1994.
- Академия наук в решениях Политбюро ЦК РКП(б) и ВКП(б). 1922–1952 / Сост. В. Д. Есаков. М.: РОССПЭН, 2000.
- Акимов В. М.* Сто лет русской литературы: От серебряного века до наших дней. СПб.: Лики России, 1995.
- Алабян К. С.* Высотные здания столицы // Огонек. 1952. № 37.
- Александр Фадеев:* Письма и документы / Сост. Н. И. Дикушина. М., 2001.
- Александров В.* Трудные годы советской биологии. СПб., 1992.
- Александров Г.* О некоторых вопросах кинодраматургии // Искусство кино. 1952. № 1.
- Александров Г.* Правда истории // Огонек. 1952. № 19.
- Александров Г. Ф.* История западноевропейской философии. 2-е изд., доп. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946.

- Александров Г. Ф.* Труд И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» — великий образец творческого марксизма // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951.
- Александров Г. Ф.* Труд И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» и его выдающаяся роль в развитии общественных наук // Материалы объединенной научной сессии Отделения литературы и языка Академии наук СССР и Академии педагогических наук РСФСР, посвященной трудам И. В. Сталина по языкознанию и вопросам преподавания языков в советской школе (27–29 ноября 1950 г.). М.: Академия пед. наук РСФСР, 1951.
- Александров Г. Ф.* Труды И. В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. М.: Госполитиздат, 1952.
- Александрова Л. П.* Советский исторический роман и вопросы историзма. Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1971.
- Алексеев В. М.* Н. Я. Марр [Некролог] // Проблемы истории докапиталистических обществ. Л., 1935. № 3–4.
- Аллилуева С.* «Поднялась каменная плита, давившая всех нас» // Совершенно секретно. 2017. № 12(401). Декабрь.
- Аллилуева С.* Двадцать писем другу. London: Hutchinson, 1967.
- Аллилуева С. И.* Только один год. М., 1990.
- Алпатов В. М.* История одного мифа: Марр и марризм. М.: Наука, 1991.
- Алпатов В. М.* Марр, марризм и сталинизм // Философские исследования. 1993. № 4.
- Алымов С.* Космополитизм, марризм и прочие «грехи»: Отечественные этнографы и археологи на рубеже 1940–1950-х годов // Новое литературное обозрение. 2009. № 97.
- Альтман И.* Проблемы драматургии и театра // Знамя. 1946. № 11–12.
- Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Кучково поле, 2016.
- Анджапаридзе М., Циргиладзе В.* Как создавался фильм «Падение Берлина» // Искусство кино. 1950. № 4.
- Андреев И. Д.* Некоторые вопросы теории познания в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. М.: АН СССР, 1952.
- Андреевский Г.* Сороковые годы. М.: Моск. рабочий, 2001.
- Аничков И. Е.* Очерк советского языкознания // Сумерки лингвистики: Из истории отечественного языкознания. М.: Academia, 2001.
- Анкерсмит Ф.* Эстетическая политика. Политическая философия по ту сторону факта и ценности. М.: Высшая школа экономики, 2014.
- Антисемитизм в Советском Союзе. Его корни и последствия: Сб. ст. / Под ред. И. Яхот, Л. Дымерской-Цигельман и др. Иерусалим: Библиотека «Алия», 1979.
- Антропов В.* Чужой Довженко? // Искусство кино. 1996. № 9.
- Архитектурное творчество — на службу народу! [Передовая] // Архитектура и строительство Москвы. 1955. № 10.
- Асафьев Б. В.* Потеря мелодии // Вопросы философии. 1948. № 1.
- Асмус В.* Образ как отражение действительности и проблема типического // Новый мир. 1953. № 8.
- Ассман А.* Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- Атаров Н.* Окно, из которого видна Москва // Огонек. 1951. № 36.

- Афиногенова А. Большая жизнь донецких шахтеров // Искусство кино. 1989. № 9.
- Ахундов М. Д. Спасла ли атомная бомба советскую физику? // Природа. 1991. № 1.
- Ахундов М. Д., Баженов Л. Б. У истоков идеологизированной науки // Природа. 1989. № 2.
- Ахундов М. Д., Баженов Л. Б. Философия и физика в СССР. М.: Знание, 1989.
- Бабиченко Д. Л. И. Сталин: «Доберемся до всех» (Как готовили послевоенную идеологическую кампанию. 1943–1946 гг.) // Исключить всякие упоминания...: Очерки истории советской цензуры. Минск: Старый свет — принт, 1995.
- Бабиченко Д. Л. Писатели и цензоры: Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК. М.: Россия молодая, 1994.
- Багдасарян В. Образ врага в исторических кинолентах 1930–1940-х гг. // История страны/История кино / Под ред. С. С. Секеринского. М.: Знак, 2004.
- Базен А. Миф Сталина в советском кино // Киноведческие записки. 1988. № 1.
- Бальбуров Э. А. Поэтика лирической прозы: 1960–1970-е годы. Новосибирск: Наука, 1985.
- Барабашев Н. П. Борьба с идеализмом в области космогонических гипотез. Харьков: Изд-во ХГУ, 1952.
- Барсуков Н. Март 1953-го: Страницы истории КПСС // Правда. 1989. 27 октября.
- Бархударов С. Г. Основы преподавания русского языка в школе // Материалы объединенной научной сессии Отделения литературы и языка Академии наук СССР и Академии педагогических наук РСФСР, посвященной трудам И. В. Сталина по языкознанию и вопросам преподавания языков в советской школе (27–29 ноября 1950 г.). М.: Академия пед. наук РСФСР, 1951.
- Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Еврейский вопрос: хроника сороковых годов // Вестник РАН. 1993. Т. 63. № 1, 2.
- Батыгин Г. С. О специфике текста и подтекста советского обществоведения // Вопросы философии. 1997. № 11.
- Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Дело профессора З. Я. Белецкого // Философия не кончается... Из истории отечественной философии. XX век. 1920–50-е годы. М.: РОССПЭН, 1998.
- Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Пятый пункт основного вопроса философии. Эпизоды 40-х годов // Человек. 1993. № 3.
- Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Советское философское сообщество в сороковые годы: Почему был запрещен третий том «Истории философии»? // Вестник Российской Академии наук. 1993. Т. 63. № 7.
- Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Дело академика Г. Ф. Александрова. Эпизоды 40-х годов // Философия не кончается...
- Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1963.
- Бдительность! [Передовая] // Литературная газета. 1953. 17 января.
- Безансон А. Бедствие века: Коммунизм, нацизм и уникальность Катастрофы. М.; Париж: МИК; Русская мысль, 2000.
- Белкин П. Г. Тоталитарное государство и судьба советской физиологии // Метафизика и идеология в истории естествознания. М.: Наука, 1994. С. 158–167.
- Белова Л. Сквозь время: Очерки истории советской кинодраматургии. М.: Искусство, 1978.
- Белых М. Русский Бербанк // Мичуринская правда. 2011. 29 января.
- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобии: Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012.
- Берггольц О. Ф. Ольга. Запретный дневник. СПб.: Азбука, 2011.
- Бёрд Р. Вождь в саду // Verba Volant, Scripta Manent: Фестшриффт к 50-летию Игоря Пильщикова / Ред. Поселягин Н., Трунин М. Нови Сад: Матице Српске, 2017.

- Берковский Н.* Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001.
- Биберштайн Й.* Миф о заговоре. СПб.: Изд-во Н.И. Новикова, 2010.
- Бирюков Б. В.* Трудные времена философии. М.: URSS, 2012.
- Бирюков Б. В., Верстин И. С.* Идеологические кампании сороковых годов прошлого столетия и проблема русского национального сознания. Постановление ЦК ВКП(б) по третьему тому «Истории философии» и «философская дискуссия» 1947 года. Роль З. Я. Белецкого // Вестник Московского университета. Сер. 7. Философия. 2005. № 3.
- Блокадные нарративы: Сб. статей / Под ред. Барсковой П., Николози Р. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Блюм А.* «Берегите Зоценко...»: Подцензурная судьба писателя после августа 1946-го // Звезда. 2004. № 8.
- Блюм А.* Художник и власть: 12 цензурных историй (К 100-летию М.М. Зоценко) // Звезда. 1994. № 8.
- Бобринев В. А.* Без срока давности. М.: АСТ, Олимп, 2004.
- Богданов К.* От первоэлементов Н. Я. Марра к мичуринским яблокам: Рациональность и абсурд в советской науке 1920–1950-х гг. // Абсурд и вокруг: Сб. статей / Под ред. О. Бурениной. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Богданов К.* Право на сон и условные рефлексy: колыбельные песни в советской культуре (1930–1950-е годы) // Новое литературное обозрение. 2007. № 86.
- Богорад С., Антонов П.* День в доме-гиганте // Огонек. 1951. № 23.
- Болховитинов В. и др.* Рассказы о русском первенстве. М., 1950.
- Болховитинов В., Буянов А., Захарченко В., Остроумов Г.* Рассказы из истории русской науки и техники. М.: Молодая гвардия, 1957.
- Бордюгов Г. А.* Октябрь. Сталин. Победа: Культ юбилов в пространстве памяти. М.: АИРО-XXI, 2010.
- Борев Ю. Б.* О трагическом. М.: Сов. писатель, 1961.
- Борисов А.* Работа над историческим образом // Искусство кино. 1950. № 3.
- Борисов А. Ф.* Из творческого опыта. М.: Искусство, 1954.
- Борщаговский А.* Критические нормативы и традиции // Советское искусство. 1946. 24 мая.
- Борщаговский А. М.* Записки баловня судьбы. М.: Сов. писатель, 1991.
- Борщаговский А. М.* Обвиняется кровь. М.: Прогресс-Культура, 1994.
- Бочаров А. Г.* Человек и война. М.: Сов. писатель, 1978.
- Бразинский Н.* Хотят ли русские войны? Советские «песни в борьбе за мир»: национальность как анахронизм // Неприкосновенный запас. 2011. № 4(78).
- Браинина Б.* Хрустальная бухта // Знамя. 1944. № 4.
- Бранденбергер Д.* Национал-Большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956). СПб.: Академический проект, 2009.
- Бранденбергер Д.* Сталинский русоцентризм. Советская массовая культура и формирование русского национального самосознания. 1931–1956 гг. М.: РОССПЭН, 2018.
- Братья Тур.* Третья молодость. М.: Искусство, 1953.
- Брент Д., Наумов В.* Последнее дело Сталина. М.: Проспект, 2004.
- Буржуазный театр на службе империалистической реакции. М.: Изд-во АН СССР, 1952.
- Буров А.* Понятие художественного метода // Искусство кино. 1952. № 9.
- Бурче Е. Ф., Мосолов И. Е.* Против искажений истории авиации // Вопросы истории. 1956. № 6.
- Бялик Б.* Героическое дело требует героического слова // Октябрь. 1948. № 2.

- Бялик Б. Надо мечтать! // Октябрь. 1947. № 11.
- Ваганов А. Г. Спираль жанра: От «народной науки» до развлекательного бизнеса: История и перспективы популяризации науки в России. М.: УРСС, 2014.
- Вайгаускас З. «Энциклопедия сталинской философии» (Заметки о работе Сталина «О диалектическом и историческом материализме») // Отечественная философия: опыт, проблемы, перспективы исследования. Вып. IV. Философия в тисках политики. М.: Акад. обществ. наук при ЦК КПСС, 1991.
- Вайскопф М. Писатель Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
- Вайскопф М. Сталин глазами Зощенко // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 57. 1998. № 5.
- Вайсфельд И. Эпические жанры в кино. М.: Госкиноиздат, 1949.
- Ваксберг А. И. Нераскрытые тайны. М., 1993.
- Валькова В. «Солнце русской музыки». Глинка как миф национальной культуры // М. И. Глинка. К 200-летию со дня рождения / Общ. ред. Н. И. Дегтярева, Е. Г. Сорокина. Т. II. М., 2006.
- Ванслов В. В. Об отражении действительности в музыке // Вопросы философии. 1950. № 3.
- Васильев В. Заметки о художественном мастерстве С. Бабаевского // Звезда. 1951. № 11.
- Васильков Я. В. Трагедия академика Марра // Христианский Восток. 2001. № 2.
- Васькин А. А., Назаренко Ю. И. Сталинские небоскребы. М.: Спутник +, 2009.
- Велехова Н. Молодая гвардия // Спектакли и годы: Статьи о спектаклях русского советского театра / Ред. и сост. А. Анастасьев, Е. Перегудова. М.: Искусство, 1969.
- Весник Е. Записки артиста. М.: АСТ, 2009.
- Визгин В. П. Ядерный щит в «тридцатилетней войне» физиков с невежественной критикой современных физических теорий // УФН. 1999. № 169.
- Визгин В. П. Спасенная дважды: советская теоретическая физика между философией и ядерным оружием // История советского атомного проекта. Вып. 1. М.: Янус, 1998.
- Вильямс В. Р. Почвоведение. Земледелие с основами почвоведения. М., 1939.
- Вильямс В. Р. Сочинения: В 3 т. Т. 1. М., 1941.
- Виноградов В. В. Значение работ И. В. Сталина для развития советского языкознания // Вопросы языкознания в свете трудов И. В. Сталина. М.: Изд-во МГУ, 1952.
- Виноградов В. В. Критика антимарксистских концепций стадильности в развитии языка и мышления (1923–1940) // Против вульгаризации и извращений марксизма в языкознании: Сб. статей. Ч. 1. М.: АН СССР, 1951.
- Виноградов В. В. Научные задачи советского литературоведения // Вопросы литературоведения в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию. М.: АН СССР, 1951.
- Виноградов В. В. Развитие советского языкознания в свете учения И. В. Сталина о языке // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. М.: АН СССР, 1952.
- Виноградов В. В. Развитие советского языкознания в свете учения И. В. Сталина // Сессия Отделений общественных наук Академии наук СССР, посвященная годовщине опубликования гениального произведения И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания»: Сб. материалов. М.: Изд-во АН СССР, 1951.
- Винокуров Ю. Тема и образ в биографическом фильме // Искусство кино. 1952. № 8.
- Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009.
- Вишневская И. Л. «Минуй нас пуще всех печалей...» (1946–1956) // Мир и война: Очерки из истории русской советской драматургии 1946–1980 годов. М.: Ленанд, 2008.
- Вишневский Вс. Из дневников 1944–1948 гг. // Киноведческие записки. Вып. 38.
- Вишневский Вс. Собр. соч. в 6 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1958.

- Вишинский В. Фильм «Иван Грозный» // Правда. 1945. 28 января.
- Власова Е. С. 1948 год в советской музыке: Документальное исследование. М.: Классика — XXI, 2010.
- Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Артизова и О. В. Наумова. М.: МФ «Демократия», 1999.
- «Власть слова и слово власти»: Доклады участников круглого стола / Под ред. Ю. Кантор. СПб.: Ж-л «Звезда», 2016.
- Волков В. За кулисами. Некоторые комментарии к одному постановлению // Аврора. 1991. № 8.
- Волков С. Шостакович и Сталин: Художник и Царь. М.: Эксмо, 2005.
- Волькенштейн М. В. От Ахматовой и Зощенко до Эйнштейна и Паулинга // Наука и жизнь. 1989. № 11.
- Вопросы истории отечественной науки. Общее собрание АН СССР 5–11 января 1949 г. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949.
- Вопросы мастерства в советском киноискусстве: Сб. ст. М.: Госкиноиздат, 1952.
- Воробьев И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). СПб.: Композитор, 2013.
- Воронков А., Балашов С. Дворец науки. М.: Моск. рабочий, 1954.
- Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций. М., 1955.
- Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Сов. писатель, 1956.
- Выгон М. Роман А. Фадеева «Молодая гвардия» в X классе. Симферополь, 1956.
- Выдающийся вклад в науку [Редакционная статья] // Биохимия. 1949. Т. 14. Вып. 3.
- Вышинский П. Е. Коммунизм и отечество // Вопросы философии. 1948. № 2 (4).
- Вышинский П. Е. Советский патриотизм — движущая сила развития советского общества // О советском социалистическом обществе. М., 1948.
- Гайсинович А. Е., Музрукова Е. Б. «Учение» О. Б. Лепешинской о «живом веществе» // Репрессированная наука. Вып. II. СПб.: Наука, 1994.
- Галанов Б. Два романа о творчестве // Знамя. 1953. № 10.
- Галанов Б. Экран изобличает поджигателей войны // Искусство кино. 1950. № 3.
- Ганелин Р. Ш. О борьбе с космополитами в общественных науках в конце 1940-х — начале 1950-х годов // Уроки истории — уроки историка: Сб. ст. к 80-летию Ю. Д. Марголиса (1930–1996). СПб.: Нестор-История, 2012.
- Ганелин Р. Ш. Ученые-гуманитарии — жертвы борьбы с космополитизмом // Санкт-Петербургский университет в XVIII–XX вв. Европейские традиции и российский контекст. СПб., 2009.
- Гаспаров Б. М. Ламарк, Шеллинг, Марр // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1993.
- Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993.
- Гаспаров Б. Развитие или реструктурирование: Взгляды академика Т. Д. Лысенко в контексте позднего авангарда (конец 1920 — 1930-е годы) // Логос. 1999. № 11/12 (21).
- Гацунаев К. Н. Героико-патриотические мотивы в московской архитектуре 1940–1950 гг. // Вестник МГСУ. 2015. № 8.
- Гвоздев А. Н. Вопросы современной орфографии и методика ее преподавания // Материалы объединенной научной сессии Отделения литературы и языка Академии наук

- СССР и Академии педагогических наук РСФСР, посвященной трудам И. В. Сталина по языкознанию и вопросам преподавания языков в советской школе (27–29 ноября 1950 г.). М.: АПН РСФСР, 1951.
- Геллло А. Новый успех советской архитектуры: Высотное здание на Смоленской площади // Архитектура СССР. 1952. № 11.
- Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории. СПб., 1993.
- Геллер Л. Вселенная за пределом догмы: Размышления о советской фантастике. London: OPI, 1985.
- Геллер Л. Прощание со Сталиным, Ходынка и толпа как художественный образ // Сталинский диптих / Сост. Л. Геллер. М.: МИК, 2011.
- Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000.
- Гельфанд М. Литературные игры Льва Кассиля // Октябрь. 1943. № 11–12.
- Гершкович Е., Корнеев Е. Высокий сталинский стиль. М.: Трилистник, 2006.
- Гинзбург Л. Я. Проходящие характеры: Проза военных лет. Записки блокадного человека. М., 2011.
- Гликман И. Д. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. М.; СПб., 1993.
- Гловиньский М. «Не пускать прошлого на самотек»: «Краткий курс ВКП(б)» как мифическое сказание // Новое литературное обозрение. 1996. № 22.
- Голдобин В. О драматическом конфликте // Театр. 1953. № 3.
- Головня А. Об искусстве оператора // Искусство кино. 1947. № 1.
- Горбаневский М. В. В начале было слово... М.: Изд-во Ун-та дружбы народов, 1991.
- Горелик Г. Е. Физика университетская и академическая физиологии // Метафизика и идеология в истории естествознания. М.: Наука, 1994.
- Городинский В. «Глинка» // Искусство кино. 1947. № 2.
- Горький М. О литературе: Статьи и речи. 1928–1936. 3-е изд. М.: ГИХЛ, 1937.
- Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 27. М., 1953.
- Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 30. М., 1956.
- Государственный антисемитизм в СССР. От начала до кульминации, 1938–1953 / Под общ. ред. А. Н. Яковлева; сост. Г. В. Костырченко. М.: МФ «Демократия», 2005.
- Граков Г. «Молодая гвардия»: Кинороман в двух сериях по роману А. Фадеева // Искусство кино. 1948. № 6.
- Грачев В. О кинофильме «Мичурин». М.: Госкиноиздат, 1949.
- Грачев В. Образ современника в киноискусстве. М.: Госкиноиздат, 1951.
- Грейгз О. Русская наука: Украденные открытия. М.: Белые альвы, 2014.
- Григорьев В. С. История одной награды. М.: Кавалер, 2008.
- Григорьев Г. Правда жизни и фальшивые теории // Искусство кино. 1949. № 1.
- Григорьян Н. Г. Противостояние системе: К оценке социально-политической позиции И. П. Павлова // Подвластная наука? Наука и советская власть. М.: Голос, 2010.
- Гринберг И. «Даль свободного романа...» // Искусство кино. 1948. № 6.
- Гринберг И. Великая сила // Искусство кино. 1950. № 6.
- Гройс Б. Коммунистический постскрипtum. М.: Ад Маргинем, 2001.
- Гройс Б. Нет ничего вне языка: Сталинские заметки о языкознании. Доклад на конференции о советской истории и культуре в июле 2006 г. (Мельбурн, Австралия).
- Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993.
- Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad Marginem, 2013.

- Громов Е. Кинооператор Анатолий Головня: Фильмы. Свидетельства. Размышления. М.: Искусство, 1980.
- Громова Н. Распад. Судьба советского критика: 40–50-е годы. М.: Эллис Лак, 2009.
- Грошев А. Образ нашего современника в киноискусстве // Искусство кино. 1951. № 4.
- Гругман Р. А. Смерть Сталина: Все версии. И еще одна. М.: Алгоритм, 2016.
- Грудцова О. В плену схемы // Октябрь. 1948. № 2.
- Грудцова О. О романтизме и реализме // Октябрь. 1947. № 8.
- Грэхэм Л. Сможет ли Россия конкурировать? История инноваций в царской, советской и современной России. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2014.
- Гудков Л. «Память» о войне и массовая идентичность россиян // Память о войне 60 лет спустя. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- Гудков Л. Идеологема «врага»: «Враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // Образ врага / Сост. Л. Гудков. М.: ОГИ, 2005.
- Гудков Л. Негативная идентичность. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- Гудков Л., Дубин Б. Идеология бесструктурности: Интеллигенция и конец советской эпохи // Знамя. 1994. № 11.
- Гудкова В. В. «Мы» и «они»: антиамериканские мотивы в советской драматургии (1946–1954) // Мир и война: Очерки из истории русской советской драматургии 1946–1980 годов / Отв. ред. И. Л. Вишневская. М.: Ленанд, 2009.
- Гумилевский Л. Русские инженеры. М.: Молодая гвардия, 1953.
- Гуревич А. Я. Средневековый мир // Гуревич А. Я. Избранные труды: В 2 т. Т. 2. М.; СПб.: Университетская книга, 1999.
- Гус М. Банкиры — генералы — дипломаты // Литературная газета. 1947. 27 сентября.
- Гюнтер Х. Тоталитарная народность и ее истоки // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000.
- Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000.
- Гефтер М. Судьба Хрущева // Октябрь. 1989. № 1.
- Гефтер М. «Сталин умер вчера...» // Иного не дано. М.: Прогресс, 1988.
- Д. Шостакович о времени и о себе. М.: Сов. композитор, 1980.
- Дашикиев Н. Торжество жизни. Харьков: Харьковское книжно-газетное изд-во, 1950.
- Данилевский В. В. Русская техника. Л., 1948.
- Данилевский И. Ледовое побоище: Смена образа // Отечественные записки. 2004. № 5.
- Данилов А. А., Пыжиков А. В. Рождение сверхдержавы: СССР в первые послевоенные годы. М.: РОССПЭН, 2001.
- Двадцать лет советской кинематографии: Сб. статей. М.: Госкиноиздат, 1940.
- Делокаров К. Х. Сциентизация по-большевистски (философия, наука и идеология) // Вопросы философии. 1997. № 11.
- Демидов Б. И., Кутузов В. А. Последний удар: Повесть // «Ленинградское дело»: Сб. ст. Л.: Лениздат, 1990.
- Державин Н. С. Происхождение русского народа. М., 1944.
- Десницкая А. В. Об антимарксистской теории происхождения языка в общей системе взглядов Н. Я. Марра // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании. Ч. I.
- Дикий А. Почетный долг советских художников // Искусство кино. 1949. № 6.
- Дмитриев В. С. Севообороты и система земледелия. М.: Госпланиздат, 1947.
- Дмитриева Ц. Читатели о сценарии «Сталинградская битва» Н. Вирты // Знамя. 1948. № 2.

- Днепров В.* Идеальный образ и образ типический // Новый мир. 1957. № 7.
- Добренко Е.* Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен: Otto Sagner, 1993.
- Добренко Е.* Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
- Добренко Е.* Музыка вместо сумбура: Народность как проблема советской музыкальной кинокомедии // Revue des études slaves. Vol. LXVII/2–3. 1995.
- Добренко Е.* Оборонная литература и соцреализм: ЛОКАФ // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Гюнтера Х., Добренко Е. СПб.: Академический проект, 2000.
- Добренко Е.* Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Добренко Е.* Споря о Марре // Новое литературное обозрение. 2013. № 119.
- Добренко Е.* Фундаментальный лексикон: Литература позднего сталинизма // Новый мир. 1990. № 2. С. 237–250.
- Довженко А.* «Надо играть не клинический случай, а драму»: Рабочие записки к фильму «Прощай, Америка» // Искусство кино. 1996. № 9.
- Довженко А.* Операция без наркоза. Дневниковые записи // Искусство кино. 1996. № 9.
- Довженко А. П.* Из записных книжек // Советские писатели. Автобиографии. Т. 2. М., 1966.
- Довженко А.* Прощай, Америка! (Фрагменты сценария) // Довженко А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М.: Искусство, 1968.
- Долин А.* Герман: Интервью. Эссе. Сценарий. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Дружинин П. А.* Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы: Документальное исследование: В 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
- Дубровский А. М.* Историк и власть: Историческая наука в СССР и концепция истории феодальной России в контексте политики и идеологии (1930–1950-е гг.). Брянск: Изд-во Брянского гос. ун-та, 2005.
- Дунаевский И.* Избранные письма. Л.: Музыка, 1971.
- Дьяконов И. М.* Книга воспоминаний. СПб., 1995.
- Еврейский антифашистский комитет. 1941–1948: Документированная история / Под ред. Ш. Редлиха и Г. В. Костырченко. М., 1996.
- Еголин А. М.* Итоги философской дискуссии и задачи литературоведения. М.: Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, 1948.
- Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 2014 год. Блокадные дневники. СПб.: Дмитрий Буланин, 2015.
- Еремеева А. Н.* В жанре агиографии: Конструирование биографий русских ученых в эпоху позднего сталинизма // Человек и личность в истории России. СПб.: Нестор-история, 2013. С. 457–464.
- Ермилов В.* За боевую теорию литературы! // Литературная газета. 1948. 13 ноября.
- Ермилов В.* За боевую теорию литературы! Против «романтической» путаницы! // Литературная газета. 1948. 15 сентября.
- Ермилов В.* За боевую теорию литературы! Против отрыва от современности! // Литературная газета. 1948. 11 сентября.
- Ермилов В.* Некоторые вопросы теории социалистического реализма // Вопросы литературоведения в свете трудов И. В. Сталина по языкознанию. М.: Изд-во АН СССР, 1951.
- Ермилов В.* О партийности в литературе и об ответственности критики // Литературная газета. 1947. 19 апреля.
- Есаков В. Д.* ...И академик Павлов остался в России // Наука и жизнь. 1989. № 9.

- Есаков В. Д., Левина Е. С. Сталинские «суды чести»: Дело «КР». М.: Наука, 2005.
- Есаков В. Из истории борьбы с лысенковщиной // Известия ЦК КПСС. 1991. № 7.
- Есаков В. Д. К истории философской дискуссии 1947 года // Вопросы философии. 1993. № 2.
- Ефимов Е. Сумбур вокруг «сумбура» и одного «маленького журналиста». М.: Флинта, 2006.
- Жабинский В. Просветы: Заметки о советской литературе 1956–1957 гг. Мюнхен, 1958.
- Ждан В. Образ великой битвы // Искусство кино. 1949. № 3.
- Ждан В. Сталинградская битва: О фильме и его создателях. М.: Госкиноиздат, 1950.
- Жданов А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». М.: Госполитиздат, 1952.
- Жданов А. Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире. М., 1934.
- Жданов Ю. А. Взгляд в прошлое: Воспоминания очевидца. Ростов-н/Д.: Феникс, 2004.
- Живые голоса кино. М.: Белый берег, 1999.
- Жирмунский В. М. Лингвистическая палеонтология Н. Я. Марра и история языка // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании. Ч. II. М.: АН СССР, 1952.
- Жирнов Е. Назначены виновными // Коммерсантъ-Власть. 2003. 14 апреля.
- Жолковский А. Кто организовал вставание? // Знамя. 2015. № 10.
- Жолковский А. Новые виньетки // Звезда. 2005. № 1.
- Жуков Д., Ковтун И. Цветы ненависти: Русскоязычная антисемитская пропаганда на оккупированных территориях. М.: Пятый Рим, 2018.
- Журавлев Н. Битва за счастье // Огонек. 1949. 25 декабря. № 52.
- За «железным занавесом»: Мифы и реалии советской науки / Под ред. М. Хайнemann, Э. Колчинского. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002.
- За мир. Поэтическое творчество трудящихся / Сост. Н. В. Покровская. М.: Всесоюзный Дом народного творчества им. Н. К. Крупской, 1951.
- За рубежом: Сб. статей советских композиторов и музыковедов. М.: Музгиз, 1953.
- Зак М. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры. М.: Искусство, 1975.
- Закс А. Б. Н. Л. Рубинштейн во главе научной работы ГИМ (1943–1949): По материалам НВА ГИМ и личным воспоминаниям // Археографический ежегодник за 1989 г. М., 1990.
- Залеская Л. О романтическом течении в советской литературе. М., 1973.
- Запись Бориса Пастернака от 11 февраля 1956 г. // Новый мир. 1988. № 6.
- Зарецкий Ю. Актуальное прошлое: Стенограммы собрания московских медиевистов 1949 года. Опыт медленного чтения // Неприкосновенный запас. 2009. № 1 (63).
- Захаренко И. А. История географического изучения и картографирования Дальневосточного пограничного пространства России и Китая: Автореф. дис. ... доктора географических наук по специальности 07.00.10 «История». М.: ИИЕТ им. С. И. Вавилова РАН, 2009.
- Звегинцев В. А. Понятие внутренних законов развития языка в свете работ И. В. Сталина по языкознанию // Вопросы языкознания в свете трудов И. В. Сталина. М.: Изд-во МГУ, 1952.
- Зворыкин А. А. Первенство нашей родины в важнейших технических открытиях и изобретениях. М., 1949.
- Зима В. Ф. Голод в СССР 1946–1947 годов: Происхождение и последствия. М.: ИРИ РАН, 1996.
- Зименко В. Социалистический реализм как отражение жизни социалистического общества // Искусство. 1951. № 1.

- Зиновьева О. А. Символы Сталинской Москвы. М.: ТОНЧУ, 2009.
- Зись А. Я. У истоков журнала «Вопросы философии» // Вопросы философии. 1997. № 7.
- Зодчие Москвы XX в. М.: Моск. рабочий, 1988.
- Золотоносов М. Н. Диверсант Маршак и другие: ЦРУ, КГБ и русский авангард. СПб.: Мирь, 2018.
- Зорин А. Кормя двуглавого орла: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII—первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- Зубкова Е. Ю. Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945–1953 гг. М.: РОССПЭН, 2000.
- Зыков Ив. Дворец науки // Новый мир. 1953. № 1.
- Идейность и мастерство: Сб. статей советских писателей о драматургии (1945–1953). М.: Искусство, 1953.
- Идеология и наука: Дискуссии советских ученых середины XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2008.
- Илизаров Б. С. Почетный академик Сталин и академик Марр: О языковедческой дискуссии 1950 года и проблемах с нею связанных. М.: Вече, 2012.
- Илизаров С. Как Россию делали родиной слонов // Аргументы и факты. 2002. № 5.
- Илизаров С. С., Пушкарева Л. И. Берия и теория относительности // Исторический архив. 1994. № 3.
- Ильин М. О традициях и новаторстве // Архитектура и строительство Москвы. 1955. № 1.
- Ильин М., Сегал Е. Рассказы о том, что тебя окружает. Книга третья: Азбука природы. М.: Детская литература, 1959.
- Информация Управления пропаганды и Управления по проверке партийных органов ЦК ВКП(б) «Об откликах трудящихся на постановление ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» // Советская жизнь: 1945–1953. М.: РОССПЭН, 2003.
- Иовчук М. Т. Классики русской философии XIX в. М., 1944.
- Иовчук М. Т. Основные черты русской классической философии XIX в. М., 1944.
- Иосиф Виссарионович Сталин: Краткая биография. М.: ОГИЗ, 1947.
- Иофан Б. Новый силуэт столицы // Советское искусство. 1947. 18 июля.
- Исаева К. М. История советского киноискусства в послевоенное десятилетие. М.: ВГИК, 1992.
- История Всесоюзной Коммунистической Партии (большевиков): Краткий курс. М.: Госполитиздат, 1940.
- История России. XX век: 1939–2007. М.: АСТ, Астрель, 2009.
- История страны / История кино: Сб. / Под ред. С. С. Секиринского. М.: Знак, 2004.
- К 50-летию журнала «Вопросы философии». Журнал вчера и сегодня (Встреча в редакции) // Вопросы философии. 1997. № 8.
- Каган М. Проблема прекрасного в эстетическом учении Н. Г. Чернышевского // Звезда. 1953. № 8.
- Как снимался фильм «Молодая гвардия». М.: Госкиноиздат, 1948.
- Калашиников Ю. Традиции героического эпоса // Искусство кино. 1952. № 7.
- Каменский З. А. История философии как наука в России XIX–XX вв. М., 2001
- Каменский З. А. Философская дискуссия 1947 года (преимущественно по личным воспоминаниям) // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. Вып. VI. Изживая «ждановщину». М.: АОН при ЦК КПСС, 1991.

- Каммари М. Д.* И. В. Сталин о марксизме в языкознании // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951.
- Канетти Э.* Гитлер по Шпееру. М.: Ад Маргинем, 2015.
- Капица П. И.* Это было так // Нева. 1988. № 5.
- Караганов А.* Всеволод Пудовкин. М.: Искусство, 1983.
- Караганов А.* Григорий Козинцев: От «Царя Максимилиана» до «Короля Лира». М.: Материк, 2003.
- Караганов А.* О заостренности положительного образа // Театр. 1953. № 6.
- Касторская М. П.* А. А. Фадеев в школе. М.: Учпедгиз, 1961.
- Касторская М. П.* Роман А. Фадеева «Молодая гвардия». В помощь учащимся 8–10 классов. Л., 1957.
- Кедров Б. М.* О различных путях перехода от старого качества к новому // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. М.: АН СССР, 1952.
- Кедров Б.* Объективистская книга по истории физики // Культура и жизнь. 1950. № 5 (133). 21 февраля. С. 4.
- Кимерлинг А.* Выполнять и лукавить: Политические кампании поздней сталинской эпохи. М.: Высшая школа экономики, 2017.
- Кирпотин В. Я.* Ровесник железного века: Мемуарная книга. М.: Захаров, 2006.
- Киселев С., Монгайт А.* Археология и «теории» Марра // Литературная газета. 1951. 24 апреля.
- Кларк К.* Советский роман: История как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002.
- Клейман Н.* Формула финала // Киноведческие записки. 1998. Вып. 38.
- Клейн Л. С.* Спор о варягах. История противостояния и аргументы сторон. СПб.: Евразия, 2009.
- Книпович Е.* «Красивая» неправда о войне // Знамя. 1944. № 9–10.
- Коваль М. В.* Творческий путь Д. Шостаковича // Советская музыка. 1948. № 2.
- Ковальчик Е.* Черты современной литературы // Новый мир. 1948. № 9.
- Коварский Н.* История победы // Искусство кино. 1946. № 1.
- Кожевников А. Б.* Игры сталинской демократии и идеологические дискуссии в советской науке: 1947–1952 гг. // Вопросы истории естествознания и техники. 1997. № 4.
- Козинцев Г.* «Черное, лихое время...»: Из рабочих тетрадей. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994.
- Козинцев Г.* Собр. соч. в 5 т. Л.: Искусство, 1984.
- Козлов Л.* Тень Грозного и Художник // Киноведческие записки. 1992. Вып. 15.
- Колчинский Э. И.* В поисках Советского «союза» философии и биологии (дискуссии и репрессии конца 20-х — начала 30-х гг.). СПб.: Дмитрий Буланин, 1999.
- Колчинский Э. И.* Наука и консолидация советской системы в 1930-е годы // Наука и кризисы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
- Композитор Глинка: Заметки о фильме.* М.: Госкиноиздат, 1953.
- Конрадова Н., Рылева А.* Герои и жертвы: Мемориалы Великой Отечественной // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- Константинов Ф.* Еще раз о политике и философии // Под знаменем марксизма. 1936. № 10.

- Константинов Ф. П. Против догматизма и начетничества // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951.
- Копосов Н. Память строгого режима: История и политика в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Корнеев М. Труд И. В. Сталина по языкознанию — ценнейший вклад в марксистско-ленинскую науку. М.: Госполитиздат, 1952.
- Косенкова Ю. Л. Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов: От творческих поисков к практике строительства. М.: Либроком, 2009.
- Костырченко Г. В. В плену у красного фараона. Политические преследования евреев в СССР в последнее сталинское десятилетие. М., 1994.
- Костырченко Г. В. Депортация — мистификация // Отечественная история. 2003. № 1.
- Костырченко Г. В. Начало холодной войны и «еврейский вопрос» // Советское общество: будни холодной войны. Материалы «круглого стола». М.; Арзамас: ИРИ РАН; АГПИ, 2000.
- Костырченко Г. В. Сталин против «космополитов». Власть и еврейская интеллигенция в СССР. М.: РОССПЭН, 2009.
- Костырченко Г. В. Тайная политика Сталина: Власть и антисемитизм. М.: Междунар. отношения, 2001.
- Костырченко Г. В. Тайная политика Сталина. Власть и антисемитизм (Новая версия): В 2 ч. М.: Междунар. отношения, 2015.
- Костырченко Г. Маленков против Жданова: Игры сталинских фаворитов // Родина. 2000. № 9.
- Кравченко Ф. Друзья Мичурина. М.: Профиздат, 1955.
- Красильников П. Важный этап в развитии советской строительной техники // Архитектура СССР. 1952. № 6.
- Красина Т., Сосновский И. Народный артист СССР Александр Федорович Борисов. М.: Госкиноиздат, 1952.
- Кременцов Н. Л. В поисках лекарства против рака. Дело «КР». СПб.: Изд-во РХГА, 2004.
- Кремлев Г. О драматургии «Мусоргского» // Искусство кино. 1950. № 6.
- Кремлев Г. У истоков нового жанра // Искусство кино. 1948. № 1.
- Кремлевский кинотеатр: 1928–1953. Документы / Сост. К. М. Андерсон, Л. В. Максименков, Л. П. Кошелева, Л. А. Роговая. М.: РОССПЭН, 2005.
- Кривоносов Ю. И. Как правильно освещать историю техники? (Опыты и наставления тоталитарного времени) // Вопросы истории естествознания и техники. 1997. № 1.
- Кривоносов Ю. И. Сражение на философском фронте: Философская дискуссия 1947 года — пролог идеологического погрома науки // Вопросы истории естествознания и техники. 1997. № 3.
- Кружков В. С. Классики русской философии Чернышевский и Добролюбов. М., 1944.
- Кружков В., Федосеев П. Основные черты русской классической философии XIX в. // Большевик. 1943. № 6. С. 22–34.
- Кузнецов Б. Г. О приоритете Ломоносова в открытии закона сохранения энергии // Известия АН СССР. Серия истории и философии. Т. VI. 1949. № 8.
- Кузнецов Б. Г. Патриотизм русских естествоиспытателей и их вклад в науку. М., 1951.
- Кукулин И. Регулирование боли: Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной/Второй мировой войны в русской литературе 1940-х — 1970-х годов // Память о войне 60 лет спустя. Россия, Германия, Европа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

- Кулешов Н. Высотная гостиница // Огонек. 1953. № 50.
- Куляпин А. И., Скубач О. А. Мифология советской повседневности в литературе и культуре сталинской эпохи. М.: Языки славянской культуры, 2013.
- Лазарев П. П. Очерки истории русской науки. М., 1950.
- Лебедев В., Штеллер П. Высотные здания и новые ансамбли Москвы // Архитектура СССР. 1952. № 8.
- Лебедев Д. В. Из воспоминаний антилысенковца с довоенным стажем // Репрессированная наука. Вып. I. СПб.: Наука, 1991.
- Лебедев П. И. О формалистических извращениях в музыке // Вопросы философии. 1948. № 1.
- Леви-Брюль А. Первобытное мышление. М.: Атеист, 1930.
- Левин Е. Историческая трагедия как жанр и как судьба: По страницам двух стенограмм 1944 и 1946 годов // Искусство кино. 1991. № 1.
- Левин Е. Совет да любовь // Искусство кино. 1991. № 11.
- Левоневский Д. История «большого блокнота» // Звезда. 1988. № 7.
- Леглер В. А. Идеология и квазинаука // Подвластная наука? Наука и советская власть М.: Голос, 2010.
- Леглер В. А. Идеология и квазинаука // Философские исследования. 1993. № 3.
- Лейбович О. В городе М: Очерки социальной повседневности советской провинции в 40–50-х гг. М.: РОССПЭН, 2008.
- Ленин В. И. Полн. собр. соч. М.: Госполитиздат, 1961.
- «Ленинградское дело». Л.: Лениздат, 1990.
- Леонов М. А. Место и роль философии в общественной жизни // Вопросы философии. 1952. № 1.
- Леонов М. А. Место и роль философии в общественной жизни в свете труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1952.
- Лепешинская О. Б. Происхождение клеток из живого вещества в организме. М.; Л., 1945.
- Лепешинская О. Б. Путь в революцию: Воспоминания старой большевички. Пермь, 1963.
- Ливанова Т. Советская тема в новых кантатах и ораториях // Советская музыка. 1950. № 3.
- «Литературный фронт». История политической цензуры 1932–1946: Сб. док. / Сост. Д. Л. Бабиченко. М.: Энциклопедия российских деревень, 1994.
- Лифшиц М. Что такое классика? М.: Искусство XXI век, 2004.
- Лобачева Н. А. «Повесть о настоящем человеке» С. С. Прокофьева: 60 лет спустя. М.: Композитор, 2008.
- Ломидзе Г. За правдивое отражение жизненных конфликтов в литературе // Вопросы философии. 1952. № 5.
- Ломидзе Г. О правде жизни и типическом в литературе // Дружба народов. 1953. № 1.
- Лубянка. Сталин и МГБ СССР. Март 1946 — март 1953: Документы высших органов партийной и государственной власти / Сост. В. Н. Хаустов, В. П. Наумов, Н. С. Плотникова. М., 2007.
- Лукин Ю. Жизнь, посвященная народу // Искусство кино. 1949. № 2.
- Луков Л. Любимая и близкая тема // Искусство кино. 1951. № 3.
- Луначарский А. Социалистический реализм // Советский театр. 1933. № 2–3. Февраль — март.
- Лысенко Т. Д. Избранные сочинения. М.: Моск. рабочий, 1953.

- Лысенко Т. Д. Новое в науке о биологическом виде. М.: Сельхозгиз, 1952.
- Любищев А. А. О монополии Лысенко в биологии. М., 2006.
- Люди русской науки: В 2 т. М.; Л.: ОГИЗ, 1948.
- Люкс Л. Еврейский вопрос в политике Сталина // Вопросы истории. 1999. № 7.
- Люстигер А. Сталин и евреи: Трагическая история еврейского антифашистского комитета и советских евреев. М.: РОССПЭН, 2007.
- Макарова И. Первые дни мастерства // Родина. 1994. № 11.
- Максименков Л. «Партия — наш рулевой». Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере Вано Мурадели «Великая дружба» в свете новых архивных документов // Музыкальная жизнь. 1993. № 13/14, 15/16.
- Максименков Л. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция, 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997.
- Максимова Е. А. Константин Симонов. Человек нормы, или «Четыре моих я...» // Мир и война: Очерки из истории русской советской драматургии 1946–1980 годов. М.: Ленанд, 2008.
- Малахова Ю. В. Христианские мотивы в декоративном оформлении архитектурных объектов послевоенной Москвы // Вестник РГГУ. 2011. № 11.
- Мамардашвили М. Необходимость себя. М., 1996.
- Мандельштам О. Собр. соч. в 2 т. М.: Худож. лит., 1990.
- Мандрик М. К вопросу о последствиях борьбы с космополитизмом в советской историографии конца 1940-х — начала 1950-х гг. // Український історичний збірник. Вип. 12. 2009. С. 225–231.
- Маневич И. «Мусоргский». О фильме и его создателях. М.: Госкиноиздат, 1951.
- Маневич И. Киноэпопея великой борьбы // Искусство кино. 1952. № 8.
- Маневич И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. М.: Госкиноиздат, 1953.
- Маневич И. Творческий путь И. А. Савченко // Искусство кино. 1951. № 1.
- Марголит Е. «Я оком стал глядеть болезненно-отверстым...» // Киноведческие записки. 1999. № 44.
- Марголит Е. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012.
- Марголит Е., Шмыров В. (Изъятые кино). М.: Киноцентр, 1995.
- Марион Дж. Базы и империя. М., 1948.
- Маркасова Е. «А вот практику мы знаем по героям Краснодона...» // Неприкосновенный запас. 2008. № 2 (58).
- Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. М.: Худож. лит., 1978.
- Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма: Из опыта южнославянских и западнославянских литератур. М.: Наука, 1970.
- Маркс К., Энгельс Ф. Избранные письма. М., 1947.
- Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1955.
- Март Н. Я. Избранные работы: В 5 т. М.; Л.: ГАИМК, 1933–1938.
- Март Н. Я., Мещанинов И. И. Общее учение о языке и памятники материальной культуры // Проблемы истории докапиталистических обществ. 1934. № 3.
- Марьямов А. Борьба за мир // Искусство кино. 1949. № 2.
- Марьямов А. Народный артист СССР Всеволод Пудовкин. М.: Госкиноиздат, 1952.
- Марьямов А. Тарас Шевченко. Фильм о великом поэте // Искусство кино. 1951. № 5.
- Марьямов Г. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М.: Киноцентр, 1992.
- Маслов А. В. Арестованная медицина // Исторический вестник Московской медицинской академии им. И. М. Сеченова. Т. X. М., 1999.

- Махнырев А. Л.* 800-летие Москвы: Великий праздник после Великой Победы. СПб.: Нестор-История, 2017.
- Мацкин А.* Об украшательстве и украшателях // Знамя. 1943. № 11–12.
- Медведев Ж.* Взлет и падение Лысенко: История биологической дискуссии в СССР (1929–1966). М.: Книга, 1993.
- Медведев Ж.* Сталин и Лысенко // *Медведев Ж., Медведев Р.* Неизвестный Сталин. М.: Права человека, 2001.
- Медведев Р., Медведев Ж.* Загадка смерти Сталина // *Медведев Р., Медведев Ж.* Неизвестный Сталин. М.: Время, 2011.
- Мейлах Б.* О типичности и эстетическом идеале в литературе // Звезда. 1953. № 1.
- Мейлах Б. С.* Философская дискуссия и вопросы изучения эстетики. Л.: Лениздат, 1948.
- Мейлах Б.* Специфика литературы и проблема типического // Литературная газета. 1952. 13 декабря.
- Мейлах Б.* Философская дискуссия и некоторые вопросы изучения эстетики // Звезда. 1948. № 1.
- Мессер Р.* Партийность — основа советской литературы // Звезда. 1948. № 11.
- Мецианинов И. И.* Глоттогонический процесс и проблема стадильности // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1941. № 3.
- Мецианинов И. И.* О положении в лингвистической науке // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1948. Т. VII. № 6.
- Митин М. Б.* За материалистическую биологическую науку. М., 1949.
- Митин М.* Гегель и теория материалистической диалектики // Под знаменем марксизма. 1931. № 11–12.
- Митин М.* О реакционных социально-политических взглядах Гегеля. М., 1944.
- Митрохин Н.* Русская партия: Движение русских националистов в СССР. 1953–1985 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2003.
- Михаил Иванович Глинка: Краткий рекомендательный указатель / Сост. Т. В. Попова. М., 1953.
- Михалков С.* Илья Головин // Советская драматургия. М.: Искусство, 1950.
- Мицель М.* Евреи Украины в 1943–1953 гг.: Очерки документированной истории. Киев: Дух і літера, 2004.
- Млечин Л.* Кремль-1953. Борьба за власть со смертельным исходом. М.: Центрполиграф, 2016.
- Мокроусов А.* Тайная жизнь Д. Д. Шостаковича // Домовой. 2005. № 4.
- Москвичов Л. Н.* Советская философия: Особенности институционализации // Вопросы философии. 1997. № 11.
- Муждаба А.* Поэзия Геннадия Гора // Гор Г. Красная капля в снегу: Стихотворения 1942–1944 годов. М.: Гилея, 2012.
- Муратова К. Д.* Советские писатели в борьбе за мир: Краткая хроника событий (1948–1952) // Вопросы советской литературы. Вып. II. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953.
- Мурашов Ю.* Письмо и устная речь в дискурсах о языке 1930-х годов: Н. Марр // Соц-реалистический канон. СПб., 2000.
- Мясников А. Л.* Я лечил Сталина: Из секретных архивов СССР. М.: Эксмо, 2011.
- Мясников А.* Проблема типического образа в литературе // Октябрь. 1953. № 6.
- Назаров И.* Правдивость в документальном фильме // Искусство кино. 1950. № 2.
- Научная сессия АН СССР и АМН СССР, посвященная проблемам физиологического учения академика И. П. Павлова 28 июня — 4 июля 1950 г. М.: Изд-во АН СССР, 1950.
- Наше Отечество. Опыт политической истории: В 2 кн. М.: Терра, 1991.

- Недоброво В. Жуковский. О фильме и его создателях. М.: Госкиноиздат, 1950.
- Недошивин Г.А. О проблеме прекрасного в советском искусстве // Вопросы теории советского изобразительного искусства. М.: АХ СССР, 1950.
- Недошивин Г. Очерки теории искусства. М.: Искусство, 1953.
- Некрич А. Отрешись от страха: Воспоминания историка. London: OPI, 1979.
- Некрич А. Поход против «космополитов» в МГУ (К коллективной биографии советских историков) // Континент. (Париж) 1981. № 28. С. 301–320.
- Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1988.
- Неправедный суд. Последний сталинский расстрел: Стенограмма судебного процесса над членами Еврейского антифашистского комитета / Отв. ред. В.П. Наумов. М., 1994.
- Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1973.
- Нестьев И. Реалистическое направление в музыке // Советская музыка на подъеме: Сб. ст. М.; Л.: Госмузиздат, 1950.
- Николаев И. Вопросы экономики и эстетики в советской архитектуре // Архитектура СССР. 1954. № 11.
- Николай Павлович Охлопков: Статьи. Воспоминания / Сост. Е.И. Зотова, Т.А. Лукина. М.: ВТО, 1986.
- Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990.
- Новиков К. «Требуется утвердить один авторитет во всех областях» // Коммерсантъ-Власть. 2007. 9 апреля.
- О некоторых вопросах истории народов Средней Азии (Редакционная) // Вопросы истории. 1951. № 4.
- Обсуждение Постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» и доклада товарища А.А. Жданова в Институте литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР // Известия Академии наук СССР. Отд. литературы и языка. 1946. Т. V. Вып. 6.
- Огрызко В. Создатели литературных репутаций. Русские критики и литературоведы XX века: Судьбы и книги. М.: Литературная Россия, 2017.
- Озеров В. Живая литература и мертвая схоластика // Литературная газета. 1953. 19 сентября.
- Олтаржевский В.К. Строительство высотных зданий в Москве. М.: Гос. изд-во лит-ры по строительству и архитектуре, 1953.
- Оружие мира: Советская литература в борьбе за мир. Литературно-критические статьи. Л.: Сов. писатель, 1951.
- Островитянинов К.В. Значение труда И.В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» для развития экономической и правовой науки // Сессия Отделений общественных наук Академии наук СССР, посвященная годовщине опубликования гениального произведения И.В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания»: Сб. материалов. М.: Изд-во АН СССР, 1951.
- Охотников В. Фильм о великом изобретателе // Искусство кино. 1950. № 3.
- Очерки истории русского советского драматического театра: В 3 т. Т. 3. М.: АН СССР, 1961.
- Павленко П.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6: Статьи и воспоминания. Неопубликованные материалы. М.: ГИХЛ, 1955.
- Павленко П. Счастье. М.: Сов. писатель, 1947.
- «Павловская сессия» 1950 года и судьбы советской физиологии (Круглый стол) // Вестник истории естествознания и техники. 1988. № 3. С. 129–141; № 4. С. 147–156; 1989. № 1. С. 94–108.
- Пайнс Д. Заговор. Мания преследования в умах политиков. М.: Новый хронограф, 2008.

- Памятник Победы: История сооружения мемориального комплекса Победы на Поклонной горе в Москве: Сб. документов, 1943–1991 гг. М.: РГАНИ, 2004.
- Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- Папава М. Автор сценария и тематический план // Искусство кино. 1952. № 1.
- Паперно И. «Осада человека»: Блокадные записки Ольги Фрейденберг в антропологической перспективе // Блокадные нарративы: Сб. ст. / Сост., предисл. П. Барсковой, Р. Николози. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996.
- Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: ГИХЛ, 1934.
- Петров В. Кинолетопись воинской доблести // 30 лет советской кинематографии. М., 1950.
- Петров В. О фильме «Пржевальский» // Искусство кино. 1952. № 3.
- Петров В. Фильм о героическом сражении // Искусство кино. 1949. № 3.
- Петров Н. В. Репрессии в аппарате МГБ в последние годы жизни Сталина. 1951–1953 // Cahiers du Monde Russe. 2003. April — Septembre. № 44/2–3.
- Печатнов В. О. «Стрельба холостыми»: Советская пропаганда на Запад в начале холодной войны (1945–1947) // Сталинское десятилетие холодной войны: Факты и гипотезы. М.: Наука, 1999.
- Печенкин А. А. Антирезонансная кампания в квантовой химии (1950–1951 гг.) // Философские исследования. 1993. № 4.
- Пилипенко Н. В. Наука — враг случайностей // Вопросы философии. 1953. № 3.
- Платт К. Репродукция травмы: сценарии русской национальной истории в 1930-е годы // Новое литературное обозрение. 2008. № 90.
- Плимак Е. Г. «Надо основательно прочистить мозги» (К 50-летию философской дискуссии 1947 года) // Вопросы философии. 1997. № 7.
- Плоткин Л. А. Современные задачи литературоведения // Известия Академии наук СССР. Отд. литературы и языка. 1946. Т. V. Вып. 6.
- Плоткин Л. О правде жизни // Звезда. 1952. № 8.
- Плотников Н. Жилой дом на площади Восстания // Архитектура и строительство Москвы. 1955. № 7.
- Плотников Н. О некоторых существенных недостатках высотного здания гостиницы «Ленинградская» // Архитектура и строительство Москвы. 1955. № 1.
- Погожева Л. «Падение Берлина» // Искусство кино. 1950. № 1.
- Погожева Л. Миссия, переставшая быть секретной // Искусство кино. 1950. № 5.
- Подвластная наука? Наука и советская власть. М.: Голос, 2010.
- Подвойский Л., Тунков В. Старые и новые конфликты // Новый мир. 1948. № 12.
- Подлинная история «Молодой гвардии» / Сост. и предисл. Н. К. Петровой. М.: Вече, 2015.
- Подорога В. Голос письма и письмо власти // Тоталитаризм как исторический феномен. М., 1989.
- Политбюро ЦК ВКП(б) и Совет Министров СССР. 1945–1953 гг. / Сост. О. В. Хлевнюк и др. М., 2002.
- Поляк Л. О «лирическом эпосе» Великой Отечественной войны // Знамя. 1943. № 9–10. С. 292–299.
- Поляков Ю. А. Весна 1949 года // Вопросы истории. 1996. № 8. С. 66–77.
- Попов В. П. Российская деревня после войны (июнь 1945 — март 1953 гг.): Сб. документов. М.: Прометей, 1992.

- Попов В. П. Экономическая политика советского государства. 1946–1953 гг. М.; Тамбов, 2000.
- Поповский А. Восстановим правду: Заметки писателя о русской науке. М.: Профиздат, 1950.
- Поппер К. Логика и рост научного знания. М., 1983.
- Порудоминский В. Пиня из Жмеринки и другие: Заметки о прессе 1953 года // Еврейский журнал. 1991.
- Поспелов Н. С. Учение И. В. Сталина о грамматическом строе языка // Вопросы языкознания в свете трудов И. В. Сталина. М.: Изд-во МГУ, 1952.
- Прокофьева М. Как создавалась оратория «На страже мира» // Советская музыка. 1962. № 3.
- Против безидейности в литературе: Сб. ст. журнала «Звезда». Л.: Сов. писатель, 1947.
- Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании: Сб. статей. М.: АН СССР, 1952.
- Против вульгаризации марксизма в археологии. М.: Изд-во АН СССР, 1953.
- Против реакционного менделизма-морганизма. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950.
- Против философствующих оруженосцев американо-английского империализма. М.: АН СССР, 1951.
- Прохаска Д. Д. «Берлин» от славянского «Бедлин» — сторожевой пост // Известия АН СССР. Отд. литературы и языка. 1946. Т. V. Вып. 4.
- Прудникова Е. 1953 год: Смертельные игры. М.: Олма медиа, 2011.
- Пудовкин Вс. Сочинения: В 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1976.
- Пустарников В. Ф. Свет и тени в истории советской философии // Вопросы философии. 1997. № 11.
- Работы И. В. Сталина по вопросам языкознания и театральное искусство [Ред.] // Театр. 1951. № 3.
- Равдин Б. Блокада Ленинграда в русской поднемецкой печати 1941–1945 годов // Блокадные нарративы: Сб. статей / Под ред. Барсковой П., Николози Р. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Равдин Б. Мама мыла пилораму? Стабильный учебник времен оккупации // Габриэлиада: К 65-летию Г. Г. Суперфина. <http://www.ruthenia.ru/document/545595.html>.
- Радзинский Э. Сталин. М.: Вагриус, 1997.
- Раку М. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- Рапопорт Я. Л. Живое вещество и его конец: Открытие О. Б. Лепешинской и его судьба // Рапопорт Я. Л. На рубеже двух эпох: Дело врачей 1953 года. СПб.: Пушкинский фонд, 2003.
- Рапопорт Я. Л. На рубеже двух эпох. Дело врачей 1953 года. М.: Книга, 1988.
- Рачук И., Ольшанский И. Сценарий о незабываемом // Искусство кино. 1951. № 6.
- Реизов Б. О понятии формы художественного произведения // Звезда. 1953. № 7.
- Рейтблат А. Биографируемый и его биограф (К постановке проблемы) // Рейтблат А. Писать поперек: Статьи по биографике, социологии и истории литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- Репрессированная наука / Под ред. М. Ярошевского: В 2 т. Л.: Наука, 1991, 1994.
- Рзянин М. Об освоении классического наследия в советской архитектуре // Архитектура СССР. 1952. № 12.
- Родионов Н. Образы фильма // Искусство кино. 1951. № 3.
- Рожков П. Нужна ли нам романтика. М.: Сов. литература, 1934.
- Розенталь М. М. Марксистский диалектический метод. М., 1947.

- Романовский С. И.* Притащенная наука. СПб., 2004.
- Ромашов Б.* Вместе с вами. М.: ВТО, 1964.
- Ромашов Б.* «Великая сила» на сцене Малого театра. М.; Л.: Искусство, 1949.
- Ромм М.* Беседы о кино. М.: Искусство, 1964.
- Россиянов К. О.* Сталин как редактор Лысенко (К предыстории августовской (1948 г.) сессии) // Вопросы философии. 1993. № 2.
- Рошаль Г.* Из опыта работы над биографическим фильмом // Вопросы мастерства в советском киноискусстве. Сб. ст. М.: Госкиноиздат, 1952.
- Рошаль Г.* Историко-биографический фильм // Искусство кино. 1949. № 5.
- Рошаль Г.* Кинолента жизни. М.: Искусство, 1974.
- Рошаль Г.* Мусоргский. Работа над фильмом // Искусство кино. 1950. № 6.
- Рошаль Г.* Образ великого ученого // Искусство кино. 1949. № 3.
- Рубаненко Б.* Архитектура высотного здания на Котельнической набережной в Москве // Архитектура СССР. 1952. № 6.
- Руднев Л.* Интерьеры Дворца науки на Ленинских Горах // Архитектура и строительство Москвы. 1953. № 1.
- Румий В.* Ответ одному из талмудистов // Под знаменем марксизма. 1923. № 8–9.
- Русская литература XX века (1930-е — середина 1950-х годов): В 2 т. / Под ред. Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого и М. А. Литовской. М.: Академия, 2014.
- Рыжкин И. Я., Сафарова З.* Советская музыкальная эстетика в 30-е годы // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. М.: Искусство, 1977.
- Рыклин М.* Время диагноза. М.: Логос, 2003.
- Рыклин М.* Искусство как препятствие. М.: Ad Marginem, 1997.
- Рыклин М.* Пространства ликования: Тоталитаризм и различие. М.: Логос, 2002.
- Рыклин М.* Террорологии. М.: Ad Marginem, 1992.
- Рюриков Б.* «В жизни так не бывает» // Литературная газета. 1952. 11 сентября.
- Рюриков Б.* Отрицательные образы и непримиримость писателя // Литературная газета. 1952. 24 июля.
- Рябчиков Е.* Когда взойдешь на Ленинские горы... // Огонек. 1953. № 35.
- Садовский В. Н.* Бонифатий Михайлович Кедров: человек и ученый // Вопросы философии. 2004. № 1.
- Самойлов В. О., Виноградов Ю. А.* Иван Павлов и Николай Бухарин: От конфликта к дружбе // Знамя. 1989. № 10.
- Самойлов Д.* Памятные записки. М.: Междунар. отношения, 1995.
- Сандомирская И.* Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение, 2013.
- Сарнов Б.* Скуки не было: Вторая книга воспоминаний. М.: Аграф, 2005.
- Сафонов В.* Земля в цвету. М.: Молодая гвардия, 1950.
- Сафонов В.* Первооткрыватели. М.: Молодая гвардия, 1952.
- Светлов В.* Маркс и Энгельс об ограниченности материализма Фейербаха // Большевик. 1944. № 13–14. С. 20–33.
- Светлов В. Н.* О недостатках в разработке вопросов истории западноевропейской и русской философии (Из доклада на собрании партийного актива Академии наук СССР) // Вестник Академии наук СССР. 1944. № 7–8.
- Свешников А. В.* Советская медиевистика в идеологической борьбе конца 1930 — 1940-х годов // Новое литературное обозрение. 2008. № 90.

- Сенявская Е. Героические символы: реальность и мифология войны // Отечественная история. 1995. № 5. С. 30–44.
- Сергеев Н. М. Дискуссия о резонансе // Химия и жизнь. 1988. № 9.
- Сергей Прокофьев. Воспоминания. Письма. Статьи. М., 2004.
- Сессия Отделений общественных наук Академии наук СССР, посвященная годовщине опубликования гениального произведения И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания»: Сб. материалов. М.: Изд-во АН СССР, 1951.
- Сидельников В. Москва в советской устной поэзии // Литература в школе. 1947. № 2.
- Силади А. Сто лет смерти // Киноведческие записки. 1999. № 44.
- Силина Л. Внешнеполитическая пропаганда в СССР в 1945–1985 гг. (По материалам Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) — КПСС. М.: РОССПЭН, 2011.
- Симонов К. М. Глазами человека моего поколения. М.: АПН, 1989.
- Симонов К. Солдатами не рождаются. М., 1964.
- Симонов Н. С. Военно-промышленный комплекс СССР в 1920–1950-е годы: Темпы экономического роста, структура, организация производства и управление. М.: РОССПЭН, 1996.
- Скатерщиков В. Идеичность и художественность // Искусство кино. 1952. № 2.
- Скоренко Т. Ю. Изобретено в России: История русской изобретательской мысли от Петра I до Николая II. М.: Альпина Диджитал, 2017.
- Слезкин Ю. Н. Я. Марр и национальные корни советской этногенетики // Новое литературное обозрение. 1999. Вып. 36.
- Смирнова Е. Образ народа в фильмах о великих русских композиторах // Искусство кино. 1952. № 1.
- Смирнова Е. Алексей Денисович Дикий. М.: Госкиноиздат, 1952.
- Советская внешняя политика в годы «холодной войны» 1945–1985: Новое прочтение / Отв. ред. Л. Н. Нежинский. М.: Междунар. отношения, 1995.
- Советская жизнь: 1945–1953 / Сост. Зубкова Е. Ю. и др. М.: РОССПЭН, 2003.
- Советская национальная политика: Идеология и практика. 1945–1953 / Сост. Л. П. Кочелова, О. В. Хлевнюк (отв. сост.), В. Дённингхаус, Дж. Кадио, М. Ю. Прозуменщиков, Л. А. Роговая, А. Е. Свенцицкая, Дж. Смит, Е. В. Шевелева. М.: РОССПЭН, 2013.
- Советские писатели на фронтах Великой Отечественной войны: В 2 кн. М., 1966.
- Советско-израильские отношения: Сб. документов. 1941–1953: В 2 кн. / Под ред. Б. Л. Колоколова, Э. Бенцура и др. М., 2000.
- Советское государство и общество в период позднего сталинизма. 1945–1953 гг.: Материалы VII междунар. научной конференции. Тверь. 4–6 декабря 2014 года / Ред. Баберовски Й., Дроздов А. А. М.: РОССПЭН, 2015.
- Советское общество: возникновение, развитие, исторический финал: В 2 т. / Под ред. Ю. Н. Афанасьева и В. С. Лельчука. М.: РГГУ, 1997.
- Советское языкознание на подъеме [Передовая] // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1951. № 3.
- Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М.: Правда, 1948.
- Совещание по проблеме живого вещества и развития клеток: Стенографический отчет. 1951.
- Сойфер В. Власть и наука. История разгрома генетики в СССР. М., 1993.
- Сойфер В. Власть и наука (Разгром коммунистами генетики в СССР). 4-е изд. М.: ЧеРо, 2002.
- Сойфер В. Горький плод // Огонек. 1988. № 1.
- Сойфер В. Красная биология: Псевдонаука в СССР. М.: Флинта, 1998.
- Сойфер В. Н. Сталин и мошенники в науке. М.: Добросвет, 2012.
- Соколов Б. М. Художественный язык русского лубка. М., 1999.

- Соколов В. В. Некоторые эпизоды предвоенной и послевоенной философской жизни (Из воспоминаний) // Вопросы философии. 2001. № 1.
- Соловьев А. Драматургия кинопроизведений, посвященных борьбе за мир // Искусство кино. 1951. № 2.
- Соловьев А. Против схематизма и штампа в биографических сценариях // Искусство кино. 1952. № 5.
- Соловьев А. Пути развития нового жанра // Искусство кино. 1949. № 4. С. 17.
- Соловьев Б. Поэзия и жизнь. М.: Сов. писатель, 1955.
- Соловьев Б. Поэзия и правда // Звезда. 1954. № 3.
- Соловьев В. Золотая чума (Измена нации). М.: Искусство, 1952.
- Сондерс Ф. С. ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны. М.: Кучково поле, 2013.
- Сонин А. С. Борьба с космополитизмом в советской науке. М.: Наука, 2011.
- Сонин А. С. «Космополиты» от философии // Архив истории науки и техники. Вып. III. М., 2007.
- Сонин А. С. Совещание, которое не состоялось // Природа. 1990. № 3; № 4; № 5.
- Сонин А. С. Тревожные годы советской химии // Знание — сила. 1988. № 10.
- Сонин А. С. Тревожные десятилетия советской физики 1947–1953 // Знание — сила. 1990. № 5.
- Сонин А. С. «Физический идеализм». История одной идеологической кампании. М.: Физматлит, 1994.
- Социализм науки. М., 1918.
- Соцреалистический канон: Сб. статей / Под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. М., 2000.
- СССР и холодная война / Под ред. В. С. Лельчука и Е. И. Пивовара. М., 1995.
- Сталин и космополитизм: Документы Агитпропа ЦК КПСС, 1945–1953 / Под общ. ред. акад. А. Н. Яковлева; сост. Д. Г. Наджафов, З. С. Белоусова. М.: МФ «Демократия»; Материк, 2005.
- Сталин и холодная война / Под ред. И. В. Гайдука. М.: Ин-т всеобщей истории РАН, 1998.
- Сталин И. В. Вопросы ленинизма. М., 1952.
- Сталин И. В. Сочинения. Т. 1–13. М.: Политиздат, 1946–1952.
- Сталин И. В. Сочинения. М.: Писатель, 1997.
- Сталинские премии: Две стороны одной медали. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2007.
- Сталинское десятилетие Холодной войны: Факты и гипотезы / Под ред. И. В. Гайдука, Н. И. Егоровой. М.: Наука, 1999.
- Стейнбек Дж. Русский дневник. М., 1989.
- Степанян Ц. А. О некоторых закономерностях перехода от социализма к коммунизму // Вопросы философии. 1947. № 2.
- Стихи о мире: Сб. стихов Калужского обл. лит. объединения. Калуга: Изд-во газеты «Знамя», 1952.
- Студитский А. Н. Мухолобы-человеконенавистники // Огонек. 1949. № 11.
- Субоцкий Л. Оружие победы // Знамя. 1945. № 5–6.
- Суров А. Наши задачи // Идейность и мастерство: Сб. статей советских писателей о драматургии (1945–1953). М.: Искусство, 1953.
- Сутырин В. «Великий перелом» // Искусство кино. 1946. № 1.
- Сутырин В. Повесть о Мичурине // Довженко А. Жизнь в цвету. М.: Госкиноиздат, 1947.

- Тарасенков А. Советская литература на путях социалистического реализма // Большевик. 1948. № 9.
- Тарасенков А. О советской литературе: Сб. ст. М.: Сов. писатель, 1952.
- Тенина Е. С. «Дело» КМК (1949–1952). Красноярск, 2008.
- Тенина Е. С. Кампания по борьбе с космополитизмом в Кузбассе (конец 1940-х — начало 1950-х гг.). Красноярск, 2003.
- Тенина Е. С. Кампания по борьбе с космополитизмом в Сибири (1949–1953). Кемерово, 2009.
- Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. М.: Водолей, 2005.
- Титаренко Е. Ю. Образ Донбасса в советском послевоенном кинематографе, 1945–1950 гг. // Советское государство и общество в период позднего сталинизма. 1945–1953 гг.: Материалы VII Междунар. научн. конференции. Тверь, 4–6 декабря 2014 г. М.: РОССПЭН, 2015.
- Тихонов В. В. Идеологические кампании «позднего сталинизма» и советская историческая наука (середина 1940-х — 1953 г.). СПб.: Нестор-История, 2017.
- Тихонов Н. Черты советского человека (Ленинградские рассказы). М.: Правда, 1942.
- Толстой А. О литературе и искусстве. М.: Сов. писатель, 1984.
- Толстой И. И. Отрезвляющий голос разума // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1950. № 3.
- Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 т. Т. 19. Письма. М.: Худож. лит., 1984.
- Томилин К. А. Несостоявшийся погром в теоретической физике (1949 г.) // Философские исследования. 1993. № 4.
- Томилин К. А. Физики и борьба с космополитизмом // Физика XIX–XX вв. в общенаучном и социокультурном контекстах. М.: Янус, 1997.
- Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Топчиев А. Правдивый рассказ о новом Донбассе // Искусство кино. 1951. № 3.
- Тримбач С. Выжженная земля Александра Довженко // Искусство кино. 1996. № 9.
- Трифонов Т. Дело чести и славы // Звезда. 1952. № 7.
- Трифонов Т. О некоторых вопросах социалистического реализма // Звезда. 1953. № 4.
- Трошин Д. М. Значение труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» для естественных наук // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951.
- Трошин Д. М. Марксизм-ленинизм об объективном характере законов науки // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. М.: АН СССР, 1952.
- Туровская М. Фильмы «холодной войны» // Искусство кино. 1996. № 9.
- Туровская М. Фильмы «холодной войны» как документы эмоций времени // История страны/История кино / Под ред. С. С. Секеринского. М.: Знак, 2004.
- Туровская М. Blow up, или Герои безгеройного времени — 2. М.: МИК, 2003.
- Тюпа В. Художественность литературного произведения. Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1987.
- Учебник жизни [Передовая] // Литературная газета. 1952. 11 сентября.
- Фадеев А. За 30 лет. М.: Сов. писатель, 1959.
- Фадеев А. Задачи литературной критики // Октябрь. 1947. № 7.
- Фатеев А. В. Образ врага в советской пропаганде 1945–1954 гг. М.: ИРИ РАН, 1999.
- Федин К. Писатель. Искусство. Время. М.: Сов. писатель, 1973.

- Федоров-Давыдов А. А. Некоторые вопросы архитектурной теории и практики в свете труда И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» и решений XIX съезда партии // Архитектура СССР. 1954. № 11.
- Федосеев П. О недостатках и ошибках в освещении немецкой философии конца XVIII и начала XIX веков // Большевик. 1944. № 7–8.
- Федосеев П. Противоположность идеалистической диалектики Гегеля и марксистского диалектического метода. М., 1944.
- Филатов В. П. Об истоках лысенковской «агробиологии» (опыт социально-философского анализа) // Вопросы философии. 1988. № 8.
- Филатов В. П. Образы науки в русской культуре // Вопросы философии. 1990. № 5.
- Филин Ф. П. О двух направлениях в языковедении // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1948. Т. VII. № 6.
- Филин Ф. П. О некоторых важнейших ошибках в разработке истории русского языка // Против вулгаризации и извращений марксизма в языкознании: Сб. статей. Ч. 1. М.: АН СССР, 1951.
- Философия не кончается... Из истории отечественной философии. XX век: В 2 кн. Кн. 1. 1920–50-е годы. М.: РОССПЭН, 1998.
- Философские вопросы современной биологии. М.: Изд-во АН СССР, 1951.
- Философские вопросы современной физики. М.: Изд-во АН СССР, 1952.
- Фиш Г. Очерки наших дней. Л.: Газетно-журнальное и книжное изд-во, 1949.
- Францев Ю. Национализм — оружие империалистической реакции // Большевик. 1948. № 15.
- Фрейлих С. Искусство кинорежиссера. М.: Искусство, 1954.
- Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. Л.: Искусство, 1974.
- Фролов И. Т. Философия и история генетики. М., 1988.
- Фурсенко А. А. И. В. Сталин: Последние годы жизни и смерть // Исторические записки. 3 (121). М., 2000.
- Хан-Магомедов С. О. «Сталинский ампи́р»: проблемы, течения, мастера // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления. М.: КомКнига, 2010.
- Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. М.: Искусство, 1969.
- Хапаева Д. Готическое общество: Морфология кошмара. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Хентова С. Молодые годы Шостаковича. Кн. 2. Л.: Сов. композитор, 1980.
- Хлевнюк О., Горлицкий Й. Холодный мир: Сталин и завершение сталинской диктатуры. М.: РОССПЭН, 2011.
- Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М.: Прогресс-Традиция, 2007.
- Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
- Холодная война: Новые подходы. Новые документы / Сост. М. М. Наринский и др. М.: Ин-т всеобщей истории РАН, 1995.
- Холодов Е. Действующие лица в поисках автора // Театр. 1952. № 5.
- Холодов Е. О героях критикующих и критикуемых // Литературная газета. 1947. 1 октября.
- Цапенко М. П. О реалистических основах советской архитектуры. М.: Гос. изд-во литературы по строительству и архитектуре, 1952.
- Цукерман В. Двойная «мышеловка», или Самоубийство фильмом // Искусство кино. 1991. № 1.
- Цыбин А. Т. Кто отравил Сталина? Записки телохранителя. М.: Гудок, 1995.
- Черный О. Дмитрий Шостакович // Новый мир. 1945. № 10.
- Черный О. Опера Снегина. М.: Сов. писатель, 1953.

- Черный О. Пути творчества // Знамя. 1957. № 1, 2.
- Черных П. Я. И. В. Сталин об основном словарном фонде языка // Вопросы языкознания в свете трудов И. В. Сталина. М.: МГУ, 1950.
- Чертков В. П. Некоторые вопросы диалектики в свете труда И. В. Сталина по языкознанию // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951.
- Чесноков Д. И. Марксизм-ленинизм о базе и надстройке // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: Изд-во АН СССР, 1951.
- Чечулин Д. Н. Жизнь и творчество. М.: Молодая гвардия, 1978.
- Чиатурели М. Воплощение образа великого вождя // Искусство кино. 1947. № 1.
- Чигирин И. Сталин: Болезни и смерть. М.: Вече, 2018.
- Чикобава А. А. Сталинский этап в развитии советского языкознания и проблема историзма // Известия АН СССР. Отделение литературы и языка. 1950. № 5.
- Чикобава А. Когда и как это было // Ежегодник иберийско-кавказского языкознания. Вып. XII. 1985.
- Чикобава А. С. Учение И. В. Сталина о языке как общественном явлении // Вопросы языкознания в свете трудов И. В. Сталина. М.: Изд-во МГУ, 1952.
- Читательские конференции по роману А. Фадеева «Молодая гвардия»: Опыт библиотек ремесленных, железнодорожных училищ и школ ФЗО Москвы. М., 1947.
- Чубур А. А. Державно-националистический этап в идеологизации советской археологии // Советское государство и общество в период позднего сталинизма. 1945–1953 гг. Материалы VII Междунар. научной конференции. Тверь, 4–6 декабря 2014 г. М.: РОССПЭН, 2015.
- Чудакова М. Новые работы: 2003–2006. М.: Время, 2007.
- Чув Ф. И. Сто сорок бесед с Молотовым. М.: Терра, 1991.
- Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962: В 3 т. М., 1997.
- Шамота Н. Типическое — всегда яркое // Дніпро. 1953. № 8.
- Шаталкин А. И. Политические мифы о советских биологах: О. Б. Лепешинская, Г. М. Бошняк, конформисты, ламаркисты и другие. М.: КМК, 2016.
- Шаханов А. Н. Борьба с «космополитизмом» в советской историографической науке (История и историки) / Отв. ред. А. Н. Сахаров. М., 2004.
- Шевцов И. Тля: Антисионистский роман. М.: Институт русской цивилизации, 2014.
- Шепилов Д. Т. Непримкнувший. М.: Вагриус, 2001.
- Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М., 1957.
- Шилова И. Карнавал, не знающий рая // Киноведческие записки. 1999. № 44.
- Широкорад А. Б. Великая контрибуция. Что СССР получил после войны. М.: Вече, 2013.
- Шишкова Т. «Представляя советских людей малокультурными»: История постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» в контексте антисоветской кампании в западной прессе // Новое литературное обозрение. 2017. № 3.
- Шкловский В. О мастерах старинных. М.: Сов. писатель, 1953.
- Шмыров В. «Молодая гвардия», СССР (1948) // Искусство кино. 1988. № 11.
- Шмыров В. Мефисто на склоне лет // Искусство кино. 1990. № 8.
- Шноль С. Герои, злодеи, конформисты отечественной науки. М.: Либроком, 2010.
- Щеглов М. Без музыкального сопровождения... // Новый мир. 1953. № 10.
- Эйхенбаум Б. Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг., 1923.
- Эйхенбаум Б. М. О литературе. М.: Сов. писатель, 1987.
- Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969.
- Экштут С. Об одной неудаче советских писателей // Искусство кино. 2006. № 1.

- Эльсберг Я. За боевую советскую сатиру // Вопросы философии. 1953. № 2.
- Эльяшевич А. Будни или праздники? // Звезда. 1954. № 10.
- Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Сов. писатель, 1988.
- Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990.
- Эренбург И. Г. Собр. соч. в 9 т. Т. 9. М., 1967.
- Эренбург И. За мир. М.: Сов. писатель, 1952.
- Эрмлер Ф. Документы. Статьи. Воспоминания. Л.: Искусство, 1974.
- Эткинд Е. Советские табу // Синтаксис. 1981. № 9.
- Юдин П. Некоторые итоги философской дискуссии // Правда. 1930. 18 октября.
- Юдин П. Ф. О полном соответствии производительных сил и производственных отношений в СССР // Вопросы философии. 1948. № 1 (3).
- Юзовский Ю. Эйзенштейн! // Киноведческие записки. Вып. 38. С. 42.
- Юрганов А. Л. Русское национальное государство: Жизненный мир историков эпохи сталинизма. М.: РГГУ, 2011.
- Юрнев Р. Биографические фильмы // Очерки истории советского кино. Т. 3. М.: Искусство, 1961.
- Юрнев Р. Волшебник Глинка // Искусство кино. 1952. № 10.
- Юрнев Р. Советский биографический фильм. М.: Госкиноиздат, 1949.
- Юрнев Р. Творец // Искусство кино. 1949. № 1.
- Юрнев Р. Трудная жизнь «Большой жизни» // Советский экран. 1989. № 4.
- Юрнев Р. Урок стратегии // Искусство кино. 1948. № 3.
- Якобидзе-Гитман А. Восстание фантазмов: Сталинская эпоха в постсоветском кино. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990.
- Ямпольский М. Локальный апокалипсис (о фильме Алексея Германа «Хрусталеv, машину!») // Новое литературное обозрение. 2012. № 117.
- Янковская Г. А. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. Пермь: ПГУ, 2007.
- Ярошевский М. Г. Сталинизм и судьбы советской науки // Репрессированная наука. Л.: Наука, 1991.
- Ярицева В. Н. Смещение лексики и грамматики в «теории» Н. Я. Марра // Против вульгаризации и извращения марксизма в языкознании. Ч. II.
- Яхот И. Подавление философии в СССР (20–30-е годы) // Вопросы философии. 1991. № 11.
- Aesthetics and Politics. London: Verso, 2007.
- Ankersmit F. R. Historical Representation. Stanford, CA: Stanford UP, 2001.
- Applebaum A. Iron Curtain: The Crushing of Eastern Europe 1944–56. London: Penguin, 2012.
- Barthes R. Writing Degree Zero. New York, 1991.
- Bauer R. The New Man in Soviet Psychology. Cambridge, MA: Harvard UP, 1959.
- Bauman Z. Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press, 2000.
- Belodubrovskaya M. Not According to Plan: Filmmaking under Stalin. Ithaca: Cornell UP, 2017.
- Ben-Ghiat R. Fascist Modernities: Italy, 1922–1945. Los Angeles; Berkeley: University of California Press, 2001.

- Benjamin W.* Theories of German Fascism: On the Collection of Essays War and Warrior, Edited by Ernst Jünger // *New German Critique*. 1979. No. 17 (Spring). P. 120–128.
- Bennett T.* *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995.
- Berlin I.* The Arts in Russia under Stalin // *The New York Review of Books*. 2000. October 19.
- Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture* / Eds. V. Bonnell, L. Hunt. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Borenstein E.* *Plots Against Russia: Conspiracy and Fantasy after Socialism*. Ithaca; London: Cornell UP, 2019.
- Bowl J., Matich O.* (Eds) *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde & Cultural Experiment*. Stanford, CA: Stanford UP, 1999.
- Brain S.* *Song of Forest: Russian Forestry and Stalinist Environmentalism, 1905–1953*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011.
- Brandenberger D.* *National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956*. Cambridge, MA: Harvard UP, 2002.
- Brandenberger D.* *Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indoctrination, and Terror under Stalin, 1927–1941*. New Haven: Yale UP, 2011.
- Brent J., Naumov V.* *Stalin's Last Crime: The Plot against the Jewish Doctors, 1948–1953*. New York: Harper Collins, 2003.
- Brooks J.* *Thank You, Comrade Stalin!: Soviet Public Culture From Revolution To Cold War*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2001.
- Burke P.* *What Is Cultural History?* Cambridge: Polity Press, 2008.
- Caute D.* *The Dancer Defects: The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. New York: Oxford UP, 2005.
- Chartier R.* *Cultural History: Between Practices and Representations*. Cambridge: Polity Press, 1993.
- Clark K.* *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2011.
- Clark K.* *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1995.
- Clark K.* *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.
- Conquest R.* *Power and Policy in the USSR: The Study of Soviet Dynasties*. London: Macmillan, 1961.
- Corney F.* *Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution*. Ithaca: Cornell UP, 2004.
- David-Fox M.* *Crossing Borders: Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015.
- David-Fox M.* *Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941*. New York: Oxford UP, 2012.
- de Jong-Lambert W.* *The Cold War Politics of Genetic Research: An Introduction to the Lysenko Affair*. New York: Springer, 2012.
- de Jong-Lambert W., Kremensov N.* (Eds) *The Lysenko Controversy as a Global Phenomenon: Genetics and Agriculture in the Soviet Union and Beyond*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.
- de Keghel I.* *Meeting on the Elbe (Vstrecha na El'be): A Visual Representation of the Incipient Cold War from a Soviet Perspective* // *Cold War History*. 2009. Vol. 9. № 4.
- Deutscher I.* *Stalin. A Political Biography*. 2nd ed. New York: Oxford UP, 1966.
- Dobrenko E.* *The Art of Hatred: The „Noble Wrath“ and Violence in Soviet Wartime Culture* // Riccardo Nicolosi, Tanja Zimmermann (Hg.). *Ethos und Pathos: Mediale Wirkungsästhetik im 20. Jahrhundert in Ost und West*. Köln: Böhlau Verlag, 2017.
- Dobrenko V.* *Conspiracy of Peace: The Cold War, the International Peace Movement, and the Soviet Peace Campaign, 1946–1956*. PhD thesis, The London School of Economics and Political Science 2016 <<http://etheses.lse.ac.uk/3479/>>.

- Domar R. A.* The Tragedy of a Soviet Satirist, or the Case of Zoshchenko // Through the Glass of Soviet Literature, ed. Ernest J. Simmons. New York: Columbia UP, 1953.
- Dunham V.* In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Durham, NC: Duke UP, 1990.
- Dunmore T.* Soviet Politics. 1945–1953. London, 1984.
- Eagleton T.* Ideology. New York: Verso, 1990.
- Eagleton T.* The Ideology of Aesthetic. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1990.
- Edmunds N.* The Soviet Proletarian Music Movement. Oxford: Peter Lang, 2000.
- Falasca-Zamponi S.* Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy. Los Angeles; Berkeley: University of California Press, 1997.
- Filtzer D.* Soviet Workers and Late Stalinism: Labour and the Restoration of the Stalinist System after World War. Cambridge: CUP, 2002.
- Fitzpatrick S.* Conclusion: Late Stalinism in Historical Perspective // Late Stalinist Russia: Society between reconstruction and reinvention. Juliane Fürst (Ed.). London; New York: Routledge, 2006.
- Foucault M.* Truth and Power // Foucault M. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. New York, 1980.
- Frolova-Walker M.* Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin. London: Yale UP, 2008.
- Frolova-Walker M.* Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics. London: Yale UP, 2016.
- Fürst J.* Stalin's Last Generation: Soviet Post-War Youth and the Emergence of Mature Socialism. Oxford: OUP, 2012.
- Gentile E.* The Sacralization of Politics in Fascist Italy. Cambridge: Harvard UP, 1996.
- Goodwin J.* Eisenstein, Cinema, and History. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- Graham L.* Lysenko's Ghost: Epigenetics and Russia. Cambridge, MA: Harvard UP, 2016.
- Graham L.* Science in Russia and the Soviet Union. Cambridge: Cambridge UP, 1993.
- Haas D.* Leningrad's Modernists 1917–1932. New York: Peter Lang, 1998.
- Hahn W.* Postwar Soviet Politics: The Fall of Zhdanov and the Defeat of Moderation, 1946–1953. Ithaca: Cornell UP, 1982.
- Handler R.* Nationalism and the Politics of Culture in Quebec. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.
- Hankin R.* Postwar Soviet Ideology and Literary Scholarship // E. Simmons (Ed.). Through the Glass of Soviet Literature: Views of Russian Society. New York: Columbia UP, 1953.
- Hillach A.* The Aesthetics of Politics: Walter Benjamin's „Theories of German Fascism“ // New German Critique. 1979. No. 17 (Spring).
- Hinds L., Windt T.* The Cold War as Rhetoric: The Beginnings, 1945–1950. New York; London: Praeger, 1991.
- Home D.* The Great Museum: The Re-Presentation of History. London and Sydney: Pluto Press, 1984.
- Hopf T.* Reconstructing the Cold War: The Early Years, 1945–1958. New York: Oxford UP, 2012.
- Hosking G.* The Second World War and Russian National Consciousness // Past and Present. 2002. No. 175.
- Hudson P., Richens R.* The New Genetics in the Soviet Union. Cambridge, Eng., 1946.
- Huxley J.* Heredity, East and West: Lysenko and World Science. New York, 1949.
- Ings S.* Stalin and the Scientists: A History of Triumph and Tragedy 1905–1953. London: Faber & Faber, 2016.
- Jameson F.* The Geopolitical Aesthetic. Bloomington: Indiana UP, 1992.
- Jameson F.* The Political Unconscious: Narrative and Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell UP, 1981.

- Jay M.* „The Aesthetic Ideology“ as Ideology; Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics? // *Cultural Critique*. 1992. No. 21 (Spring).
- Johnston T.* *Being Soviet: Identity, Rumour, and Everyday Life under Stalin 1939–1953*. Oxford: OUP, 2011.
- Joravsky D.* *The Lysenko affair*. Cambridge, Mass., 1970.
- Keen S.* *Faces of the Enemy: Reflections of the Hostile Imagination*. San-Francisco: Harper, 1992.
- Kepley V.* *In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986.
- Kojevnikov A.* *Stalin's Great Science: The Times and Adventures of Soviet Physicists*. London: Imperial College Press, 2004.
- Krebs S.* *Soviet Composers and the Development of Soviet Music*. London: Allen and Unwin, 1970.
- Krementsov N.* *Stalinist Science*. Princeton UP, 1996.
- L'Hermitte R.* *Marr, Marrisme, Marristes: Une page de l'histoire de la linguistique soviétique*. Paris, 1987.
- Lahusen Th.* *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*. Ithaca; New York: Cornell UP, 1997.
- Langdon-Davies J.* *Russia puts the clock back*. London, 1949.
- Late Stalinist Russia: Society between Reconstruction and Reinvention* / Ed. by J. Fürst. London; New York: Routledge, 2006.
- Lecourt D.* *Proletarian Science?: The Case of Lysenko*. London: Atlantic Highlands, NJ, 1977.
- Linz S.* (Ed.) *The Impact of World War II on the Soviet Union*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1985.
- MacDonald I.* *The New Shostakovich*. London: Fourth Estate, 1990.
- Mamardachvili M.* *La pensee empeechee (Entretiens avec Annie Epelboin)*. Paris: Editions del'Aube, 1991.
- Marin L.* *Portrait of the King*. London: Macmillan, 1988.
- McLenachan Th.* *Stalin's Celluloid Heroes: Scientists in Post-War Soviet Cinema, 1947–1951* (PhD Dissertation, SSEES UCL, 2018).
- Mendilow J.* *The Romantic Tradition in British Political Thought*. London: Groom Helm, 1986.
- Michaud E.* *The Cult of Art in Nazi Germany*. Stanford, CA: Stanford UP, 2004.
- Mihailovic A.* *Bakhtin's Dialogue with Russian Orthodoxy and Critique of Linguistic Universalism* // *Felch S.* and *Contino P.* (Eds) *Bakhtin and Religion: A Feeling for Faith*. Evanston: Northwestern UP, 2001.
- Morrison S.* *The People's Artist: Prokofiev's Soviet Years*. New York: Oxford UP, 2009.
- Mosse G.* *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany, from the Napoleonic Wars through the Third Reich*. New York: Howard Fertig, 1975.
- Nelson A.* *Music for the Revolution: Russian Musicians and Soviet Power, 1917–1932*. University Park, PA: Penn State UP, 2004.
- Overy R.* *Russia's War*. New York: Penguin, 2010.
- Paperno I.* *Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca: Cornell UP, 2009.
- Paperno I., Grossman J.* (Eds) *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford, CA: Stanford UP, 1994.
- Perrie M.* *The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia*. London: Palgrave MacMillan, 2002.
- Plain G.* *Literature of the 1940s: War, postwar and 'peace'* (Vol. 5 of *The Edinburgh History of Twentieth-Century Literature in Britain*, ed. Randall Stevenson). Edinburgh: Edinburgh UP, 2013.

- Platt K. *Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths*. Ithaca: Cornell UP, 2011.
- Pollock E. *From Partiinost' to Nauchnost' and Not Quite Back Again: Revisiting the Lessons of the Lysenko Affair* // *Slavic Review*. 2009. Vol. 68:1. Spring.
- Pollock E. *Stalin and the Soviet Science Wars*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2006.
- Poster M. *Cultural History and Postmodernity: Disciplinary Readings and Challenges*. New York: Columbia UP, 1997.
- Quint D. *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1993.
- Rancière J. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sencible*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- Regelmann J.-P. *Die Geschichte des Lyssenkoismus*. Frankfurt-a/M., 1980.
- Riley J. *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*. London: I. B. Tauris, 2005.
- Robins R., Post J. *Political Paranoia: The Psychopolitics of Hatred*. New Haven: Yale UP, 1997.
- Roll-Hansen N. *On the philosophical roots of today's science policy: Any lessons from the „Lysenko affair“?* // *Studies in East European Thought*. 2015. Vol. 67. No 1–2. June. P. 91–109.
- Roll-Hansen N. *The Lysenko Effect: The Politics of Science*. Amherst, NY: Humanity Books, 2005.
- Rubinstein J. *The Last Days of Stalin*. New Haven: Yale UP, 2016.
- Sandomirskaja I. *Язык-Сталин: «Марксизм и вопросы языкознания» как лингвистический поворот во вселенной СССР* // *Lunde I., Roesen T. (Eds) Landslide of the norm: Language Culture in Post-Soviet Russia*. Bergen, 2006.
- Saunders F.S. *Who Paid the Piper?: The CIA and the Cultural Cold War*. London: Granta, 2000.
- Shapiro D. *Neurotic Styles*. New York: Basic Books, 1967.
- Shaw T., Youngblood D. *Cinematic Cold War: The American and Soviet Struggle for Hearts and Minds*. Lawrence: UP of Kansas, 2014.
- Shcherbenok A. *Asymmetric Warfare: The Vision of the Enemy in American and Soviet Cold War Cinemas* // *KinoKultura*. 2010. No. 28.
- Shkolnikov V. *The philosophical cap of Yegor Fjodorovič or becoming Belinskij* // *Studies in East European Thought*. December 2013. Vol. 65.
- Slonim M. *Soviet Russian Literature: Writers & Problems, 1917–1977*. New York: OUP, 1977.
- Soifer V. *Lysenko and the tragedy of Soviet science*. New Brunswick, NJ, 1994.
- Sontag S. *Regarding the Pain of Others*. New York: Penguin, 2004.
- Soviet Music and Society under Lenin and Stalin* / Ed. Neil Edmunds. London: Routledge, 2004.
- Stanchevici D. *Stalinist Genetics: The Constitutional Rhetoric of T.D. Lysenko*. London: Routledge, 2011.
- Stites R. *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. New York: Oxford UP, 1991.
- Swayze H. *Soviet Literary Politics, 1946–1956*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1962.
- The New Cultural History* / Ed. by L. Hunt. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World* / Ed. by Sharon Macdonald and Gordon Fyfe. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Thomas L. *The Linguistic Theories of N. Ja. Marr*. Berkeley: University of California Press, 1957.
- Timasheff N. *The Great Retreat*. New York: E.P. Dutton & Co., 1946.
- Todes D. *Pavlov and the Bolsheviks* // *History and Philosophy of the Life Sciences*. 1995. Vol. 17: 3.
- Tomoff K. *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953*. Ithaca: Cornell UP, 2006.

- Tucker R.* The Soviet Political Mind: Stalinism and Post-Stalin Change. New York: Norton, 1971.
- Tumarkin N.* The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia. New York: Basic Books, 1994.
- Uhlenbruch B.* The Annexation of History: Eisenstein and the Ivan Grozny Cult of the 1940s // Hans Gunther (ed.). The Culture of the Stalin Period. London: MacMillan, 1990.
- Urry J.* How Societies Remember the Past // Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World / Ed. by Sharon Macdonald and Gordon Fyfe. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Végső R.* The Naked Communist: Cold War Modernism and the Politics of Popular Culture. New York: Fordham UP, 2012.
- Vickery W.* Zhdanovism (1946–53) // M. Hayward and L. Labeledz (Eds). Literature and Revolution in Soviet Russia: 1917–62. London: OUP, 1963.
- Virilio P.* War and Cinema: The Logistics of Perception. Transl. by Patrick Camiller. London: Verso, 1989.
- Volkov S.* Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich. New York: Harper & Row, 1979.
- Voronina O.* “We Started the Cold War’: A Hidden Message behind Stalin’s Attack on Anna Akhmatova“ // A. Vowinckel, M.M. Payk, T. Lindenberger (Eds). Cold War Cultures: Perspectives on Eastern and Western European Societies. New York: Berghahn Books, 2012.
- Weiner A.* Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton, NJ: Princeton UP, 2001.
- Weiner A.* Robust Revolution to Retiring Revolution: The Life Cycle of the Soviet Revolution, 1945–1968 // The Slavonic and East European Review. 2008. Vol. 86. No. 2 (Apr.).
- Weiner A.* The Making of a Dominant Myth // Russian review. 55. 1996. No. 4. P. 638–660.
- Wetter G.* Dialectical Materialism: A Historical and Systematic Survey of Philosophy in the Soviet Union / Transl. from German by P. Heath. New York: Frederic A. Praeger, 1958.
- White H.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1975.
- Wilson E.* Shostakovich: A Life Remembered. London: Faber and Faber, 1995.
- Wohlforth W.C.* The Elusive Balance: Power and Perceptions during the Cold War. Ithaca: Cornell UP, 1993.
- Written in the Dark: Five Poets of the Siege of Leningrad.* Gennary Gor, Dmitry Maksimov, Sergey Rudakov, Vladimir Sterligov, Pavel Zaltsman / Ed. by Polina Barskova. Brooklyn, NY: Ugly Duckling Press, 2016.
- Yakubov M.* Shostakovich’s *Anti-Formalist Rayok* // Shostakovich in Context / Ed. R. Bartlett. Oxford: Oxford UP, 2000.
- Yarmolinsky A.* Literature under Communism. The Literary Policy of the Communist Party of the Soviet Union From the End of the World War II To the Death of Stalin. Bloomington: Indiana UP, 1957.
- Youngblood D.* Russian War Films: On the Cinema Front, 1914–2005. Lawrence: UP of Kansas, 2007.
- Yurchak A.* Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Princeton: Princeton UP, 2006.
- Zirkle C.* Death of science in Russia: The fate of genetics as described in Pravda and elsewhere. Philadelphia, 1949.
- Zubok V.* The Failed Empire: The Soviet Union in the Cold War from Stalin to Gorbachev. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.
- Zuk P.* Nikolay Myaskovsky and the Events of 1948 // Music and Letters. 2012. Vol. 93. No. 1. February.
- Zweerde E. van der.* Soviet Philosophy—The Ideology and Handmaid: A Historical and Critical Analysis of Soviet Philosophy, with Case-Study into Soviet History of Philosophy. Nijmegen, 1994.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абаев В. **2:** 9, 70, 550  
 Абрамов А. 615  
 Абрамов Ф. **2:** 5, 6, 251  
 Абрамова А. **2:** 251, 550  
 Аванесов Р. **2:** 40, 43  
 Авербах Л. 425  
 Авергург В. 691  
 Авруин В. **2:** 43, 70, 550  
 Авторханов А. **2:** 532, 550  
 Агамбен Д. 128  
 Агапов Б. **2:** 40  
 Агибалов В. 209  
 Агурский М. 575; **2:** 550  
 Адамович А. 104  
 Аджемян Х. 475, 476  
 Адибеков Г. **31;** **2:** 550  
 Адоратский В. 420, 421; **2:** 550  
 Адорно Т. 42, 51; **2:** 550  
 Азизян А. **2:** 36, 88, 550  
 Айзенштат Я. **2:** 535, 550  
 Акимов В. 370; **2:** 550  
 Аксельрод Л. 421  
 Алабян К. 218, 296; **2:** 550  
 Алейников П. 336; **2:** 237  
 Александр Невский 236, 237, 242, 253, 274; **2:** 407  
 Александр I 9  
 Александр II 9  
 Александр III 9, 302; **2:** 338  
 Александров В. 596; **2:** 550  
 Александров Г. 70, 134, 170, 241, 266, 268, 320, 343, 366, 405, 414, 419, 434, 435, 437–452, 455, 458–460, 462, 463, 465, 466, 470, 471, 472, 474, 476, 500; **2:** 28, 48, 55, 57, 58, 63, 64, 70, 75, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 143, 386, 550, 551, 552  
 Александров Гр. 13, 14, 39, 228–229, 241, 272, 342, 538; **2:** 138, 202, 235, 237, 238, 240–248, 466, 481, 488, 489  
 Александрова Л. 234; **2:** 551  
 Алексанян Т. 468  
 Алексеев В. **2:** 9, 551  
 Алигер М. 107, 404; **2:** 421  
 Аллилуева Н. 245  
 Аллилуева С. 245; **2:** 532, 534, 551  
 Алпатов В. **2:** 6, 8, 9, 10, 17, 18, 38, 39, 44, 47, 48, 50, 551  
 Алымов С. **2:** 83, 166, 551  
 Альтман И. 384–385  
 Анастасия Романовна 245, 251  
 Андерсон Б. **2:** 142, 551  
 Андреев Б. 145, 201  
 Андреев А. **2:** 61, 62, 537, 551  
 Андреевский Г. 20; **2:** 197, 551  
 Аникст А. 353  
 Аничков И. **2:** 9, 551  
 Анкерсмит Ф. 44–45, 46; **2:** 551  
 Аносов П. **2:** 155, 174  
 Антокольский П. 67, 70, 71, 72, 107  
 Антонов А. 162  
 Антонов П. 313; **2:** 553  
 Антоновская А. 222  
 Антропов В. 484, 551  
 Апостолов П. 533  
 Апостолов С. **2:** 174  
 Аптекарь В. **2:** 13, 14  
 Ардаматский В. **2:** 283, 284, 285  
 Арендт Х. 128  
 Аристотель 425, 457, 594  
 Аркин Д. 303  
 Арнштам Л. **2:** 202, 237, 239, 240, 241, 242, 243, 501  
 Артамонов Е. **2:** 157, 158, 174, 181  
 Арто А. 354  
 Аршавский М. 580  
 Асафьев Б. 522; **2:** 299, 551  
 Асеев Н. 185, 186, 276, 376  
 Асланян Г. 455  
 Асмус В. 401, 435; **2:** 551  
 Ассман А. 180, 210; **2:** 551  
 Астафьев В. 170  
 Астахов И. 239  
 Атаров Н. 313; **2:** 551  
 Афиногенова А. 329; **2:** 552  
 Ахматова А. 38, 39, 50, 98–99, 100, 101, 103, 256, 321, 342, 365, 366, 369, 371, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 406; **2:** 68, 104, 274, 292, 572, 574  
 Ахундов М. 579; **2:** 552  
 Бабаевский С. 321, 390  
 Бабиченко Д. 366, 371, 372, 373; **2:** 552  
 Бабочкин Б. 239  
 Багдасарян В. 133; **2:** 552  
 Баграмян И. 170

- Бадаев Г. 2: 146  
 Баженов В. 312; 2: 202  
 Баженов Л. 579; 2: 552  
 Базен А. 157–158, 164, 165, 169, 259–261, 267; 2: 552  
 Бакланов Г. 170  
 Баласанян С. 2: 506, 508  
 Балашов С. 307; 2: 555  
 Бальбуров Э. 103; 2: 552  
 Барабашев Н. 585; 2: 552  
 Бараков Н. 182  
 Барбюс А. 267  
 Барсуков Н. 2: 532, 552  
 Баргашевич К. 221  
 Бартэн А. 2: 309, 313, 321, 322  
 Бархин Г. 218  
 Бархударов С. 2: 62, 552  
 Баскин М. 454, 474, 478  
 Басманов Ф. 244, 249  
 Батыгин Г. 416, 419, 428, 435, 436, 438, 439, 440, 463, 465, 495, 496; 2: 535, 552  
 Бауков И. 69; 2: 424  
 Бах А. 222  
 Бахрушин С. 248  
 Бахтин М. 80; 2: 29, 30, 522, 552  
 Безансон А. 414, 415, 417, 418, 419; 2: 552  
 Безыменский А. 2: 422  
 Бек А. 108  
 Бек-Назаров А. 235, 241  
 Белецкий З. 416, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 445, 447, 455, 456, 457, 459, 469, 494, 495; 2: 552, 553  
 Велик А. 408, 409, 410  
 Белинский В. 388, 464, 465, 466, 467, 468, 628; 2: 201, 202, 206, 213, 215, 260, 261–266, 268, 270, 271  
 Белкин Д. 2: 51  
 Белкин П. 579; 2: 552  
 Белова Л. 151, 263, 613, 622; 2: 552  
 Белый В. 508, 536  
 Белых М. 2: 208, 552  
 Беляев А. 527  
 Беляев В. 110  
 Беньямин В. 43, 46, 500; 2: 519, 552  
 Берг Л. 427  
 Берггольц О. 85, 86, 89, 93–95, 97–107, 109, 111, 127, 132, 316; 2: 552  
 Бергсон А. 454; 2: 29  
 Бёрд Р. 581; 2: 552  
 Бердник Л. 471  
 Берия Л. 146, 148, 167, 261, 289, 320, 343, 440, 441, 500, 579, 611; 2: 48, 277, 525, 527, 532, 534, 537, 550, 560  
 Берковский Н. 571; 2: 553  
 Берлин И. 367, 368, 382, 383, 576  
 Бернес М. 163  
 Берулава Х. 2: 545  
 Бершадский В. 2: 423  
 Бескин О. 567  
 Беспощадный П. 185–186  
 Бетховен Л. ван 262, 437, 546; 2: 239  
 Биберштайн Й. 2: 296, 553  
 Бибииков Б. 196  
 Билибин И. 26  
 Билль-Белоцерковский В. 2: 438  
 Бирюков Б. 2: 177, 553  
 Блантер М. 2: 510  
 Блейман М. 2: 97, 111, 291  
 Блинов Ф. 2: 158, 174  
 Блюх Я. 327, 328  
 Блок А. 75  
 Блох Э. 43  
 Блюм А. 371, 372, 373; 2: 553  
 Блюм Л. 454  
 Блюм Р. 2: 302, 304  
 Бобренов В. 2: 116, 553  
 Богданов А. 423  
 Богданов К. 2: 28, 33, 512, 541, 553  
 Богданов Н. 2: 330, 331  
 Боголюбов Н. 154; 2: 100  
 Богомолов С. 427  
 Богорад С. 313; 2: 553  
 Боден А. 404; 2: 556  
 Бодрыйяр Ж. 34  
 Болховитинов В. 2: 152, 153, 156, 553  
 Большаков И. 134, 144, 228, 236, 237, 240, 241, 266, 268; 2: 542  
 Бондарев Ю. 170  
 Бондарчук С. 201; 2: 266  
 Бордюгов Г. 67; 2: 553  
 Боров Ю. 80; 2: 553  
 Борисов А. 2: 206, 209, 249, 250, 553, 562  
 Бородин А. 26  
 Борщаговский А. 385; 2: 291, 535, 553  
 Бочаров А. 170; 2: 553  
 Бошьян Г. 53, 596, 653, 654, 693, 694, 695, 699, 704; 2: 138, 574  
 Брайнина Б. 110  
 Бранденбергер Д. 33, 43, 58, 136, 428; 2: 143, 553, 576  
 Браун Е. 167  
 Браунштейн А. 2: 164  
 Брежнев Л. 20, 25, 64, 527; 2: 382  
 Брент Д. 2: 535, 553  
 Брехт Б. 43  
 Бриттен Б. 523  
 Броделе А. 2: 437  
 Брок О. 2: 146  
 Брускин Г. 309  
 Бубеннов М. 2: 38, 44, 278, 291, 292, 327, 377  
 Буденный С. 348  
 Буйницкий А. 462  
 Буков Е. 2: 423  
 Булганин Н. 148, 527  
 Бунин А. 310  
 Бурдые П. 34, 35  
 Буров Ал. 340–341, 342; 2: 553  
 Буров Ан. 221  
 Бурче Е. 2: 183, 186, 187, 553  
 Бутлеров А. 2: 99, 159, 173  
 Бухарин Н. 396, 420, 426; 2: 12, 38, 209, 210, 569  
 Буянов А. 2: 152, 153, 553  
 Быков В. 170  
 Быков К. 592  
 Быковский С. 2: 13  
 Бэкон Ф. 457, 594; 2: 154  
 Бялик Б. 387, 388, 389; 2: 553, 554

- Вавилов Н. 666  
Вавилов С. 441, 593; **2:** 144, 145, 149, 150, 176, 181, 182, 190  
Ваганов А. 651; **2:** 554  
Вайгаускас З. 428; **2:** 554  
Вайнштейн С. 292  
Вайскопф М. 373; **2:** 55, 65, 554  
Ваксберг А. **2:** 291, 554  
Валькова В. **2:** 235, 554  
Ванслов В. 522; **2:** 554  
Васецкий Г. 439, 448, 449, 471  
Василевская В. 190  
Василевский А. 160, 161, 162, 163, 164, 165, 170  
Васильев В. 390; **2:** 554  
Васильев И. **2:** 329  
Васильев С. (поэт) 278, 670; **2:** 188–189, 278, 290, 293, 544  
Васильев С. **2:** 167, 168, 169  
Васильков Я. **2:** 7, 8, 10, 18, 19, 554  
Васнецов В. 26; **2:** 148, 339  
Васькин А. 216, 288, 304, 309, 316; **2:** 554  
Васюра Г. 65  
Вагутин Н. 149, 151  
Вахрушев В. 329  
Вебер Ю. **2:** 159  
Вейдле В. 567  
Вейнер А. — см. Weiner А.  
Велехова Н. 206–207, 208, 209; **2:** 554  
Венцлова А. **2:** 235, 423  
Вертов Д. 39  
Веселовский А. **2:** 24  
Весник Е. 144–145  
Визгин В. 579; **2:** 554  
Вильсон В. 273  
Вильямс В. 597, 601, 610, 654, 659; **2:** 554  
Винер Н. 489  
Виноградов В. В. **2:** 13, 40, 41, 43, 48, 68, 81, 83, 84, 85, 86, 88, 554  
Виноградов В. Н. **2:** 533, 534  
Виноградов Ю. **2:** 210, 569  
Винокуров Ю. **2:** 215, 554  
Винтер Д. 22  
Виппер Р. 248  
Вирта Н. 156, 179, 355, 359, 397, 405; **2:** 291, 481, 557  
Вирхов Р. 680, 681, 682, 683, 685, 686  
Витгенштейн Л. 484  
Вишневецкий И. 248, 255; **2:** 507, 517, 554  
Вишневская И. 358, 365; **2:** 201, 478, 554, 557  
Вишневский Вс. 81–83, 85–90, 97, 98, 99, 100, 101–102, 112, 127, 179, 243, 244, 245, 246, 249, 270, 319, 366, 377; **2:** 554  
Власов А. 218  
Власова Е. 32, 506; **2:** 555  
Водопьянов М. 344, 347  
Вознесенский Н. 440, 500; **2:** 148  
Волков В. 372; **2:** 555  
Волков С. 499, 507, 525, 531; **2:** 555, 580  
Волошинов В. **2:** 29  
Волькенштейн В. **2:** 97  
Волькенштейн М. 578; **2:** 555  
Воробьев И. **2:** 503, 509, 510, 512, 515, 555  
Воробьев К. 170  
Воронин С. **2:** 329  
Воронина О. 383; **2:** 580  
Воронков А. 307; **2:** 555  
Воронский А. 425  
Ворошилов К. 148, 161, 162, 197, 527; **2:** 148, 352, 357, 470, 537  
Врубель М. **2:** 257, 258, 259, 334  
Вургун С. **2:** 432, 433  
Вучетич Е. **2:** 278, 329, 331, 359, 372  
Выгон М. 187; **2:** 555  
Вышеславский Л. 69  
Вышинский П. 454; **2:** 400, 401, 555  
Гайсинович А. 676; **2:** 555  
Гак Г. 465  
Галактионов М. 240, 251  
Галанов Б. **2:** 321, 497, 555  
Галич А. 355; **2:** 431, 432  
Гамзатов Р. **2:** 422  
Ганелин Р. **2:** 166, 555  
Ганслик Э. 509  
Гарин Э. **2:** 488  
Гаспаров Б. 543, 568, 570, 595; **2:** 7, 28, 29, 30, 555  
Гастелло Н. 179; **2:** 353  
Гацунаев К. 301; **2:** 555  
Гаямов А. **2:** 503  
Гвоздев А. **2:** 83, 555  
Геббельс Й. 379; **2:** 418  
Гегелло А. 299  
Гегель Г. В. Ф. 9, 411, 413, 423, 428, 432–433, 434, 435–437, 443, 445, 447, 456, 457–464, 465, 466, 468, 469, 482, 569, 594, 599, 644; **2:** 556, 565  
Геллер Л. 144, 262, 264, 404, 698; **2:** 539, 556  
Гельфанд М. 110; **2:** 291  
Герасимов А. **2:** 278, 329, 331, 332, 343, 350, 351, 358, 359  
Герасимов С. 179, 187, 188, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 239, 241, 247, 256, 262, 340, 359  
Герман А. **2:** 521, 522, 523, 524, 525, 526, 530, 538, 558, 575  
Герц Г. **2:** 153, 227  
Герцен А. 464, 465, 466, 468, 628, 676; **2:** 252, 260, 261, 263, 266  
Гершкович Е. 295, 307, 318; **2:** 556  
Гершкович Ф. 555  
Гефтер М. 364  
Гинзбург Л. 89, 90, 94, 95, 128, 129, 132, 225; **2:** 359, 556  
Гинзбург М. 218, 221  
Гитлер А. 65, 88, 128, 146, 161, 166, 167, 168, 169, 213, 214, 242, 354, 379, 582; **2:** 133, 295, 297, 382, 388, 389, 390, 392, 422, 432, 488, 490, 497  
Гладков А. 344  
Гладков Ф. 572  
Гликман И. 525, 526, 528, 531; **2:** 556  
Глинка М. 75, 525, 532, 533, 535, 539, 546, 553, 628; **2:** 201, 202, 206, 213, 235, 237–248, 252, 253, 257, 259, 260, 554, 556, 561, 575  
Глинков Р. **2:** 174  
Гловиньский М. 429; **2:** 556  
Говорков В. **2:** 543  
Говоров Л. 170  
Гоголь Н. 75, 187, 191, 192, 325, 355, 628; **2:** 213, 215, 238, 261, 262, 526

- Годунов Б. 246, 252, 253  
 Голдобин В. 359; **2:** 556  
 Голль Ш. де 10  
 Головня А. 238, 340; **2:** 556, 557  
 Голуненко К. 173  
 Гольденвейзер А. 508, 510  
 Гольдес О. **2:** 111, 114  
 Гольц Г. 218, 220  
 Гольштейн М. 509  
 Гор Г. 129, 130, 132  
 Горбаневский М. **2:** 6, 18, 556  
 Горбатов А. 177  
 Горбатов Б. 179, 190, 334; **2:** 91  
 Горбачев М. 64, 65, 435  
 Горелик Г. 579; **2:** 556  
 Горлицкий Й. 19, 33, 319;  
     **2:** 536, 542, 573  
 Горнунг Б. **2:** 17  
 Городинский В. 508, 509;  
     **2:** 241, 242, 556  
 Горький М. 49, 306, 357, 375,  
     387, 388, 394, 398, 528, 572,  
     573, 576, 588, 595, 608, 609,  
     610, 623; **2:** 6, 159, 208, 259,  
     276, 277, 288, 331, 359, 367,  
     403, 422, 437, 491, 556  
 Граков Г. 198, 199; **2:** 556  
 Гранберг А. **2:** 215  
 Гранин Д. 104  
 Грачев В. 612, 626, 630; **2:** 119,  
     134, 556  
 Грейгъ О. **2:** 176, 556  
 Греков Б. **2:** 152  
 Грибачев Н. 105, 518, 548;  
     **2:** 39, 278, 280, 291, 292  
 Грибоедов А. 325  
 Григорьев В. 100; **2:** 556  
 Григорьев Г. 615; **2:** 556  
 Григорьян Н. 631; **2:** 208, 556  
 Гринберг И. 200; **2:** 97, 100, 556  
 Гройс Б. 44, 384, 412, 445;  
     **2:** 50, 56, 65, 66, 556  
 Громов Е. 238; **2:** 557  
 Громов П. 110–111  
 Громова Н. 32  
 Громова У. 182, 194, 200, 203,  
     204, 205, 210, 556  
 Громыко А. 20  
 Грошев А. 198, 199, 200, 335;  
     **2:** 557  
 Гругман Р. **2:** 532, 557  
 Грудцова О. 389; **2:** 557  
 Грэхэм Л. **2:** 198–199, 557  
 Гудзенко С. 67, 68, 72; **2:** 421  
 Гудков Л. 52, 59, 60, 225, 506;  
     **2:** 549, 557  
 Гудкова В. **2:** 478, 557  
 Гулак Е. **2:** 434  
 Гумилевский Л. **2:** 147, 159, 160,  
     161, 178, 179, 186, 187, 557  
 Гуревич А. **2:** 90, 557  
 Гурзо С. 201  
 Гус М. **2:** 424, 463, 464, 466,  
     489, 557  
 Гюнтер Х. 44, 73; **2:** 236, 557,  
     558, 571  
 Даль В. 524  
 Данилевский В. **2:** 144, 147,  
     151, 156, 158, 557  
 Данилевский И. 284, 557  
 Данилов А. 21, 28, 30, 31, 32;  
     **2:** 383, 384, 557  
 Дарвин Ч. 568, 569, 594, 597,  
     598, 599, 600, 603, 608, 624,  
     626, 643, 644, 652, 653, 654,  
     662, 663, 673, 676, 679, 680,  
     700; **2:** 14, 54, 135, 153, 175,  
     179, 180, 181, 231, 494  
 Дашкиев Н. 698, 699, 703  
 Дебор Ги 34  
 Деборин А. 420, 421, 424, 425,  
     426, 427, 429, 433, 440, 474  
 Девятко И. 416, 419, 428, 435,  
     436, 438, 439, 440, 463, 465;  
     **2:** 535, 552  
 Дейл Г. **2:** 146  
 Декарт Р. 91, 435, 451, 457, 594;  
     **2:** 150  
 Делокаров К. 422, 557  
 Деляну Л. 186  
 Демиденко А. 478  
 Демидов В. 372; **2:** 530, 557  
 Державин М. 154  
 Державин Н. **2:** 152, 557  
 Деррида Ж. 34, 35  
 Десницкая А. **2:** 60, 557  
 Джеймсон Ф. 42; **2:** 294–295  
 Джемс У. 485  
 Дживелегов А. 353  
 Дзержинский И. 507, 519,  
     533, 540  
 Дзержинский Ф. 37; **2:** 375  
 Дикий А. 137, 142, 143, 144,  
     145, 160, 249, 264, 265, 619;  
     **2:** 213, 557, 570  
 Дмитриев В. 659; **2:** 557  
 Дмитриева Ц. 148; **2:** 557  
 Дмитрий Донской 237  
 Днепров В. 404; **2:** 558  
 Добренко Е. 73, 83, 190, 229,  
     256, 279, 360, 429, 538, 558,  
     586; **2:** 6, 40, 420, 548, 558,  
     571, 576  
 Добролюбов Н. 464, 465, 466,  
     468; **2:** 143, 267, 268, 271, 562  
 Довженко А. 39, 200, 224,  
     225, 246, 252, 261, 609–623,  
     625, 626, 628, 629, 630, 632,  
     650, 653; **2:** 202, 481, 484,  
     485, 486, 495, 500, 551, 558,  
     571, 572  
 Докучаев В. 630, 633, 634,  
     659; **2:** 180, 181, 232, 233  
 Долин А. 523, 524, 526, 558  
 Долматовский Е. 526; **2:** 424  
 Донской М. 531  
 Дружинин П. 372, 446, 447;  
     **2:** 166, 558  
 Дубинин Н. 652  
 Дубровский А. 232, 284;  
     **2:** 152, 558  
 Дудин М. 185  
 Дунаевский И. 39, 536;  
     **2:** 246, 247, 558  
 Душкин А. 220  
 Дынный М. 478  
 Дьюи Дж. 454, 475, 480  
 Дьяконов И. **2:** 10, 558  
 Дягилев С. **2:** 257, 258, 559  
 Еголин А. 343, 366, 376, 380,  
     441, 442, 458; **2:** 558  
 Егоршин В. 461  
 Елагин В. 651  
 Ельцин Б. 19, 65, 66  
 Еремеева А. **2:** 150, 558  
 Еремин Д. 14, 257; **2:** 97, 550  
 Ермилов В. 199, 386, 388, 389,  
     393, 394, 395, 397, 398, 401,  
     402, 404, 416, 573; **2:** 41, 558  
 Есаков В. 31, 438, 424, 580;  
     **2:** 101, 103, 104, 108, 109, 110,  
     113, 138, 208, 550, 558, 559  
 Ефимов Б. 692; **2:** 425, 502, 514  
 Ефимов Е. 509; **2:** 559

- Жабинский В. 12; **2**: 559  
 Жаров А. **2**: 424, 425  
 Ждан В. 138, 139, 142, 157, 164; **2**: 559  
 Жданов А. 48, 52, 68, 72, 106, 116, 134, 197, 231, 232, 233, 241, 243, 266, 268, 320, 323, 329, 331, 339, 343, 352, 353, 365, 366, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 384, 387, 397, 398, 405, 408, 424, 440, 441, 443, 446, 447, 448, 451, 455, 457, 458, 462, 471, 475, 476, 494, 495, 498, 500, 501, 503–518, 520, 523, 524, 526, 527, 529, 530, 531, 532, 537, 542, 544, 550, 559, 562, 563, 572, 591; **2**: 46, 53, 93, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 113, 117, 132, 148, 149, 164, 165, 312, 357, 364, 367, 559, 562, 566  
 Жданов Ю. 411, 474, 590, 592–593, 609, 612; **2**: 41, 45, 48, 144, 164, 167, 168, 185, 559  
 Жебрак А. **2**: 109  
 Жемчужина П. 382  
 Жирмунский В. **2**: 15, 16, 17, 22, 23, 24, 26, 41, 559  
 Жирнов Е. 441; **2**: 559  
 Жолковский А. 528; **2**: 274, 559  
 Жуков Г. 134, 149, 166, 170, 224  
 Жуков Д. **2**: 142, 278, 559  
 Жуковский Н. 230, 630, 632, 634; **2**: 107, 150, 159, 185, 202, 203, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 220, 239  
 Журавлев В. 31  
 Журавлев Н. 164; **2**: 559  
 Завадский К. 691  
 Загорянский Е. 660  
 Зазыбин Н. 691  
 Зак А. **2**: 468, 469, 470  
 Зак М. 323  
 Закс А. **2**: 166, 559  
 Залеская Л. 573; **2**: 559  
 Замятин Е. 376, 377, 571  
 Зарецкий Ю. **2**: 166, 559  
 Заславский Д. 451, 452, 485, 494, 509  
 Захаренко И. **2**: 222, 559  
 Захаров В. 262, 502, 508, 510, 518, 554 559; **2**: 39, 44, 502  
 Захаров Г. 216, 310  
 Захарченко В. **2**: 152, 153, 553  
 Звезгинцев В. **2**: 10, 15, 84, 559  
 Звонов Л. 454, 461, 472  
 Зворыкин А. **2**: 149, 559  
 Зворыкин В. **2**: 174  
 Зворыкин К. **2**: 174  
 Здродовский П. **2**: 198  
 Зелинский К. **2**: 40  
 Земнухов И. 182, 183, 209, 556  
 Зима В. 31, 658; **2**: 559  
 Зименко В. 393; **2**: 559  
 Зиндер Л. **2**: 43  
 Зиновьев Г. **2**: 64  
 Зиновьев А. 415  
 Зиновьева О. 295, 297, 306; **2**: 560  
 Зись А. 440, 441; **2**: 560  
 Змеул С. 218  
 Зограф Н. 353  
 Золотоносов М. **2**: 375, 560  
 Золотусский И. 105  
 Золя Э. **2**: 141  
 Зорин А. 534; **2**: 238, 560  
 Зошенко М. 38, 50, 98, 256, 320, 321, 324, 326, 328, 329, 361, 365, 366, 369, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 406, 408, 476, 498, 525, 531; **2**: 68, 104, 553, 554  
 Зубкова Е. 31, 32, 363; **2**: 560, 570  
 Зыков И. 299, 304, 306  
 Иван III 284  
 Иван IV Грозный 49, 50, 227, 232, 237, 242–255, 256, 266, 267, 272, 274, 286, 324; **2**: 92, 216, 298, 406, 561  
 Иванов А. 74; **2**: 254, 334  
 Иванов В. 201  
 Иванов Вс. **2**: 190, 201  
 Иванов К. 517  
 Ивановский А. 538, 539, 540  
 Илизаров Б. 32; **2**: 6, 560  
 Илизаров С. 579; **2**: 181, 560  
 Иловайский Д. 281  
 Ильин М. 312, 634; **2**: 159, 560  
 Ильичев Л. 414, 438, 439, 441  
 Инбер В. 67, 69, 75, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 107, 110, 111, 125, 127  
 Иовчук М. 414, 438, 439, 441, 442, 465, 466, 467, 468, 469, 470; **2**: 143, 560  
 Иогансон Б. **2**: 543  
 Иофан Б. 212, 218, 290, 292, 296, 305, 306; **2**: 560  
 Исаев К. 355  
 Исаева К. 196, 198; **2**: 560  
 Исаковский М. 67, 70, 185, 203, 287, 508; **2**: 348, 350, 428, 509, 510  
 Кабалевский Д. 523, 539  
 Каверин В. 103, 109, 373  
 Каган М. 402; **2**: 560  
 Каганович Л. 20; **2**: 49, 277, 537  
 Кадочников П. 250  
 Казанцев А. 660  
 Калатозов М. 14, 329; **2**: 112, 481  
 Калашников Ю. 273; **2**: 560  
 Калинин М. 273, 346, 613, 620, 622; **2**: 213  
 Каменев Л. 420; **2**: 64  
 Каменский З. 435–436, 455, 457, 458, 473; **2**: 560  
 Каммари М. 461; **2**: 71, 561  
 Канетти Э. 39–40, 213–214; **2**: 561  
 Кант И. 457, 460, 461, 467, 468, 484; **2**: 380  
 Капица П. 366; **2**: 167, 561  
 Капустин Я. 379; **2**: 146  
 Капустина А. 292  
 Караганов А. 359; **2**: 210, 212, 214, 220, 561  
 Карагулов И. **2**: 433  
 Карбышев Д. 179  
 Кардин В. 105  
 Кармалита С. **2**: 522, 525  
 Карнеги Д. 484  
 Касаткин Н. 333  
 Кассиль Л. 109, 110; **2**: 556  
 Кассирер Э. **2**: 60  
 Касторская М. 187; **2**: 561  
 Катаев В. 105, 110  
 Кацнельсон С. **2**: 70

- Квинт Д. 41  
 Кедров Б. 440, 448, 470, 474, 475, 476; **2:** 72, 73, 74, 169, 291, 561, 569  
 Кедров В. **2:** 440  
 Кемпе М. **2:** 434  
 Кеннеди У. 480  
 Керженцев П. 509  
 Кетлинская В. 78, 111, 113, 114, 115, 117, 120–127  
 Кимерлинг З.; **2:** 561  
 Киров С. 16, 75, 149, 154, 381, 536, 537, 622, 623; **2:** 100, 112, 209, 210, 213, 375  
 Кирпотин В. 317, 318; **2:** 49, 561  
 Кирсанов С. 185  
 Киш Й. **2:** 481  
 Кларк К. — см. Clark K.  
 Клейн Л. **2:** 152, 561  
 Клемансо Ж. 273  
 Ключева Н. 498; **2:** 94, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 116, 117, 120, 137, 138, 140, 149  
 Книпович Е. 109; **2:** 561  
 Кнорин В. 424  
 Кобозев Н. **2:** 167, 168  
 Коваль М. 502, 503, 548; **2:** 44, 561  
 Ковальчик Е. 385; **2:** 561  
 Коварский Н. 150, 153; **2:** 561  
 Ковтун И. **2:** 142, 278, 559  
 Ковчегов П. 462  
 Кожевников А. 498, 590; **2:** 39, 45, 46, 48, 49, 54, 561  
 Кожевников В. 361; **2:** 445  
 Козин В. 511  
 Козинцев Г. 633; **2:** 196, 202, 203, 210, 211, 212, 215, 234, 235, 239, 248, 255, 260, 262, 299, 521, 561  
 Козлов Л. 253, 255; **2:** 561  
 Козлов Ф. 527  
 Колесников В. 217, 218  
 Колли Н. 218  
 Колтунов Г. 650  
 Колчинский Э. 571, 584; **2:** 101, 559, 561  
 Кольцов Н. 631  
 Конев И. 170  
 Конрадова Н. 213; **2:** 561  
 Константинов Ф. 431; **2:** 64, 562  
 Кончаловская Н. 279–286  
 Копелев Л. **2:** 477  
 Копосов Н. 96; **2:** 562  
 Копылова В. **2:** 533  
 Корнеев Е. 295, 307, 318; **2:** 556  
 Корнеев М. **2:** 64, 562  
 Корнейчук А. 151, 190, 344, 355, 402  
 Корнилов Б. 94  
 Коротеев В. 64  
 Косенкова Ю. 217, 218, 219, 223, 291, 292, 300, 303, 306; **2:** 562  
 Космодемьянская З. 64, 137, 179  
 Костенко В. 181  
 Костылев В. 248  
 Костырченко В. 31, 438, 500, 501; **2:** 142, 166, 277, 278, 286, 287, 332, 533, 534, 535, 556, 558, 562  
 Косыгин А. 20, 527  
 Котов М. 181, 184  
 Котовский Г. 133; **2:** 353  
 Кох Р. 694, 700  
 Кошешая Е. 181, 182, 183, 184  
 Кошешой О. 181, 182, 183, 184, 185, 186, 189, 191, 192, 194, 195, 197, 200, 203, 204, 208, 209, 210; **2:** 469  
 Кравченко Ф. 646; **2:** 562  
 Крамской И. 237, 628; **2:** 202  
 Крапива К. 357  
 Красильников П. 306, 307; **2:** 562  
 Красина Т. **2:** 209, 562  
 Кременцов Н. 32, 580; **2:** 101, 111, 112, 114, 120, 137, 138, 562  
 Кремлев Г. **2:** 97, 140, 141, 225, 250, 253, 562  
 Кривицкий А. 64  
 Кривоносов Ю. 444; **2:** 188, 562  
 Кринский В. 219–220  
 Крон А. 81, 356  
 Круглов В. 464  
 Кружков В. 356, 414, 438, 439, 441, 447, 449, 454, 473; **2:** 143, 562  
 Крюков Н. 543  
 Кугач Ю. 266; **2:** 358, 543  
 Кудрявский Д. **2:** 53  
 Кудрявцев П. **2:** 169  
 Кузнецов А. 372, 379, 440, 447; **2:** 109  
 Кузнецов Б. 467; **2:** 156, 177, 562  
 Кузнецов И. **2:** 468, 469, 470  
 Кузнецов М. 252  
 Кузнецов Н. 691  
 Кузьмина Е. **2:** 501  
 Кукулин И. 84, 89, 95; **2:** 562  
 Кулешов А. 186; **2:** 426  
 Кулешов Н. 313; **2:** 563  
 Кулибин И. **2:** 156, 160, 174, 179  
 Куляпин А. **2:** 542, 543, 563  
 Куприянов П. **2:** 106  
 Кусикьян И. **2:** 13  
 Кутузов В. 372; **2:** 530, 557  
 Кутузов М. 75, 159, 160, 236, 237, 254, 274; **2:** 162, 298  
 Кучерова Ф. 691  
 Лавренев Б. 109; **2:** 201, 447, 449  
 Лавуазье 492  
 Лазарев П. **2:** 156, 563  
 Лазарева Л. 31  
 Лазутин П. **2:** 146  
 Лактионов А. 50, 322; **2:** 329, 331, 377  
 Ламарк Ж.-Б. 567, 568, 569, 603, 652, 654, 662, 663, 664, 677, 690; **2:** 179, 180, 555  
 Ландау Л. **2:** 167  
 Лаптев Ю. 344  
 Ларс К. 157  
 Лау Е. **2:** 545  
 Лебедев В. 300; **2:** 563  
 Лебедев Вяч. 636, 637, 643, 651  
 Лебедев Д. 583, 584; **2:** 563  
 Лебедев П. 343, 522; **2:** 563  
 Лебедев-Кумач В. 185, 277  
 Леви-Брюль А. **2:** 23, 60, 563  
 Левин Е. 229, 248, 340; **2:** 563  
 Левина Е. 31; **2:** 101, 103, 104, 108, 109, 110, 113, 138, 559  
 Левитан Ю. 166; **2:** 81  
 Левоневский Д. 366; **2:** 563

- Леглер В. 494, 583, 585, 587, 588, 589; **2**: 37, 563
- Лейбниц Г. 457, 568, 594
- Лейбович О. 32; **2**: 563
- Лейбсон Л. 580
- Ленин В. 17, 18, 30, 49, 65, 71, 76, 100, 102, 136, 141, 145, 161, 167, 238, 258, 259, 260, 263, 265, 266–269, 270, 271, 273, 293, 405, 408–410, 414, 415, 418, 423, 429, 430, 431, 433, 435, 436, 437, 450, 452, 454, 456, 459, 461, 463, 468, 469, 470, 526, 527, 575, 583, 609–610, 637, 637, 675, 676; **2**: 38, 52, 54, 55, 147, 208, 220, 260, 261, 262, 264, 295, 388, 453, 534, 563
- Леонов Л. 344; **2**: 402–418, 502
- Леонов М. 416, 417, 474, 594; **2**: 61, 83, 563
- Лепешинская О. 53, 571, 596, 599, 601, 602, 603, 605, 609, 652, 653, 654, 670, 673–685, 687, 688, 689, 690, 691, 693, 694, 695, 699, 701, 702, 703, 704; **2**: 7, 36, 138, 555, 563, 568, 574
- Лепешинская О. П. 674, 683–684
- Лепешинский П. 674
- Ливанова Т. **2**: 503, 563
- Лидов П. 64
- Липовецкий М. 187, 191, 194; **2**: 569
- Лисицын Ф. 174
- Литвинова Ф. 526
- Лифшиц М. 7–8, 573; **2**: 563
- Лихарев Б. 76, 378; **2**: 92
- Ллойд-Джордж Д. 273
- Лобачева Н. 557; **2**: 563
- Лобачевский Н. 466, 467, 594; **2**: 136, 141, 149, 154, 155, 173
- Лодыгин А. **2**: 147, 151, 172, 173, 199
- Ломидзе Г. 360, 401; **2**: 563
- Ломоносов М. 466, 492, 594; **2**: 92, 108, 125, 126, 134, 141, 144, 148, 149, 150, 154, 155, 167, 169, 172, 176, 177, 178, 179, 181, 190, 191, 192, 193, 201, 202, 230, 234, 247, 264, 339, 360, 456, 562
- Лузин Н. 427
- Лукач Д. 43, 573
- Лукин А. 182
- Лукин Ю. 632; **2**: 209, 232, 563
- Луков Л. 50, 227, 241, 255, 319, 321, 324, 325, 326, 329, 330, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 342, 373, 543; **2**: 563
- Луковский И. 239, 240
- Луконин М. 67, 69; **2**: 428
- Лукьянов С. 335
- Луначарский А. 572; **2**: 12, 563
- Лучко К. 335
- Лысенко Т. 52, 411, 493, 495, 499, 568, 569, 570, 571, 572, 574, 577, 578, 580–584, 586–588, 590–603, 605–608, 609–613, 623, 624, 626, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 640, 641, 642, 643, 645, 647, 649, 650, 651, 652, 654, 655, 656, 659, 660, 664, 665, 666, 670, 671, 672, 673, 675, 676, 677, 678, 680, 681, 682, 688, 689, 690, 691, 693, 694, 699, 702, 703, 705; **2**: 6, 7, 15, 27, 28, 29, 30, 31, 36, 37, 38, 39, 42, 47, 48, 65, 66, 67, 68, 109, 111, 138, 180, 555, 559, 563, 564, 565, 569, 573
- Любимова В. **2**: 466, 467
- Любищев А. 578; **2**: 564
- Люкс Л. **2**: 535, 564
- Лютиков Ф. 182, 189, 192, 195, 198
- Ляпунов А. **2**: 173
- Лясковский В. 181, 184
- Ляшко Н. 222
- Мазаев А. 179
- Майборода Г. 527, 531
- Майер Р. 492; **2**: 144, 174, 177
- Майер Х. 274
- Майрановский Г. **2**: 115, 116
- Макарова И. 197, 201; **2**: 564
- Маклейш А. 9
- Маковельский А. 452, 460, 461
- Маковский С. 567
- Максименков Л. 501, 509, 536; **2**: 564
- Максимова Е. **2**: 480, 564
- Малахова Ю. 315, 316; **2**: 564
- Маленков Г. 20, 148, 267, 343, 356, 370–372, 373, 379, 397, 401, 437, 438, 440, 441, 500; **2**: 48, 168, 181, 183, 184, 185, 187, 286, 332, 357, 463, 537, 562
- Малиновский Р. 149, 151, 170
- Мальшко А. 203; **2**: 424, 428
- Мальцев Е. 179
- Мальцев О. 14
- Мамардашвили М. 414, 608; **2**: 564
- Мандельштам О. 375, 567, 690; **2**: 519, 564
- Мандрик М. **2**: 167, 564
- Маневич И. 141, 142, 156, 257, 263, 264, 272; **2**: 248, 250, 254, 255, 564
- Марголит Е. 136, 140, 146, 169, 200–201, 255, 268, 269, 321, 322, 342, 616, 617, 618, 619; **2**: 206, 206, 522, 528, 564
- Маресьев А. 137
- Мариенгоф А. **2**: 111, 118, 124, 127, 137
- Марион Дж. 490
- Маркасова Е. 187; **2**: 564
- Марков Д. 235, 573; **2**: 564
- Маркони Г. 274, 466; **2**: 108, 134, 174, 190, 227, 228, 229, 230
- Маркс К. 266, 298, 391, 413, 414, 420, 422, 423, 424, 426, 431, 436, 451, 452, 457, 463, 464, 468, 469, 470, 485, 527, 597, 599, 644, 654, 675, 683, 700; **2**: 15, 29, 52, 82, 136, 180, 196, 300, 313, 389, 422, 472, 564
- Марр Н. 32, 53, 499, 568–569, 586, 694; **2**: 6, 7–50, 51, 52, 53, 55, 58, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 80, 81, 83, 84, 87, 88, 146, 550, 551, 553, 554, 555, 557, 558, 559, 560, 561, 564, 565, 570, 575
- Мартинсон С. 538
- Мартынов И. 523
- Маршак С. 103, 185, 286, 634; **2**: 506–512, 514, 517
- Марьямов Г. 144, 159, 160, 166, 168, 197, 224, 227, 268, 611, 612; **2**: 542, 564
- Марьямов А. **2**: 40, 213, 218, 236, 265, 266, 267, 489, 564
- Маслин Н. 376
- Маслов А. **2**: 535, 564
- Масс В. 344

- Массалитинов К. 673  
 Матросов А. 137, 179, 200, 201;  
 2: 353  
 Магусовский М. 186  
 Махнырев А. 288; 2: 565  
 Мацкин А. 110  
 Маяковский В. 87, 284, 376,  
 531; 2: 277, 288, 322  
 Мдивани Г. 2: 442  
 Медведев Ж. 577, 578, 580, 581,  
 582, 583, 601, 609; 2: 12, 81,  
 532, 565  
 Медведев П. 2: 29  
 Медведев Р. 2: 12, 81, 532, 565  
 Мейер Ф. 627, 639; 2: 208  
 Мейерхольд В. 206, 208, 209,  
 359, 543  
 Мейлах Б. 384, 401, 402, 458,  
 467; 2: 565  
 Мейтус Ю. 179, 203, 204, 205,  
 209, 556  
 Мелконян Г. 691  
 Меллер Г. Дж. 2: 146  
 Менделеев Д. 466, 578, 594,  
 628; 2: 99, 107, 141, 155, 167,  
 173, 213, 216, 217, 220, 230,  
 231, 456  
 Мендель 587, 624, 626, 631, 632,  
 654, 655, 681; 2: 34  
 Мендельсон Ф. 166, 167  
 Мессер Р. 406; 2: 565  
 Мещанинов И. 2: 17, 18, 41, 42,  
 43, 44, 45, 48, 49, 52, 53, 68,  
 70, 564, 565  
 Миклухо-Маклай Н. 2: 202,  
 203, 213, 214, 221, 224, 225,  
 232  
 Микоян А. 148, 500, 527;  
 2: 119, 537  
 Миллер А. 2: 382  
 Мильнер Я. 443, 473  
 Минин К. 75, 230, 254, 282  
 Минин С. 421  
 Минкин А. 13  
 Минн Е. 2: 322, 325, 327, 328  
 Минчковский А. 2: 322, 325,  
 327, 328  
 Миртемир 210  
 Митин М. 414, 424, 425, 426,  
 427, 428, 432, 433, 434, 436,  
 437, 438, 439, 440, 448, 453,  
 454, 456, 466, 471, 474, 477,  
 494, 605, 608; 2: 143, 565  
 Митрохин Н. 2: 276, 565  
 Михалков С. 38, 356, 543,  
 544; 2: 325, 397, 398, 399,  
 449, 466, 473, 474, 565  
 Михоэлс С. 382, 544; 2: 290,  
 351, 376, 454, 535  
 Мичурин И. 411, 573, 575, 577,  
 580, 581, 584, 585, 587, 589,  
 591, 592, 594, 595, 597, 598,  
 599, 603, 605, 606, 607, 608,  
 609–660, 663, 665–673, 676,  
 699  
 Млечин Л. 2: 116, 139, 197,  
 532, 533, 565  
 Можайский А. 2: 172, 175,  
 181–190, 216, 217, 218  
 Мокроусов А. 526; 2: 565  
 Молок А. 2: 300, 301  
 Молотов В. 20, 148, 168, 197,  
 212, 382, 500, 581; 2: 102, 209,  
 352, 357, 463, 470, 531–532,  
 534, 537, 574, 702, 703; 2: 28,  
 43, 156, 180, 201, 202, 206,  
 207, 208, 211, 213, 214, 219,  
 230, 323, 553, 556, 562, 571  
 Момыш-Улы Б. 108  
 Морган Т. 605, 626, 631, 681  
 Мордвинов А. 300, 310; 2: 196  
 Мордюкова Н. 201  
 Морозов Г. 382  
 Морочник С. 449  
 Мосашвили И. 666, 670  
 Москвичов Л. 496, 565  
 Мосолов И. 2: 186, 187, 553  
 Мотовилов Г. 309  
 Муждаба А. 130  
 Музрукова Е. 676; 2: 555  
 Мурадели В. 498, 500–507, 516,  
 520, 531, 552, 556, 558, 559,  
 564; 2: 560, 564  
 Муратова К. 2: 402, 565  
 Мурашов Ю. 7, 565  
 Мурзиди К. 2: 435  
 Мусоргский М. 26, 252, 254,  
 539, 628; 2: 202, 205, 206,  
 213, 214, 235, 239, 240, 247–  
 254, 255, 256, 257, 259, 260,  
 262, 270, 550, 562, 564, 569  
 Мухина В. 222  
 Мушегян Г. 223  
 Мюллер Г. 481, 482  
 Мясковский Н. 501, 511, 519,  
 539  
 Мясников А. 401; 2: 565  
 Мясников А. Л. 2: 197, 533,  
 565  
 Навои А. 2: 265, 269, 270  
 Назаренко Ю. 216, 288, 304,  
 309, 316; 2: 554  
 Назаров И. 328; 2: 565  
 Налбандян Д. 50, 266, 322;  
 2: 358, 543  
 Наполеон 26, 27, 28, 120, 159,  
 161, 164, 213, 641, 642; 2: 243,  
 264, 296  
 Наумов В. 2: 535, 553  
 Нахимов П. 50, 138, 236, 238,  
 239, 240, 274, 324, 341, 380;  
 2: 202  
 Недоброво В. 2: 216, 218, 220,  
 566  
 Недогонов А. 67; 2: 291, 292  
 Недошивин Г. 391, 392, 393,  
 394, 396; 2: 566  
 Некрасов В. 321  
 Некрасов Н. 628, 378; 2: 257,  
 261, 262, 263, 264, 290  
 Некрич А. 2: 166, 566  
 Некрылова А. 524; 2: 556  
 Немирович-Данченко В. 357  
 Нестеров М. 2: 334  
 Нестеров П. 26, 188, 219  
 Нестьев И. 514, 515, 521;  
 2: 509, 514, 515, 566  
 Нехода И. 2: 427  
 Николаев В. 2: 449  
 Николаев И. 311; 2: 566  
 Николай I 9, 26, 27; 2: 243, 254  
 Николай II 9, 65  
 Нилин П. 329, 330  
 Ницше Ф. 215, 216, 353; 2: 566  
 Новиков К. 426, 428; 2: 566  
 Нора П. 225–226  
 Нортроп Ф. 492  
 О'Нил Ю. 353  
 Огрызко В. 2: 464, 566  
 Огурцов А. 422, 426, 427, 435  
 Озеров В. 401; 2: 566  
 Ойзерман Т. 444  
 Оленев М. 216  
 Олтаржевский В. 308; 2: 566

- Ольшанский И. 270; **2:** 568  
Опарин А. 653, 675  
Орбели Л. 588, 592, 596; **2:** 68  
Оруэлл Дж. **2:** 379, 401, 516  
Островитянинов К. **2:** 75, 566  
Островой С. 185  
Острогорский М. **2:** 173  
Остроумов Г. **2:** 152, 153, 553  
Отрепьев Г. 282  
Оттен Н. **2:** 97  
Охлопков Н. 179, 206, 207, 209, 239, 262; **2:** 566  
Охотников В. **2:** 227, 228, 231, 566  
Оцуп Н. 567
- Павленко П. 141, 167, 168, 366, 581, 582; **2:** 566  
Павлов И. 411, 578, 579, 580, 589, 592, 594, 622, 623, 628, 630, 631, 632, 633, 634, 649, 703; **2:** 43, 141, 146, 166, 180, 201, 202, 203, 205–214, 231, 232, 556, 558, 565, 566, 569  
Павлов Л. 214  
Павлов М. 173  
Пайпс Д. **2:** 273, 299, 567  
Палладио А. 312  
Панкратова А. 232  
Панова В. 321  
Панферов Ф. **2:** 276, 277, 362  
Панченко Н. 220  
Папава М. **2:** 202, 567  
Паперно И. 89, 104, 128, 569; **2:** 567, 578  
Паперный В. 292, 301, 302; **2:** 567  
Парин В. **2:** 102, 103, 105, 106, 113  
Пархоменко А. 133  
Пархоменко М. 402  
Пастер Л. 594, 680, 693, 694, 696, 697, 700, 701, 702  
Пастернак Б. 39, 364, 376; **2:** 281, 292, 351, 360, 426, 559  
Паукер А. **2:** 498  
Паукова В. 456, 474  
Паулос Ф. 149  
Паустовский К. 103, 109  
Пеллио П. **2:** 10
- Первенцев А. 156, 518; **2:** 430, 459  
Переверзев В. 424; **2:** 31  
Петров А. 336  
Петров В. 137, 157, 160, 163, 165, 235; **2:** 205, 206, 221, 567  
Петров Е. **2:** 329  
Петров Н. **2:** 535, 567  
Печатнов В. **2:** 392, 567  
Печенкин А. 578; **2:** 567  
Пидсуха А. **2:** 422  
Пилипенко Н. 576; **2:** 567  
Пипинашвили К. **2:** 265  
Пирогов Н. 578, 633; **2:** 141, 202, 210, 211, 212, 213, 214, 215  
Пироцкий Ф. **2:** 157  
Писарев Д. 466, 676; **2:** 271  
Пихоя Р. 18–19  
Платон 450, 457, 461, 485  
Платонов А. 385, 386, 608, 618; **2:** 26  
Плеханов Г. 375; **2:** 54  
Плимак Е. 442, 457; **2:** 567  
Плоткин Л. 352, 375, 376, 377, 378, 398; **2:** 567  
Плотников Н. 313, 314, 315; **2:** 567  
Погодин Н. 145, 268, 344, 694; **2:** 538, 539  
Погожева Л. 141, 146; **2:** 499, 501, 567  
Подвойский Л. 390; **2:** 567  
Подорога В. 497, 567  
Пожарский Д. 75  
Покровский М. 49, 234, 281, 420, 455–456; **2:** 12, 20, 31, 38, 65, 81  
Полевой Б. **2:** 538  
Поляк Л. 106–107, 111; **2:** 567  
Поляков Ю. **2:** 166, 567  
Помогаева Е. 478  
Попков П. 440; **2:** 146  
Попов А. 478  
Попов Ал. 230, 274, 466, 492; **2:** 99, 107, 108, 141, 150, 153, 169, 172, 174, 199, 202, 203–205, 206, 207, 211, 213, 214, 226–231  
Попов В. 31, 32; **2:** 568  
Попов Г. 501; **2:** 279
- Попова Т. **2:** 239, 565  
Поповский А. 601, 651; **2:** 147, 149, 159, 164–166, 171–172, 568  
Поппер К. 413, 414; **2:** 568  
Порудоминский В. **2:** 281, 282, 285, 286, 287, 568  
Поскребышев А. 147, 446; **2:** 308  
Посохин М. 304, 305  
Поспелов Н. **2:** 32–33, 43, 61, 568  
Поспелов П. 439, 447, 527; **2:** 276, 278  
Презент И. 624, 676; **2:** 38, 39  
Преображенский Е. **2:** 12  
Пржевальский Н. **2:** 153, 202, 203, 204, 206, 213, 214, 215, 221, 222, 223, 224, 567  
Пригов Д. 528  
Прокофьев А. 67, 73, 110, 111, 127, 131  
Прокофьев С. 38, 39, 255, 501, 503, 508, 511, 515, 519, 539, 543, 550, 553, 555, 557; **2:** 68, 434, 502–517, 554, 563, 566, 570  
Прокофьева М. **2:** 504, 506, 507, 508, 568  
Просвирнов М. **2:** 432  
Прохаска Д. **2:** 152, 568  
Прудникова Е. **2:** 532, 568  
Прудон П.-Ж. 423  
Прут И. **2:** 445  
Птушко А. 241  
Пудовкин В. 39, 50, 138, 143, 230, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 321, 324, 325, 329, 340, 341, 342, 380, 543, 549, 619, 630; **2:** 68, 185, 202, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 220, 221, 561, 564, 568  
Пустарников В. 424; **2:** 568  
Путин В. 19, 34, 65, 66, 67; **2:** 392, 520  
Пушкарева Л. 579; **2:** 560  
Пушкин А. 75, 187, 242, 252, 253, 274, 287, 421, 502, 582, 628; **2:** 167, 237, 238, 239, 247, 250, 261, 265, 269, 292, 293, 339  
Пыжиков А. 21, 28, 30, 31, 32; **2:** 383, 384, 557  
Пыжова О. 196

- Пырьев И. 38, 39, 239, 241, 249, 250, 262, 321, 322, 323, 329, 330, 331, 333, 335, 336, 342, 360, 536, 539, 540, 542, 543; 2: 291
- Пятов В. 2: 155
- Рабинович С. 216
- Равдин Б. 379; 2: 568
- Радзинский Э. 167; 2: 568
- Разумный А. 2: 202
- Райзман Ю. 241, 342; 2: 265, 271
- Райнис Я. 2: 202, 214, 265, 270, 271, 272
- Раку М. 2: 239, 241, 244, 248, 251, 256, 568
- Ральцевич В. 425, 427
- Рансьер Ж. 43
- Рапопорт Я. 675, 676, 682, 684, 687, 688, 691, 692, 693, 694; 2: 198, 533, 534, 535, 539, 540, 568
- Раппапорт Г. 13; 2: 202
- Рассел Б. 480, 484; 2: 415
- Ратия Ш. 300
- Рахманинов С. 206
- Рачук И. 270; 2: 568
- Резников Л. 454
- Реизов Б. 401; 2: 568
- Рейтблат А. 2: 213, 568
- Ремизов А. 377
- Репин А. 279
- Репин И. 628; 2: 202, 249, 250, 256, 257, 293, 324, 332, 336, 338, 343, 350, 370
- Реформатский А. 2: 40, 41, 43
- Решетников Ф. 2: 469, 543
- Решетов А. 69
- Рзянин М. 302; 2: 568
- Римский-Корсаков Н. 26, 525, 531, 532, 539; 2: 202, 205, 213, 235, 248, 250, 252, 256, 257–260, 270
- Родионов М. 440
- Родионов Н. 335, 338; 2: 568
- Рожков П. 573; 2: 568
- Розенберг А. 379
- Розенталь М. 449; 2: 76, 568
- Рокоссовский К. 170
- Рокпелнис Ф. 2: 429
- Романовский С. 571, 584; 2: 569
- Ромашов Б. 355, 650; 2: 96–101, 111, 481, 569
- Ромм М. 13, 14, 144, 145, 167, 230, 241, 249, 323; 2: 142, 202, 481, 489, 493, 499, 500, 501, 559, 569
- Роом А. 14; 2: 97, 111, 112, 120, 141, 477, 481
- Роскин Г. 498; 2: 94, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 116, 117, 120, 137, 138, 140, 149
- Россинский Б. 2: 183
- Россиянов К. 2: 67, 569
- Рошаль Г. 267, 630; 2: 202, 205, 206, 212, 230, 248, 249, 250, 251, 252, 256, 262, 265, 299, 550, 569
- Рубаненко Б. 314, 569
- Рубин И. 424
- Рубинштейн А. 2: 254
- Рубинштейн Л. 528
- Рубинштейн Н. 2: 166, 559
- Руднев Л. 219, 289, 298, 315; 2: 569
- Румий В. 421; 2: 569
- Рыбаков Б. 2: 152
- Рыбалко П. 152, 178
- Рыжкин И. 540; 2: 569
- Рыклин М. 25, 28, 37, 65–66, 104–105, 168, 192, 193, 194, 215, 226; 2: 426, 516, 523, 569
- Рылева А. 213; 2: 561
- Рынди́н В. 208
- Рюмин М. 533
- Рюриков Б. 398–399, 533; 2: 569
- Рябушинский Д. 2: 217, 218, 219, 220
- Рябчиков Е. 313; 2: 569
- Саакадзе Г. 235, 256, 274
- Сабанеев Л. 2: 256
- Савченко А. 329, 330
- Савченко И. 137, 141, 156, 235; 2: 265, 266, 267, 564
- Садовский В. 440; 2: 569
- Салтыков-Щедрин М. 359, 397, 401
- Сальников А. 673
- Самойлов В. 2: 210, 569
- Самойлов Д. 7–8, 12, 17, 21, 34; 2: 569
- Самойлов Е. 207
- Самосуд С. 2: 506, 508, 515
- Сандомирская И. 93, 128; 2: 50, 569, 579
- Санишвили Н. 2: 265
- Сантаяна Д. 353, 486
- Сарабьянов В. 466, 468
- Сарнов Б. 320, 370; 2: 327, 569
- Сафарова З. 540; 2: 569
- Сафонов В. 601, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 659, 660, 674, 675, 677, 682, 685, 687, 688, 689, 690; 2: 159, 177, 569
- Саянов В. 74, 267, 268; 2: 92
- Саяпина О. 478
- Свердлов Я. 37
- Светлов В. 438, 439, 461, 464, 471, 473; 2: 143, 569
- Светлов М. 67; 2: 142, 418
- Свешников А. 2: 166, 569
- Сегал Е. 634; 2: 560
- Сейфуллина Л. 222, 376
- Селектор М. 469, 470; 2: 291
- Сельвинский И. 67, 248, 376, 378, 543
- Семенов Н. 2: 167, 168
- Семенов Ю. 478
- Сенявская Е. 180; 2: 570
- Сергеев Н. 578; 2: 570
- Сергеев-Ценский С. 240
- Сергиевский И. 381
- Сердюченко Г. 2: 13, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 67, 69
- Серебренников Б. 2: 16, 17
- Серебровский А. 597
- Серов В. 2: 257, 258, 259, 260, 370
- Серов Вл. 2: 278, 331, 359
- Серто М. де 34, 35
- Сидельников В. 287; 2: 570
- Силади А. 2: 524, 528, 529, 530, 570
- Силина Л. 14; 2: 382, 570
- Симаков Б. 2: 186
- Симонов К. 38, 70, 170, 236, 237, 344, 355, 385, 386, 409, 410, 497; 2: 91–92, 94, 96,

- 111, 112, 116, 120, 124, 126, 130, 278, 327, 402, 422, 424, 425, 427, 428, 432, 433, 478, 479, 480, 481, 489, 493, 544, 564, 570
- Симонов Н. 32; **2:** 570
- Скандерберг 237
- Скатерщиков В. **2:** 268, 570
- Скворцов-Степанов И. 421
- Скоренко Т. **2:** 199, 200, 570
- Скорик П. **2:** 44
- Скубач О. **2:** 542, 543, 563
- Скуратов М. 244, 250
- Сланский Р. **2:** 280, 477
- Слезкин Ю. **2:** 21, 570
- Слуцкий Б. 11; **2:** 289
- Смирнов Е. 593, 676; **2:** 103
- Смирнов И. 248
- Смирнов С. 421, 424
- Смирнова Е. 137, 144, 265; **2:** 236, 240, 255, 570
- Смирнова З. 471
- Смит У. **2:** 102, 104, 113, 114, 137
- Смэтс Я. 485
- Собко В. **2:** 458
- Соболев Л. 242, 249, 251
- Сойфер В. 578, 579, 580, 582, 583, 596, 597, 598, 691, 693; **2:** 570, 579
- Соколов Б. 524, 570
- Соколов В. 415, 441, 571
- Соколов Н. 181
- Соколов-Скала П. 179, 203
- Соловьев А. 137, 138; **2:** 214, 215, 224, 498, 571
- Соловьев Б. 403; **2:** 419, 571
- Соловьев В. 248; **2:** 298–300, 302, 307, 308, 571
- Соловьев С. 27
- Сондерс Ф. С. 9; **2:** 382, 417–418, 571
- Сонин А. 463, 571, 578, 579; **2:** 144, 166, 167, 169, 181, 571
- Соснин А. **2:** 166
- Сосновский И. **2:** 209, 562
- Сосюра В. 186
- Софронов А. 105, 518, 548; **2:** 38, 39, 44, 68, 149, 278, 291, 292, 372
- Спиноза Б. 451, 457, 594
- Станиславский К. 206, 341, 357, 359; **2:** 367
- Стасов В. 25; **2:** 201, 213, 235, 248, 250, 252, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 270
- Стассен Г. **2:** 387, 388, 389, 531, 532
- Стейнбек Дж. 353; **2:** 478, 479, 571
- Степанов В. 329
- Степанян Ц. 462; **2:** 78, 571
- Стил Дж. **2:** 479
- Столетов А. **2:** 172, 220
- Столпер А. 342
- Столыпин П. 8
- Стравинский И. **2:** 257, 258
- Стриганова А. 692
- Студитский А. 691, 692; **2:** 571
- Субоцкий Л. 107–108; **2:** 291, 571
- Суворов А. 75, 113, 235, 236, 238, 254, 274
- Сурков А. 70, 108, 109, 171, 376; **2:** 402, 419, 424, 427, 428, 430
- Суров А. 362; **2:** 38, 170, 278, 291, 292, 545, 571
- Суслов М. 20, 146, 147, 148, 441, 442, 447, 474, 527; **2:** 45, 148, 165, 190, 307, 357, 386, 463
- Сутулов Л. 691
- Сутырин В. 152, 153, 154, 615; **2:** 97, 291, 571
- Сыркин Я. **2:** 167, 168
- Сэпман И. 150
- Такер Р. (Tucker R.) 24; **2:** 76, 77, 579
- Таленский Н. 240
- Тарасенков А. 385, 397, 403; **2:** 572
- Тарасов П. 356
- Тарковский Ан. **2:** 181
- Тарле Е. 232, 437
- Твардовский А. 7, 67, 132, 133, 277, 360, 508; **2:** 374, 507
- Тенина Е. **2:** 166, 572
- Тер-Ваганян В. 420
- Тесла Н. **2:** 227
- Тименчик Р. 371, 382; **2:** 572
- Тимирязев А. 421
- Тимирязев К. 447, 466, 594, 616, 628, 652, 653, 655, 663; **2:** 153, 178, 180, 213
- Тимофеев Л. 402
- Тиссэ Э. **2:** 244
- Титаренко Е. 202; **2:** 572
- Титов А. 671–672
- Тихонов В. 32, 284; **2:** 572
- Тихонов Вяч. 201
- Тихонов Н. 75, 76, 77, 107, 125, 127; **2:** 402, 423, 426, 427, 481, 542, 572
- Тихонова А. 292
- Толбухин Ф. 149, 151, 161, 162, 170
- Толстов С. **2:** 45
- Толстой А. Н. 15, 29, 190, 248, 437; **2:** 572
- Толстой И. И. **2:** 46–47, 572
- Толстой Л. Н. 91, 119, 122, 123, 154, 161, 191, 508, 522, 628; **2:** 225, 226, 259, 308, 422, 572
- Тольц В. **2:** 522
- Томилин К. 579; **2:** 167, 572
- Томский Н. 50, 322; **2:** 350, 351, 359, 377
- Томсон В. 523
- Топоров В. 279; **2:** 274, 572
- Топчиев А. 338, 339; **2:** 572
- Топчиев Ал. **2:** 41, 45
- Торицын А. 181, 184
- Трапезников К. 291
- Трауберг Л. **2:** 111, 291, 299
- Трахтенберг О. 478
- Третьякевич В. 181, 182, 183, 191
- Тримбач С. **2:** 484, 572
- Трифонов Ю. 12
- Трифонова Т. 401, 403; **2:** 572
- Тронько П. 183
- Трофимов П. 478
- Троцкий Л. 269, 420; **2:** 64
- Трошин Д. 569; **2:** 65, 89, 180, 572
- Тунков В. 390; **2:** 567
- Тур, братья (Л. Тубельский и П. Рыжей) 344, 360, 681, 682; **2:** 188, 481, 486
- Турко И. 379
- Туровская М. 12–13, 15, 148; **2:** 476–478, 481, 482, 486, 490, 495, 496, 572

- Турсун-Заде М. 2: 427  
 Тушнова В. 2: 421  
 Тынянов Ю. 567; 2: 262  
 Тюленин С. 185, 192, 200, 203, 204, 209, 556; 2: 469  
 Тюляпин К. 2: 434  
 Тюпа В. 80; 2: 572
- Уатт Дж. 78, 492; 2: 160, 163, 174, 178, 179  
 Уваров С. 26, 27, 534, 565; 2: 238  
 Уильямс Т. 353  
 Уленбрух Б. — см. Uhlenbruch B.  
 Умов Н. 2: 173  
 Успенский А. 355  
 Уточкин С. 2: 188
- Фаворский А. 2: 173  
 Фадеев А. 64, 123, 179, 181, 182, 184, 186–194, 196–201, 203, 204, 207, 209, 370, 387, 388, 394, 409, 410, 497, 555; 2: 91, 94, 106, 278, 279, 505, 506, 507, 508, 550, 555, 556, 561, 572, 574  
 Файнциммер А. 2: 473  
 Фатеев А. 14; 2: 279, 382, 385, 479, 490, 572  
 Федин К. 376; 2: 232, 572  
 Федоров И. 2: 156  
 Федоров Н. 585  
 Федоров-Давыдов А. 300–301; 2: 573  
 Федосеев П. 414, 422, 438, 439, 441, 442, 447, 452–453, 472, 473; 2: 143, 562, 573  
 Фейербах Л. 420, 464, 466, 468, 469, 569, 594, 599; 2: 143, 180, 569  
 Филатов В. 583, 585; 2: 573  
 Филин Ф. 2: 13, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 67, 69, 573  
 Фингерт Б. 449, 474  
 Финн Э. 2: 137, 138  
 Фихте И. 436, 451, 457, 460, 461  
 Фицпатрик Ш. 9, 24–25, 30, 56–57; 2: 577  
 Фиш Г. 601, 651, 652; 2: 159, 573  
 Фишер Э. 451  
 Фомин В. 451
- Франко Ф. 493  
 Францев Ю. 2: 401, 573  
 Фрейденберг О. 127–128, 129, 132; 2: 13, 567  
 Фрейлих С. 200; 2: 573  
 Френкель Я. 427  
 Фриче В. 2: 12, 31  
 Фролов И. 578; 2: 573  
 Фрумкин А. 2: 167, 168  
 Фуко М. 34, 35, 128, 608  
 Фурсенко А. 2: 532, 573  
 Фурье Ж.-Б. 451  
 Фучик Ю. 2: 287, 280
- Хайкин Б. 509, 562  
 Хаксли Ю. 651  
 Хальбвакс М. 225  
 Хан-Магомедов С. О. 289; 2: 573  
 Хант Л. 40  
 Ханютин Ю. 149, 170, 200; 2: 573  
 Хапаева Д. 96; 2: 573  
 Хасянов О. 32  
 Хаустов В. 31; 2: 535, 563  
 Хейзинга Й. 37  
 Хентова С. 536, 573  
 Хилькевич А. 220  
 Хлевнюк О. 19, 31, 33, 319; 2: 275, 535, 536, 542, 567, 570, 573  
 Хмелько М. 266; 2: 358, 543  
 Хмельницкий Д. 218, 219, 220, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 317; 2: 573  
 Холодов Е. 362, 391, 396; 2: 573  
 Храбровицкий Д. 2: 453  
 Храпченко М. 502, 551  
 Хренников Т. 38, 502, 510, 522, 533, 535, 539, 547, 549; 2: 506  
 Хрущев Н. 30, 65, 147, 161, 181, 269, 288, 310, 311, 316, 317, 370, 427, 527, 583; 2: 329, 364, 376, 463, 534, 557
- Цапенко М. 295, 296, 308; 2: 573  
 Цукерман В. 229; 2: 573  
 Цыбин А. 2: 532, 573
- Чаадаев П. 466  
 Чагин Б. 461, 462  
 Чайковский П. 26, 75, 204, 237, 263, 515, 525, 532, 539, 546, 551, 553, 628; 2: 202, 414  
 Чаковский А. 108, 132  
 Чалая З. 2: 452  
 Чалдымов А. 222  
 Чалоян В. 467  
 Чапаев В. 133; 2: 353  
 Чаплыгин С. 2: 159, 220  
 Чарквиани К. 2: 50  
 Чемоданов Н. 2: 40, 49  
 Чепурин Ю. 361  
 Червинский М. 344  
 Черемных Н. 2: 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188  
 Черненко С. 646, 647, 648  
 Чернихов Я. 214, 215  
 Черный О. 222, 549–564; 2: 573, 574  
 Черных П. 2: 85, 574  
 Чернышевский А. 389, 391, 402, 464, 465, 466, 467, 468, 628, 676; 2: 143, 255, 260, 262, 266, 267, 268, 271, 560, 562  
 Чернышова З. 216  
 Чертков В. 387; 2: 76, 574  
 Черчилль Р. 382  
 Черчилль У. 36, 109, 270, 272, 273, 382, 480; 2: 65, 381, 385, 389, 390, 391, 392, 393, 410, 424, 429, 433, 500  
 Чесноков Д. 463; 2: 38, 75, 149, 574  
 Чехов А. 325, 355, 357, 379, 535; 2: 349, 444  
 Чечулин Д. 290, 302, 304; 2: 574  
 Чиаурели М. 49, 50, 137, 141, 142, 146, 157, 166, 167, 168, 179, 235, 255–259, 261–270, 272, 273, 329, 581; 2: 564, 574  
 Чигирин И. 2: 532, 574  
 Чикобава А. 2: 18, 27, 46, 48, 60, 574  
 Чиколев В. 2: 173  
 Чирков Б. 249, 262  
 Чирсков Б. 151, 153, 154; 2: 140  
 Чубур А. 2: 152, 574  
 Чудакова М. 370; 2: 574

- Чуев Ф. 2: 534, 574  
 Чуйков В. 148, 170  
 Чуковская Л. 373; 2: 574  
 Чуковский К. 103  
 Чуковский Н. 125, 126, 127  
 Чулаки М. 522; 2: 495
- Шавров В. 2: 183  
 Шамота Н. 401; 2: 574  
 Шамшуренков Л. 2: 157, 174  
 Шартье Р. 17, 35  
 Шаталин Н. 438  
 Шаталкин А. 596; 2: 574  
 Шаханов А. 2: 166, 574  
 Шебалин В. 501, 510, 511, 515, 518, 519, 527; 2: 241, 244, 245, 495  
 Шевцов И. 2: 278, 293, 327, 328–343, 348, 349, 352, 354, 357–359, 361–363, 365, 366, 368, 370, 374, 376, 377, 378, 574  
 Шевцова Л. 182, 192, 194, 200, 203, 204, 209  
 Шевченко Т. 2: 202, 214, 236, 241, 265, 266, 267, 268, 270, 564  
 Шейнин Л. 344, 347; 2: 188, 453, 481, 486  
 Шекспир У. 253, 325, 376; 2: 308, 406  
 Шеллинг Ф. 457, 460, 461, 568; 2: 7, 29, 555  
 Шёнберг А. 523, 555  
 Шепилов Д. 356, 441, 442, 500, 501, 509, 515, 524, 525, 531, 532, 551; 2: 93, 278, 279, 332, 357, 534, 574  
 Шершенко Л. 478  
 Шефнер В. 2: 429  
 Шиллер Ф. 189, 190, 394; 2: 466  
 Шилова И. 2: 526, 527, 529, 574  
 Шипилов И. 2: 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188  
 Ширинский-Шихматов П. 27  
 Широкоград А. 2: 466, 574  
 Шишкин А. 478  
 Шишкова Т. 371, 379, 382, 383; 2: 574  
 Шкловский В. 103, 565; 2: 162–163, 334, 574
- Шлегель Ф. 565; 2: 238  
 Шмыров В. 167, 198, 200, 261, 268–269; 2: 564, 574  
 Шнапп Дж. 38  
 Шноль Э. 2: 208, 574  
 Шовкуненко А. 266  
 Шолохов М. 2: 327  
 Шор Р. 2: 40  
 Шостакович Д. 38, 39, 96, 98, 103, 203, 204, 222, 501, 502, 503, 504, 507, 508, 510, 511, 515, 516, 518, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 530, 531, 533, 535, 536–537, 539, 543, 544, 549, 550, 551, 553, 554, 555, 556, 559, 562–563, 564; 2: 68, 246, 495, 502, 555, 556, 557, 561, 565, 573  
 Шоу И. 353  
 Шпанов Н. 13; 2: 481  
 Шпеер А. 379  
 Штайн Г. 355, 356  
 Штейн А. 2: 97, 111, 112, 115, 117, 118, 120, 129, 132, 135, 137, 155, 481  
 Штеллер П. 300; 2: 563  
 Шток И. 2: 194  
 Шурпин Ф. 266; 2: 544
- Щеглов М. 550, 555; 2: 574  
 Щербаков А. 240, 371, 437, 572; 2: 277  
 Щербина В. 615  
 Щипанов И. 466  
 Щорс Н. 133; 2: 353  
 Щуров Г. 186  
 Щусев А. 218, 219
- Эйзенштейн С. 38, 39, 50, 227, 228, 229, 235, 236, 238, 241–255, 256, 257, 259, 267, 273, 274, 319, 321, 324, 325, 369, 406, 543, 561; 2: 68, 92, 93, 104, 205, 237, 298, 575  
 Эйхенбаум Б. 380; 2: 547, 574  
 Экштут С. 2: 91, 574  
 Эльсберг Я. 401; 2: 575  
 Эльяшевич А. 403; 2: 575  
 Эмдин М. 449, 461, 466  
 Энгельс Ф. 298, 391, 420, 423, 431, 433, 436, 450, 451, 452, 461, 463, 464, 469, 485, 527, 599, 663, 675, 679, 683, 685; 2: 12, 34, 52, 53, 64, 143, 177, 180, 313, 389, 564, 569
- Эпштейн М. 395; 2: 575  
 Эрдман Н. 2: 542, 575  
 Эренбург И. 13, 70, 103, 190, 212, 437, 549; 2: 142, 279, 332, 338, 343, 359, 372, 374, 382, 402, 412–417, 481, 502, 504, 505, 506, 517, 575  
 Эрмлер Ф. 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 163, 537, 538, 650; 2: 97, 100, 111, 112, 481, 573, 575  
 Эткинд Е. 390; 2: 575
- Юденич Н. 269, 270  
 Юдин П. 414, 424, 425, 426, 427, 430, 433, 434, 437, 438, 439, 440, 464, 471, 473, 474; 2: 79, 80, 575  
 Юзовский Ю. 243, 246, 251; 2: 291, 292, 575  
 Юматов Г. 201  
 Юмашева О. 253  
 Юон К. 222  
 Юрганов А. 232, 284; 2: 152, 575  
 Юренев Р. 161, 162, 238, 247, 248, 259, 262, 263, 339, 340, 610, 611, 613, 614, 615, 625, 626, 627, 628; 2: 209, 234, 237, 241, 244, 245, 246, 248, 262, 268, 270, 271, 272, 575  
 Юрьев Б. 2: 145, 184, 185  
 Юрьева И. 514  
 Юст В. 2: 522  
 Юстус У. 259  
 Юткевич С. 268, 269; 2: 202
- Яблочков П. 466; 2: 108, 150, 172, 173, 194, 195, 196, 199, 229  
 Якоби Б. 2: 146, 174  
 Якоби М. 2: 174  
 Якобидзе-Гитман А. 2: 522, 523, 575  
 Якобсон А. 357; 2: 481  
 Якобсон Р. 396; 2: 10, 575  
 Ямпольский М. 2: 522, 525, 575  
 Ярматов К. 2: 265  
 Ярошевский М. 472, 478, 489, 580; 2: 575  
 Ярустовский Б. 533

- Ярцева В. 2: 60, 575  
 Яхот И. 419, 421, 428, 429, 431;  
 2: 551, 575
- Barthes R. 2: 94–95, 575  
 Bauer R. 679; 2: 575  
 Belodubrovskaya M. 133; 2: 575  
 Bennett T. 135, 140; 2: 576  
 Borenstein E. 2: 383, 576  
 Brooks J. 2: 401, 576  
 Caute D. 2: 375, 380, 576  
 Chartier R. 17, 35; 2: 576  
 Clark K. (Кларк К.) 22, 33, 56,  
 188, 195, 279, 395, 499, 575;  
 2: 7, 15, 30, 413, 436, 561, 576  
 Corney F. 58  
 David-Fox M. 22, 32, 33;  
 2: 413, 576  
 de Jong-Lambert W. 596; 2: 576  
 Deutscher I. 254; 2: 576  
 Domar R. 373; 2: 576  
 Eagleton T. 35, 43; 2: 577  
 Frolova-Walker M. 26, 32, 252,  
 534; 2: 235, 248, 577  
 Goodwin J. 252; 2: 577  
 Graham L. 571, 596; 2: 577  
 Handler R. 135; 2: 577  
 Hankin R. 371; 2: 577  
 Hinds L. 479; 2: 518, 577  
 Home D. 210; 2: 577
- Hopf T. 518, 577  
 Hosking G. 2: 548, 577  
 Joravsky D. 570, 596; 2: 570  
 Keen S. 2: 476  
 Kepley V. 628, 629; 2: 208, 578  
 Kremontsov N. 571; 2: 576,  
 578  
 L'Hermitte R. 2: 6, 578  
 MacDonald I. 525, 578  
 Macdonald S. 136  
 Marin L. 139; 2: 578  
 McLenachan Th. 650; 2: 578  
 Mendilow J. 569; 2: 578  
 Mihailovic A. 2: 29, 578  
 Morrison S. 2: 506, 515, 516,  
 578  
 Overy R. 60; 2: 578  
 Perrie M. 242; 2: 578  
 Platt K. 248, 279; 2: 578  
 Pollock E. 32, 441, 570, 571;  
 2: 6, 579  
 Post J. 2: 275, 328, 475, 476, 483,  
 484, 579  
 Riley J. 166; 2: 579  
 Robins R. 2: 275, 328, 475, 476,  
 483, 484, 579  
 Roll-Hansen N. 596; 2: 579  
 Saunders F. 2: 375, 380, 579  
 Shapiro D. 2: 329, 579  
 Shcherbenok A. 2: 490
- Slonim M. 369; 2: 579  
 Sontag S. 180; 2: 579  
 Stanchevici D. 596; 2: 579  
 Stites R. 569; 2: 579  
 Swayze H. 371; 2: 579  
 Tomoff K. 32, 506; 2: 579  
 Tucker R. 2: 77, 579  
 Tumarkin N. 60; 2: 580  
 Uhlenbruch B. 242, 247, 254;  
 2: 580  
 Végso R. 380, 580  
 Vickery W. 368, 369, 371, 381;  
 2: 580  
 Virilio P. 2: 480, 580  
 Weiner A. 22, 32, 59, 131, 132;  
 2: 548, 580  
 Wetter G. 419; 2: 580  
 White H. 569; 2: 580  
 Wilson E. 511; 2: 580  
 Windt T. 479; 2: 518, 577  
 Wohlforth W. 2: 386, 580  
 Yakubov M. 524, 533, 535; 2: 580  
 Yarmolinsky A. 371; 2: 580  
 Youngblood D. 155; 2: 490,  
 579, 580  
 Yurchak A. 570; 2: 580  
 Zuk P. 511; 2: 580  
 Zweerde E. van der 414, 448;  
 2: 580

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### **Глава седьмая. Лингвистический реализм:**

|   |    |
|---|----|
| <b>Власть грамматики и грамматика власти</b> . . . . .                        | 5  |
| Звуковой строй революции и алфавит сталинизма: От речи к письму . . . . .     | 7  |
| Склоняя марксизм: Словообразование путем идеологического скрещения . . . . .  | 14 |
| Наследие и наследники: Морфология взрыва . . . . .                            | 38 |
| Марксист и вопросы языкознания: Идеологический синтаксис сталинизма . . . . . | 50 |
| Сталин-лингвист: Фундаментальный лексикон . . . . .                           | 69 |
| «В свете трудов...»: Уроки развития речи . . . . .                            | 80 |

### **Глава восьмая. Модусы, тропы и жанры советского патриотизма:**

|   |     |
|---|-----|
| <b>Конспирология в формах самой жизни</b> . . . . .                                 | 91  |
| «Долбить и вдалбливать» . . . . .   | 91  |
| Сценография паранойи: Патриотический театр абсурда . . . . .                        | 96  |
| Социалистический сюрреализм: Патриотическая пьеса . . . . .                         | 110 |
| Родина слонов: Криминальная история науки . . . . .                                 | 142 |
| Русский свет: Биографический фильм о русских ученых . . . . .                       | 201 |
| Сияние России: Биографический фильм о деятелях русского искусства . . . . .         | 234 |
| Соцреализм дураков: Скромное обаяние антисемитизма . . . . .                        | 272 |
| Соцреализм дураков: Ротшильды, коммунары<br>и всемирный еврейский заговор . . . . . | 293 |
| Соцреализм дураков: Пути творчества . . . . .                                       | 308 |
| Соцреализм дураков: Картины маслом . . . . .  | 328 |

### **Глава девятая. Gesamtkriegswerk: Зеркала холодной войны**

|  |     |
|--|-----|
| Сталинское «Urbi» et «Orbi»: Realideologie . . . . .                                 | 379 |
| Вульгата сталинизма: Имперское воображаемое в зеркале «борьбы за мир» . . . . .      | 383 |
| Военная поэзия мира: Тематизация идеологических идиом . . . . .                      | 400 |
| Театр мира: Драматизация идеологических идиом . . . . .                              | 419 |
| Проекция переноса: Экранизация идеологических идиом . . . . .                        | 436 |
| Рождение музыки из духа холодной войны:<br>Композиция идеологических идиом . . . . . | 476 |
| Композиция идеологических идиом . . . . .  | 501 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Эпикриз (Вместо эпилога)</b> . . . . .       | 521 |
| Кинематограф Чейна — Стокса . . . . .           | 521 |
| Дело и Тело: Хроника мертвого времени . . . . . | 530 |
| На исходе сталинской ночи . . . . .             | 541 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Список использованной литературы</b> . . . . . | 550 |
| <b>Именной указатель</b> . . . . .                | 581 |

*Евгений Александрович Добренко*

## **ПОЗДНИЙ СТАЛИНИЗМ: ЭСТЕТИКА ПОЛИТИКИ**

Том 2

Дизайнер обложки *С. Тихонов*

Редактор *Т. Тимакова*

Корректор *С. Крючкова*

Верстка *Д. Макаровский*

Налоговая льгота — общероссийский  
классификатор продукции ОК-005-93,  
том 2; 953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА  
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес редакции:

123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: [real@nlo.magazine.ru](mailto:real@nlo.magazine.ru)

[www.nlobooks.ru](http://www.nlobooks.ru)

Формат 70 × 100 1/16

Бумага офсетная № 1.

Печ. л. 37,5. Тираж 1500. Заказ №

Отпечатано в АО «Первая образцовая типография»,  
филиал «Ульяновский Дом печати»

432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

в серии: БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА  
«НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ ЗАПАС»

**Светлана Бойм**  
Будущее ностальгии



Может ли человек ностальгировать по дому, которого у него не было? В чем причина того, что веку глобализации сопутствует не менее глобальная эпидемия ностальгии? Какова судьба воспоминаний о Старом Мире в эпоху Нового Мирового порядка? Осознаем ли мы, о чем именно ностальгируем? В ходе изучения истории «ипохондрии сердца» в диапазоне от исцелимого недуга до неизлечимой формы бытия эпохи модерна Светлане Бойм удалось открыть новую прикладную область, новую типологию, идентификацию новой эстетики, а именно — ностальгические исследования: от «Парка Юрского периода» до Сада тоталитарной скульптуры в Москве, от любовных посланий на могиле Кафки до откровений имитатора Гитлера, от развалин Новой синагоги в Берлине до отреставрированной Сикстинской капеллы... Бойм утверждает, что ностальгия — это не только влечение к покинутому дому или оставленной родине, но и тоска по другим временам — периоду нашего детства или далекой исторической эпохе. Комбинируя жанры философского очерка, эстетического анализа и личных воспоминаний, автор исследует пространства коллективной ностальгии, национальных мифов и личных историй изгнанников. Она ведет нас по руинам и строительным площадкам посткоммунистических городов — Санкт-Петербурга, Москвы и Берлина, исследует воображаемые родины писателей и художников — В. Набокова, И. Бродского и И. Кабакова, рассматривает коллекции сувениров в домах простых иммигрантов и т. д.

в серии: БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА  
«НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ ЗАПАС»

**Алексей Юрчак**

Это было навсегда, пока не кончилось:  
Последнее советское поколение



Для советских людей обвал социалистической системы стал одновременно абсолютной неожиданностью и чем-то вполне закономерным. Это драматическое событие обнажило необычный парадокс: несмотря на то, что большинство людей воспринимало советскую систему как вечную и неизменную, они в принципе были всегда готовы к ее распаду. В книге профессора Калифорнийского университета в Беркли Алексея Юрчака система «позднего социализма» (середина 1950-х — середина 1980-х годов) анализируется в перспективе этого парадокса. Образ позднего социализма, возникающий в книге, в корне отличается от привычных стереотипов, согласно которым советскую реальность можно свести к описанию, основанному на простых противопоставлениях: официальная / неофициальная культура, тоталитарный язык / свободный язык, политическое подавление / гражданское сопротивление, публичная ложь / скрытая правда. Книга удостоена премии «Просветитель» за 2015 год.

Книги и журналы «Нового литературного обозрения»  
можно приобрести в интернет-магазине издательства [www.nlobooks.ru](http://www.nlobooks.ru)  
и в следующих книжных магазинах:

в МОСКВЕ:

- «Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, д. 6/3, стр. 1, 8 495 781-19-00
- Галерея книги «Нина» — ул. Волхонка, д. 18/2 (здание Института русского языка им. В. В. Виноградова), 8 495 201-36-45
- «Гараж» — ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32 (Парк Горького, слева от центральной аллеи, магазин в Музее современной культуры «Гараж»), 8 495 645-05-20
- Государственная галерея на Солянке — ул. Солянка, д. 1/2, стр. 2 (вход с ул. Забелина), 8 495 621-55-72
- Книжная лавка историка — ул. Б. Дмитровка, д. 15, 8 495 694-50-07
- Книжный киоск РОССПЭН — ул. Дмитрия Ульянова, д. 19, 8 499 126-94-18
- «Медленные книги» — <http://www.berrouniz.ru/>, 8 499 258 45 03
- «Москва» — ул. Тверская, д. 8, стр. 1, 8 495 629-64-83, 8 495 797-87-17
- «Московский Дом книги» — ул. Новый Арбат, д. 8, 8 495 789-35-91
- «ММОМА ART BOOK SHOP» — ул. Петровка, д. 25 (в здании ММСИ), 8 916 979-54-64
- «ММОМА ART BOOK SHOP» — Берсеневская наб., д. 14, стр. 5А (Институт «Стрелка»)
- «Новое Искусство» — Петровский бул., д. 23, 8 495 625-44-85
- «Порядок слов в Электротеатре» — ул. Тверская, д. 23, фойе Электротеатра «Станиславский», 8 917 508-94-76
- «У Кентавра» — ул. Чайнова, д. 15 (магазин в РГГУ), 8 495 250-65-46
- «Фаланстер» — Малый Гнезниковский пер., д. 12/27, 8 495 749-57-21
- «Фаланстер» (на Винзаводе) — 4-й Сыромятнический пр., д. 1, стр. 6 (территория ЦСИ Винзавод), 8 495 926-30-42
- «Циолковский» — Пятницкий пер., д. 8, 8 495 951-19-02
- «Primus Versus» — Покровка, д. 27, стр. 1, 8 495-223-58-10

в САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

- На складе нашего издательства — Лиговский просп., д. 27/7, 8 812 579-50-04, 8 952 278-70-54
- «Академкнига» — Литейный просп., д. 57, 8 812 273-13-98
- «Все свободны» — ул. Некрасова, 23, 8 911 977-40-47, <https://www.vse-svobodny.com/>
- Галерея «Новый музей современного искусства» — 6-я линия В. О., д. 29, 8 812 323-50-90
- Киоск в Библиотеке Академии наук — В. О., Биржевая линия, д. 1, 8 950 025-64-66
- «Классное чтение» — 6-я линия В. О., д. 15, 8 812 328-62-13
- «Книжная лавка» — Университетская наб., д. 17 (в фойе Академии Художеств), 8 965 002-51-15
- «Университетский книжный салон» — Университетская наб., д. 11, 8 812 328-95-11
- Книжный магазин в Государственном Эрмитаже — Дворцовая пл., д. 2, Зимний дворец, галерея Растрелли
- Книжный магазин в Главном штабе Государственного Эрмитажа — Дворцовая пл., д. 6/8
- Книжный магазин Государственного Эрмитажа в Универмаге «Au Point Rouge» — наб. реки Мойки, д. 28, 8 800 250-19-07
- Книжный магазин Музея «Эрарта» — 29-я линия В. О., д. 2, 8 812 324-08-09 (доб. 467)
- Магазин Музея Фаберже — наб. реки Фонтанки, д. 21, 8 812 333-26-55
- «Подписные издания» — Литейный просп., д. 57, 8 812 273-50-53
- «Порядок слов» — наб. реки Фонтанки, д. 15, 8 812 310-50-36
- «Порядок слов на Новой сцене Александринки» — наб. реки Фонтанки, д. 49А, эт. 3
- «Росфото» (книжный магазин при выставочном зале) — ул. Большая Морская, д. 35, 8 812 314-12-14
- «Санкт-Петербургский дом книги» (Дом Зингера) — Невский просп., д. 28, 8 812 448-23-57
- «Свои книги» — ул. Репина, д. 41, 8 812 966-16-91
- «Симпозиум» — ул. Достоевского, д. 19/21, лит. М (интеллектуальный кластер «Игры разума»), 8 812 670-25-00
- «Факел» — Лиговский просп., д. 74 (Контейнерная улица), 8 911 700-61-31
- «Фаренгейт 451» — ул. Маяковского, д. 25, 8 911 136-05-66
- «Фотодепартамент» — ул. Восстания, д. 24, 8 901 301-79-94
- «Хувентуд» — Ковенский пер., д. 14, 8 929 116-24-54