

5. Архетип матери

Внедрение архетипа матери в советской культуре связано с поворотом к «народу» и «Родине», который произошел в первой половине 1930-х годов. Архетип проявляется в культе Родины и земли, в расцвете таких новых жанров, как лирическая массовая песня и советская кинокомедия, в возникновении нового образа женщины в изобразительных искусствах, в архитектуре, в насыщенной символами изобилия и плодородия ВСХВ.

Н. Бердяев и Г. Федотов считали материнство духовным ядром русской народной религии⁸⁹. По Федотову, материнство воплощается в трех ипостасях: «В кругу небесных сил — Богородица, в кругу природного мира — земля, в родовой социальной жизни — мать являются, на разных ступенях космической божественной иерархии, носителями единого материнского начала»⁹⁰. Это близкие, но не тождественные явления⁹¹, на смежность которых указывается в духовных стихах:

Первая мать — Пресвятая Богородица,

Вторая мать — сыра земля,

Третья мать — кая скорьбь приняла⁹².

В русской религиозной мысли различаются две линии материнского начала: первоначальный языческий культ матери сырой земли, который представляет собой вариант распространенной у многих народов религии Большой матери⁹³, и христианское почитание Богородицы. Когда Русь приняла христианство, Богоматерь пришла на смену хтоническому божеству матери-земли, что сделало более доступным народу мужественный христианский монотеизм⁹⁴. Этот процесс был облегчен тем, что уже в византийской традиции такие понятия, как *theotokos* или Богородица, подчеркивали именно материнство, в отличие от западной церкви, где делался акцент на девственности Марии.

В результате, как считают исследователи, в народной религии (не в церковной догме) многие черты матери-земли перенеслись на образ Богородицы. «Русская Богородица значительно более похожа на “матушку сырую землю”, которая всех нас любит, поит и кормит (Богородица как Мировая Душа, София), чем на историческую Деву Марию»⁹⁵. Каковы самые важные черты матери-земли? На первом месте надо упомянуть признак плодородия: «Мать-земля, — пишет Федотов, — это прежде всего черное, рождающее лоно земли-кормилицы, матери пахаря, как об этом говорит постоянный эпитет “мать земля сырая”: Мать сыра земля, хлебородница»⁹⁶. Во-вторых, в народе существует «представление о Богородице как о красоте плотской, вещественной, красоте по преимуществу, красоте, составляющей восполнение к Божественному Логосу, к Христу»⁹⁷. Она обозначает ту неразрывную связь божественного и природного мира, которая называется софийной.

Не пускаясь в детали проблемы «двоеверия»⁹⁸, можно, вероятно, исходить из сосуществования двух линий в русской традиции материнского архетипа — языческой и христианской. Первый полюс включает в себе стихийные, вещественные аспекты (мать сыра земля, природа, плодородие), другой — собственно христианские духовные ценности (любовь, милосердие, заступничество за скорбящих).

Архетип матери при ассимиляции в советской культуре подвергается глубоким изменениям. Прежде всего, наблюдается тенденция к вытеснению его христианского содержания и к актуализации фольклорно-языческой стороны. В качестве примера укажем лишь на картину С. Эйзенштейна «Генеральная линия» («Старое и новое», 1929), в которой полемически противопоставляются христианская религия и языческий культ плодородия. Крестный ход и моление о дожде, которые совершаются на иссохшей земле под иконой Богородицы, оказываются тщетным, бесплодным экстазом. В противоположность этому, быка из сна Марфы Лапкиной можно понимать как оргиастическую, патетическую метафору плодородия. Мы видим его на фоне водопадов и потоков молока как иллюстрацию мифа о совокуплении неба с землей⁹⁹. Фильм, как и связанные с ним статьи Эйзенштейна, свидетельствует о том, что в это время режиссера очень занимали как раз проблемы психоанализа и мифологии¹⁰⁰.

В своей советской ипостаси архетип матери обозначает эмоционально-вегетативную основу жизни. Среди положительных эмоций числятся, говоря на языке самоописания культуры 1930-х годов, любовь, сердце, смех, жизнерадостность, веселость, красота, счастье и т. д. Вегетативный аспект включает плодovitость, коллективность и стихийность. Коллективность 1930-х годов значительно отличается от утопического классового коллективизма революционного типа своей органичностью и «теплой». Органическими коллективами считаются в особенности народ и семья. В этом смысле Н. Бердяев говорит о русской религиозности «коллективной биологической теплоты»¹⁰¹.

Архетип матери с особенной наглядностью раскрывается в советской массовой песне 1930-х годов. Лирическая песня выступает в качестве наследника народной песни, заменяя ее минорные настроения, мотивы грусти и уныния жизнерадостной интонацией. «Песня о Волге» точно резюмирует эту мысль: «Преж-

де в песне тоска наша пела, / А теперь наша радость поет» (ЛК, с. 290)¹⁰². После коллективизации деревни фольклорные традиции, которые до этого считались выражением реакционного духа крестьянства, превратились в ценное народное наследие.

Песня нового склада, в которой соединились черты народной песни с элементами песенного джаза и легкого, оптимистического марша, добилась признания только после преодоления рапповской линии аскетической революционной песни¹⁰³. Теперь критикуется «интонационно-однообразный, фанфарный, трескучий штамп, который столь характерен для очень многих наших массовых песен, с их неперменной ходульной “героикой”, узостью содержания, отсутствием мелодической простоты и выразительности, сочной и красочной лирики, увлекающей романтики, здорового юмора и т. д.»¹⁰⁴.

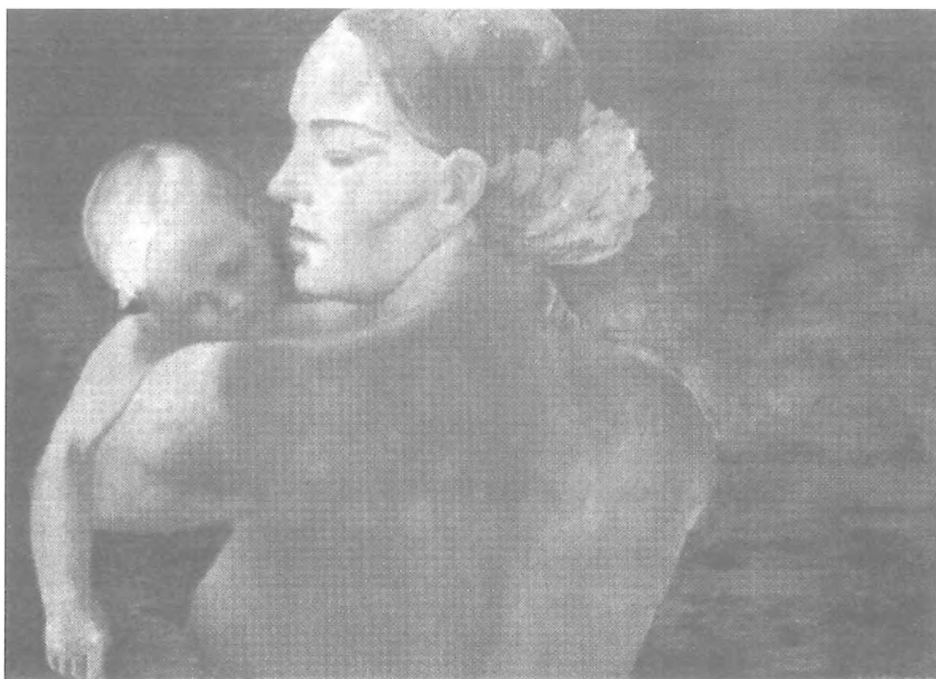
Начиная с 1934 года, песенное начало быстро вытесняет идеологически насыщенную революционную музыку. Согласно Г. Александрову, песни Дунаевского и Лебедева-Кумача подлинно народны, так как они выражают «сокровенные чувства и мысли»¹⁰⁵ советского человека. В центре новой песни, по словам критика, «любовь к стране, гордость освобожденных масс, счастливое детство и юность октябрьского поколения»¹⁰⁶. Критик добавляет, что «тема страны, счастливой родины раскрывается с ее лирической стороны, эмоционально опосредствуясь в сознании слушателя как его личная песня о родине»¹⁰⁷. Эта характеристика песен Дунаевского подтверждает мысль о том, что в расцвете массовой песни отразился глубокий перелом в духовной атмосфере советского общества. В его основе лежит возникновение нового архетипа матери.

В чем же жанровая особенность новой песни? Это бессюжетные тексты лирического склада, где отсутствует или, по крайней мере, почти снимается эпическое начало. Вместо действия и действующих персонажей доминирует описание эмоционально насыщенных картин родины. В большинстве случаев мы имеем дело с лирическим «мы», которое отличается от коллективного субъекта пролетарской поэзии тем, что означает весь советский народ¹⁰⁸, понимаемый как «общее тело», как «сверхорганизм»¹⁰⁹.

Это «мы» предстает не в форме классово и идеологически гомогенного коллектива, но как содружество (то, что выражает немецкий термин «Gemeinschaft») «сердце». Недаром это ключевое слово часто встречается в песнях 1930-х годов и обозначает то, что парадоксально можно было бы назвать интимной массовостью. В первых лирических песнях еще акцентируется значимость и непривычная новизна этого слова. «Сердце, как хорошо, что ты такое! / Спасибо, сердце, что ты умеешь так любить!» (ЛК, с. 253). Не удивляет, что «Песня о сердце» из кинофильма «Веселые ребята», которая принадлежит жанру «песни не про свою любовь»¹¹⁰, поскольку она обращается не к отдельному человеку, а к массе, была принята с восторгом. Сердце является тем «местом», где скрещивается личное (любовь, счастье) с общим (Москва как «сердце Родины»). Сердце — это та точка зрения, с которой коллективный лирический субъект смотрит на окружающий «родной» мир.

Пространственная модель массовой песни в общих чертах повторяет общую структуру мифа советского пространства. Однако, как мы увидим, она обладает своей спецификой. В центре находится образ Родины, который предстает в разных видах, но который всегда связан с материнским началом. Родина — это огромное женское тело, которое воплощает основу жизни народа. Знаменитая «Песня о Родине» из картины Г. Александрова «Цирк» начинается со слов:

Широка страна моя родная,
Много в ней лесов, полей и рек!
Я другой такой страны не знаю,
Где так вольно дышит человек.



Дейнека А. Мать. (1932)



Дейнека А. Колхозница на велосипеде. (1935)

Эти строки не зовут вперед и не призывают к классовой борьбе или к сплочению рядов под знаменем партии, как это было характерно для революционных маршей предыдущего периода. Ключ к пониманию этой песни не в марксистской идеологии, а скорее в древней мифологии земли, которая излагается А. Афанасьевым следующим образом: «Признавая землю за существо живое, самодействующее..., первобытные племена сравнивали широкие суши с исполинским телом, в твердых скалах и камнях видели ее кости, в водах — кровь, в древесных корнях — жилы, и наконец — в травах и растениях — волосы»¹¹¹. В стихотворении Исаковского «Земля» прямо эксплицируется эта мифологическая основа «Родины»: «Не ты ль весь век была в плену, / Родная мать, земля сырая» (И, с. 147)¹¹². В «Песне о Родине» из кинофильма «Цирк» поется: «Как невесту, Родину мы любим, / Бережем, как ласковую мать» (ЛК, с. 254).

По отношению к Родине-матери народу отводится роль героических сыновей и дочерей: «Идем, идем, веселые подруги, / Страна, как мать, зовет и любит нас!» (ЛК, с. 297). В то время как Сталин всегда занимает место мудрого «отца» и «учителя», советский герой, выращенный Родиной, осужден на вечную молодость. На фоне сплошного семейного счастья возрастная регрессия идет еще дальше. В массовой песне фигурируют уже не «молодые», а «дети»: «Мы будем петь и смеяться как дети» («Марш веселых ребят») или «И жарко любим и поем как дети» («Марш энтузиастов» (Ант., с. 113))¹¹³.

Родина всегда предстает перед нашими глазами как «необъятная», «необозримая», «огромная», а страна Советская как «широкая», «большая» и т. д. По мысли Д. С. Лихачева, «тоска по простору» характерна для лирической протяжной народной песни¹¹⁴. Но массовая песня не только перенимает у народной песни мотив широкого раздолья, но дает ему новый смысл. Это особенно ясно, если обратиться к связанному с ним мотиву «широкой», «дальней» дороги, который тоже восходит к русскому фольклору.

Движение к некоей дали, характерное для атмосферы 1930-х годов¹¹⁵, отличается от народной песни тем, что дорога всегда озарена оптимизмом и обладает определенным смыслом и целенаправленностью. «Ну как не запеть, если все впереди / И дорога пряма и светла?» (ЛК, с. 262). Или: «Потеплеет в груди: / Даль ясна и светла, / нет ни гнета, ни тьмы» («Лейся, песня моя!», ЛК, с. 267). «Широка и светла, перед нами легла / Путь-дорога» («Песня туристов», ЛК, с. 300). «Дорога! Дорога! Дорога! / Веди нас, дорога, вперед!» («Дорожная песня», ЛК, с. 309).

Иногда движение в пространстве принимает сказочно гиперболические измерения. В песне «Дороженька», записанной у колхозницы П. Семеновой, мотив дороги связывается с советской мифологемой чуда: «Рассветлым-светла дороженька, светла, / И ведет она к победам-чудесам» (Ант., с. 118). Или у Исаковского:

Ты по стране идешь. И все свои дороги
Перед тобой раскрыла мать-земля,
Тебе коврами стелются под ноги
Широкие колхозные поля.

Песня кончается словами: «Твоя дорога к солнцу пролегла. / Ты по стране идешь. / И нет такой преграды, / Чтобы тебя остановить могла» (И, с. 113).

Здесь советский лозунг «вперед и выше» сливается с фольклорным мотивом и дает ему новое направление. Движение ввысь, конечно, легко ассоциируется с мифом летчиков. В «Марше парашютистов» читаем: «Двинем выше / Неба крышу — / Голубые своды потолка!». И далее: «И высоко, / точно сокол, / Станет в небе Родина моя» (ЛК, с. 311—312). Страна не только необъятна в ширину — подвиги соколов поднимают и «крышу», «потолок» советской Родины.

Дорога без преград переплетается с советским мотивом осуществленной меч-

ты, который сформулирован уже в «Авиамарше» П. Германа 1920 г.: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью, / Преодолеть пространство и простор»¹¹⁶. В 1930-е годы, однако, увлечение техникой уступает новому лирическому духу. Вместо нейтрального «простора» мы теперь имеем дело с широкими просторами Родины, а слова о замене сердца «пламенным мотором» почти немислимы в эпоху, которая только что открыла для себя значение сердца. Поэтому в песнях 1930-х годов мотив мечты звучит по-другому. Например: «Что мечталось и хотелось, то сбывается, / Прямо к солнцу наша смелость пробивается!» (ЛК, с. 292). Или в «Песне о Волге»:

Мы сдвигаем и горы и реки,
Время сказок пришло наяву,
И по Волге, свободной навеки,
Корабли приплывают в Москву (ЛК, с. 290).

Широта страны и вольная дорога, столь милые песне 1930-х годов, выражают на языке пространства другие метафорические значения. Мифологическое пространство несет в себе множество оценочных коннотаций. Слова Достоевского — «мы широки, широки, как вся наша матушка Россия»¹¹⁷ — подчеркивают известную черту русского национального характера. Слова «широкий» или «вольный», с которыми в русском языке ассоциируется представление о свободном движении в пространстве, неограниченности, стихийности или разгуле, становятся устойчивыми эпитетами массовой песни. Достаточно вспомнить о широкой Родине, «где так вольно дышит человек» (ЛК, с. 253) или в другой песне: «Растем все шире и свободней, / Идем все дальше и смелей» (ЛК, с. 262).

Не случайно «широта» и «вольность» часто связываются с рекой Волгой. Так, например, в «Песне о Родине»: «Всюду жизнь и вольно и широко, / Точно Волга полная, течет» (ЛК, с. 253). Или в «Песне о Волге»: «И, как Волга, рекою могучей / Наша вольная жизнь потекла». И в припеве:

Красавица народная,
Как море полноводная,
Как Родина, свободная, —
Широка,
Глубока,
Сильна (ЛК, с. 290).

В этих строчках можно видеть прямой отклик на народные песни о Волге, например, на песню «Эй, ухнем!»: «Эх ты, Волга мать-река, / Широка и глубока». Вспомним, что в мифологическом понимании река — это артерия страны, по которой течет кровь от сердца к разным органам тела земли. Устойчивые атрибуты Волги прославляют стихийную энергию русского народа. Неслучайно в «Песне о Волге» упоминаются имена Степана Разина и Емельяна Пугачева.

Женственная природа песенного жанра не только противоречит политической терминологии, но и значительно ограничивает роль образа отца в массовой песне. Имя Сталина, конечно, упоминалось, существовали и песни о нем («О Сталине мудром, родном и любимом / Прекрасную песню слагает народ»), но отцовский архетип не может занимать доминантное место в лирической песне и поэтому часто присутствует лишь метафорически или имплицитно. Соответствующий символический намек находим, например, в «Колыбельной», где синтаксический параллелизм наводит на мысль о том, что солнце — это Сталин:

Солнце свободное греет тебя,
Родина-мать обнимает тебя,

Ждут тебя радость, и песни, и смех, —
Крошка моя, ты счастливее всех (ЛК, с. 270).

Подобным образом говорится о том, что новая жизнь на Волге «солнцем советским согрета» (ЛК, с. 291).

Приписывая земле плодородие, советская песня оживляет культ матери сырой земли. В соответствии с мифологическими представлениями, земле свойственно «неисчерпаемое материнство»¹¹⁸, причем она часто считается «самоосеменной»¹¹⁹ и не нуждается в оплодотворении. Массовая песня изобилует картинками плодородия: «Цветут необозримые / Колхозные поля. Огромная, любимая, / Лежит моя земля» (ЛК, с. 275). Иногда проводятся и параллели между человеком и природой. Например:

Золотится в поле рожь,
Наливается,
Веселится молодежь,
улыбается (ЛК, с. 276).

Или: «Словно колос, наша радость наливается!» (ЛК, с. 292); «Не зря растут у нас цветы и дети / И колосятся тучные поля» (ЛК, с. 297). Преобладает при этом одно время года — весна. В «Песне о Родине» «над страной весенний ветер веет, / с каждым днем все радостнее жить» (ЛК, с. 254). В «Песне о Волге» «над странною весна расцвела» и «счастье, как май, молодое» (ЛК, с. 290—291). В «Катюше» «расцветали яблони и груши» (И, с. 154). В мотиве весны действует тот же механизм параллелизации общего и личного. Весна, как пора любви, связывается с расцветом природы и всей страны.

Сакральным центром советской Родины в 1930-е годы становится Москва. Продолжаются вековые традиции воспевания матушки Москвы. Вспомним, например, пословицу «Москва всем городам мать»¹²⁰. Столице посвящено немало песен, которые характеризуются лирическим взглядом на Москву, чувством, идущим от «сердца». В песне «Наша Москва» речь идет о том, что «этот город сердцу дорог», что «все мы сердцем москвичи» и что «мы с далекою Москвою сердцем связаны везде» (ЛК, с. 273). Москва — это «сердце советской земли» (Ант., с. 172), «сердце Родины моей» (ЛК, с. 274). Свинарка и пастух из кинокомедии И. Пырьева не случайно знакомятся в столице: «И как реки встречаются в море, / Так встречаются люди в Москве» (Ант., с. 23). Никогда они не забудут друг друга, потому, что они подружились именно в этом городе.

Москве приписываются те же атрибуты, что и всей стране. Она, как вся страна, молодая:

Сколько лет Москве-красавице?
Говорят, что восемьсот.
И она ничуть не старится, —
Молодеет и растет¹²¹.

В ней те же «широкие просторы», только все там еще лучше, красивее: «Город-чудо, город-сказка / Наша красная Москва»¹²². Москва в песне как воплощение архетипа матери — не имперский «Третий Рим». Даже Кремль здесь фигурирует не как место «отца» Сталина, а в чисто символическом плане. Москва соединяет и отражает в себе в сгущенном, возвышенном виде все лучшие качества Родины, о чем больше всего свидетельствует ВСХВ 1939 года. Происходит постоянная пульсация жизни «от Москвы до самых до окраин» (ЛК, с. 253) и обратно, от периферии к центру. Если Волга символизирует «кровь», т. е. сти-

хийную энергию огромного тела Родины, то Москва является ее «сердцем».

Массовая песня поражает интенсивной саморефлексивностью: она постоянно тематизирует самое себя и свою огромную силу в жизни¹²³. Это особенно относится к тому времени, когда песня нового типа еще должна была бороться за право на существование. Например, в «Марше веселых ребят» звучит: «Легко на сердце от песни веселой, / Она скучать не дает никогда». А в припеве:

Нам песня строить и жить помогает,
Она, как друг, и зовёт, и ведёт,
И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет (ЛК, с. 251).

Поражающая новизна этих строк состояла в том, что не Партия ведет и помогает строить, а песня. Таким образом, даже работа превращается в песню: «Ну как не запеть в молодежной стране, / Где работа как песня звучит?» (ЛК, с. 262).

«Песня трактористов» устанавливает прямо-таки магическую связь между пением и урожайностью:

Наша сила везде попевает,
И когда запоет молодежь,
Вся пшеница в полях подпевает,
Подпевает высокая рожь (ЛК, с. 297).

Советская Родина — страна поющая. Май «льется песней необъятной над красавицей Москвой» и «поет и пляшет / Вся Советская страна» (ЛК, с. 274). Или: «Пою я песни каждому, / и каждый вторит мне» (ЛК, с. 275). Песня не только разворачивается вширь, она птицей поднимается ввысь, наполняя собой воздушное пространство. «Орлом молодым» она улетает в облака, «легкой чайкой» скользит по воде и «соловьем» звенит о родной стороне (см.: ЛК, с. 266). Песня всегда сопровождается ощущением легкости:

И ласточка-песня
Летит над водой,
И плыть легко,
И петь легко! (ЛК, с. 293)

От «легкой» песни становится «легко на сердце». Своей жизнерадостностью она облегчает работу, строительство, всю жизнь. Таким образом, массовая песня выражает целый комплекс оптимистических ощущений, которые волной хлынули в советскую культуру, начиная с 1934 года.

Счастьем и смехом изобилуют не только песни, но и лирика, публицистика, кино. Известно стало сталинское выражение «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее». Может быть, все эти веселые песни были только откликом на новый лозунг? Конечно, бывали песни, просто амплифицировавшие какой-нибудь лозунг¹²⁴. Но надо учитывать, что сталинский «декрет о счастье» не всплывает в начале лирической волны. Следует помнить, что вокруг «Марша веселых ребят», как и вокруг нового жанра советской кинокомедии, разгорались жаркие дискуссии во время их появления.

Все это говорит о том, что массовая песня рождается из глубоких пластов общественной психики. Было бы наивно думать, что советская культура развивалась на основе одних идеологических лозунгов. Сталинское высказывание скорее является выражением и усилением уже проявившегося настроения. Поэтому подъем массовой песни (как и смежных явлений культуры 1930-х годов) скорее объясняется глубинным сдвигом в психо-мифологической атмосфере советского



Пинус Н. Трудящиеся женщины!.. (1933)



Самохвалов А. Девушка-метроостроевка. (1937)

общества, одним из видов выражения возникающего архетипа матери.

Тенденция к песенности ощущается и в советской лирике 1930-х годов. В 1932 г. М. Цветаева замечает отсутствие песенного начала в советской лирике, так как ни единоличный Пастернак, ни боевой Маяковский не были способны слагать песни. «Поэтому блоковско-есенинское место до сих пор в России вакантно»¹²⁵. И хотя ни Блок, ни Есенины не появилось, вакантное место было заполнено стихотворениями С. Алымова, А. Жарова, М. Исаковского, А. Прокофьева, Я. Смелякова, И. Уткина и др.

Расцвет массовой песни немислим без подъема советской кинокомедии, благодаря которой эти песни обретали огромную популярность. В первую очередь обычно упоминается успех музыкальной комедии «Веселые ребята» Г. Александрова. Стоит, однако, указать на менее известный фильм режиссера И. Савченко «Гармонь» (1934) по поэме А. Жарова, который проливает свет на причины рождения массовой песни. В картине деревенский парень Тимоша перестал играть на гармошке после того, как его выбрали секретарем комсомольской ячейки. Но когда он видит, что должен соперничать с грустными кулацкими песнями Тоскливого, комсомолец осознает свою ошибку и в конце концов своими веселыми, жизнерадостными песнями собирает молодежь вокруг себя¹²⁶. Критика видела заслугу кинооперетты в том, что она, наконец, ответила на запросы зрителя и заняла то пустое место, которое было заполнено халтурой или антисоветскими песнями. Она спрашивала: «Что петь парню с любимой девушкой на лодке?» — и утверждала: «Вот эти «черные глаза» мы и собираемся оттуда вышибить, и не административным запрещением, как это сделали рапмовцы¹²⁷, а хорошей увлекательной песней, шуточной и лирической»¹²⁸. Задача состоит в создании песни «на каждый день, так сказать, для личной жизни»¹²⁹.

«Веселые ребята» (1934) Г. Александрова обладали именно теми свойствами, которые считались необходимыми для советской кинокомедии. Оптимистический «Марш веселых ребят» и «Песня о сердце» сразу приобрели огромную популярность, а Л. Орлова в роли домработницы Анюты стала звездой советского кино. Несмотря на то, что фильм упрекали в подражании пошлым джаз-ревю Голливуда, он скоро был одобрен «сверху»¹³⁰. В следующих комедиях Александрова — «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938) и «Светлый путь» (1941) — эксцентричность и джазовость были значительно снижены за счет таких мотивов, которые в своей совокупности и образовывали комплекс архетипа матери. Имеются в виду жанрообразующий смех и жизнерадостность, доминирующая роль женщины, центральное значение веселой лирической песни (особенно в фильме «Волга-Волга»), темы советской родины (в фильме «Цирк»), плодородной земли (в фильмах И. Пырьева), счастья и гармонии. Все это делает советскую кинокомедию 1930-х годов «женским жанром».

Вскоре формируется деревенский вариант в виде колхозных кинокомедий И. Пырьева — «Богатой невесты» (1938), «Трактористов» (1939) и «Свинарки и пастуха» (1941). Деревенским эквивалентом Л. Орловой в фильмах Пырьева стала М. Ладынина. У Пырьева акцентируется именно фольклорность, идилличность колхозной жизни и, вообще, мифология советского пространства¹³¹, тогда как сатирические и эксцентрические черты отодвинулись на второй план.

В отличие от голливудской эстетики, сюжет в соответствующем советском жанре не построен на конфликте героя с общественной средой. Поэтому образцом новой советской комедии могла стать именно сказка, которая приобретала мифопорождающий характер¹³². Таня, «Золушка» и текстильщица, превратившаяся в депутата Верховного Совета, танцует перед кремлевскими зеркалами, отражающими ее прежние образы и поет: «Сказка-быль у нас творится, / И становится бледней / Старых сказок небылица / Перед былью наших дней»¹³³. Сказка, превратившаяся в быль, конечно, подлежит известным видоизменениям.

Во-первых, в отличие от фольклорного образца, главную роль играет здесь не герой, а героиня. Кинокомедии Пырьева — это картины «с доминантой женской и трудовой»¹³⁴. В фильмах Александрова энергичная, жизнерадостная Орлова в разных ролях также является главной движущей силой сюжета. Герои-мужчины проходят испытания и выполняют разные задачи для того, чтобы оказаться достойными советской царевны, а выбирает она лучшего колхозника или инженера. Главным критерием, отличающим героя истинного от ложного, являются труд и сознательность.

В соответствии с этим, обязательная свадьба в конце сказки происходит не только «по любви», но на основе отбора по социальным качествам. Любовь тут играет как бы вспомогательную роль. В советской музыкальной киносказке, подобно настоящей, дело не в индивидуальной любви. Несмотря на наличие любовной интриги, эротики в отношении между полами на самом деле очень мало. Эротическая энергия как бы переключается в общественный план. Свадьба и счастье утверждаются «как награды, вручаемые передовым, политически сознательным работникам»¹³⁵.

Свадьба, завершающая кинокомедию, — это достижение гармонического синтеза между мужской и женской сферами. Женский полюс, как воплощение положительных эмоций и вегетативного богатства, сливается с мужской энергией. В «Трактористах», например, танкист и тракторист Клим Ярко после разных испытаний женится на Марьяне Бажан. Их союз благословляет председатель колхоза, который выступает заместителем высшей отцовской инстанции, которая никогда не показывается в советской кинокомедии. Свадьба как «hieros gamos» выражает существенную для советского мифа идею синтеза, гармонии Большой семьи. В большом количестве советских фильмов, в живописи и плакатах иллюстрацией синтеза между мужским «железным» и женским началом служит картина трактора, вспахивающего землю. В этом образе мы имеем дело с древним ритуалом оплодотворения «матери сырой земли».

Советская киносказка была принята именно благодаря смеху, который только в определенных («приподнятых») сценах уступает более патетической интонации, например, в концовке таких фильмов как «Цирк» или «Светлый путь». Этот смех, конечно, не «народный смех» (в бахтинском смысле), но симбиоз народного и государственного смеха, это «уникальный феномен смеющейся идеологии, смеющегося государства и смеющейся власти»¹³⁶. В кинокомедии и в связанной с ней лирической песне народ и власть встретились как бы на полпути.

Архетип матери, пронизывающий все сферы советской культуры, воплотился не только в массовой песне и в кинокомедии, но и в архитектуре 1930-х годов. Ярким примером этому является Всесоюзная сельскохозяйственная выставка (ВСХВ)¹³⁷, которая открылась 1 августа 1939 года. Архитектура выставки резко отличается от государственного классицизма, который пришел на смену функциональному стилю в начале 1930-х годов. Неосуществленным идеалом этой архитектуры, отличающейся монументальностью и стремлением ввысь, можно считать Дворец Советов. Павильоны же ВСХВ распространяются вширь, вглубь пространства. Компактность здесь уступает ощутимой легкости, неплотности. Вместо монументального классицизма, выражающего централизованную государственную власть, мы имеем дело с сознательным отражением «широкой и необъятной» Советской страны. «Ходим по выставке, словно шагаем по всей Советской земле»¹³⁸, — с энтузиазмом комментирует посетитель. С этим связано разнообразие национальных стилей и широкое использование элементов народного зодчества. В отличие от монотонной строгости стиля власти выставка поражала разнообразием и красочностью используемых строительных материалов и яркой орнаментальностью. В особенности удивительную цветовую гамму проявляют богатые украшения — girлянды, майолики, барельефы, фрески, витражи, мозаики и т. д.

По своей атмосфере эта выставка резко отличалась от расширенной выставки 1954 года. Живописность, лиричность и интимность уступали градостроительной широте и элементам парадности, напыщенности и украшательства¹³⁹.

Советская публицистика 1939 года восторженно воспринимала новизну архитектурного ансамбля. Выставку называли сказочным и волшебным городом, городом из «Тысячи и одной ночи», чудным садом, садом садов и т. д. И действительно, ВСХВ была не просто выставкой достижений сельского хозяйства, но сакральным ансамблем храмов плодородия и изобилия. В этом храме-выставке, конечно, почитали не христианского бога, но соблюдали языческий культ науки и матушки-земли: «Все хотят научиться, / Перенять науки-хитрости:/ Как лучше поить-кормить, / Угощать мать сыру-землю, / ...Чтоб поение земляшке — / В любой час, в любое времечко, / Без грозowego полива, без моленья, без кланянья, / И без звону колокольного, / Без четья-петья церковного, / Креста хода иконного»¹⁴⁰. Неслучайно Москва называется Меккой паломников-колхозников: «Нигде в другой стране не было и не может быть такой чудесной выставки. Какие фрукты, какое зерно, какие кони, коровы, овцы!»¹⁴¹. Один посетитель выставки чувствует под ногами «родную землю, полную живительных соков, цветущую буйным, неиссякаемым изобилием»¹⁴². Другой в своем воодушевлении чуть ли не сводит суть советской идеологии к архетипу матери: «Марксизм-ленинизм — это свободный творческий труд, это радостный смех детей, это счастливая улыбка матери. Из конца в конец наша советская земля... звенит лучшими песнями, цветет лучшими цветами великого человеческого творчества, счастья и радости»¹⁴³.

Характер выставки как храма изобилия подчеркивается преобладанием вегетативных мотивов — колосья, фрукты и цветы украшают многие ее сооружения. Той же цели служат многочисленные скульптуры и барельефы, изображающие колхозников или животных (например, скульптуры быков павильона «Главмясо»). Такова же функция и фонтанов, символизировавших оплодотворение матушки-земли¹⁴⁴. Павильоны были украшены картинами, прославлявшими богатство колхозной жизни — «Колхозный праздник» А. Пластова, «Праздник урожая» Б. Йогансона, огромное панно А. Герасимова «Зерно» и т. д.

Сакральная территория, на которой собраны храмы изобилия, немислима без отца, которому обязана Советская страна своим процветанием. Газета «Правда» пишет: «Восьмигранная площадь Механизации — сердце этого ансамбля. Здесь высится гигантская статуя вдохновителя великих побед социализма — товарища Сталина»¹⁴⁵. В руках Сталин держит свиток, атрибут мудрого учителя. Место монументальной статуи неслучайно выбрано напротив павильона Механизации, функциональный эллипс которого контрастирует с преобладающим орнаментальным и вегетативным архитектурным языком выставки. Расположение доминирующей фигуры Сталина и павильона Механизации в «сердце» выставки символизирует тот синтез отца и родины, города и деревни, техники и земли, который занимает центральное место в советской мифологии. Подобный синтез (на уровне героики сыновей и дочерей Советской страны) представляла скульптура В. Мухиной «Рабочий и колхозница», которая была воздвигнута перед главным входом выставки.

Сельскохозяйственная выставка неслучайно представляет собой привилегированное место встречи советской царицы и героя в двух кинокомедиях, в «Светлом пути» и в «Свинарке и пастухе». В финале комедии Александрова, который дан в приподнятой манере, почти без примеси комики, Татьяна, нынешний депутат Верховного Совета, наконец соединяется с героем-инженером. Под нарастающие звуки «Марша энтузиастов» оба проходят под руку мимо фонтанов, растений и барельефов, изображающих героиню труда и сцены из колхозной жизни, пока не останавливаются перед скульптурой Мухиной. Поражает полное отсут-

ствие эротики в поведении пары, но зато проступает мощная символика плодородия и изобилия. Суть свадьбы в этой киносказке не личная любовь, а общественное благополучие.

Подобную роль играет ВСХВ и в кинокомедии «Свинарка и пастух». У Пырьева встреча Глаши и Мусаиба происходит на выставке. Они гуляют по павильону с южными растениями, и их песня о знаменательной встрече в Москве звучит именно на фоне фонтана. В тот момент, когда они соглашаются встретиться снова через год, перед ними поднимаются струи воды, символически предвосхищая свадьбу, т. е. будущее плодородие и счастье страны.

Архетип матери привел к созданию нового образа женщины в изобразительном искусстве 1930-х годов. В предшествующей, революционно-утопической культуре женщина имела статус «сестры по классу», шагающей бок о бок с героическими братьями в социалистическое будущее. Поэтому она часто, особенно в искусстве первой пятилетки, наделена признаками андрогина — как работница или колхозница в спецодежде, как партийный товарищ или агитатор в красном платке. После 1932—1934 гг. социальная роль женщины резко уменьшается. Складывается новый, более женственный образ, в котором на первый план выступают такие черты, как материнство, красота, связь с природой и землей, счастливое, жизнерадостное мироощущение.

В искусстве и литературе 1930-х годов наблюдается возврат к «вечной теме» материнства¹⁴⁶. Этому соответствуют коренные перемены в обществе. Законодательством укрепляется положение матери и семьи. Тема материнства внедряется во все сферы общества. В свете нового идеала поступки Даши из «Цемент» Ф. Гладкова и ее отношение к семье и ребенку подвергаются единодушному осуждению. О том, как можно согласовать роль матери и домохозяйки с профессиональной и общественной деятельностью, речь идет в романе Ф. Панферова «Бруски» (4-я часть, 1937): «Женщина-мать, а потом уже человек и работник — говорит Панферов. Человек и работник и, лишь одновременно, женщина и мать — отвечает живая Стешка Огнева»¹⁴⁷.

Известная картина А. Дейнеки «Мать» (1932) показывает молодую женщину, смотрящую с нежностью на спящего на ее плече ребенка, обращенной к зрителю спиной. Теплотой красок и выразительным лиризмом картина Дейнеки отличается от картин, изображающих коллективное воспитание в детских яслях, куда женщины отдают своих детей, отправляясь на работу¹⁴⁸.

Здоровое обнаженное тело матери у Дейнеки свидетельствует о земной, языческой установке художника и тем самым подразумевает сознательное отклонение от традиции религиозной иконографии Богоматери. То же относится и к бронзовой скульптуре М. Манизера и М. Владимирской «Мать» (1937) на станции метро «Площадь Революции». Скульптура изображает сидящую женщину в купальном костюме, на правом колене которой стоит голый мальчик. Их взгляды устремлены в разные стороны. Очень показательна интерпретация скульптуры в критике того времени: «Это образ приподнятый, сильный и прекрасный, в котором художники сосредоточили свое внимание на главном, что характерно для новой женщины, рожденной Октябрем, для которой материнство перестало быть бедствием, а стало источником радости и общественной гордости»¹⁴⁹. Образ гордого, сильного и прекрасного человека вызывает ницшеанско-горьковские аллюзии. Лишь в советской живописи 1940-х годов можно наблюдать возврат к религиозной иконографии.

В 1930-е годы женщине возвращаются и классические атрибуты красоты и женственности, которые были второстепенными для функционального андрогинного идеала революционной эпохи. Вслед за газетами, которые писали о том, что красота внедряется во все сферы советского быта, искусство приходит «к утверждению “красоты” как принципа и “стиля”»¹⁵⁰. Теперь и Дейнека, уходя от

прежней манеры экспрессивной деформации человеческого тела и холодных тонов, увлекается гармонической красотой обнаженного женского тела на фоне новой красивой Москвы («Модель» 1935 г.). На картине Ю. Пименова «Новая Москва» (1937) мы видим сидящую к зрителю спиной молодую женщину в легком платье за рулем открытой машины, едущей по центру Москвы. Стремление к показу женской красоты иногда принимает неадекватные формы, например, в цикле А. Самохвалова о девушках-метростроевках (1937), которые изображаются во время тяжелой работы в шахтах метро, но тем не менее наделяются эротическими пропорциями Венеры Милосской¹⁵¹.

Часто женская красота сливается с красотой природы или пейзажа, например, в картинах А. Дейнеки «Купальщицы» (1933), «Колхозница на велосипеде» (1935) или Ю. Пименова «Женщина в гамаке» (1934). Сравнивая женские портреты, написанные после 1932—1934 годов с портретами предыдущего времени, можно констатировать весьма любопытную перемену в использовании красного цвета. Сначала он является прежде всего идеологическим знаком. Об этом свидетельствует, например, красный платок «Делегатки» Г. Ряжского (1927), чтицы на картине «Калязинские кружевницы» Е. Кацмана (1928) или текстильщицы в плакате Н. Пинус «Трудящиеся женщины — в ряды активных участниц...» (1933), не говоря уж о красных знаменах в живописи ахрровского толка. С середины 1930-х годов красный цвет теряет свое агитационное значение и скорее ассоциируется с представлением о красоте. В большом количестве появляются красивые женщины в красных платьях (например, «Колхозница на велосипеде» и «Парижанка» Дейнеки, «Женщина в гамаке» Пименова, «Портрет в красном» и «После кросса» А. Самохвалова). Тот же Ряжский, который в 1927 году написал «делегатку» в красном платке, в 1935 г. пишет портрет «В красном берете», явно не имеющий никакого отношения к идеологии. Обнаженная «Модель» Дейнеки лежит на бархатном красном ложе роскошной квартиры с видом на центр Москвы.

Конечно, бывают и случаи двойного осмысления. Так, в картине Н. Чернышева «Песни революции. Школа Дункан» (1932), изображающей танцующую девушку в красном платье с красным флагом, соперничает декоративное и идеологическое значение красного цвета. А гвоздика на картине «Новая Москва» Пименова оставляет зрителя в недоумении насчет того, что перед ним — отзвуки революционной символики или знак новой прекрасной жизни.

Вообще, женщина с цветами, с букетом не случайно становится постоянным персонажем советской живописи 1930-х годов. В этом сочетании как бы воплощается новое ощущение красивой и счастливой жизни. Встречи «дочерей» с «отцами» очень часто сопровождаются таким образом. Об этом свидетельствуют «парадные» полотна типа «С. М. Киров принимает парад физкультурников» А. Самохвалова (1935) или «Незабываемая встреча» В. Ефанова (1937). Картина Ефанова, изображая рукопожатие Сталина и женщины с букетом в руке, говорит о том, что «дочери» обогащают строгий мир «отцов» красотой и атмосферой счастья. Перед нами картина, выражающая типичную для советской культуры идею гармонического синтеза.

Женщина в искусстве 1930-х годов не только окружена образами плодovitости, красоты и счастливой жизни, но она становится аллегорической репрезентацией советской деревни. Примером этому может служить знаменитая скульптура В. Мухиной «Рабочий и колхозница», которая украшала павильон СССР на Всемирной выставке 1937 г. в Париже. Образ женщины с серпом говорит о том, что репрезентантом советской деревни является уже не крестьянин, как в 1920-е годы, а колхозница. В основе этой аллегоризации лежат, очевидно, древние архетипические представления о близости женщины и матери сырой земли¹⁵². В 1940-е годы образ женщины воплотится в более широких масштабах, расширившись до аллегорической фигуры Родины-матери.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Clark K. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago/London, 1981. P. XII.

2 Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев, 1996. С. 90.

3 В отличие от Проппа, акцент делается не на функционально-сюжетной стороне персонажей, а на наборе «ключевых фигур или предметов-символов». См.: *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах. М., 1994. С. 13.

4 См.: *Паперный В.* Культура «Два». Ann Arbor, 1985 (Глава I «Растекание — затвердевание»).

5 См.: *Günther H.* Von der «Vaterlosigkeit» zum Vater der Völker // Zeitschrift für slavische Philologie, 1998.

6 *Тумаркин Н.* Ленин жив! Культ Ленина в советской России. СПб, 1997.

7 *Гюнтер Х.* Тоталитарная народность и ее источники // Русский текст. 1996. № 4. С. 45—61.

8 О влиянии «мужицкой силы» на советскую ментальность см.: *Lewin M.* The Making of the Soviet System. New York, 1985.

9 Clark K. Op. cit. P. 114—135.

10 См.: *Günther H.* Der sozialistische Übermensch: M. Gorkij und der sowjetische Heldenmythos. Stuttgart/Weimar, 1993.

11 См.: *Rosenthal B. G.* (ed.). Nietzsche in Russia. Princeton, 1986. P. 13—17. Влиянию Ницше на советскую культуру посвящен сборник: *Rosenthal B. G.* (ed.). Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary. Cambridge, 1994.

12 О прометеизме см.: *Blumenberg H.* Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M., 1975 (5-я часть «Der Titan in seinem Jahrhundert»); *Hagemester M.* Der «Prometheismus» der frühen Sowjetzeit // *Nikolaj Feodorov.* Studien zu Leben, Werk und Wirkung. München, 1989. S. 241—266; *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. С. 190—262.

13 Архив Горького. Т. 11. М., 1966. С. 41.

14 Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М., 1934. С. 4.

15 *Добин Е.* Поиски героя // Звезда. 1934. № 9. С. 231.

16 См.: *Eliade M.* Kosmos und Geschichte. Frankfurt a. M., 1981. S. 57—62.

17 *Linares F.* Der Held: Versuch einer Wesensbestimmung. Bonn, 1967. S. 21—29.

18 См.: *Гюнтер Х.* Сталинские соколы (анализ мифа 30-х годов) // Вопросы литературы, 1991. № 11—12. С. 122—141.

19 О проблеме «сознательности» и «стихийности» см.: *Clark K.* The Soviet Novel. P. 15—24, 124—129. (См. также ее статью «Положительный герой как вербальная икона» в наст. сб.)

20 См. круговую схему в кн.: *Campbell J.* Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a. M. 1953. S. 227—228.

21 *Фадеев А.* Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 2. М., 1959. С. 108—109.

22 См. сопоставление сюжета романа Н. Островского «Как закалялась сталь» с житийным сюжетом в книге: *Günther H.* Die Verstaatlichung der Literatur. S. 95—106. Радикальной самоотдаче на службе тоталитарной власти посвящена наша статья «Education and Conversion: The Road to the New Man in the Totalitarian Bildungsroman» в сб.: *The Culture of the Stalin Period.* London, 1990. P. 193—209. Этот феномен не раз привлекал интерес исследователей. Х. Арендт видит в «ослаблении инстинкта самосохранения» признак ментальности, лишенной корней атомизированной массы (См.: *Arendt H.* Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. München, 1986. S. 510). С точки зрения психоисторического подхода Р. Лифтона, фундаментальная готовность к жертве связана с идеями идеологической чистоты и символического бессмертия (См.: *Lifton. R.* Die Unsterblichkeit des Revolutionärs. München, 1970). И. Смирнов исходит из тезиса о мазохистской основе сталинской культуры в целом (См.: *Смирнов И. П.* Психодиахронология. М., 1994. Глава «Тоталитарная культура, или мазохизм». С. 231—290). Согласно Э. Фромму, в бегстве авторитарной личности от свободы и одиночества налицо

взаимодействие садистского и мазохистского инстинктов (*Fromm E. Die Furcht vor der Freiheit. Frankfurt a. M., 1975. S. 216.*)

23 *Klemperer V. LTI. Notizbuch eines Philologen. Leipzig, 1968. S. 9, 11.*

24 По мнению А. Розенберга, государство всегда является «результатом целенаправленно созданного с какой-то целью мужского союза», при этом Розенберг ссылался на подвиг борцов первой мировой войны, которые служили «доказательством мифообразующей жертвенности» и были «мучениками нового жизненного мифа» (См.: *Rosenberg A. Der Mythos des 20. Jahrhunderts. München, 1942. S. 485, 701.*)

25 Ср. *Wollbert K. Die Nackten und die Toten des «Dritten Reiches». Gießen, 1982. S. 205—222.*

26 *Булгаков С. Героизм и подвижничество // Вехи. М., 1909. С. 55.*

27 *Hendersen J. L. Der moderne Mensch und die Mythen // Jung C. G. u. a. Der Mensch und seine Symbole. Olten/Freiburg, 1985. S. 129.*

28 Там же. С. 112.

29 Там же. С. 124.

30 См. об этом: *Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993. С. 45; ego же. «Все — лучшее детям» (Тоталитарная культура и мир детства) // Wiener Slawistischer Almanach, 1992. № 29. S. 159—174.*

31 *Clark K. The Soviet Novel. P. 127—129.*

32 *Talgreen V. Hitler und die Helden. Helsinki, 1981. S. 255 —* показывает, что автобиографическая часть книги «*Mein Kampf*» стилизована под героический миф. В том же направлении стилизована и биография Сталина.

33 Правда. 1935. 28 октября. С. 4.

34 Правда. 1937. 18 августа. С. 2.

35 Ср.: *Campell J. Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt a. M., 1953. S. 353; Fromm E. Die Furcht vor der Freiheit. S. 183.*

36 То, что исследование В. Проппа «Морфология сказки» появилось в 1928 г., кажется нам симптоматичным: описание функций антагониста у Проппа во многом отражает ситуацию конца 1920-х годов, когда началась борьба с вредителями во всех сферах советского общества.

37 Ср.: *Keen S. Bilder des Bösen: Wie man sich Feinde macht. Weinheim/Basel, 1987. S. 18.*

38 *von Franz M.-L. Der Individuationsprozeß // C. G. Jung u. a.: Der Mensch und seine Symbole. Olten/Freiburg, 1985. S. 171.*

39 *Jung C. G. Gesammelte Werke. Bd. 8. Olten, 1967. S. 307.*

40 *Jung C. G. Gesammelte Werke. Bd. 10. Olten, 1974. S. 328.*

41 *Odajnik W. C. G. Jung und die Politik. Stuttgart, 1975. S. 69.*

42 *Jacobi J. Die Psychologie von C. G. Jung. Frankfurt a. M., 1984. S. 96.*

43 *Schmitt C. Der Begriff des Politischen. Berlin, 1963. S. 12.*

44 *Arendt H. Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft. München, 1986. S. 654—656.*

45 *Маматова Л. Модель киномифов 30-х годов // Искусство кино. 1990. № 11. С. 109.*

46 См.: *Шустов А. Н. Враг народа // Русская речь. 1992. № 5. С. 112—117.*

47 *Франк С. Этика нигилизма // Вехи. М., 1909. С. 166—171.*

48 *Arendt H. Elemente und Ursprünge totalitärer Herrschaft. S. 493.*

49 *Гладков Ф. Собр. соч. Т. 2. М., 1958. С. 177.*

50 Там же. С. 172.

51 Там же. С. 171—172.

52 Там же. С. 186.

53 Там же. С. 96.

54 *Маяковский В. В. Полн. собр. соч. Т. 9. М., 1958. С. 157.*

55 Там же. С. 48.

56 Там же. С. 49, 55.

57 *Макаренко А. С. Соч. в семи томах. Т. 3. М., 1973. С. 316.*

58 Там же. С. 430.

59 Там же. С. 431.

60 Подробнее об этом см.: *Hielscher K.* Anton Makarenkos «Flagi na bashnjach»/«Flaggen auf den Türmen» als Modell der sowjetischen Gesellschaft der dreißiger Jahre // Referate und Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb 1978. München, 1978. S. 287—311.

61 Ср.: *Юнг К. Г.* Душа и миф. Киев. С. 288—337 («Феноменология духа в сказках»).

62 *Успенский Б. А., Живов В. М.* Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Успенский Б. А. Избр. труды. Т. 1. М., 1994. С. 110—218.

63 Ср.: *Cherniavsky M.* Tsar and People: Studies in Russian Myths. New Haven /London, 1961. P. 128—132.

64 *Карамзин Н. М.* История государства Российского. Т. 10. СПб., 1892. С. 8.

65 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 27. М., 1984. С. 21—22.

66 Об «Иване Грозном» см. подробно: *Uhlenbruch B.* The Annexation of History: Eisenstein and the Ivan Grozny Cult of the 1940s // *Günther H.* (ed.). The Culture of the Stalin Period. London, 1990. P. 266—287.

67 Ср.: Ленин и Сталин в поэзии народов СССР. М., 1938.

68 Ср.: *Marsh R.* Images of Dictatorship. Portraits of Stalin in Literature. London/New York, 1989. P. 26—31; *Oinas F.* The Problem of the Notion of Soviet Folklore. Essays on Russian Folklore and Mythology. Columbus, 1984; *Miller F.* Folklore for Stalin: Russian Folklore and Pseudofolklore of the stalin Era. Armonk /London, 1990.

69 *Паперный В.* Культура «Два». С. 145

70 Об изображении «мудрого отца» в советском кино см.: *Гюнтер Х.* Большая семья // Искусство кино. 1996. № 4. С. 103—108.

71 Ср.: *Michelson A.* The Kinetic Icon and the Work of Mourning: Prolegomena to the Analysis of a Textual System // A. Lawton (ed.). Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema. London/New York, 1992. S. 122.

72 Там же. С. 123.

73 Ср.: *Базен А.* Миф Сталина в советском кино // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 162.

74 Ср.: *Sartori R.* Großer Führer, Lehrer, Freund und Vater. Stalin in der Fotografie // Führerbilder, hrsg. von M. Loiperdinger u. a. München/Zürich, 1995. S. 189—209; Булгакова О. Повелитель картин — Сталин и кино, Сталин в кино // Агитация за счастье. Дюссельдорф/Бремен, 1994. С. 65—70.

75 *Cherniavsky M.* Tsar and People. S. 84.

76 Ср.: *Hubbs J.* Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture. Bloomington, 1988. S. 188—189.

77 Ср.: *Bulgakova O.* Die Gartenbank oder wie ein ikonischer Diskurs entsteht: Vertovs «Drei Lieder über Lenin» // G. Gorzka (Hrsg.). Kultur im Stalinismus. Bremen, 1994. S. 198—205.

78 Три песни о Ленине / Сост. Вертова-Свилова Е. И., Фуртичев В. И. М., 1972. С. 12.

79 Там же. С. 107.

80 Там же.

81 *Маматова Л.* Модель киномифов 30-х годов. С. 104.

82 *Вертов Д.* О любви к живому человеку // Искусство кино. 1958. № 6. С. 99.

83 *Гюнтер Х.* Большая семья в советском кино // Искусство кино. 1996. № 4. С. 103—108.

84 Ср.: *Murashov Ju.* Fatale Dokumente. Totalitarismus und Schrift bei Solzhenicyn, Kish und Sorokin. Schreibheft, 1995. 146. S. 87.

85 *Klucis G.* Retroperspektive (Hrsg. H. Gaßner, R. Nachtigäller). Stuttgart, 1991. S. 260, рис. 238.

86 Ср.: *Tupitsyn M.* Glaube, Hoffnung, Anpassung. Sowjetische Bilder 1928—1945. Essen, 1996. S. 79.

87 Там же. С. 80.

88 См.: *Klucis G.* Retroperspektive. S. 330—341.

89 *Бердяев Н.* Судьба России. М., 1990. С. 1—29; *его же.* Русская идея. Париж, 1971. С. 10, 254; *Федотов Г. П.* Стихи духовные. М., 1991. С. 65—78; *его же.* Мать-земля (К религиозной космологии русского народа) // Федотов Г. П. Судьба и грехи России.

Т. 2. СПб., 1992. С. 66—82; *его же*. The Russian Religious Mind. New York/Evanston/London, 1960. S. 12—13, 360—361.

90 Федотов Г. П. Стихи духовные. С. 78.

91 Ср.: там же; *Smolitsch I.* Die Verehrung der Gottesmutter in der russischen Frömmigkeit und Volksreligiosität // *Kyrios*, 1940/41. № 5. S. 94—213.

92 Федотов Г. П. Стихи духовные. С. 78.

93 См.: *Юнг К. Г.* Психологические аспекты архетипа матери // *Юнг К. Г.* Душа и миф. Киев, 1996. С. 211—249; *Neumann E.* Die Große Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestalttypen des Unbewußten. Olten/Freiburg, 1989.

94 См.: *Смирнов С.* Древне-русский духовник. Исследование по истории церковного быта. М., 1913. С. 264; *Самарин Д.* Богородица в русском народном православии // *Русская мысль*. 1918. Кн. 3-4. С. 10; *Hubbs J.* Mother Russia. P. 99.

95 Самарин Д. Богородица в русском народном православии. С. 25.

96 Федотов Г. П. Стихи духовные. С. 71.

97 Самарин Д. Богородица в русском народном православии. С. 19.

98 См.: *Смирнов С.* Древне-русский духовник. С. 255—256.

99 См. цитаты из работы Эйзенштейна под заголовком «Grundproblem» в кн.: *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 224.

100 См.: *Эйзенштейн С.* Избр. произв. в 6-и томах. Т. 3. М., 1966. С. 74—75, 82—83. См. также: *H.-J. Schlegel.* Altes und Neues in der ideoästhetischen Generallinie S. M. Eisensteins // *S. M. Eisenstein. Schriften.* Bd. 4. München, 1984. S. 27—30.

101 *Бердяев Н.* Судьба России. С. 10.

102 Сокращение «ЛК» в тексте означает издание: *В. Лебедев-Кумач.* Избранное. М., 1984.

103 О возникновении советской песни см.: *Сохор А. Н.* Русская советская песня. Л., 1959. (Гл. 6).

104 *Хубов Г.* За массовую песню, за массовую симфонию // *Советская музыка*. 1934. № 2. С. 4.

105 *Александров Г.* Дунаевский И. и Лебедев-Кумач В. // *Искусство кино*. 1938. № 6. С. 8.

106 *Янковский М.* Мастер массовой песни // *Советское кино*. 1937. № 6. С. 57.

107 Там же. По Г. Федотову, в советской песне соединяется интимное чувство любви к родине с шумным звуком социального торжества. Ср.: *Г. Федотов.* Судьба и грехи России. С. 99.

108 Ср.: *Сохор А. Н.* Русская советская песня. С. 181.

109 *Минералов Ю. И.* Так говорила держава: XX век и русская песня. М., 1995. С. 101.

110 *Коржавин Н.* О том, как веселились ребята в 1934 году, или Как иногда облегчает жизнь высокий эстетический принцип: «Важно не “что?”, а “как?”» // *Вопросы литературы*. 1995. № 5. С. 52.

111 *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу. Т 1. М., 1865. С. 138.

112 Сокращение «И» в тексте означает издание: *Исаковский М.* Избранное. М., 1950.

113 Сокращение «Ант.» в тексте указывает на изд.: *Антология советской песни*. Вып. 2. М., 1957.

114 *Д. Лихачев.* Земля родная. М., 1983. С. 53.

115 См.: *Сквозников В.* По поводу одного абзаца (О массовой песне 30-х годов) // *Вопросы литературы*. 1990. № 8. С. 6—8.

116 Цвети, страна советская: *Песенник*. М., 1967. С. 13.

117 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. Т. 15. Л., 1976. С. 129 («Братья Карамазовы»); там же. Т. 6. С. 378 («Преступление и наказание»).

118 *Eliade M.* Die Religionen und das Heilige. Frankfurt a. M., 1986. S. 300.

119 См.: *Hubbs J.* Mother Russia. P. XIV, 54.

120 *Даль В.* Пословицы русского народа. Т. 1. М., 1984. С. 258.

121 *Жаров А.* Стихи. Песни. Поэмы. М., 1958. С. 288.

122 *Алымов С.* Избранное. М., 1953. С. 97.

- 123 *Boym S.* Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia. Cambridge, Mass./London, 1994. P. 110.
- 124 *Минералов Ю.* Так говорила держава. С. 97.
- 125 *Цветаева М.* Эпос и лирика современной России // Цветаева М. Соч. в двух томах. Т. 2. М., 1980. С. 423.
- 126 См.: *Юрнев Р.* Советская кинокомедия. М., 1964. С. 193—195.
- 127 РАПМ — Российская ассоциация пролетарских музыкантов.
- 128 *Савченко И.* Право запеть. К постановке кинооперетты «Гармонь» и «Иринкин рекорд» // Советское кино. 1934. № 5. С. 59.
- 129 Там же.
- 130 См.: *Юрнев Р.* Советская кинокомедия. М., 1964. С. 224—227.
- 131 *Добренко Е. А.* «Язык пространства, сжатого до точки», или Эстетика социальной клаустрофобии // Искусство кино. 1996. № 9. С. 108—117.
- 132 См. *Туровская М. И.* И. А. Пырьев и его музыкальные комедии: К проблеме жанра // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 131 (примечание).
- 133 Цит. по статье: *Энценсбергер М.* Сказка и быль в советский музыкальной кинокомедии («Светлый путь» Г. В. Александрова) // Киноведческие записки. 1992. № 13. С. 107—119.
- 134 *Туровская М. И.* И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. С. 133.
- 135 *Энценсбергер М.* Сказка и быль в советской музыкальной комедии. С. 109.
- 136 *Добренко Е. А.* Госсмех, или между рекой и ночью // Киноведческие записки. 1992. № 19. С. 41.
- 137 По своему стилю многие мотивы станций московского метро очень близки к богатой, орнаментальной архитектуре ВСХВ.
- 138 *Фарфель С.* Цветущая земля // Звезда. 1939. № 7—8. С. 239.
- 139 См.: *Ступин В.* Об архитектуре Всесоюзной сельскохозяйственной выставки // Архитектура СССР. 1953. № 9. С. 1, 17.
- 140 *Голубкова М.* Чудо-выставка // Октябрь. 1939. № 8—9. С. 204.
- 141 Колхозники о сельскохозяйственной выставке // Большевик. 1939. № 18. С. 79.
- 142 *Фарфель С.* Цветущая земля. С. 239.
- 143 *Келлер Б. А.* К Всесоюзной сельскохозяйственной выставке // Октябрь. 1939. № 7. С. 10.
- 144 См., например, символические потоки воды в фильме «Старое и новое» Эйзенштейна.
- 145 *Аркин Д.* Архитектура выставки // Правда. 1939. 2 сентября. С. 5.
- 146 В связи с акцентированием биологических функций напрашивается параллель между советской Россией с культом материнства в национал-социализме. Разница, однако, в том, что в Третьем Рейхе биологизация связана с расовой теорией. Это обстоятельство не может не влиять на характер изображения женщины.
- 147 *Кедрина З.* Женщина // Октябрь. 1939. № 8—9. С. 268. *Gasiorowska X.* Women in Soviet Fiction 1917—1964. Madison, Milwaukee and London, 1968. P. 53—60.
- 148 См.: *Гасснер Х., Гиллен Э.* Советское искусство в период между первой пятилеткой и кампанией, связанной с принятием конституции 1936—37 гг. // Агитация за счастье: Советское искусство сталинской эпохи. Дюссельдорф/Бремен, 1994. С. 36—38.
- 149 *Софенов И.* Проблема синтеза в метро // Искусство. 1938. № 2. С. 40.
- 150 *Адаскина Н. Л.* 30-е годы: контрасты и парадоксы советской художественной культуры // Советское искусствознание. Т. 25. М., 1998. С. 8.
- 151 См.: *Морозов А. И.* Конец утопии: Из истории искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995. С. 127.
- 152 О скульптурной композиции В. Мухиной см.: *Waters E.* The Female Form in Soviet Political Iconography, 1917—1932 // Evans Clements, B. A. Engel, and C. D. Worobec (ed.). Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation. Berkeley/Los Angeles, 1991. P. 240—241; *Bonnell V. E.* Iconography of Power: Soviet Political Posters and Lenin and Stalin. Berkeley/Los Angeles/London, 1977. P. 121.