

# СОЦРЕАЛИЗМ И САКРАЛИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА

Катерина Кларк

Принято считать, что краеугольным камнем соцреализма является роман, а ключевым элементом, определяющим традиции этого жанра, — «положительный герой» советской литературы. Этот герой заключает в себе все основные общественные добродетели, а его жизненный путь в течение всего романа символизирует движение вперед к коммунизму, утверждая таким образом, что советское общество находится на верном марксистско-ленинском пути.

Вполне вероятно, что роман действительно является краеугольным камнем литературы соцреализма. Однако во всех остальных видах искусства, таких как живопись, архитектура, кино, балет, опера, его парадигмы не знают аналогов. Возникает вопрос: действительно ли существует такое явление как соцреализм, или, точнее: были ли в действительности у «социалистического реализма» (с общим знаменателем таких понятий как партийность, обязательный оптимизм и эстетическое и моральное пуританство) традиции в различных областях искусства? Можно предположить, что существовал другой общий знаменатель, который обнаруживается в большинстве образцов соцреализма (хотя и не во всех: например, едва ли это относится к музыке без текста). В основу огромного числа канонических произведений соцреализма положены пространственные мифы, в которых определенные «герои» или «вожди» выступают в качестве человеческого воплощения (или эмиссаров) пространства более высокого порядка. Даже в романе на глубинном структурном уровне задача героя состоит не в том, чтобы построить электростанцию, увеличить выпуск народохозяйственных продуктов или расправиться с тем или иным врагом, и даже не в том, чтобы *просто* «вырасти» как коммунист, а в том, чтобы быть посредником между двумя пространствами разного порядка, которые традиционно классифицируются как сакральное и профанное. Следовательно, фундаментальным жанром искусства соцреализма является прежде всего архитектура — материально-пространственная архитектоника, а вовсе не литература.

Логически это положение основывается на том, что в самой основе марксова определения общества (базис / надстройка) лежит принцип строительства и пространственной организации. Риторика большевистской партии — «*строительство коммунизма*» — может быть понята как развернутая метафора марксизма. Строительство приобретает особо важное значение в сталинской культуре еще и в свете утопии грядущей жизни «при коммунизме» (усовершенствованное общество). К 1930-м годам, когда традиции соцреализма уже установились, а революции было, по крайней мере, 15 лет, воплощение коммунистического идеала все еще оставалось актуальной задачей. И хотя непосредственно перед этим, в начале 1930-х годов, когда первая пятилетка шла к завершению и руководство уже подводило ее итоги, планируя вторую пятилетку, партийные лидеры в своих речах объявляли, что вместе с планом и сопутствующей ему культурной революцией заложен «фундамент» социалистического общества, было ясно, что только теперь наступило время строить его «здание»<sup>1</sup>. Сразу после этого (в июне 1931 года) последовал партийный Пленум, на котором было объявлено о принятии плана перестройки

многих советских городов; в течение всей этой декады партийные лидеры внимательно следили за проектами планов различных городов и специальных зданий, особенно руководитель московской партийной организации Лазарь Каганович, назначенный в 1933 г. главой контрольного органа — Архплана. По этой причине (или в результате этого?) в партийной риторике (а тем более в практике соцреализма) перестройка советских городов стала означать морально-политическую трансформацию всего общества в коммунистическое. В течение всего этого определяющего для соцреализма десятилетия архитектурные схемы и тропы стали основным источником партийной риторики.

Мы будем говорить, однако, не просто о центральном положении архитектуры в соцреализме, но непосредственно о сакрализации пространства в сталинской культуре. Определенный вклад в этот процесс был внесен не только партийной риторикой, но и широко распространенными предрассудками интеллигенции. В период, предшествовавший революции и задолго до появления различных группировок в среде самой интеллигенции (несмотря на существовавший глубокий раскол), по крайней мере в одном отношении интеллигенция проявляла редкое единодушие: все без исключения интеллигенты осуждали то влияние, которое имело на культуру мелкобуржуазное общество, и хотели «очистить» его путем изгнания рынка (светский вариант библейского мотива о Христе, изгоняющем менял из храма). Предметом особой ненависти и большевиков, и интеллигенции в целом (в конце концов, эти понятия полностью разъединить нельзя) являлись «мелкие торговцы» с их лавочками (между прочим, оказавшиеся столь же ненавидимыми также и для Франкфуртской школы)<sup>2</sup>.

Очищение пространства (ставшее перманентным — своего рода сталинский вариант перманентной революции Троцкого) превратилось во всепоглощающую заботу советской культуры. Совершенно очевидно, что сама идея «чисток» восходит к этой идеологической топографии. В культуре 1920-х годов обнаруживаются многие ритуалы революции — прежде всего иконоборчества и пространственной трансгрессии: одни низвергают памятники старого режима, чтобы расчистить пространство, тогда как другие участвуют в массовых представлениях и прочих ритуальных действиях, основным содержанием которых было разрушение пространственных границ, состоящее в том, что «пролетариат» (угнетенный класс) врывается в загрязненное пространство собственников, торгашей, требуя это пространство для себя и очищая его путем изгнания из него всех «нечистых».

Однако, к 1930-м годам, ко времени формирования соцреализма, страна в основном уже прошла иконоборческую фазу и входила в фазу национального строительства. Учреждение соцреализма следует рассматривать как ключевой момент в этом процессе. В мае 1931 года навсегда возвращается из псевдоэмиграции в Советский Союз Максим Горький, а менее чем через год он становится во главе организуемого единого Союза писателей и одним из самых активных проводников только что провозглашенного «нового художественного метода» — социалистического реализма. Большевицкому руководству была необходима культура, адекватная духу формируемой им новой великой нации. Не случайно, конечно, что советское государство одновременно с созданием собственной новой культуры перестраивало в качестве символического центра новой нации и собственную столицу.

После упоминавшегося уже июньского пленума (проведенного через месяц после возвращения Горького), где был объявлен план реорганизации советских городов, стало ясно, что Москва получит львиную долю фондов и основное внимание. Было заявлено, что перестроенная Москва должна будет представлять собой образец для всей страны (и, конечно, для «всего прогрессивного человечества»)<sup>3</sup>.

Здесь отчетливо видна тенденция, которая станет ведущей в сталинской культуре, — создание канонического «образца», своего рода маяка, к которому будут стремиться все второстепенные (и вторичные?) образцы того или иного феноме-

на (в данном случае города). Однако Москва представляла собой не просто «образец», она была также и местом обитания власти, превратившись в сверхпривилегированное — сакрализованное — пространство; все остальные города могли лишь приближаться к ней.

Как известно, строительство городов еще с дореволюционного времени играло ведущую роль в формировании национальной идентичности. Москва и Петербург были не просто соперничающими претендентами на право быть столицей — отличительные черты плана каждого из этих городов стали символизировать противоположные значения этой национальной идентичности: петербургские каналы и «одетые в гранит» набережные, увенчанные фантастической скульптурой, широкие проспекты города и напоминающий решетку план улиц — все это стало символизировать или модернизацию и вестернизацию, или бездушие и фатальное искажение исторического пути России, тогда как луковницы московских куполов и узкие беспорядочные переулки олицетворяли стихийную, духовную и органичную Россию, или хаос, отсталость и обскурантизм. Более того, в период правления двух последних царей возникло нечто вроде «войны стилей» — московский — XVII века (в этом веке была возведена нынешняя кремлевская стена) против имперского стиля неоклассического Петербурга. Цари поддерживали московский стиль, который, по их мнению, олицетворял более близкое (даже в каком-то смысле отеческое) взаимоотношение между царем и его народом, в то время как лобби архитекторов (многие из которых позже появились вновь в 1930-е годы на должностях главных создателей монументальных общественных сооружений) вместе с либеральной интеллигенцией и модернистски ориентированными выходцами из среды возникающего среднего класса, отдавало предпочтение неоклассицизму<sup>4</sup>.

Обе стороны этого спора выступали против недавней моды на эклектику и стиль модерн. Пространственное очищение, переориентация архитектуры от разнородной к более последовательно выраженной стилистике и возврат к исторически сложившемуся стилю, предшествовавшему эпохе современного торгашества, являлось общей целью этих двух направлений. Приверженцы возврата к имперскому стилю отстаивали не только строительство новых зданий в этом стиле, но и освобождение существующих от нагромождения всяческих ларьков и мелких сооружений вокруг них. Более того, как сторонники неоклассического возрождения, так и защитники возрождения московского, поддерживали определенные стили не столько за их внешние черты, сколько за совокупность характерных черт, в сущности, заключающих в себе целое мировоззрение.

Когда приверженцы имперского стиля писали о зданиях, построенных в этом стиле, они не переставали восхищаться тем, как в них достигается «гармоническое» соединение всех отдельных частей здания, целостностью и монументальностью фасада, часто обращаясь к общепринятым определениям, типа «простой», «строгий», «суровый», «выдержанный» и «светлый». Более того, в их сочинениях прослеживалась тенденция к изоморфизму в описании архитекторов и созданных ими зданий: и те и другие были «простыми», «строгими», «сдержанными» и «суровыми»<sup>5</sup>. Существенно, что эти клише позже выплыли вновь как основное ядро общепринятого списка эпитетов литературы соцреализма для определения героя как символа политического сознания.

Это не означает, конечно, что архитекторы неоклассицизма и их сторонники влияли на литературу соцреализма<sup>6</sup>. Просто то, что в обоих случаях казалось описанием внешних черт, на деле было еще и утверждением идеологической позиции. Так, например, определение «простой», указывающее в архитектуре на отказ от чрезмерного украшательства ради сохранения традиционных «строгих» линий, было одновременно и утверждением того, что сама традиция включает в себе высшую формулу гармонии. В случае с соцреализмом, одной из обязательных функций

которого было ритуальное утверждение существующего положения, искусство уже своими формальными чертами утверждало идеологическую чистоту режима и сверхъестественную способность руководителей прорицать истинную правду (в конце концов, Ленин был «прост, как правда»). Поэтому, когда известная «сигнальная» статья «Правды» 1936 года, направленная против оперы «Леди Макбет Мценского уезда», обрушлась на «сумбур» музыки Шостаковича, который делает невозможным самое существование требуемой «простоты», скрытый смысл этой критики имел не только эстетическое измерение<sup>7</sup>.

Служила ли новая архитектура Москвы образцом следования классической традиции, или же традиции русской или обеих вместе — или она отражала новые архитектурные веяния Нью-Йорка и Чикаго? Определенно можно утверждать, что эта архитектура не менее, чем романы соцреализма своей структурой и местонахождением была призвана утверждать сверхъестественный статус власти и формировать то, что Клиффорд Гириц называет «образцовым центром»<sup>8</sup>. Вся страна была организована в иерархии сфер относительной сакральности, представляя собой своего рода картографию власти. В любом жанре задача соцреализма заключалась в том, чтобы представить обществу некие ориентиры и карты маршрутов. Ясно, что наиболее очевидные примеры сакрализации пространства и ее связи со строительством и архитектурой можно обнаружить в визуальных формах соцреализма. В литературе (как будет показано ниже) она присутствует в основном на уровне глубинной структуры, но иногда и в достаточно эксплицитной форме.

Примером может служить отрывок из классического соцреалистического романа «Степан Кольчугин» (1937—1939) Василия Гроссмана. Этот роман, действие которого происходит в дореволюционном шахтерском городе Донбасса, является хроникой (типичного для соцреализма) движения героя, Степана Кольчугина, от необразованного парня из среды угнетенного пролетариата до сознательного большевика-революционера. Тем не менее, Степан понимает движение к коммунизму в терминах градостроительства, что особенно ясно видно в сцене, где он однажды вечером, возвращаясь после своей первой главной встречи с наставником на фабрике, останавливается и начинает размышлять о жилье отсталых, темных рабочих:

«Крошечные домики едва возвышались над землей. Прямо вверх поднималась черная глеевая гора, на самой вершине ее поблескивал фонарик... домики лепились под этим склоном, загнанные сюда в беспорядочную кучу...

И Степану хотелось выгнать из земли маленькие хибарки, гнать их вширь, в высоту, под далекий огонек на вершине глеевой горы, чтобы могучие люди, правившие огнем и железом, не гнулись, не лезли, крихтя, в эти темные сырые норы. Смутные неясные представления рождались в его мозгу, тревожные, дерзкие, смелые»<sup>9</sup>.

Эти «смутные неясные представления» отождествляются, таким образом, со строительством нового модернизированного города. Движение к большевистскому политическому сознанию соединяется с версией мифа о строительстве Петербурга как защиты от русского примитивизма и обскурантизма. Огонек на вершине горы символизирует «пик» или политическую цель, к которой нужно стремиться, а также и путеводную нить.

В этом фрагменте доминирует также оценочная пространственная бинарность «высокий / низкий», представляющая собой перевод в вертикальную ось горизонтальной бинарности «центр / периферия». Вертикальной структуре и суждено было стать главной в сталинской метафорической системе («Все выше, и выше, и выше»). Здесь она была реализована в прославлении героев — авиаторов, альпинистов и даже скрипачей-виртуозов, о которых говорили, что их ноты «выше», чем у других. В архитектурной практике она также ассоциировалась с основной ценностью. Самый известный случай в истории советской архитектуры — конкурс проектов здания Дворца Советов. Согласно победившему в этом конкурсе проекту Бориса

Иофана предполагалось, что здание станет самым высоким в мире (выше, чем недавно возведенный Эмпайер Стейт Билдинг) и будет увенчано гигантской статуей Ленина.

Во фрагменте из «Степана Кольчугина» можно обнаружить также один из основных принципов системы соцреализма — параллелизм пространства и времени. Так, в архитектуре соцреализма здания не просто функциональны, они являются еще и памятниками, «провозглашающими» особое время. В основе соцреализма лежит деление на два пространства разного порядка — основное или «сакральное» и повседневное, «загрязненное» или профанное (оскверненное). Каждое из них соответствует одному из полюсов аналогичной временной бинарности — вечный / быстротечный.

Поскольку эти два пространство-времени радикально противоположны, они должны быть изображены как максимально удаленные друг от друга. Важно было представить «новый» советский город как полное преобразование старого. Отсюда литературным клише начала 1930-х годов стало гиперболическое утверждение «вся Москва в лесах» — своего рода куколка, из которой появится великолепная бабочка, совершенно не похожая на личинку. Позже в некоторых произведениях соцреализма схематическое противопоставление «новой» Москвы и других частей страны получило ясно выраженный временной коррелят: будущее против настоящего или прошлого<sup>10</sup>.

В действительности, однако, перестраивались лишь некоторые районы Москвы, в основном, центральные. Даже Дворец Советов, который по плану должен был стать новым центром столицы, а также большинство других грандиозных проектов новых общественных зданий в Москве, не были осуществлены. Произошло это, вероятно, не из-за того только, что амбиции и желание превзойти новый Берлин Гитлера были Стране Советов не по карману. Во множестве фильмов того времени мы находим кадры, изображающие видение или даже возведение фантастического города, который появляется буквально из ничего или из развалин, возникших после динамитных взрывов, нередко в белом мерцании<sup>11</sup>.

Подобные сцены потому были столь фантастичными, что, подобно самим грандиозным проектам общественных зданий в Москве, не столько представляли реальность, сколько были «вводящими» риторическими приемами; они были одновременно и обещанием великого и славного будущего, пока еще не полностью реализованного, и образцом, к которому нужно стремиться. Как вводящий прием, они предугадываются уже в формуле соцреализма, провозглашенной Андреем Ждановым в его приветственной речи на Первом съезде писателей в 1934 году: «Сочетание самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами»<sup>12</sup>.

В определенном смысле, архитектура — самое конкретное и материальное из всех искусств, но в то же время — как архитектоника пространства — одно из самых абстрактных. Этот двойственный онтологический статус играл важную роль в практике соцреализма. В своем знаменитом эссе о соцреализме Синявский, используя классические модели, показал эту шизоидную природу соцреалистического способа «воссоздания действительности», которым пытаются одновременно и передать действительность и — превратить ее в памятник. Поскольку любое сакрализованное пространство, по существу, находится вне времени, нет необходимости проводить различия между зданиями прошлого и «новыми» зданиями. Фактически, дореволюционные сооружения, в особенности Кремль и Большой театр, даже более, чем любое новое строение, являли собой некое сверхпространство, пребывающее в сверхъестественном времени, а потому принадлежащее иной, чем вся остальная страна, реальности. Хотя эти превратившиеся в миф здания, неважно какой — «новой» или старой — Москвы, пребывали одновременно в очень реальном, повседневном времени.

Архитектура функционировала в традиции соцреализма так же, как икона в Русской Православной Церкви: она одновременно существовала как бы в двух уровнях реальности — сакральном и профанном. Подобно зеркалу Алисы, она отражала образ и, одновременно, являлась входом в него. Перед нами — инверсия обычного противопоставления «изнутри/снаружи», применимого для сакрализованного пространства. *Изнутри* данное здание в основном может быть охарактеризовано в его обычной повседневной функции (например, как место размещения советского учреждения), тогда как *снаружи* оно функционировало как сакральный памятник. Кремль, самое святое место, отличался тем, что был сакрализован как изнутри, так и снаружи.

Поскольку Дворец Советов так никогда и не был построен, Кремль остался центром центров. Москва стала центром нации (еще более, чем в двадцатых годах), но, в свою очередь, столица имела свой собственный центр. Пространственная иерархия была выражена сериями концентрических кругов, что-то вроде национальной куклы-матрешки: внешний круг — сама страна (периферия), первый внутренний круг — Москва, затем — Кремль. Существовал также и «самый внутренний» круг — кабинет Сталина в Кремле, но, так как он обычно воспринимался как святая святых, его нельзя было изображать, но можно было видеть только как «свет в окне». Вместо него в роли последней, самой внутренней, недостижимой куклы-матрешки обычно выступали или Георгиевский зал, место общественных церемоний и вручения орденов, или одна из кремлевских башен.

В визуальных и литературных изображениях Кремль обычно не передается во всей своей полноте. Дело не только в том, что стены и башни крепости заслоняют административные здания и церкви, но и в том, что вся значительность последних обычно не демонстрируется вовсе. Вместо этого показывается отдельная башня Кремля (иногда с коротким участком прилегающей стены). Это особенно ясно видно в картине Герасимова «Сталин и Ворошилов в Кремле» (1938), которая могла бы считаться образцом искусства соцреализма как обладательница одной из первых Сталинских премий (в 1941 году), в связи с чем редкое «общественное учреждение» не имело копии этой картины<sup>13</sup>. В ней монументальные Сталин и Ворошилов в шинелях стоят на балюстраде на уровне высоты самих кремлевских башен, что было продиктовано не просто композиционными целями: изоморфизм вождей и кремлевских башен подразумевает их тождественность<sup>14</sup>.

В этой картине Сталин, как обычно, представлен в виде некоего памятника или монументального здания. Действительно, когда он появляется в фильмах, в особенности, когда находится в движении, то ступает обычно медленно, тяжело, неторопливо, как будто он не человек, а каменная статуя Командора из оперы Моцарта «Дон Жуан». Портреты Ленина (в кино, в живописи) иногда так же, как и сталинские, напоминают статуи, но все же его фигура всегда находится в динамике, как бы в устремлении к революционному завтра, или, по крайней мере, он обладает живыми пронизательными глазами, говорящими о постоянной работе мысли. Часто в живописи и в кино его фигура располагается не по вертикали (как фигура Сталина), а скорее по диагонали, или (как в случае с каноническим портретом Александра Герасимова «Ленин на трибуне» (1930)), сопровождающее его фигуру знамя, развевающееся на ветру рядом с вождем (по диагонали), должно изображать движение при полной неподвижности (конечно, эта техника изображения Ленина была открыта не Герасимовым: она характерна для романтического патриотического искусства XIX века, а позднее использовалась в фильме С. Эйзенштейна «Октябрь» 1927 года).

В этом отношении наиболее распространенные изображения Ленина ближе к изображениям простых людей, которые обычно или представляются в виде огромной массы, или (если группа поменьше) в каком-нибудь движении и действии, чаще всего напрягающими полураздетые мускулистые тела во время выполнения

какой-то работы<sup>15</sup>. Здесь стоит отметить бинарное, оценочное пространственное разделение с соответствующей, но лишь имплицитно выраженной временной иерархией: в то время как в изобразительном искусстве и в кино фигура Сталина (а по аналогии с ним и какого-нибудь другого ведущего руководителя) монументальна, неподвижна и вертикальна, как возвышающаяся башня, Ленин и народ всегда находятся не просто в движении (или устремленными вперед, или в хаотичной суете без определенного направления<sup>16</sup>), но в *становлении* (хотя Ленин — во главе народа и ведет его вперед); Сталин же — причастен *бытию*, его символизирует.

Сталин и другие руководители на портретах и фотомонтажах 1930-х годов обычно изображаются как монументальные, непропорционально (по сравнению с остальной массой изображенных) огромные фигуры (к тому же, их часто устанавливают на какой-нибудь особенно высокой точке сооружения или ландшафта)<sup>17</sup>. В фильмах этого времени возвышающаяся архитектура также играет большую роль в изображении вождей. Это особенно видно в фильмах Эйзенштейна «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (часть первая, 1944)<sup>18</sup>. В обоих картинах герой-вождь (которого исполняет *высокий и худой* Николай Черкасов) возвышается над своим окружением. И здания, с которыми он ассоциируется, также непропорционально огромны. В «Александре Невском» народ живет в землянках, тогда как князь Александр — в огромном деревянном сооружении. Кажется, что между героем (вождем) и этими зданиями существует некая симбиотическая связь: принятие большинства главных решений, ключевые для сюжета фильма события происходят в тот момент, когда герой прикасается к зданию или (своей позой) сам превращается в монумент.

Превращение Сталина-вождя в некий памятник или монументальное здание часто сопровождалось антропоморфизацией символического значения. Так, в популярном музыкальном фильме Григория Александрова «Цирк» (1936) в момент, когда главные герои вместе исполняют знаменитую песню «Широка страна моя родная» за роялем в главном зале гостиницы «Москва», смутные очертания Кремлевской башни начинают вырисовываться в окне номера героини неправдоподобно близко. Оруэлл ошибался: за «нами» следил не Большой Брат, а именно Великая Кремлевская башня, которая так часто выступала в искусстве соцреализма в качестве некоего часового и одновременно гаранта идеологической чистоты.

В фильме «Цирк» Кремлевская башня — также и символ хорошей жизни. Номер люкс, из окна которого видна эта башня, представляет собой предел роскоши в новом обществе. В более поздней сцене теперь уже Большой театр вздымается на заднем плане, и на этот раз перед нами другие герои едят пирожные в саду на крыше гостиницы. Таким образом, привилегированное пространство в символической системе соцреализма может иметь разное значение: от банального (роскоши) до сакрального.

Впрочем, оба значения могут быть представлены и одновременно. Тогда как Советский Союз стремился в своей культуре достичь имперского величия, в самой сердцевине которого заложена бинарная оппозиция между двумя рядами реальности, он как будто стремился к выходу из современного ему *секуляризованного* мира, поэтому его культурным ценностям всегда грозила опасность материализации. Поскольку же эта бинарность (будучи, в конечном счете, только конструкцией) накладывалась на жесткую дуалистическую систему (марксизм-ленинизм-сталинизм), она была воплощена с максимальной последовательностью. Осуществляемое здесь отождествление фигуры вождя-наставника с башней или иным архитектурным сооружением возможно потому, что и то, и другое в значительной мере является абстракцией. В той же мере, в какой является ею положительный герой литературы соцреализма: в конечном счете, главная функция такого героя заключается в том, чтобы быть посредником между провинцией (периферией) и Москвой.

Действие соцреалистических романов разворачивается обычно на периферии,

поскольку она представляет собой уменьшенный микрокосм, в котором протекают те же процессы, что идут на «большой арене», именуемой собственно обществом, а также и потому, что периферия — это пространство масс. Центр же — это сакрализованное пространство, пространство великого (великих) вождя (вождей). Роль масс — быть всегда в движении, стремиться достичь «Москвы», войти в то сверхпространство, в которое сверхъестественная активность перенесет их. Но они могут достичь «Москвы» лишь фигурально, временно или символически. Положительный герой и его наставники являются, по сути дела, единственными, кто может добраться до Москвы. Их функция — быть ритуальными посредниками между разделенными пространствами, поскольку реальный представитель масс не может пересечь пространственные границы. Так, когда Сталину приходится иметь дело с «народными массами», он должен покинуть сакральное пространство Кремля и подняться на Мавзолей, чтобы приветствовать народ с трибуны.

Разумеется, Сталин встречается также с немногими избранными в Кремле (в основном, когда он вручает им награды в Георгиевском зале или когда он дает им совет). Однако в изображениях подобных сцен подчеркивается именно сверхъестественность пространства в масштабах представлений обычных людей (здесь не случайно всегда много света и белого цвета). Так, мюзикл Г. Александрова «Светлый путь» (1940), который может восприниматься как настоящая пародия на обсуждаемые здесь традиции соцреализма, завершается серией событий, происходящих в некоем сверхъестественном пространстве и времени: сначала зритель видит затуманенный взгляд героини, затем (когда героиня поднимается в небо на открытом автомобиле) перед ним предстает Москва будущего с высоты птичьего полета и, наконец, идут картины ВСХВ (с неперменной скульптурой Мухиной). Типичный для концовок александровских фильмов белый цвет и мерцающий свет в этих сценах используются с заведомой избыточностью. Белый цвет и свет, как, к примеру, люстры в Кремлевском зале или на станциях метро, и подразумевает другой уровень пространства, нечто сакральное и вечное. Он также может подразумевать и несомненную реальность мира — потребительство и роскошь (широкие брюки кремового цвета времен джаза, белые портьеры в номере люкс, богатая люстра и т. п.). С этой точки зрения, белый цвет — своего рода показатель значительного улучшения качества жизни рабочего. Белое (и свет) — основные приемы для передачи «вдруг» того головокружительного прыжка из провинциального захолустья (часто подчеркиваемого картинными грязными дорогами) в сверкающий современный город.

Неожиданный яркий блеск или ослепляющая вспышка света — важные условия изображения моментов встречи положительного героя с Великим Вождем или моментов, когда этот герой находится в сакральном пространстве. Подобные моменты должны быть *богоявлением*, а значит — напряженными, но предельно краткими, и не должны распространяться на последующую жизнь героя (кроме как в виде вдохновляющих воспоминаний или моментов, несущих какое-нибудь радикальное изменение в жизни героя). Они вне времени.

Подтверждения того, что Вождь и даже самый положительный герой пребывают в двух абсолютно разных временных уровнях, можно найти в сценах изображения их частной жизни. Сюжеты большинства сталинских романов (как и многих фильмов) построены по модели обряда инициации, где еще не вполне созревший герой под руководством старшего наставника проходит процесс формирования, в результате чего он может каким-то ритуальным путем быть инициирован и вступить в период (политической) зрелости<sup>19</sup>. Однако, этот обряд лишь символически передает приближение героя к онтологическому статусу Сталина. Различие между ними должно быть абсолютным (а следовательно, закрепленным, так сказать, «хронологически»). Например, в фильме Михаила Калатозова «Валерий Чкалов» (1941) чрезвычайно импульсивный герой, именем которого назван фильм, проходит через ритуальное становление во время встречи с самим Сталиным в Кремле. Сама

встреча остается за кадром, мы же видим Чкалова снова только после его вступления в брак и после брачной ночи с женщиной, за которой до этого он лишь по-мальчишески ухаживал; вскоре он становится отцом. Подобным же образом, когда у Михаила Чиаурели в «Падении Берлина» (1949) огромного героя-стахановца вызывают на первую встречу со Сталиным, и он приближается к «Великому садовнику» в саду, он напоминает неуклюжего подростка и при виде великого вождя от смущения оступает, сойдя с тропинки на цветочную клумбу. И вновь содержание встречи не показано, но после нее мы видим героя тогда, когда у него завязывается роман с героиней; до этого он не умел выражать своей великой любви, но Сталин посоветовал ему следовать велению своего сердца.

Сталин действует в этих сценах не только как инициатор на уровне, так сказать, политической сознательности или самодисциплины. Встреча со Сталиным, как в родовых инициациях, одновременно служит и чем-то вроде сексуальной инициации. Но Сталин (или его двойник) посылает инициированного в мир продолжать род, рожать детей и влиться в поток жизни, то есть продолжить ее течение. Во многих фильмах Сталин (или его двойник) выступает даже в роли свахи, возглавляя ритуальный момент помолвки героев в конце фильма, но при этом он остается фигурой, находящейся за гранью таких слишком человеческих моментов<sup>20</sup>. Не случайно в изображении таких событий присутствуют элементы своеобразного сексуального возбуждения героя, но оно не взаимно: Сталин находится где-то за этой гранью, в ином времени и пространстве<sup>21</sup>.

Сепаратизация и, затем, сакрализация пространства была, таким образом, общей чертой соцреализма. Она явилась основой сталинской космологии, в которой соединились в единую систему человеческое, эстетическое, философское и политическое, в результате чего отличительные черты власти облеклись в пространственный и архитектурный словарь.

## ПРИМЕЧАНИЯ

1 См.: К. Е. Ворошилов на IX съезде ВЛКСМ // Правда. 1931. 22 января.

2 Ср.: *Siegfried Kraussner*. Der Kleinen Laden. Mädchen gehen ins Kino // Frankfurter Zeitung, 1927, 11—19 марта; *О. Каменева*. Планы будущего // Жизнь искусства. 1919. 6 июля.

3 О московском городском хозяйстве и о развитии городского хозяйства СССР. Доклад тов. Кагановича Л. М. на июньском пленуме ЦК ВКП (б) // Правда. 1931. 4 июля.

4 *Richard Wortman*. Moscow and Petersburg: The Problem of Political Center in Tsarist Russia // Sean Wilentz (ed.). Rites of Power, Symbolism, Ritual and Politics Since the Middle Ages. Philadelphia, 1985. P. 244—271.

5 См.: *Л. Рудницкий*. (б. п.). Историческая выставка архитектуры. СПб., 1911. С. 32, 33.

6 Об использовании сходных эпитетов в русской агиографии см.: *K. Clark*. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago, 1981. P. 56—64..

7 Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 января. С. 3.

8 *Clifford Geertz*. Islam Observed: Religious Development in Morocco and Indonesia. New Haven, 1968. P. 36—38.

9 *Василий Гроссман*. Степан Кольчугин. Ч. II. М., 1938. С. 97—98.

10 См., напр., роман «Люди из захолустья» (1938) Александра Малышкина, в котором действие происходит в трех различных местах: в Москве, в новом индустриальном городе Магнитогорске и в недавно коллективизированном сельскохозяйственном районе (захолустье), что соответственно обозначает будущее, настоящее и прошлое.

11 Напр., фильм Сергея Юткевича «Шахтеры» (1936) имел первоначальное название «Садовник».

12 Речь секретаря ЦК ВКП (б) А. А. Жданова // Первый съезд писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 4.

13 *Igor Golomstock. Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the Peoples Republic of China. New York, 1990. P. 224.*

14 Этот сознательный композиционный изоморфизм (Сталин и возвышающееся величественное здание) был общим местом в искусстве соцреализма. В качестве примера использования аналогичной техники, но иной структуры, можно привести плакат эпохи позднего сталинизма «СЛАВА ВЕЛИКОМУ СТАЛИНУ — ЗОДЧЕМУ КОММУНИЗМА!» (в книге: *I. Golomstock, Totalitarian Art. С. 267*), где использована не Кремлевская башня, а «башня» свадебного торта.

15 Напр., «Защита Севастополя» (1942) Александра Дейнеки или скульптура Веры Мухиной «Рабочий и колхозница» (1937), в которой для передачи движения аналогичным образом используется развевающаяся на ветру одежда.

16 Другая каноническая картина соцреализма, «Приезд товарища Сталина в Первую Конную армию» Михаила Авилова, как и «Сталин и Ворошилов» Герасимова, одна из «самых популярных картин», которая вывешивалась «во всех военных заведениях» (*I. Golomstock, Totalitarian Art. P. 224*), изображает Сталина, осматривающего проезжающую мимо него кавалерию, но всем своим видом он скорее напоминает статую, чем человека.

17 Напр., картина Константина Финогенова «Сталин на фронте» и фотомонтажный плакат Густава Клуциса «Да здравствует рабоче-крестьянская Красная Армия — верный страж советских границ» (1935), в кн.: *David Elliot. New Worlds: Russian Art and Society 1900—1937. New York, 1986. P. 148.*

18 Хотя в данном случае Эйзенштейн и следует традиции соцреализма, это, конечно, не определяет его творчество в целом.

19 *Katerina Clark. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago, 1981.*

20 Напр., «Александр Невский» Сергея Эйзенштейна и «Падение Берлина» Михаила Чиаурели (1949).

21 Фрейд проанализировал этот феномен сексуальной сверхидентификации на примере пациента, находящегося, главным образом, вне группы. См. его работу «Group Psychology and the Analysis of the Ego» («Massenpsychologie und Ich-Analyse», 1921).