

# СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КАНОН



Гуманитарное Агентство  
«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

Санкт-Петербург  
2000

# АРХЕТИПЫ СОВЕТСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Ханс Гюнтер

## *1. Становление советских архетипов*

Литература советской эпохи отличается ярко выраженной мифологичностью и со временем все более превращается в «официальный резервуар государственных мифов»<sup>1</sup>. При этом мифологизации подлежат не только литература и другие виды искусства, но и вся советская культура, включая и господствующую идеологию.

Поскольку оживление архаических представлений занимает столь важное место, нам кажется, что с помощью теории архетипов К. Г. Юнга, которая связывает содержание личной психики с коллективным бессознательным<sup>2</sup>, можно осветить некоторые основные черты советской культуры. Среди действующих персонажей советского мифа главную роль играют архетипы героя, отца (мудрого старца), матери и врага<sup>3</sup>. Материалом для нашего анализа служат, кроме литературы, публицистика, кино, изобразительные искусства, архитектура и советская массовая песня 1930-х годов.

Становление советской мифологии можно описать как процесс актуализации определенных архетипов. Революционный период 1920-х годов характеризуется доминантой героического мифа. Как и во всех утопических движениях, здесь преобладает идеал эгалитарной братской героики. Однако «горизонтальность» советской культуры постепенно уступает место иерархической структуре<sup>4</sup>. Катастрофическое крушение братского эгалитаризма описано с непревзойденной убедительностью в романе А. Платонова «Чевенгур» (1926—1929)<sup>5</sup>, в котором мотив всеобщего сиротства символизирует безысходное положение «безотцовщины».

На этом фоне становится понятным выделение из ряда равноправных братьев фигуры «старшего брата», а потом и «отца», обладающего мудростью и авторитетом, чтобы управлять «осиротевшим» народом. Этот образ «всплывает» уже в 1920-е годы в культе мертвого Ленина<sup>6</sup>, но «отцом» в архетипическом смысле слова является только Сталин, узурпировавший соответствующие черты из русского прошлого.

Из хаоса коллективизации в качестве стабилизирующего фактора рождается советский вариант архетипа матери, который связан с поворотом к «народу» и «Родине». Около 1934 г. с канонизацией народности<sup>7</sup> появляется в общественной психике нечто качественно новое — женственное, материнское начало, восходящее к архаическим представлениям крестьянской России<sup>8</sup>. Таким образом, к середине 1930-х годов в глубинной структуре советской культуры формируется полный треугольник Большой семьи<sup>9</sup>, включающей «отца», «Родину-мать» и героических «сыновей и дочерей». Наконец, стоит упомянуть и об архетипе врага, воплощающего постоянную угрозу для Большой семьи. Начиная с конца 1920-х годов его демонический образ сопровождает нарастающий культ «мудрого отца» и «Родины».

## 2. Герой

Герой в его разных проявлениях — самая динамичная фигура советского мифа. Он выступает как строитель новой жизни, как победитель любых препятствий и врагов. Предысторию этого героизма можно с особой ясностью проследить на примере творчества М. Горького<sup>10</sup>. Данная Максом Нордау в его книге «Вырождение» (1892/93) критика всего негероического, декадентского, завоевавшая как в Германии, так и в России огромную популярность, проходит красной нитью через творчество Горького и становится канонической составной частью советской культуры.

О значении Ф. Ницше для формирования горьковского героя с особенной наглядностью свидетельствуют ранние тексты автора. Немецкий мыслитель дал существенные импульсы всей русской культуре рубежа веков. Его активизм и витализм обогащали русский марксизм, в котором господствовало детерминистское мышление Плеханова, субъективным, волюнтаристским компонентом<sup>11</sup>.

В заметке 1920-х годов «О герое и толпе» Горький высказал мнение, что хотеть быть героем — значит хотеть быть более человеком. За этим стоит мысль Ницше о «возвышении» человека до сверхчеловека или, в формулировке Горького, до Человека с большой буквы. Ницшеанские мотивы сохраняются в творчестве Горького и после сближения его с марксизмом. Как у Ницше благородная мораль противостоит презираемой морали рабов и толпы, так и здесь Человек противопоставляется мелкому буржуа-антигерою.

Облик ранних героев Горького во многом восходит к Ницше. Но если Ницше пребывает в идеалистической традиции борьбы духа, то у Горького речь идет о трагедии витального и социального активизма, которому грозит поражение. Подобные идеи воплощаются в образе Данко, который указывает своему народу путь из тьмы к свету, вырывая из груди собственное сердце, в образе погибающего в смертельной борьбе Сокола или трагически прекрасного Человека. После сближения автора с богостроительством герои Горького обретают, как показывает роман «Мать», черты христианского героя-жертвы. В герое раннего Горького сплетаются весьма различные линии героизации: элементы философии Ницше, фольклора, литературной романтики и символизма, марксизма, русского народофильского движения и богостроительства. Доминирующую роль играет протеевское начало<sup>12</sup>.

Горький вполне отчетливо осознавал центральное значение героического мифа для всего своего творчества. В одном из писем 1926 года он связывает героизм прежде всего с силой воли, которая ведет человека, в соответствии с путем творца в Заратустре Ницше, «вперед и выше», и в конце признается: «Вы знаете, что это моя старая идея и, может быть, моя единственная»<sup>13</sup>. На Первом съезде советских писателей Горький противопоставил упадку буржуазной литературы культу героической работы. В своем выступлении и А. Жданов говорил о том, что советская литература черпает свой энтузиазм из «героической эпохи челюскинцев»<sup>14</sup>. Спасение советскими летчиками зажатой льдами полярной экспедиции в 1934 году послужило началом сталинского культа летчиков и — с введением звания «Героя Советского Союза» — институционализации советского героизма.

«Поиски героя» становятся первоочередной задачей формирующегося соцреализма. Как «героический стиль» он отделяет себя от «безгеройности» и пассивного маленького человека буржуазного реализма<sup>15</sup>. Мощная потребность в героизме приводит к тому, что «техника создания героя», важность которой Горький подчеркнул еще в очерке «Разрушение личности» (1909), становится первоочередной задачей. В процессе мифологизации исторические лица подгоняются под

мифологическую парадигму, причем решающую роль играет забвение индивидуально-исторических черт<sup>16</sup>. Из «основного события» народная фантазия лишь через дистанцию во времени создает идеал героя<sup>17</sup>.

Для советской культуры возникает проблема насильственного укорочения необходимого для мифологизации исторических лиц промежутка времени, который, как правило, занимает столетия, или, как минимум, десятилетия. Поэтому применяются механизмы фальсификации и манипуляции историческими фактами для того, чтобы сжимать индивидуальное в образцовые парадигмы. Огромную роль в этих процессах играет пропагандирование нового героя средствами массовой информации.

Примером коллективного публицистического мифотворчества является миф о «сталинских соколах»<sup>18</sup>. Советские летчики 1930-х годов предстают как верные сыновья «любимого отца» Сталина, который является и «вдохновителем», и «руководителем», и «организатором побед». Сталин воплощает принцип сознательности, в то время как «сыновья» могли проявлять некоторую стихийность<sup>19</sup>, незрелость и страсть к приключениям. Если «отец» занят воспитанием, закалкой героев, то «мать», иными словами — родина, страна или Москва — окутывает их эмоциональной теплотой. «Как нежная мать следила страна за полетом своих сынов, радовалась успехам летчиков и с нетерпением ждала от них сведений... Миллионы невидимых нитей связывали Чкалова, Байдукова, Белякова со всем советским народом, и эта связь помогла им одержать победу. Как бензин питает мотор самолета, так сердца летчиков питались той чудесной силой, которую слава им родина-мать» (Правда, 25 июля 1936).

Миф о летчиках воплощает лозунг эпохи «вперед и выше» самым наглядным образом, поскольку он содержит все этапы пути приключений античного героя — уход из повседневности, прорыв с боем в царство тьмы, демонстрация стойкости в разных испытаниях, получение сверхъестественной награды и, наконец, возвращение героя, несущего своему народу благодать<sup>20</sup>. В пространственной модели этого мифа можно различать несколько символических зон, которые расположены концентрическими кругами. Священный центр — это Кремль, окруженный мирскими кварталами Москвы. Москва в свою очередь — центр советской родины, за границами которой — враждебная империя капитала. В этой иерархической модели свет, излучаемый сакральным центром, достигая периферии, ослабляется. Суровая Арктика — как и фашистские страны — образует темную, адскую, враждебную всякой жизни зону. Она дана в холодных красках смерти — в черном и белом, между тем как с советской родиной всегда ассоциируются красный цвет и свет солнца. Даже в туманах, бурях, в холоде полярного мира герои вдохновляются символическими атрибутами «Отца», его именем, образом и голосом.

Победа над полярным чудовищем приравнивается к сказочному чуду. «Сказка стала былью. Вековечная дума об освобождении сбылась... Советский человек — это сказочный богатырь, живущий в наши дни. Для него не существует препятствий... Уж не в сказках, а наяву происходят чудесные дела» (Известия, 14 июля 1937). Путь приключений венчается триумфальным возвращением героев на родину. В Кремле к ногам обнимающего их «родного отца» кладут они «золотое руно» рекордов и достижений.

Какие же фигуры образуют советский героический пантеон? Об этом мы узнаем из романа А. Фадеева «Молодая гвардия», где молодой Сережка Тюленин мечтает о совершении «немыслимых, баснословных подвигов». Сначала ему в голову приходят экзотические приключения первооткрывателей и исследователей Ливингстона, Амундсена, Седова и Невельского. За ними следуют революционные борцы Фрунзе, Ворошилов, Орджоникидзе и Киров. Потом юноша вспоминает подвиги летчиков и полярников, и, наконец, героев труда — Изотова,



Стаханова, Ангелину и др.<sup>21</sup>

Сталинская эпоха знает, в принципе, четыре категории героев. В соответствии с идеологией, на вершине стоит герой социалистического труда. Он связан с прометеевской традицией культурного героя, который дарит людям технические, научные, художественные и другие достижения. Пропаганда советских героев труда восходит ко второй половине 1920-х годов, но достигает своего полного расцвета лишь в 1935 году с оформлением стахановского движения. Сюда относятся и другие типы культурных героев — летчики и исследователи Севера или выдающиеся деятели науки и техники, которые, подобно Прометею, приносят людям блага и знания.

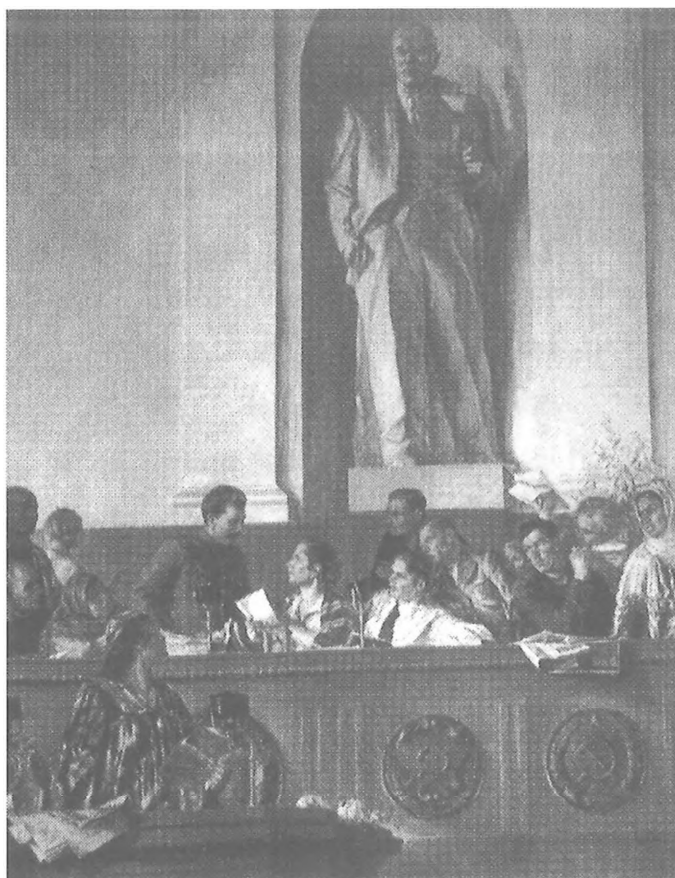
Вторая категория — это герой-воин (герои литературы о гражданской войне из «Железного потока» А. Серафимовича, «Бронепоезда 14-69» Вс. Иванова, «Чапаева» Д. Фурманова, «Разгрома» А. Фадеева и др.). В-третьих, сюда относится героизация политических деятелей, которая занимает важное место в книге Т. Карлейля «Герои, почитание героев и героическое в истории». Этот вид героизации был очень распространен, особенно в советской публицистике и в биографическом жанре. Образцом панегирического жанра является некролог, написанный Горьким в 1924 г. на смерть Ленина, в котором вождь пролетариата предстает как живое воплощение Данко и Человека с большой буквы. Наконец, видное место занимает герой-жертва, образ которого часто моделируется по канону житий святых и мучеников и отличается самоотверженностью и самопожертвованием. Примеры тому мы находим в романе Горького «Мать» и Н. Островского «Как закалялась сталь»<sup>22</sup>.

При сопоставлении советского пантеона героев с национал-социалистическим бросается в глаза, что в Третьем Рейхе на вершине иерархии стоит герой-воин. Героическое в национал-социализме «всегда обряжено в униформу» и превращается «исключительно в воинском мужестве, в самоотверженном, презирующем смерть поведении в каких-либо военных действиях»<sup>23</sup>. Для национал-социализма основополагающей является не модель Большой семьи, а отношение вождя-фюрера к военному отделению<sup>24</sup>.

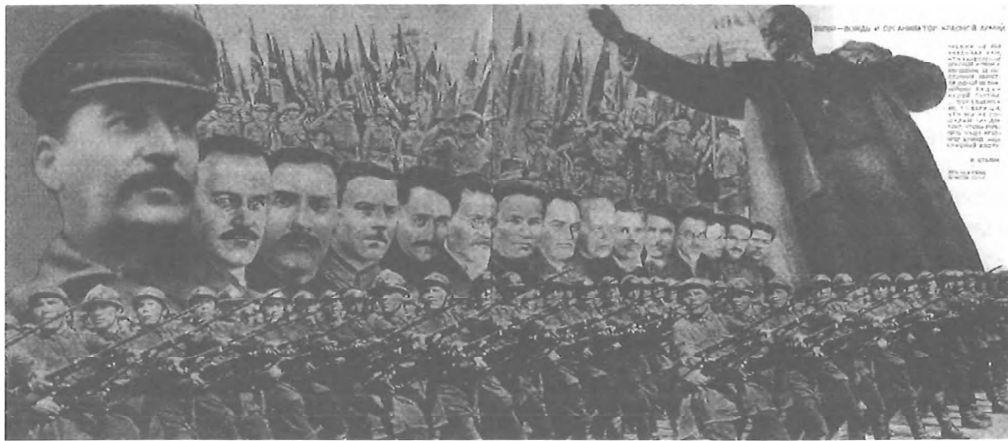
Нельзя не заметить особое пристрастие тоталитарных культур к мифу о Прометее. Если социалистический Прометей проявляется в образе сверхчеловеческого героя труда, то национал-социалистический — в образе духовно-героического носителя факела «высшей арийской человечности»<sup>25</sup>. Любопытную параллель представляет и внешний облик героев 1930-х годов в Германии и в Советской России. В обоих случаях герои окружены символикой железа и стали.

Большевистское движение с самого начала было связано с этой символикой. Луначарский в 1907 году говорил о «железной целостности» новой бойцовой души и о превращении индивидуума из «железа в сталь». Об этом же свидетельствует псевдоним Сталин, принятый Иосифом Джугашвили в 1912 году. В «Железном потоке» (1924) А. Серафимовича речь идет о сплочении военного коллектива, а в романе Н. Островского «Как закалялась сталь» (1932—1934) закалка стали символизирует воспитание большевистских кадров. В 1930-е годы эта метафорика проникает во все сферы жизни советского общества. Говорят о «железной воле вождя и партии», о «стальном единстве» сопротивляющихся полярным льдам челюскинцев, о советских летчиках как о «железных людях» и т. д.

Не менее распространена была соответствующая метафорика в национал-социализме. Еще в книге Э. Юнгера «Борьба как внутреннее переживание» (1922) бойцы мировой войны фигурируют как «боевые стальные натуры» и «стальные образы» с орлиными глазами, как воплощение нового человека, новой расы. «Стальные тела» солдат и воспитание юношества через спорт до «упругости стали» — таковы идеальные представления Гитлера; Геббельс при открытии культурной палаты Рейха в 1933 году говорил о «стальной романтике».



*Шегаль Г. Вождь, учитель и друг. (1937)*



*Эль Лисицкий. Рабоче-крестьянская Красная Армия. (1934)*

В Третьем Рейхе, как и в Советской России, метафорика железа символизирует затвердение воли и тела героя. «Героический максимализм целиком проецируется вовне, в достижение внешних целей»<sup>26</sup>. Вся энергия направлена «вперед», против врага, против стихии или сопротивления материала. Эта самоотверженная волевая и телесная напряженность называлась «энтузиазмом» в Советской России, и «фанатизмом» в Германии 1930-х годов. При всем сходстве железной героики в Третьем Рейхе и Советской России обращает на себя внимание идеологически обусловленная разница. Если у большевистских героев на переднем плане стоит железная воля, стальное сознание, то национал-социализм видит свой идеал героики в броне солдатских тел, образцово реализуемый в обнаженных скульптурах Третьего Рейха.

Что же делает героический миф столь обязательным для тоталитарных культур? Какие существенные функции он выполняет? Герой представляет собой архетип, который образует «первую ступень в дифференциации психики»<sup>27</sup> подрастающего человека. В борьбе с тенью молодой человек освобождается от инерции подсознательного, преодолевает склонность к возвращению в состояние детства, над которым доминирует мать. Таким образом, архетип служит для развития индивидуального самосознания, для подготовки молодого человека к самостоятельному преодолению жизненных проблем. Когда человек вступает в фазу зрелости, архетип теряет свое значение. «Символическая смерть героя одновременно является достижением этой зрелости»<sup>28</sup>. Зрелость существует лишь по ту сторону героического.

Миф о герое, побеждающем зло в образе дракона или чудовища и освобождающем свой народ, имеет универсальное значение. Он воплощает мобилизацию сил самосознающего «Я», концентрацию и укрепление воли «Я» в сложных жизненных ситуациях для преодоления внешнего сопротивления. «Как общее правило можно установить, что потребность в героических символах растет, если “Я” требует поддержки, т. е. когда сознательный дух при решении задачи нуждается в помощи, так как он не может решить ее в одиночку или без использования источников силы, находящихся в его подсознании»<sup>29</sup>.

То, что верно для процесса индивидуального развития, можно перенести и на актуализацию героического архетипа в коллективно-историческом масштабе. Тоталитарным культурам свойственно настойчивое стремление к узурпации энергии героического мифа, с тем, чтобы использовать его для своих целей. Массовая идентификация с героем и подражание ему ставятся на службу выполнения государственных задач. Мобилизующая функция героизма находит свое выражение в институционализированном пангероизме. Вследствие этого все сферы жизни превращаются в арену борьбы, на «фронтах» и «участках» которой инсценируются «походы», проходят «битвы» и достигаются блестящие «победы».

Наряду с мобилизацией энергии, перманентный героизм выполняет еще и другую задачу. Если героическое начало, согласно Юнгу, должно быть преодолено созревающей личностью, пролонгация героизма имеет противоположную функцию — препятствовать этому процессу, другими словами, держать человека в инфантильном состоянии<sup>30</sup>. Герои — всегда «сыновья», которые следуют приказам, указаниям и советам «отца» и после выполнения задач предстают перед ним со своими достижениями. Героя в этом отношении всегда отличает подростковая. Советские летчики и герои труда хотя и стареют, но никогда не приобретают статуса «отца»<sup>31</sup>. «Вождям-отцам», правда, тоже приписывается героическое прошлое и соответствующие подвиги и атрибуты<sup>32</sup>, но, несмотря на дружеское отношение к «сыновьям», они воплощают в себе уже новое, более возвышенное качество, т. е. архетип отца.

Тоталитарный культ героя следует рассматривать на фоне соответствующего ему культа молодости. Национал-социализм с самого начала изображал себя как

движение омолаживания немецкого народа. Но и советскому человеку свойственна молодость вне зависимости от возраста:

Мои друзья, товарищи,  
Еще мы молоды,  
Еще мы очень счастливы,  
Пусть наши виски и покрыты сединой<sup>33</sup>.

Советская Россия — страна молодых:

Куда бы ты ни шел —  
Повсюду молодость,  
И у всех крылья от рождения!<sup>34</sup>

Культ молодости, связанный с героическим мироощущением, нацелен на достижение психической инфляции, то есть, на героическое раздувание инфантильного «Я»<sup>35</sup>. Увековечение архетипа молодого героя препятствует взрослению «сыновей» и всех, кто идентифицирует себя с ними, а право на зрелость остается исключительно за мудрым «отцом».

### 3. Враг

Враг, или вредитель, играет существенную роль в мифологическом мышлении как антагонист героя<sup>36</sup>. Согласно К. Г. Юнгу, проблема врага связана с механизмом проекции. Юнг исходит из архетипа тени, который охватывает скрытые невыгодные свойства личного бессознательного, неприемлемую, «темную» сторону личности, которая в процессе созревания личности должна быть интегрирована. В противном случае подавленное бессознательное содержание психики может разрядиться в мощных иррациональных проекциях.

Проекция как экстернализация внутренних конфликтов играет большую роль в политической жизни, и логика паранойи лежит в основе всех клише о враге<sup>37</sup>. Политическая пропаганда в значительной степени состоит в формулировке и распространении таких проекций<sup>38</sup>. Враждующие между собой группировки видят зло всегда у другого. «Противника просто упрекают в собственных неосознанных ошибках»<sup>39</sup>. При этом «страх, который мы невольно испытываем перед собственным злом, переходит к противнику»<sup>40</sup>. Чем сильнее вытеснение тени, тем мощнее и опаснее проекция. У участников политической борьбы как раз и наблюдается потребность иметь и создавать себе врагов. Ведь игнорирование собственных слабостей и неполноценностей избавляет от необходимости их исправлять.

Если в коллективной психике подавление тени и связанные с этим проекции становятся слишком сильными, тогда возникает общество, которое «неизбежно ищет конфликта и саморазрушения»<sup>41</sup>. В таком случае психические содержания не только приобретают «характер реальности, но отражают конфликт в мифологически увеличенной или примитивно-архаически огрубленной форме»<sup>42</sup>.

Такое «всплывание» архаических проекций можно наблюдать в тоталитарных культурах, где снимается разграничение между действительным и абсолютным врагом<sup>43</sup>. В сталинский период возникает понятие «объективного противника»<sup>44</sup>, который определяется как объективная опасность для государства независимо от его субъективных намерений, планов и действий. Объем этого понятия меняется в зависимости от ситуации, причем сохраняется видимость того, что речь идет о «революционной освободительной борьбе против социального противника»<sup>45</sup>, т. е. о прямом продолжении классовой борьбы.

Московские показательные процессы 1936—1938 годов представляют собой кульминацию конструкции фиктивных группировок врагов и их не менее фиктивных преступлений. Постоянная борьба с «объективным врагом» рождает универсальное недоверие и универсальную подозрительность. Высшей добродетелью становится бдительность, т. е. способность распознать врага, как бы он ни замаскировался.

Понятие «врага народа» показывает, что речь идет не об идеологически определенном враге в смысле марксистской теории классово-борьбы, а об опасных вредительских элементах, которые противостоят счастью Большой семьи. Словосочетание «враг народа» рождается в эпоху французской революции<sup>46</sup>, встречается оно и в традиции народничества. Ранний Горький, например, прославляя народ в своих богостроительских трактатах, в статье «О цинизме» (1908) предостерегал художников от служения «врагам народа». Участник сборника «Вехи», в противоположность этому, видел в ненависти к «врагам народа» разрушительную черту радикальной народнической интеллигенции<sup>47</sup>.

Чем сильнее вытеснение нежелательного, тем мощнее предстает угрожающая картина вездесущего зла. Без преувеличения можно сказать, что общества такого типа вообще не могут существовать без врагов. Для политической власти было чрезвычайно удобно свалить катастрофические ошибки строительства социализма на буржуазных специалистов, замаскированных кулаков или империалистических агентов. Кроме того, было очень выгодно приписывать врагам всяческие отвратительные поступки, на которые потом можно было «реагировать» с соответствующей жесткостью. Так, Сталин мог «обвинять фиктивного врага в преступлении, которое он сам собирался совершить»<sup>48</sup>.

Проекция врага выполняет и другие функции, поскольку она значительно способствует психической разгрузке индивидуума в условиях экстремального идеологического давления. Смертельный страх перед тем, как бы не оказаться «уклонистом» от линии партии, постоянно гложущие сомнения и неосознанные желания можно перенести легче, если их достойное подавление воплощение находят в другом лице.

Как тоталитарное общество не может обойтись без героя, так оно не может существовать и без врага. Враг и герой — явления, обуславливающие друг друга. Пропорциональное нарастание размеров героики и образа врага можно наблюдать в советской прессе сталинского времени. Там все события распадаются на две категории — на блестящие победы героев и на злонамеренные интриги и действия вредителей. Советский пангероизм соответствует пандемонизму.

Так как негативные проекции в сталинском обществе принимают параноидальные черты, общественное сознание наводняется архаическими представлениями. На основе манихейского мировоззрения возникает фантазмагория невидимого царства зла, хаотического антимира, где происходит то же самое, что и в реальном мире, только со знаком минус. Бросается в глаза близость к демонологическим представлениям Средневековья, согласно которым подчиненные сатаны являются антагонистами небесной иерархии и врагами человека. Характерно, что в церковнославянском (и вообще в русской православной традиции) слово «враг» используется для обозначения дьявола. Поскольку сущность врагов — ложь, у них нет реального воплощения. Враги являются перед людьми в масках, которые они по выбору могут менять. Как говорит русская пословица: «У нежити своего облика нет, она ходит в личинах». Они могут выступать в облике мнимого друга или соблазнителя; по народному верованию, они также могут принимать внешность уродливых, гротескных существ или отвратительных нечистых зверей. Вспомним изображение дьявола на иконах в получеловеческом-полузверином облике, черного цвета, с рогами, с хвостом и крыльями, напоминающими о его первоначальной ангельской натуре.

Немало таких признаков встречается в сталинской демонологии. Разоблаченные «враги народа» осуждаются как «трижды презренные гады», «ужи из смрадного болота», «клубок змей», «бешеные собаки», «псы фашизма», «выродки человечества», «чудовища в образе человека» и т. д. Эти выражения говорят об их нечеловеческом, адском происхождении, но в то же время они метафорически перемещают врага в семантический ряд вредных животных или насекомых, о чем говорит, например, слово «вредитель», заимствованное из сельскохозяйственного словаря. Эта риторика навязывает мысль о необходимости истребления темной силы.

Как враг изображается в советской литературе 1920—1930-х годов? Роман «Цемент» Ф. Gladкова показывает это явление в обширном диапазоне. Он весь построен на конфликте между героическими строителями социализма во главе с Глебом Чумаловым и разными врагами, препятствующими восстановлению завода. Инженер Герман Клейст — представитель перевоспитанного классового врага. В соответствии с лозунгом о привлечении буржуазных специалистов, он раскаивается в своих поступках и перестраивается. В 1930-е годы идея перековки врагов общества в героев труда все более уступает представлению о том, что вредитель подлежит не перевоспитанию, а уничтожению.

И у Gladкова встречается тип непримиримого классового врага, обреченного на гибель. Представитель буржуазной интеллигенции Сергей Ивагин, перешедший на сторону советской власти, берет в плен своего кровного брата Дмитрия, лютого врага революции. Ясно, что о пощаде не может быть речи. Сцена дана в мрачном драматическом колорите. Тревожная встреча с одноруким братом происходит «под стать чертовой ночи»<sup>49</sup>, и ранние редакции романа содержат намек на мифический сюжет борьбы враждующих братьев.

Контрреволюционные казаки в романе представлены в зверском виде. Это «зверолюды», обитающий в лесах и выползающий «саранчой» под покровом ночи для предательской работы. «Днем враги прячутся в темных зарослях и пещерах или гуляют по городу в масках друзей революции. Они — всюду: и в рядах бойцов, и в советских кабинетах, и в домах мирных, безобидных граждан. Кто может указать их, назвать имена, раздавить их, как гадов?»<sup>50</sup> Это существа, обладающие демоническими приметами — они ассоциируются с темнотой и с вредными гадами, живущими в пещерах, и замаскированы они так, что их трудно распознать. Не случайно этой темной картине непосредственно предшествует разговор об эпохе «героических подвигов и титанических свершений», о том, что потомки будут помнить гигантов революционной борьбы и приходить к их могилам, «как к неугасающим маякам»<sup>51</sup>.

Роман не обходится без внутреннего врага. В совнархозе завода происходит «злостный саботаж под видом заседательской и бумажной суеты», и Чумалову становится ясно, «что в совнархозе шла незримая работа врагов»<sup>52</sup>. Распознать это гнездо могут только глаза одаренного чекистским ясновидением Чибиса, которые «не спят по ночам» и «видят сквозь стены». Чибис характеризует бюрократизм как «крепкий блиндаж и очень тонкое и часто неотразимое оружие в руках врага»<sup>53</sup>.

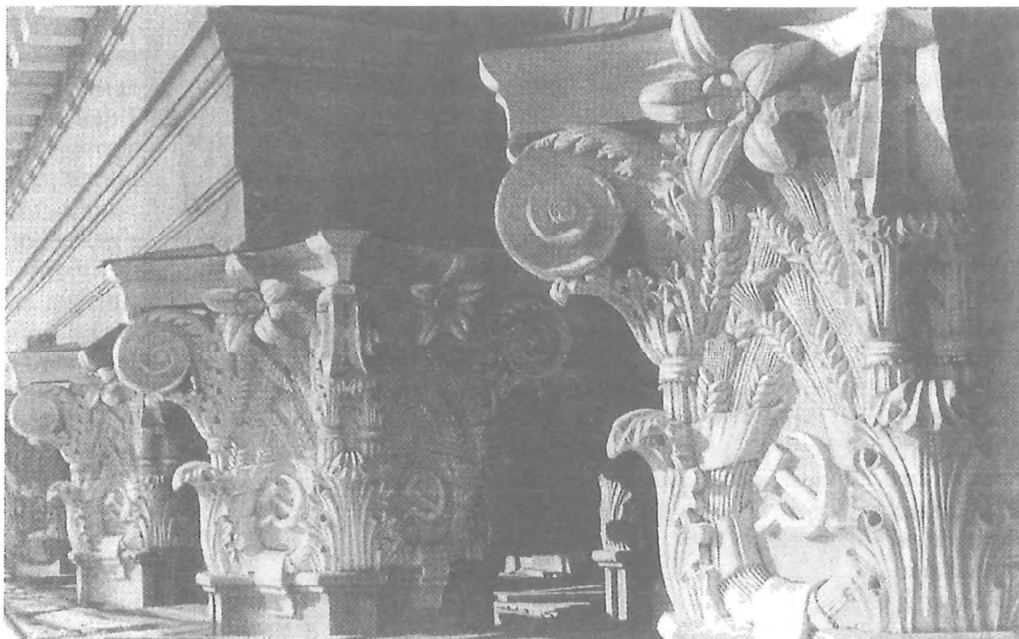
Слово «вредитель» входит в широкое употребление во время шахтинского процесса 1928 г., когда буржуазные специалисты обвиняются в саботаже и союзе с международным капиталом. Стихотворение «Вредитель» (1928) В. Маяковского начинается со строк: «Прислушайтесь, / на заводы придите, / в ушах — / навязнет / страшное слово — / “вредитель” — / навязнут / названия шахт»<sup>54</sup>.

Стихотворение «Лицо классового врага» (1928) посвящено обличению буржуа и кулака. Толстый буржуй с сигарой во рту и с цилиндром изменил свою внешность и стал «почти неотличим». Надо распознать его по разным приметам, например, по тому факту, что ему нравятся «Дни Турбиных» Булгакова. «Хотя / буржуй / и лицо перекрасил / и пузо не выглядит грузно — / он волк, / он враг / рабочего



*Сахаров Г., Чернышева З. Белорусский павильон ВДНХ. (Фрагмент)*





*Алабян К., Симбирцев В. Театр Советской Армии, Москва (1934—1940).  
Детали капителей колонн.*

класса, / он должен быть / понят / и узнан»<sup>55</sup>. Сходным образом описывается и новый кулак. Обе части заканчиваются рефреном: «Сдавай / добродушие / в брак. / Товарищи, / помните: между нами / орудует / классовый враг»<sup>56</sup>. С тех пор тема бдительности и обличения скрытых вредителей стала повседневной.

Во второй половине 1930-х годов враг становится чуть ли не главным персонажем. Печать времени лежит и на повести А. Макаренко «Флаги на башнях» (1938), в которой педагог рассказывает о своей работе в Коммуне имени Дзержинского. Боевой фронт производства описывается в терминах оперативной сводки. Разные диаграммы сообщают об атаках красных против синей линии врагов. На этом фоне рассказывается о происках вредительских элементов. Уже исчезновение занавеса перед праздником Первого мая трактуется как вредительский заговор. «Тут и Повесько орудовал. Тут, понимаете, настоящий враг, да и не один»<sup>57</sup>. В центре главы «Враги» — воровство бригадира Рыжикова, который в свою очередь действовал по наущению саботажника Баньковского. Оказывается, он «вовсе был не товарищем, а если и был дежурным, так это был дежурный враг»<sup>58</sup>. После обличения Рыжикова секретарем выбирают Игоря Чернявина как человека с далеким глазом, который первым говорил, что Рыжиков — враг. Убийство Кирова окончательно открывает всем глаза. Колонисты видели, «как опасен и скрытен может быть враг, и они готовились встретить его в жизни с нескрытой, уничтожающей ненавистью, встретить в самом начале его предательства»<sup>59</sup>. Показательно, что документальный материал из истории Коммуны им. Дзержинского, лежавший в основе «Педагогической поэмы» (1933—1936), не содержал никакого намека на саботажников. К тому же, автор перенес действие романа, которое изначально происходило около 1932 году, в 1934-й, чтобы можно было «вкомпоновать» убийство Кирова в финал повести<sup>60</sup>.

#### 4. Мудрый отец

Мудрый старец у Юнга обладает чертами, похожими на фигуру помощника у В. Проппа<sup>61</sup>. Архетип появляется тогда, когда герой очень нуждается в помощи или авторитетном совете. Поскольку он считается персонификацией духовного принципа, он часто окружен символикой солнца или огня.

Роль «отца народа» глубоко укоренена в патриархальной традиции России. Сакрализация монарха, охватывающая разные сферы культуры, имеет длинную традицию в русской истории<sup>62</sup>. Под теократическим знаком «Москвы — Третьего Рима» в условиях укрепляющегося московского государства царь отождествляется с Богом по византийскому образцу. На новой волне византизации русской культуры при Алексее Михайловиче царю приписываются сакральные атрибуты. Даже в Петровскую эпоху ориентации России на Европу сакрализация монарха не ослабевает, а усиливается тем, что царь объявляется главой церкви. Образ царя обогащается барочной панегирикой. После победы над Наполеоном царь почитается в духе романтического патриотизма как «отец народа»<sup>63</sup>. Так, например, Н. Карамзин называет Россию единым семейством «под державою Отца-Государя»<sup>64</sup>. О том, что народ — это «дети царицы, дети заправские, настоящие, родные, а царь их отец», о детском доверии народа к царю пишет Достоевский в «Дневнике писателя» за 1881 год<sup>65</sup>.

Преимственность в изображении образа государя-отца проявляется прежде всего в тех исторических романах и фильмах 1930-х годов, в которых — после критики исторической концепции Покровского и реабилитации великих личностей в русской истории — проводятся параллели между героями отечественной истории и Сталиным. Имеется в виду роман А. Толстого «Петр Первый» (1-ая часть 1929—1930, 2-ая часть 1933—1934), по которому режиссер В. Петров снял одноименный

кинофильм (1937—1939). Сюда относятся и такие исторические картины С. Эйзенштейна, как «Александр Невский» (1938) или «Иван Грозный»<sup>66</sup>. После 1945 года Сталин сам становится победителем исторического масштаба и уже не нуждается в «историческом костюме», о чем, например, свидетельствуют послевоенные фильмы М. Чиаурели.

Как «старший брат» Сталин уже к концу 1920-х годов возвышается над головами остальных героев и постепенно принимает черты «мудрого отца», образ которого моделируется по-разному в советской прессе, кино, литературе, изобразительных искусствах и т. д. В своем выступлении на Первом съезде писателей М. Горький, реабилитируя понятие мифа, выделил три главных стадии человеческой культуры — первобытный мифический коллективизм, эпоху распада и индивидуализма, и восстановление мифической стадии под знаком социализма. Новый советский фольклор возникает именно на этой почве как стремление к возврату к архаической, устной культуре эпоса. Творчество Сулеймана Стальского, Джамбула Джабаева, Марфы Крюковой и других советских сказителей обладает богатым репертуаром показа «отца» Сталина<sup>67</sup>, который прославляется как свет, солнце, звезда, орел и т. д.<sup>68</sup> Этот репертуар имеет свои истоки не только в фольклоре, но и восточной панегирике, так что можно говорить об «ориентализации» советской культуры<sup>69</sup>.

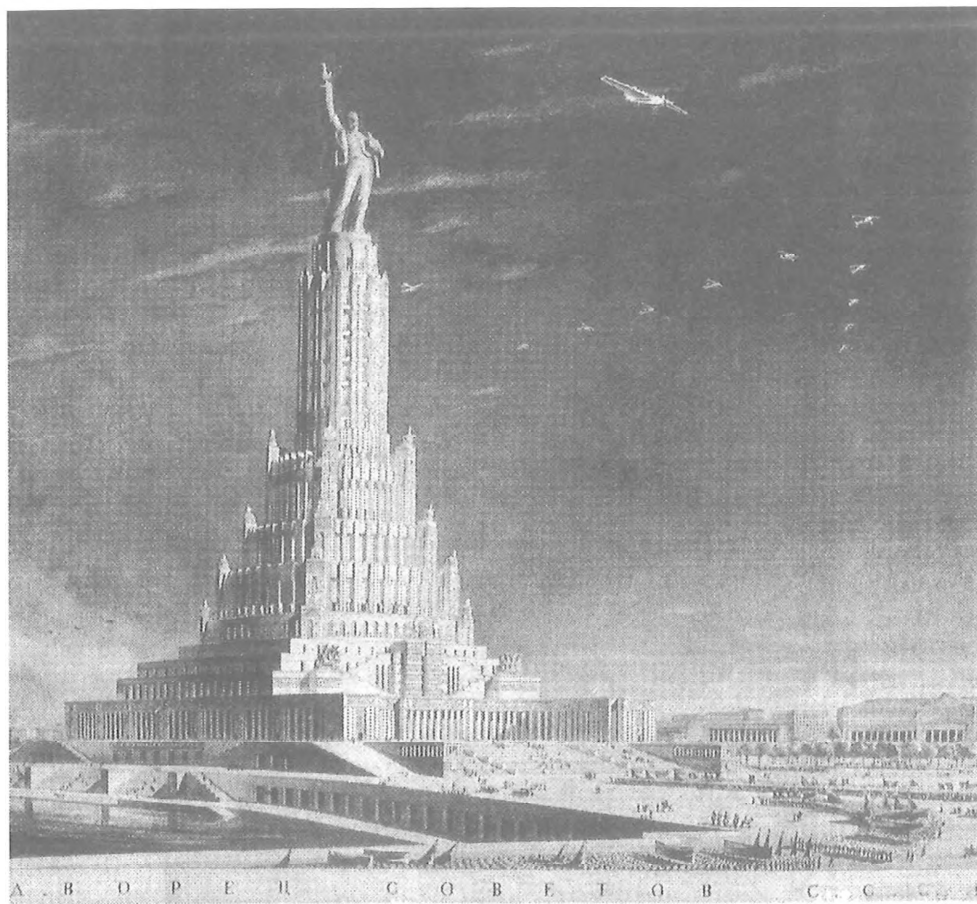
В прозе «отец» фигурирует не в качестве действующего персонажа, а как образ высшего порядка. Другое дело — рассказы о подвигах молодого Сталина, например, в гражданскую войну в романе А. Толстого «Хлеб» (1937), где речь идет о другой, героической ипостаси Сталина, предшествовавшей его роли отца. Во время обороны Царицына Сталин рядом с Лениным то и дело действует словом, т. е. распоряжается, диктует письма, дает советы, телеграфирует и т. д. Известные признаки «отца», такие как курение трубки, спокойствие (даже под обстрелом), острый взгляд, приветливая улыбка, прозорливость и т. д., задним числом приписываются и «герою» Сталину.

Советский роман в первую очередь — рассказ о подвигах героя. По своей телеологической установке его сюжетная схема в принципе соответствует жанру секуляризованного жития. Отсюда обилие таких мотивов, как аскетическое самопожертвование, непрестанная борьба с врагами, тяготы строительства социализма, преодоление стихийности и т. д. Житийная линия, однако, скрещивается с традицией революционного романа XIX века и, таким образом, обогащается чертами социального реализма. Герой, стоящий в центре романа, обыкновенно окружается второстепенными фигурами авторитетных и идеологически сознательных помощников. Выполняя роль отцов-наставников, они указывают ему правильный путь и воспитывают его. Вспомним, например, роль матроса Жухрая в романе «Как закалялась сталь». Эти помощники как бы являются заместителями «незримой» высшей отцовской инстанции.

Сам Сталин как персонаж советского романа не участвует в действии, потому что по своей сути он не герой, а «отец». На ход действия влияют его метонимические субституты, прежде всего его слово, образ и взгляд. В «Поднятой целине» (1932) М. Шолохова, например, статья Сталина о перегибах в колхозном строительстве представляет поворотный пункт в развитии сюжета, поскольку лишает почвы как контрреволюционеров, так и левых перегибщиков. Герои соцреалистических романов часто вдохновляются речью или телефонным разговором со Сталиным. Они мечтают увидеть его, а когда, наконец, приходит праздник встречи с вождем в Кремле, то эта встреча непременно оставляет незабываемое впечатление и дает их жизни другое направление, новый смысл. «Отец» Сталин — образ из высшего мира, и подобно высшим существам в житийном жанре присутствует лишь в форме видения, вдохновляющего слова или жеста. Вовлечь «отца» в жизненные перипетии героев-подвижников значило бы профанировать его.



Павильон Республики Украина на ВДНХ. (1954) (деталь)



Иофан Б., Шуко В., Гельфрейх В. Проект дворца Советов. (1934)

Образ Сталина встречается также в живописи, фотографии, в скульптуре и, особенно, в кино. Подобно литературе, в кинофильмах Сталин выступает как правящая сила сюжета, как «судьба». Визуальное воспроизведение, очевидно, более адекватно существу образа мудрого отца, чем художественная литература. Именно кино считается самым адекватным средством верной передачи сущности «отца» во всем объеме<sup>70</sup>. Тогда как живопись и фотография, газета и художественная литература дают лишь фрагментарные куски этого архетипа, кино развертывает его в полной мере в живых картинах. Напрашивается параллель с древним жанром портрета государя или с традицией иконописи. Кино, задуманное как средство фиксации жизни, в советский период становится «кинетическим иконостасом»<sup>71</sup>. Документальный кадр — в картинах Дзиги Вертова — в какой-то степени превращается в «нерукотворную икону»<sup>72</sup>, которая верно и как бы «без примеси» отражает суть изображаемого образа.

Но так как документальное кино слишком ограничено в своем материале, большее значение приобретает игровой фильм, который открывает широчайшие возможности для мифотворчества. Скрепляя «верный» образ Сталина (в исполнении таких актеров как, например, Дикий или Геловани) с компонентами, вызывающими у зрителя впечатление настоящей жизни, такими, как реалии быта, звук, движение и действие, кино соединяет в себе самую архаичную функцию, т. е. близость к архетипу, с техническими средствами репродукции жизни и массовой коммуникации.

В кино, как и в литературе, психологические черты Сталина приобретают онтологический смысл<sup>73</sup>. В соответствии с этим, реалистические детали становятся носителями символического значения. Каждый кадр фильма, портрет или картина, показывающие Сталина, открывают различные стороны архетипа мудрого отца<sup>74</sup>. Когда Сталин показан с бумагой и книгами за рабочим столом, то перед нами мыслитель. Сталина, очерчивающего ручкой или карандашом архитектурные планы, мы видим гениальным зодчим. Сталин, выступающий перед аудиторией — с рукописью, с газетой или с конституцией — это учитель. Его добрая улыбка говорит о том, что перед нами любимый отец народа и заботливый друг трудящихся. Изображение Сталина на фоне завода, гидроэлектростанции или канала показывает его в ролидемиурга, творца чудес стройки социализма.

Советский миф включает в себя не только отношения «отца» Сталина с героическими «сыновьями», летчиками и стахановцами, но и моделирует отношения между «отцом» и «Родиной-матерью». Соотнесение «Батюшки царя» с «Матушкой Русью» восходит к древней традиции (начиная с консолидации московского государства), согласно которой царь считался женихом России<sup>75</sup>. Это подтверждает и венчание на царство московских царей XV—XVII вв., во время которого царь обещал быть защитником русской земли, в то время как Святая Русь признавала его своим женихом. В обряде церковного брака символически совершалась «святая свадьба» (*hieros gamos*) между государем и царицей, олицетворяющей русскую землю<sup>76</sup>. Это парное отношение также находит свое выражение в таких пословицах, как «Государь — батька, земля — матка» или «Без царя земля вдова».

Советское кино дает большое количество примеров показа роли архетипа «отца» внутри Большой семьи. Это можно проследить на примере фильмов Д. Вертова. Фильм «Три песни о Ленине» (1934) очень интересен в этом контексте именно тем, что показывает пустое место отца в буквальном смысле слова, т. е. отсутствие «отца». Вспомним скамейку, на которой любил отдыхать Ленин в Горках. В картине мы видим скамейку, снятую с разных точек зрения, то пустую, то с Лениным, то весной, то покрытую снегом. Эта «мифогенная» скамейка впоследствии будет играть каноническую роль в советской иконографии, например в фильме М. Чиаурели «Клятва».

В картине Вертова скамейка представляет собой один из главных субститутов

мертвого Ленина<sup>77</sup>. За этими предметами закреплено значение сакральной меланхолии, скорби об умершем. Рядом с этим существуют многочисленные метафорические субституты Ленина, в которых выражается оптимистическая вера в бессмертие вождя. Однако, «Трем песням о Ленине» свойственна глубокая двойственность. Несмотря на наличие ростков новой жизни, на заклинания (Ленин «живее живых»), фильм является плачем о безвременном уходе отца. Ленин стал бессмертным и как бы символически растворился в счастливых людях и их материальных достижениях, но все-таки остается тоска по настоящему отцу. Плач об умершем в фольклоре — роль женская. Поэтому в «Первой песне», которая следует образцам народного творчества, женщина поет:

Мы не видели его не разу,  
Мы не слышали его голоса,  
но всем нам он был близок как отец — больше того!  
Ни один отец для своих детей не сделал столько,  
сколько Ленин сделал для нас<sup>78</sup>.

Фильм Вертова, снятый в 1932—1934-е гг. — жизнерадостная песня о стране, воодушевленной и освещенной светом Ленина, но в то же время это — плач о стране, потерявшей отца. Скамейка в парке напоминает о том, что сыновья и дочери родины осиротели. В «стальных руках» партии, правда, можно видеть намек на наследника, на грядущего отца, но пока он еще не присутствует. Миф Большой семьи по структуре как бы уже существует, но место отца еще пусто.

«Три песни о Ленине» отражают глубокие изменения в творческом методе режиссера. В 1936 г. он пишет: «К народному творчеству я пришел не сразу. Шел долго, спотыкаясь и поднимаясь, проделывая сотни удачных и неудачных опытов, тяжелым экспериментальным путем»<sup>79</sup>. Услышав песни акына, Вертов сказал: «Вот так и будем строить фильм о Ленине»<sup>80</sup>. Можно определенно утверждать, что миф Большой семьи растет на почве мифа «народности».

«Колыбельная» (1937) логически продолжает и углубляет линию, начатую в фильме о Ленине. Миф Большой семьи тут появляется уже в развернутом виде. С одной стороны, усиливается значение женского начала, а с другой «отец», наконец-то, занял свое законное место. Это поэтический документальный фильм об отношении «дочерей» к любимому «отцу». Народ предстает исключительно в виде женского коллектива. Проходящий в разных вариациях через всю картину лейтмотив — мать с ребенком.

Длинная монтажная цепь поэтически ритмизированных картин женского и материнского счастья переходит в центростремительное движение. Женщины-паломницы всех национальностей отправляются в Москву, едут на поездах и велосипедах, на лошадях и верблюдах, на лыжах. У всех только одна цель — увидеть родного «отца» в Кремле. Он выступает на собрании в зале, и все женщины аплодируют, дарят ему букеты цветов. Монтируются кадры, на которых мы видим женщин-летчиц, женщин-парашютисток, девочек, декламирующих стихи, и, конечно же, матерей с грудными детьми, с кадрами, показывающими Сталина. Он внимательно и одобрительно слушает выступления и декламации, смеется, пожимает руки выступающим. Молодые женщины страстно прижимают его к себе и целуют. Любовь «дочерей» к своему «отцу» достигает апогея в картинах демонстраций и парадов. Проплывают над площадями огромные «иконы» вождя, его портрет с ребенком и лозунг «Спасибо родному Сталину за наше счастливое детство!» Идут физкультурницы, танцовщицы, дети. Портрет Сталина окружен букетами, женщины украшены цветами.

Не может быть сомнения, что фильм изображает страсть «дочерей» к «отцу» и самого «отца», «оплодотворяющего женщин незримой эманацией»<sup>81</sup>. Кроме Ста-



*Лисицын В., Чернобаев С. Павильон «Мясная промышленность»  
на ВДНХ. (1954) (деталь)*





*Пименов Ю. Новая Москва. (1937)*

лина в картине практически нет ни одного другого мужчины, если не считать мимолетное появление его соратников Ворошилова и Молотова. Согласно распространенным хтоническим представлениям, земля, как воплощение плодородия, рождает жизнь из собственной субстанции, не нуждаясь в содействии отца. На долю Сталина выпадает роль не биологического отца, а покровителя всеобщего процветания. В картинах Вертова явно проступает архаическая языческая традиция. Рождение детей сопоставляется со щедростью природы, с изобилием цветов и фруктов. И московские парады, показанные в фильме, своими пышными украшениями отражают это богатство.

Особый интерес заслуживает художественный метод, с помощью которого режиссер создавал женский образ, стоящий в центре фильма. Вот как он сам характеризовал свой подход: «Мать, качавшая ребенка в “Колыбельной”, от имени которой как бы идет изложение фильма, превращается по мере развития действия то в испанскую, то в украинскую, то в русскую, то в узбекскую мать. Тем не менее мать в фильме как бы одна. Образ матери здесь распределяется между несколькими лицами. Образ девочки в этом фильме тоже слагается из образов ряда лиц. Перед нами не мать, а Мать, не девочка, а Девочка., не человек, а Человек»<sup>82</sup>. Собираетелной фигуры Родины-матери пока еще нет. Это все — девушки, только что вступившие в новый период жизни. В этой особенности картины Вертова еще жива эстетика коллективизма и документализма, но она уже служит другим целям. Позднее, в фильме «Клятва» (1946) М. Чиаурели, центр тяжести переместится на монументальное изображение отношений Сталина-отца и Родины-матери<sup>83</sup>.

Возвышенное положение Сталина не допускает сомнения в том, что он — источник воодушевления героев. Поэтому и в живописи, когда Сталин изображается среди других фигур, он всегда создает смысловой центр картины. Центральное значение Сталина чаще всего отмечается тем, что к нему с разных сторон устремлены головы и взгляды других лиц. Встречаем мы и другой способ контрастного выделения сакральной фигуры из большой группы людей или толпы. Сталин отличается или демонстративной простотой и скромностью костюма, контрастирующей с фольклорной пестротой среды, или, наоборот, белой или сияющей одеждой, подчеркивающей величественность, праздничность его появления.

Часто на картинах вместе со Сталиным показывается портрет или статуя Ленина. Для демонстрации этой канонической констелляции существуют особенные законы. С одной стороны, выступает параллельность и общее сходство профиля. Символическое отождествление свидетельствует о том, что Сталин — законный наследник Ленина. Но в то же время подчеркивается разница между двумя образами. Фотография, бюст или статуя Ленина даются в бледных, серых или белых тонах. Это цвет кумира, застывшего в камне или фотографии, ушедшего пророка, на фоне которого Сталин выступает как настоящий, живой «отец». Об этом, например, говорят его густые, черные волосы и усы, которые контрастируют с лысым черепом Ленина. В таком сопоставлении Ленин — это эталон, Сталин — воплощение; Ленин — исторический фон, Сталин — живое настоящее.

Вышеописанная констелляция принципиально отличается от канонической иконографии Ленина или Сталина, взятых отдельно, каждый по себе. Ленин при жизни — это оратор, агитатор, трибун, который зажигает умы и сердца пламенной речью, в то время как Сталин — «хозяин письма»<sup>84</sup>. Первому свойственен признак устной риторики, второму — признак письменности. Если Ленин — пламя революции, то Сталин «солнце» советской Родины.

В соответствии с этим, для фигуры Ленина характерна динамичность, тогда как Сталин отличается сдержанностью или статичностью. Протянутая рука Ленина целеустремленно показывает «туда», в будущее, в то время как скупые, спокойные жесты Сталина говорят о том, что будущее уже «здесь». Ленина окружают атрибуты драматического движения — развевающийся плащ или знамена, экспрес-

сивные движения тела, быстрый шаг и т. д. Эксцентрическим движениям Ленина противостоит концентричность жестов Сталина, замыкающегося в себе. Ленин всегда находится в напряженном обращении к окружающему миру, в то время как Сталин сам по себе воплощает центр, вокруг которого вращается все остальное. В отличие от Ленина-пророка Сталин — мудрый отец, гений, о чем говорят его канонические атрибуты — книга, газета, бумага, рукопись, карандаш. Трудно представить себе Ленина с трубкой, этим символом спокойной самоуверенности, или Сталина, пересекающего толпу быстрым шагом.

Крайне интересен фотомонтаж, который дает возможность изменить реальные пропорции в целях более наглядного показа иерархических отношений. На плакате Г. Клуциса «Победа социализма в нашей стране обеспечена» (1932) монументальный портрет Сталина возвышается над необозримой митингующей массой и над постройками социализма<sup>85</sup>. В набросках Клуциса 1935 г. бюст Сталина в несколько раз больше окружающих его «соратников» из Политбюро<sup>86</sup>. Фотомонтаж Лисицкого «Красная армия рабочих и крестьян» (1934) представляет собой трехъярусную конструкцию. На верхней и нижней полосе маршируют фигурки красноармейцев со знаменами и ружьями. В середине чередуются легко узнаваемые портреты членов Политбюро. На одном конце этого ряда находится огромный памятник Ленину, который протягивает правую руку через головы членов Политбюро в сторону Сталина, на другом — портрет самого Сталина, по размеру в три раза больше остальных портретов<sup>87</sup>. Некоторые фотомонтажные работы Клуциса отличаются такой египетской монументальностью, что по сравнению с их гигантскими размерами человеческие фигуры кажутся просто ничтожными<sup>88</sup>.

С помощью деформации реальных пропорций и аранжировки фотографического материала фотомонтаж реализует иерархические отношения более наглядно и внушительно, чем живопись. Получается крайне интересный результат: современная техника в этом отношении наиболее похожа на символику древнего сакрального искусства. Тем не менее фотомонтаж с его широкими возможностями выражения иерархии ценностей не вытесняет живопись с ее реалистическими традициями. Наоборот, в конце концов традиционная живопись одерживает в советской культуре верх над более условным искусством фотомонтажа. Очевидно, все-таки предпочтение отдается таким формам, где изображение иерархических отношений сочетается с иллюзией реальности.

### 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 религии<sup>89</sup>. 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»<sup>90</sup>. Это близкие, но не тождественные явления<sup>91</sup>, на смежность которых указывается в духовных стихах:

Первая мать — Пресвятая Богородица,  
Вторая мать — сыра земля,  
Третья мать — кая скорбь приняла<sup>92</sup>.

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 матери<sup>93</sup>, и христианское почитание Богородицы. Когда Русь приняла христианство, Богоматерь пришла на смену хтоническому божеству матери-земли, что сделало более доступным народу мужественный христианский монотеизм<sup>94</sup>. 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 земельку”, которая всех нас любит, поит и кормит (Богородица как Мировая Душа, София), чем на историческую Деву Марию»<sup>95</sup>. 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»<sup>96</sup>. Во-вторых, в народе существует «представление о Богородице как о красоте плотской, вещественной, красоте по преимуществу, красоте, составляющей восполнение к Божественному Логосу, к Христу»<sup>97</sup>. Она обозначает ту неразрывную связь божественного и природного мира, которая называется софийной.

Не пускаясь в детали проблемы «двоеверия»<sup>98</sup>, 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 органистическую, патетическую метафору плодородия. Мы видим его на фоне водопадов и потоков молока как иллюстрацию мифа о совокуплении неба с землей<sup>99</sup>. Фильм, как и связанные с ним статьи Эйзенштейна, свидетельствует о том, что в это время режиссера очень занимали как раз проблемы психоанализа и мифологии<sup>100</sup>.

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 «теплотой». Органичными коллективами считаются в особенности народ и семья. В этом смысле Н. Бердяев говорит о русской религиозности «коллективной биологической теплоты»<sup>101</sup>.

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)<sup>102</sup>. 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 песни<sup>103</sup>. 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.»<sup>104</sup>.

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»<sup>105</sup> советского человека. В центре новой песни, по словам критика, «любовь к стране, гордость освобожденных масс, счастливое детство и юность октябрьского поколения»<sup>106</sup>. Критик добавляет, что «тема страны, счастливой родины раскрывается с ее лирической стороны, эмоционально опосредствуясь в сознании слушателя как его личная песня о родине»<sup>107</sup>. 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 народ<sup>108</sup>, понимаемый как «общее тело», как «сверхорганизм»<sup>109</sup>.

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»<sup>110</sup>, 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»<sup>111</sup>. 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)<sup>112</sup>. 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 подружки, / 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))<sup>113</sup>.

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 песни<sup>114</sup>. 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 годов<sup>115</sup>, 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 изменения. 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»<sup>116</sup>. 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»<sup>117</sup> — 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 Газина 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»<sup>118</sup>, причем она часто считается «самоосеменной»<sup>119</sup> 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 страной весна расцвела» и «счастье, как май, молодое» (ЛК, с. 290—291). В «Катюше» «расцвели 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»<sup>120</sup>. 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). Свиная 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 растет<sup>121</sup>.

В ней те же «широкие просторы», только все там еще лучше, красивее: «Город-чудо, город-сказка / Наша красная Москва»<sup>122</sup>. 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 жизни<sup>123</sup>. 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 даст никогда». А в припеве:

Нам песня строить и жить помогает,  
Она, как друг, и зовет, и ведет,  
И тот, кто с песней по жизни шагает,  
Тот никогда и нигде не пропадет (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 лозунг<sup>124</sup>. 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»<sup>125</sup>. И хотя ни Блоков, ни Есениных 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 себя<sup>126</sup>. 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 отсюда вышибить, и не административным запрещением, как это сделали рапмовцы<sup>127</sup>, а хорошей увлекательной песней, шуточной и лирической»<sup>128</sup>. Задача состоит в создании песни «на каждый день, так сказать, для личной жизни»<sup>129</sup>.

«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»<sup>130</sup>. 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 пространства<sup>131</sup>, 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 характер<sup>132</sup>. 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»<sup>133</sup>. 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»<sup>134</sup>. В фильмах Александра 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»<sup>135</sup>.

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 заменителем 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»<sup>136</sup>. 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)<sup>137</sup>, 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»<sup>138</sup>, — 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 — гирлянды, 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 украшательства<sup>139</sup>.

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 получить поить-кормить, / Угощать мать сыру-землю, / ...Чтоб поение землюшке — / В любой час, в любое времечко, / Без грозowego поливания, без моленья, без кланянья, / И без звону колокольного, Без четья-петья церковного, / Креста хода иконного»<sup>140</sup>. 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!»<sup>141</sup>. Один посетитель выставки чувствует под ногами «родную землю, полную живительных соков, цветущую буйным, неиссякаемым изобилием»<sup>142</sup>. 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»<sup>143</sup>.

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-земли<sup>144</sup>. 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»<sup>145</sup>. 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 комикки, 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 героика 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» материнства<sup>146</sup>. 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»<sup>147</sup>.

Известная картина А. Дейнски «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 работу<sup>148</sup>.

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»<sup>149</sup>. 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”»<sup>150</sup>. 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 Милосской<sup>151</sup>.

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 земли<sup>152</sup>. 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 1 «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 V. G. (ed.). Nietzsche in Russia. Princeton, 1986. P. 13—17. Влиянию Ницше на советскую культуру посвящен сборник: Rosenthal V. 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 *Klempereher 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 Everday 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 РАИМ — 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: *Энциенсбергер 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 *Энциенсбергер 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: Accomodation, Resitance, Transformation. Berkeley/Los Angeles, 1991. P. 240—241; *Bonnell V. E.* Iconography of Power: Soviet Political Posters und Lenin and Stalin. Berlkeley/Los Angeles/London, 1977. P. 121.