



Е. А. Добренко

**ПОЗДНИЙ
СТАЛИНИЗМ**

ЭСТЕТИКА ПОЛИТИКИ

1



Новое
Литературное
Обозрение

Е. А. Добренко

ПОЗДНИЙ СТАЛИНИЗМ

ЭСТЕТИКА ПОЛИТИКИ

1

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

М О С К В А 2 0 2 0

УДК 930.85(47+57)«1945/1953»

ББК 63.3(2)631-7

Д55

Издание осуществлено при поддержке Музея истории ГУЛАГа

Добренко, Е.

Д55 Поздний сталинизм: эстетика политики. Том 1 / Евгений Добренко. — М.: Новое литературное обозрение, 2020. — 712 с.

ISBN 978-54448-1148-1 (т. 1)

ISBN 978-54448-1150-4

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

УДК 930.85(47+57)«1945/1953»

ББК 63.3(2)631-7

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

© Добренко Е., 2020

© ООО «Новое литературное обозрение», 2020

Людочке

...пока не исполнится все (Мф. 5: 18).

ВВЕДЕНИЕ

Сумерки сталинизма

В архиве эстетика и философа Михаила Лифшица сохранилась папка «Ora pro Nobis»¹, с записями начала 1960-х годов, когда в эпоху оттепели он сотрудничал с «Новым миром» Александра Твардовского. В заметках «Трагедия революции» он писал:

Страшное, слишком легкое «окаменение» революционной лавы в ее аппарате, ее средствах. И тогда ужас *готового, уже сделанного*, того, что новые поколения находят уже законченным, получают в качестве обязательного, заставляет этих несчастных искать какого-нибудь дикого выхода из создавшейся для них ситуации, а все, что сохраняет и охраняет итоги революции, теперь должно систематически занимать арьергардное положение, играть задерживающую роль. Действительно ужас, еще не заметный вначале, но потом...²

Это «потом» наступило после войны. Лифшиц был человеком 1920-х годов. Уже для следующего поколения жизнь складывалась несколько по-иному, и мир поначалу казался менее трагическим. Те из него, кто оставался верен марксизму, рассматривали наступавший в середине 1930-х годов Большой возврат, поворот к национализму, а затем и союз с нацистской Германией как тактические шаги. Яркий и пронизательный представитель поколения 1930-х годов поэт Давид Самойлов писал по этому поводу: «Тактикой, как видно, мы считали начало великодержавной и шовинистической политики <...> Тактика оказалась стратегией»³. Это поколение, вернувшись с войны, не узнало страны:

¹ Молитесь за нас (*лат.*).

² Лифшиц М. Что такое классика? М.: Искусство XXI век, 2004. С. 33.

³ Самойлов Д. Памятные записки. М.: Междунар. отношения, 1995. С. 160.

Держава окончательно отливала в азиатско-византийские формы. Требовались новые идеологии. Пресловутая борьба с космополитизмом была тридцать седьмым годом для ортодоксально марксистских идеологов довоенного типа. Из них уцелели только самые прожженные. Обнаружилось, что во время войны руками и кровью народа одержало победу бюрократическое государство, что незаметно новая государственная идеология подменила довоенную, что некий новый слой, выдвинутый к власти, воевавший за нее ради себя, нуждался в новой своей идеологии, которую для удобства именовал тоже марксизмом, марксизмом творческим¹.

«Ужас», о котором писал Лифшиц, настиг поколение Самойлова. Поколенческий разрыв между ними как нельзя лучше подтверждает известную максиму: в России все меняется за десять лет, и ничего — за двести. Эти слова, приписываемые Петру Столыпину, как кажется, подтвердила вся последующая история страны. В нулевые годы XX века, когда они были произнесены, Россия пережила революцию, подавлением которой Столыпин и вошел в историю. Уже в следующее десятилетие — Первую мировую войну и две революции, последняя из которых смела прежние элиты, изменила политический строй и утвердила новую экономическую систему. Пережив разрушительную гражданскую войну, страна вступила в четвертое десятилетие, которое ознаменовалось не меньшими потрясениями — коллективизацией, индустриализацией и культурной революцией, навсегда изменившими социальный профиль страны. Оно принесло неслыханный по масштабам Большой террор, окончательно закрепивший смену элит и новый политический режим. 1940-е годы ознаменовались Отечественной войной, смерчем пронесшейся над страной, разрушившей наиболее экономически развитую ее часть и истребившей целые поколения людей. Сразу же по ее окончании страна вступила в эпоху холодной войны, очередной мобилизации и неслыханной ранее автаркии, одновременно развивая новый имперский проект и превращаясь в мировую державу и один из полюсов нового миропорядка. Следующее десятилетие принесло оттепель, новый модернизационный порыв, который в 1970-е годы сменился застоем. Новый всплеск исторической динамики в 1980-е, символом которых стали «перестройка и ускорение», завершился к началу последнего десятилетия XX века развалом СССР, «лагеря социализма», концом холодной войны, очередной сменой политического строя и экономической системы. Вступив в новый век, страна включилась в ускоряющийся процесс политических контрреформ, за которыми последовал экономический кризис, застой, новая автаркия и противостояние с окружающим миром.

Действительно, каждые десять лет менялось все. Но всякому, кто знаком с русской историей, известен феномен цикличности и повтора. Как и в XIX веке,

¹ Самойлов Д. Памятные записки. С. 161.

половинчатые и запоздалые либеральные реформы (Александра I и Александра II) сменялись длительными периодами застоя и политических репрессий (Николая I, Александра III и Николая II). Как и в XIX веке, воспроизводятся этатизм, государственный патернализм, неготовность к реформам и антилиберализм, патриархально-консервативная инерция, социальная апатия «низов» и циничная безответственность «верхов», обуславливающие неспособность к устойчивому развитию, а попытки экономической модернизации каждый раз срываются установкой на сохранение ретроградной политической системы персоналистского правления, сводящего намечающиеся достижения модернизации на нет и возвращающего страну в прежнее состояние непрекращающегося догоняющего развития. Действительно, за двести лет меняется все — и не меняется ничего.

И все же — меняется многое. Перемены протекают на глубине.

Послевоенная эпоха всегда находилась в тени куда более бурных и потому интересных для историков эпох — революционной (1920-е), эпохи террора (1930-е) или оттепели (1956–1964). Эпоха позднего сталинизма затерялась среди этих исторических всплесков, как какой-то исторический провал. Она воспринимается как эпоха политической и социальной стабильности. Первая подобная эпоха в русской истории XX века, начавшегося с революции, которая перешла в эпоху стабилизации и активных социальных и экономических реформ, а затем погрузившегося в, кажется, перманентный хаос: Первая мировая война, Февральская и Октябрьская революции, Гражданская война, разруха, нэп и ожидание интервенции во второй половине 1920-х годов, коллективизация, голод, индустриализация, Большой террор и, наконец, Вторая мировая война. Но наступившая после шторма депрессия казалась историкам мало интересной. Поздний сталинизм является лучшей иллюстрацией к метафоре Арчибалда Маклейша, сравнившего историю с плохо спроектированным концертным залом с мертвыми зонами, где не слышно музыки¹. Поздний сталинизм был во всех смыслах именно такой мертвой зоной.

Можно согласиться с Шейлой Фицпатрик: в эпоху, когда возникла советология, сталинизм был предметом не столько историков, сколько политологов, которых мало интересовали эволюционные, а не системные изменения². Тем не менее отсутствие интереса к этому периоду со стороны историков таким объяснением не исчерпывается.

Гегель утверждал, что «периоды счастья, гармонии, благополучия народов и индивидов, бесконфликтности не интересны для историков»³. Послевоенная

¹ Цит. по: Сондерс Ф. С. ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны. М.: Кучково поле, 2013. С. 9.

² Fitzpatrick S. Conclusion: Late Stalinism in Historical Perspective // Late Stalinist Russia: Society between reconstruction and reinvention. Juliane Fürst (Ed.). London; New York: Routledge, 2006. P. 269.

³ Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории. СПб., 1993. С. 41–42.

эпоха была зенитом сталинизма и кульминацией исторического торжества советской России: победа в войне стала ее звездным часом — искуплением унижительных поражений Первой мировой войны, распада империи, революционных пароксизмов, братоубийственной Гражданской войны, надрыва коллективизации, индустриализации, Большого террора и, наконец, самой Отечественной войны, катастрофически бездарно начатой и стоившей стране слишком дорого. После десятилетий исторических поражений и турбулентности наступил мир, впервые забрезжил «период счастья», а «гармония» и «бесконфликтность» стали определяющими чертами советской культуры. В этом и таятся причины отсутствия интереса историков к этому периоду.

Но историки не без основания предпочитают «эпохи перемен» эпохам, когда «не происходит ничего»: именно в эпохи перемен совершаются осязаемые социальные, политические, культурные разломы и сдвиги, значимость которых определяется долговечностью их последствий. Речь идет о войнах и революциях, которые производят слом, но эффекты от этих сломов — а именно то, где созревают следующие войны и революции, которые породят новые разломы, — в малозаметных сдвигах, в формировании новой рутины, в долговременности жизни внутри этих последствий. Извержение вулкана — явление кратковременное; вулканообразование — процесс долговременный. Под бесконфликтностью послевоенной эпохи незримо вызревало то, что определило собой историческое сознание советской (а затем и постсоветской) нации на десятилетия вперед. Подобно тому как бесконфликтность советского искусства будет признана мнимой, такой же мнимой была неподвижность и бесконфликтность и самой послевоенной эпохи.

Нации рождаются посредством триумфальных событий, в которые они обычно обращают трагедии. Это лучше других понимал Шарль де Голль, утверждавший, что будущее длится долго. На самом деле, куда дольше длится прошлое. Победа в войне — это событие, в котором *впервые проявила себя советская состоявшаяся нация*. Но произошло это не в руинах 1945 года. Для того чтобы трагедия войны превратилась в триумф Победы и советская нация *коллективно осознала себя*, потребовались годы, в течение которых был создан миф о войне и советском величии, о всепобеждающем вожде и величайшем государстве, о зависти высокомерного Запада и русской национальной исключительности, об обидах, украденной славе и мессианстве. Это и составило содержание эпохи позднего сталинизма. Сталин действительно принял страну с сохой, а оставил с атомной бомбой. Но не менее важно и то, что он принял страну, населенную людьми, потерявшими свою историю и национальную идентичность, а оставил состоявшуюся советскую нацию, которая была всецело продуктом сталинизма. Сталин был отцом этой нации.

История совершается в эпохи, когда «не происходит ничего», а именно — когда произошедшие в «эпоху перемен» разломы и яркие политические мани-

фестации обрастают политическими институтами и обзаваются своими ритуалами и традициями, порождают соответствующую политическую культуру, которая воспринимается как естественная, превращаются в «образ жизни», «образ мышления», «структуры повседневности», формируют соответствующую систему социальных отношений и связей, этику и эстетику. Иначе говоря, для того чтобы иметь долговременный эффект, последствия «эпохи перемен» должны пройти этап стабилизации, когда происходит своего рода оседание революционной волны и приспособление к жизни в новых условиях, когда эти новые условия рутинизируются, нормализуются. В такие стабильные периоды рождаются нации и совершается история. Поздний сталинизм — именно такая эпоха.

Это ощущение прочной внутренней спаянности периода вплоть до неразличимости составлявших его лет, чувство особой исторической вязкости позднесталинской эпохи удивительно точно передал пронизательный и чуткий к «шуму времени» Борис Слуцкий:

Конец сороковых годов —
Сорок восьмой, сорок девятый —
Был весь какой-то смутный, смятый.
Его я вспомнить не готов.

Не отличался год от года,
Как гунн от гунна, гот от гота
Во швовой сумрачной орде.
Не вспомню, что, когда и где.

<...>

Года и месяцы, и дни
В плохой период слиплись, сбились,
Стеснились, скучились, слепились
В комок. И в том комке — они.

Принято считать, что история совершается тогда, когда происходят зримые перемены (1905, 1917, 1929, 1937, 1956, 1991 годы для России XX века). Но чем более неподвижным кажется время, тем основательнее и неотвратимее совершает свою работу крот истории. Подлинно важные, *исторические* изменения, для того чтобы произвести действительно глубокое, внутреннее, имеющее долговременные последствия воздействие на общество, требуют времени, чтобы закрепиться в, используя терминологию «Анналов», ментальных привычках и структурах повседневности. Они поэтому протекают медленно и незаметно. Но *оттого* особенно важны. Самые глубокие и серьезные последствия таких эпох позже прорываются не только в штурмах дворцов, массовых демонстрациях, танках на площадях и других эффектных исторических зрелищах,

но и в стереотипах, ментальных картинах мира, политической культуре. Там, где смещаются социальные тектонические плиты, где устанавливаются нормы поведения, отливаются мифы.

Поздний сталинизм — несомненно, самые глухие годы русской истории XX века, когда этот глубинный исторический процесс был особенно интенсивным и завершился окончательной кристаллизацией советской нации. Ее постсоветская наследница до сих пор переживает фантомные боли, комплексы и травмы той эпохи. Именно тогда (не до и не после) окончательно отделились ее идеологические параметры. В эти годы осело многое из эпохи 1930-х, возникла новая взвесь модернизированного консерватизма и ностальгической патриархальности, антиамериканизма и ревнивого отношения к достижениям Запада, изоляционизма, ксенофобии и агрессивно-экспансионистской международной повестки — всего того, чего не знал Советский Союз до войны.

Уникальность этой эпохи — в ее особых отношениях с предыдущим и последующим периодами советской истории. В конце 1920-х годов стало ясно, что страна входит в новую эпоху. Но в 1930-е в начале этого туннеля еще брезжил свет 1920-х. Он шел из прошлого, сзади. Оборачиваться не рекомендовалось, но, обернувшись, можно было еще заметить (хотя к концу 1930-х уже и с большим трудом) «отблеск костра» Революции (используя метафору Юрия Трифонова). После смерти Сталина, и особенно после 1956 года, как будто открылась настежь дверь впереди и свет пошел оттуда¹. У многих современников возникло ощущение, что все началось заново («очищение идеалов революции», «возврат к ленинским нормам жизни» и т. д.). Послевоенное десятилетие во всех смыслах уникально: *в нем не было света вообще: свет Революции уже погас, а свет Оттепели еще не забрезжил.*

Это пребывание в кромешной тьме лучше других передал Давид Самойлов: «Страшное восьмилетие было долгим. Вдвое дольше войны. Долгим, ибо в страхе отшелушивались от души фикции, ложная вера; медленно шло прозрение. Да и трудно было догадаться, что ты прозреваешь, ибо прозревшие глаза видели ту же тьму, что и незрячие»². Но жизнь в этой сплошной мгле не остановилась. Напротив, шел интенсивный процесс переплавки опыта в новое историческое самосознание. Именно в эти годы — не в 1920-е, не в эпоху террора, не во время войны, но именно после нее — завершалось формирование советской нации.

Послевоенная эпоха отличается от предшествовавшей тем, что именно она была вершиной сталинизма. Один из самых пронизательных современников — киновед и историк театра Майя Туровская писала:

¹ Характерно название одной из первых западных книг о советской литературе после смерти Сталина: *Жабинский В.* Просветы: Заметки о советской литературе 1956–1957 гг. Мюнхен, 1958.

² *Самойлов Д.* Памятные записки. С. 164.

Как свидетель этого времени я высказываю предположение, что 30-е годы не были конечным продуктом диктатуры и ее «золотым веком». Что, напротив, это было переходное время, когда революционаризм 20-х годов стал переходить в прагматическую, практическую сталинскую диктатуру — «большой террор», как его называют историки, но быт и культура, пережившие радикальную ломку, все еще сопротивлялись унификации, сохраняя неоднородность, неомогенность, многоукладность, которая практически рухнула после войны, когда и наступила ждановщина¹.

Эта переходность, текучесть 1930-х годов, в которых ясно видны отзвуки революционных 1920-х, была связана с тем, что огромные крестьянские массы, затопившие города, готовые жадно впитывать городскую культуру и активно перестраивавшие ее, еще не успели ее воспринять. Да и сама она отнюдь не была чем-то готовым: 1930-е годы были переходными еще и в том смысле, что здесь происходил глубокий идеологический перелом. В конце 1920-х произошел мощный поворот влево (разгром «правой оппозиции», коллективизация, культурная революция); с середины 1930-х начинается Большой возврат — отвечавший глубоко консервативным ценностям патриархального сознания резкий поворот вправо (национализм, традиционные ценности и т. д.)². За время, прошедшее до начала войны, массы населения еще просто не успели в этот поворот вписаться, освоить происходящее. Это освоение совпало с эпохой позднего сталинизма, «ждановских» репрессий, кампании против «космополитов», дела «врачей-убийц» и холодной войны. Можно поэтому сказать, что в 1930-е годы и после войны страна жила в разных культурных хронотопах.

Пространственно довоенная советская культура была почти полностью сконцентрирована на Советской стране. Внешний — непременно враждебный ей — мир входил сюда лишь отзвуками былых боев, упоминаниями о внутренних врагах либо «засылаемых шпионах и диверсантах». В советской довоенной «оборонной литературе» рисовалась победоносная Красная армия и легкая победа над будущим противником на его территории «малой кровью, могучим ударом». Советский довоенный экран лишь изредка демонстрировал современную жизнь за рубежом — либо в немногочисленных антифашистских фильмах, таких как «Профессор Мамлок» (1938, реж. Адольф Минкин, Герберт Раппапорт) или «Мечта» (1941, реж. Михаил Ромм), либо, когда тема советского морального превосходства выходила на первый план, как в «Цирке» (1936, реж. Григорий Александров), в виде полуминутной сцены в заштатном американском городке.

Не то после войны, где литература живописала за границу в широко издававшихся и отмеченных Сталинскими премиями романах Ильи Эренбурга «Буря» (1946–1947) и «Девятый вал» (1950), Николая Шпанова «Поджигатели»

¹ Туровская М. Blow up, или Герои безгеройного времени — 2. М.: МИК, 2003. С. 198.

² См.: Timasheff N. The Great Retreat. New York: E. P. Dutton & Co., 1946.

(1949) и «Заговорщики» (1951), Дмитрия Еремина «Гроза над Римом» (1951), Ореста Мальцева «Югославская трагедия» (1951) и мн. др., в многочисленных пьесах, стихах и поэмах, а кино переносило зрителя то в Америку («Русский вопрос», 1947, реж. Михаил Ромм; «Серебристая пыль», 1953, реж. Абрам Роом), то в поверженную Германию («Встреча на Эльбе», 1949, реж. Григорий Александров; «Секретная миссия», 1950, реж. Михаил Ромм), то в оккупированную Восточную Европу («Заговор обреченных», 1950, реж. Михаил Калатозов). Послевоенная эпоха была для советского человека эпохой настоящего «открытия мира». Заграница вошла в советскую культуру через главные идеологические кампании позднего сталинизма — борьбы за мир, советского превосходства, борьбы с низкопоклонством перед Западом и космополитизмом.

Если до войны внешний мир почти отсутствовал в советском воображаемом, то теперь оно обуславливалось по крайней мере четырьмя новыми факторами: (i) новым статусом сверхдержавы, который требовал активной внешней политики, нуждавшейся в обосновании и внутренней мобилизации, а соответственно, в производстве угрозы и представлении Запада как ее источника; (ii) новым имперским статусом в Восточной Европе и в Азии, что требовало их интеграции и, следовательно, знакомства; (iii) необходимостью противоядия от того образа заграницы, который могли «некритически усвоить» советские «воины-освободители»; (iv) укреплением образа победителя и ощущения советского превосходства, что питало множество идеологических кампаний антизападной направленности и требовало постоянного поддержания образа враждебного и коварного Запада и нарратива о нем. Все эти факторы наложили глубокий отпечаток на образ Запада, пришедший к советскому человеку. Тот факт, что это «открытие мира» было отравлено самой острой фазой холодной войны, оставил глубокий след в советском и постсоветском сознании¹.

Не менее радикальным был сдвиг и на темпоральной шкале. Национализм требовал утверждения приоритетов и исторической укорененности, постоянного нарратива о нанесенных обидах и украденной славе. Если до войны советская культура была занята доказательством своей революционности и новизны, то теперь, напротив, — своей древности и «первородства». Если советские исторически фильмы 1930-х апеллировали к прошлому для демонстрации преемственности «революционных традиций народа», то теперь — для того, чтобы доказать российское первенство в прошлом. В 1930-е годы, даже после националистического сдвига в середине десятилетия, речь шла о революционности и связи современности с прошлым, которое сделалось доменом исторических аллюзий. После войны прошлое становилось самоценным.

¹ См.: Силина Л. Внешнеполитическая пропаганда в СССР в 1945–1985 гг. (По материалам Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б)-КПСС). М.: РОССПЭН, 2011; Фатеев А. В. Образ врага в советской пропаганде 1945–1954 гг. М.: ИРИ РАН, 1999.

И этот перелом точнее многих зафиксировала Туровская, увидевшая в позд-несталинской эпохе вершину сталинизма:

Война физически нарушила экологию культуры, в 30-е годы еще достаточно многосоставной. Уходили из жизни носители старой образованности, гибли в печках «буржуйках» уцелевшие в революцию библиотеки и мебель, исчезали из обихода предметы быта — истощался материальный слой культуры. С другой стороны, именно в послевоенное время конституировалась и приобрела окончательный вид эстетическая система сталинского «ампира». Стиль богатства державы-победительницы становился эстетической нормой¹.

Это изменение политической оптики и культурного хронотопа в эпоху расцвета сталинского барокко соответствовало архетипическим представлениям о русской ментальности, чутко уловленным Алексеем Толстым и реализованным именно в позднесталинскую эпоху: «Грандиозность как сознание, как форма мышления, как (качество) строй души — вот один из краеугольных камней новой морали, грандиозность — очень восточная идея. Она проникла через Грецию, Рим, Империю Карла Великого, Французскую революцию. Там она столкнулась с дремавшей восточной идеей», — рассуждал Алексей Толстой. И тут же добавлял: «Россия — неизмеримые земли, неизмеримые богатства, всевластные империи — породила идею грандиозности. Дерзновенность, непримиримость, планетарность, беспредельность — вот окраска революции»². Последнее нуждается в поправке: это окраска не столько революции, сколько того, что от нее осталось.

Сталинизм есть не что иное, как застывшая в политических институтах, идеологических постулатах, многочисленных артефактах гражданская война. Эпоха позднего сталинизма была, по сути, итоговой точкой полувекового процесса, называвшегося Русской революцией. Постсталинская эпоха стала временем вырывания из длившейся полстолетия гражданской войны, робкой нейтрализации последствий сталинизма (в лучшие времена), подновления его фасада (в худшие), но в целом — жизни взаимы, за счет созданного Сталиным. До тех пор, пока непригодная для мирной жизни и не подлежащая реформированию сталинская постройка (политическая, экономическая, институциональная, военная, идеологическая, культурная) еще продолжала функционировать.

Во всех иных отношениях понятие «сталинизм» имеет право на существование скорее как зонтичное определение, ведь всякий, кто знаком с советской культурой, знает разницу между 1927–1937–1947 годами или 1929–1939–1949 годами и т. д. Причем эта разница не только культурная, но и социальная — речь

¹ Туровская М. Blow up, или Герои безгеройного времени — 2. С. 237.

² Толстой А. О литературе и искусстве. М.: Сов. писатель, 1984. С. 415.

идет о разных обществах. Советское общество образца 1933 года, когда страна находилась в шоке от коллективизации и на пике индустриализационных усилий, и 1953 года, когда страна, уже пережившая Большой террор, Отечественную войну, идеологические потрясения позднего сталинизма, застыла в преддверии «дела врачей», — это разные страны. 1946 год отличается от 1936-го не меньше, чем 1936-й от 1926-го и все три они — от 1956-го. За десять лет меняется все...

Правильно поэтому говорить не столько о сталинизме, сколько о *сталинизмах*, рассматривая сталинскую эпоху в широкой исторической перспективе, а именно — как завершение революционной эпохи, растянувшейся в России на полвека. Фактически русская революция, если видеть в ней процесс интенсивной насильственной социальной, экономической, политической и культурной ломки (то есть полувековой гражданской войны 1905–1956 годов), завершилась лишь с началом десталинизации в 1956 году. В этом широком контексте поздний сталинизм — это, помимо всего, еще и конец полувекового развития страны. В нем — все, чего достигла страна, к чему она пришла в результате пятидесяти лет гражданской войны: абсолютная центральная власть и мощнейшая и огромнейшая в русской истории империя — от Берлина до Пекина.

Сталинизм не только был страницей истории, но сам имел историю. Ее можно разделить на три периода: ранний (1927–1934), высокий (1935–1945) и поздний (1946–1953) сталинизм. Как и всякая периодизация, эта не абсолютна и имеет переходные фазы. Так, можно считать переходными 1924–1927 годы, когда сталинское лидерство в партии не было ни очевидным, ни абсолютным, хотя его политическое доминирование росло экспоненциально. Переходным можно считать также период от убийства Кирова в декабре 1934 года до 1936 года, когда машина Большого террора включилась на полную мощность. Наконец, переходными были 1943–1945 годы, когда обозначившийся победный конец войны сформировал подходы, которые будут превалировать после войны, но заявят о себе окончательно лишь с началом холодной войны в 1946 году. Если на первом этапе доминировали экономические задачи (коллективизация, пятилетки), то на втором — политические (Большой террор), а на третьем — идеологические, мобилизационные задачи национального строительства (сохранение политического режима, холодная война). Разумеется, все три фактора присутствовали в каждый период. Речь идет о доминирующем.

Ранний сталинизм завершился, на языке тех лет, «построением *экономического* фундамента социализма». Его итогом стал «съезд победителей». Под взбаламученной эпохой высокого сталинизма, в которую решались прежде всего *политические* задачи смены элит (тех самых «победителей»), лежал страх. О создании нации было пока лишь заявлено — сталинской Конституцией, началом Большого возврата. Процесс был прерван (и ускорен) войной. Для рождения нации одного страха не достаточно. Нужна идея нации. Именно это *идеологическое* наполнение эпохи позднего сталинизма обеспечило условия

для рождения советской нации. Под тихой (в сравнении с прежней) поверхностью этой эпохи страх мутировал в национальные травмы и фобии, историю славы и обид, ложившиеся в идеологическое основание советской нации. Поскольку в центре этого периода была идеология, основной являлась проблема ее продвижения, что обеспечило высокий политический статус культуры в это время. При этом говорить следует не столько о сугубо идеологических основаниях исторических перемен, сколько о культурных.

Свою знаменитую книгу «Культурные истоки Французской революции», заложившую основы новой культурной истории, Роже Шартье начал с вопроса, перевернувшего подход не только к этому ключевому событию мировой истории, но и к культурной истории как дисциплине. Он проблематизировал давно сложившиеся представления об отношениях между Просвещением и Революцией. Согласно превалировавшему взгляду, Революция была подготовлена идеями Просвещения: «Утверждая, что именно Просвещение произвело Революцию, классическая интерпретация, вероятно, перевернула логический порядок: не должны ли мы считать, напротив, что именно Революция изобрела Просвещение, пытаясь укоренить свою легитимность в корпусе текстов и авторов-основателей, примирив и объединив их, несмотря на их крайние различия, их деятельностью по подготовке разрыва со старым миром?»¹ Этот парадокс открывал нишу, где действовала не плоская «история идей», но объемная культурная история, которая видит в них самих культурные конструкции и продукты взаимодействия культуры и политики. Эти культурные конструкции являются ответом на запросы политического свойства.

Та же обратная причинность может быть установлена и в связи с большевистской революцией, которая многим виделась (да и по сей день видится) результатом приложения марксистской теории и «марксистско-ленинской идеологии», якобы определявших советский политический проект, тогда как марксизм задолго до 1917 года был принесен Лениным в жертву политической прагматике захвата власти, а в 1927 году окончательно заменен Сталиным проектом модернизации и национального строительства. И чем больше реалии советского госкапитализма и полицейского государства отличались от целей, задач и самого духа марксистского проекта, тем гуще становился туман сконструированного Сталиным «марксизма-ленинизма», из которого якобы произрастал советский социализм. Это смогло обмануть целые поколения советологов, но не ушло от внимания проницательных современников. Как остроумно заметил Давид Самойлов, «марксизм настолько заменился системой фразеологии, что не исключена возможность, что какой-нибудь лихой генерал, доравнявшись до власти, отменит его приказом № 1»².

¹ Chartier R. The Cultural Origins of the French Revolution. Durham; London: Duke UP, 1991. P. 5.

² Самойлов Д. Памятные записки. М.: Междунар. отношения, 1995. С. 370.

И все же то обстоятельство, что «отмена» марксизма произошла в СССР только вместе с крахом самого Советского Союза, не было случайностью. В 1930-е годы, несмотря на Большой возврат и очевидные признаки политического термидора, в стране все еще оставались представители старого революционного класса, образованные марксисты, которые продолжали продвигать марксистскую теорию. После смерти Сталина интерес к марксизму вновь возродился в СССР в эпоху оттепели и надежд на реформированный «социализм с человеческим лицом». Но никогда марксизм не был столь далек от советской реальности и столь прочно к ней привязан, как в эпоху позднего сталинизма. Именно после войны, когда эксцессы 1930-х годов (ужасы голода и коллективизации, массовый надрыв индустриализации и ужасы Большого террора) были оттеснены на второй план пережитой войной, из которой сталинский режим вышел как никогда сильным, опора на «марксизм-ленинизм» стала для него особенно актуальной. Здесь нет противоречия: именно после войны откровенно реакционная природа сталинизма приобрела открытые формы. Замену классовости великодержавием и национализмом, интернационализма — империализмом, ксенофобией и открытым антисемитизмом, демократизма (пусть и декоративного) — социальной иерархией и сословностью уже трудно было скрывать. И чем отчетливее проступали черты архаичного, имперского, по сути своей, военно-феодального режима, тем гуще накладывались румяна «марксизма-ленинизма».

Если понять советский «марксизм» не как некую данность, производной от которой якобы были революция и сталинизм, но как сталинскую конструкцию, легитимирующую сталинизм и, по сути, произведенную под него, мы поймем, что рожденный в сталинизме «марксизм-ленинизм» был для него такой же поздней легитимирующей конструкцией, каким Просвещение стало для Французской революции. Сталинизм точно так же пытался укоренить свою легитимность «в корпусе текстов и авторов-основателей, примирив и объединив их, несмотря на их крайние различия, их деятельностью по подготовке разрыва со старым миром» — в том числе и с самим марксизмом. В результате во многом взаимоисключающие сталинские и ленинские интерпретации марксизма, схожие разве что в том, что радикально ревизовали его, превращались в единое и стройное «марксистско-ленинское учение». Однако в свете рассмотрения *эстетической политики* сталинизма следует видеть ограниченность сугубо идеологической интерпретации происходящих перемен, поскольку эти идеологические основания были более поздними легитимирующими конструкциями, которые нуждались в эстетическом оформлении, без чего они не подлежали усвоению, то есть лишались политической функциональности.

Трудно не согласиться с выводами бывшего руководителя Государственной архивной службы России и главного государственного архивиста страны Рудольфа Пихои, в 1998 году выпустившего в свет книгу «Советский Союз:

История власти. 1945–1991», наполненную уникальными документами, на основании которых автор не только показывал особенности эволюции институтов власти в первые послевоенные годы, но и убедительно доказывал, что именно сложившаяся в эти годы система власти может рассматриваться как классически советская (или сталинская). Этот вывод подтверждают Олег Хлевнюк и Йорам Горлицкий, когда, описывая механизмы работы сталинского аппарата и системы принятия решений, сложившиеся в послевоенную эпоху, заключают: «Такой была для Сталина идеальная модель диктатуры»¹. Именно так: завершенный, идеальный в представлении самого вождя сталинизм сложился именно после войны. Но это не только идеальный режим для самого диктатора. Отнюдь не 1930-е годы с голодом коллективизации, трудовым надрывом первых пятилеток и массовым террором, но именно поздний сталинизм с его пафосом, помпезностью и самовозвеличиванием остался тем идеальным образом, к которому апеллирует массовая постсоветская ностальгия.

Эта апелляция именно к сталинскому прошлому не должна вызывать удивления. Сталинизм — это сердце советскости. В нем сложились ее институциональные, политические, экономические, идеологические и культурные основания, именно в послевоенную эпоху достигшие завершенной формы. По сути, вся история после сталинизма — оттепель и десталинизация, застой и ресталинизация, перестройка и ельцинские рыночные реформы, путинизм — была лишь реакцией на сталинизм, поскольку их инструментом, субъектом и объектом воздействия *одновременно* являлись основные продукты сталинизма — созданное Сталиным советское государство и советская нация, отцом которой он оставался.

В этом свете период 1930-х годов, который был в фокусе интереса историков на протяжении десятилетий, может рассматриваться как период становления сталинизма, когда система продолжала находиться в динамике (культурная революция, коллективизация, индустриализация, Большой возврат, Большой террор), а период, последовавший за смертью Сталина, — как период непоследовательной либерализации и перелицовки созданной Сталиным системы власти. Точкой же отсчета оказывается наименее изученная позднесталинская эпоха. Институты и механизмы управления, персоналистский режим, система власти, работа органов надзора и контроля, взаимодействие партии и государства и т. д., созданные после войны, без серьезных изменений продолжают работать на протяжении десятилетий. В главном мало изменились они и сегодня. В тех же кабинетах на Старой площади, где располагался ЦК партии, управлявший страной, сегодня располагается Администрация Президента РФ, осуществляющая практически те же функции теневого управления государством.

¹ Хлевнюк О., Горлицкий Й. Холодный мир: Сталин и завершение сталинской диктатуры. М.: РОССПЭН, 2011. С. 5.

Не менее важен поколенческий аспект. Поколение двадцати-тридцатилетних погибло в войну (из каждых ста призывников, ушедших на фронт в 17–20 лет, вернутся лишь 4–5 человек), тогда как предыдущее поколение в хрущевскую эпоху уже покидало активную социальную жизнь. Так что наиболее активным поколением после Сталина оказались либо те, чье формирование задержалось во время войны, либо те, чья юность пришлась на послевоенную эпоху. Именно они и составляли демографический костяк активного советского населения. Следующее за ними поколение (по той же причине демографического провала) было слишком малочисленным, что привело к значительному продлению влияния первого послевоенного поколения, продолжавшего дольше обычного проецировать и воспроизводить воспринятое в позднесталинскую эпоху мировоззрение. По сути, советская эпоха завершилась лишь с уходом этого поколения.

Следует учитывать, что именно в позднесталинскую эпоху *фактически* закончилась активная политическая карьера целого поколения сталинских сподвижников 1920–1930-х годов (таких, как Молотов, Каганович, Маленков и др.). Эпоха, наступившая после смерти Сталина, была эпохой выдвинутых уже самой позднесталинской эпохи, условно — брежневского поколения (таких, как Суслов, Косыгин, Громыко и др.), которое, *по сути*, и было последним поколением советских руководителей. Если помнить, что в сталинской системе, по известному замечанию самого вождя, «кадры решают все», то станет ясно, какую роль в эволюции советского строя сыграл период, в который произошла эта кадровая революция. Новая советская элита — молодые кадры разраставшейся номенклатуры, партийный и административный актив, перевоспитанные кадры интеллигенции — усвоила внедренные в ее сознание установки послевоенного сталинизма. Именно это поколение, сформировавшееся и выдвинувшееся после войны, и станет последним поколением советских лидеров, пришедшим на смену поколению сталинских соратников. Уже следующее поколение, сформировавшееся и выдвинувшееся в эпоху сменившей поздний сталинизм оттепели, не смогло или не захотело спасти созданный Сталиным Советский Союз¹.

Изменились, по сравнению с довоенной эпохой, и социальные настроения, которые характеризовались сближением населения с режимом. На уровне массового сознания на эту специфику послевоенной эпохи указал летописец повседневной жизни 1940-х годов Георгий Андреевский: «Теперь, после Победы, любовь к Сталину из организованной превратилась в естественную и всеобщую»². 21 июня 1945 года Сталину было присвоено звание Героя Советского Союза, а спустя неделю — звание генералиссимуса: «Для его имени теперь не существовало слишком лестных эпитетов <...> Люди поверили в силу сказанного им слова. Масса дел, совершенных народом на единицу

¹ См.: *Fürst J. Stalin's Last Generation: Soviet Post-War Youth and the Emergence of Mature Socialism*. Oxford: OUP, 2012.

² *Андреевский Г. Сороковые годы*. М.: Моск. рабочий, 2001. С. 146.

сталинской фразы, придавала словам вождя необычайный вес. У советских людей начало складываться мнение, что история вообще развивается по указанию начальства»¹. Как замечают А. Данилов и А. Пыжиков, несмотря на то что недовольство тяжелыми условиями жизни (как и сами эти условия, которые даже ухудшились) сохранилось и после войны, само отношение к ним изменилось, и

именно этим советское общество конца 40-х годов принципиально отличалось от общества середины 30-х годов. Самое интересное, что антиправительственные настроения теперь сдерживались не только страхом за свою судьбу, но и верой в правильность выбранного курса развития. Война не только на словах объединила народ и правящую партию. Не случайно высказывания недовольства характеризовались как болтовня, нездоровые настроения, лживые, провокационные и антисоветские слухи, враждебные антисоветские настроения. Такая точка зрения была свойственна партийной элите и простому народу².

То, что описывают здесь политические историки, можно определить как процесс интериоризации страха: довоенный страх не «ушел», но лишь без остатка интериоризировался. Однако кроме «партийной элиты» и «простого народа» существовал слой мыслящих (в основном молодых) людей, которые пытались реализовать в новой жизненной ситуации. И их размышления о том, куда девался после войны довоенный страх, объясняют куда больше. Этот страх будет *подспудно* определять очень многое из того, о чем пойдет речь в настоящей книге. И в этой связи особо ценны откровенные размышления Давида Самойлова о том, почему столь неудачными оказались его собственные «громоздкие и неоконченные поэмы послевоенного времени»:

Натужность, внутренняя неоткровенность моих стихов, их романтическое велеречие проистекали из страха, настолько вошедшего в плоть тогдашнего времени, что он становился формирующим началом духа, движущей силой фарисейства, обоснованием приятия действительности. Это был высший страх, почти страх божий. Он был настолько высший страх, что существовал отдельно от низшего — от страха расправы, который нарастал с каждым годом и сопровождал повсюду в часы бодрствования. Страшные были годы, ни с чем не сравнимые³.

В 1930-е годы были только созданы предпосылки для происшедшего во время войны и после нее сращения русской и советской идентичности. Хотя

¹ Там же.

² Данилов А. А., Пыжиков А. В. Рождение сверхдержавы: СССР в первые послевоенные годы. М.: РОССПЭН, 2001. С. 120–121.

³ Самойлов Д. Памятные записки. С. 163.

в связи с необходимостью мобилизации из-за внешней опасности национализм стал все отчетливее окрашивать советский проект в 1930-е годы, он еще не был русско-этническим, но продолжал оставаться в целом советским. А сама эпоха 1930-х годов — глубоко связанной с революционным проектом политически и идеологически. Поэтому довоенная советская культура еще во многом сохраняла интернационалистский характер¹.

Поздний сталинизм, однако, был уже *никак* не связан с революцией. Это был сугубо национально-государственный проект, причем почти исключительно этнически фундированный. Не в 1930-е годы, но во время и после войны началось целенаправленное и системное внедрение агрессивного национализма (мифологии первенства и превосходства России и исторических обид), антисемитизма, антиамериканизма, империализма и др. ключевых элементов поздней и постсоветской идеологии. В этом смысле завершение формирования советской нации в ее основных параметрах состоялось в эпоху позднего сталинизма. Именно здесь следует искать истоки множества ее проявлений в дальнейшем.

Как показал Амир Вейнер в одной из лучших работ о послевоенной эпохе, война навсегда

изменила советские государство и общество физически и символически. Она служила утверждению исходного революционного пророчества, одновременно почти полностью его затмевая; она являлась доказательством (а может быть, и причиной) одновременно бессилия режима и его легитимности; она переопределила партию согласно этосу ветеранских жертв; она продвигала этнизацию большевистского «драйва очищения»; она перестраивала «братскую семью советских народов»; она заставляла и вдохновляла людей переоценивать себя, брать на себя новые роли, предъявлять новые требования; она навсегда разделила советскую историю и жизнь на две разные эпохи².

Но война изменила не только страну. Она до неузнаваемости изменила мир. Историк Джей Винтер назвал 1945 год «настоящей цезурой» в культурной жизни Европы³. Определение это представляется поразительно точным. Цезура — это не только ритмическая пауза в стихе и не только композиционный прием, подчеркивающий границы смысловых частей картины. В определении Винтера цезура возвращает нас к своему прямому значению в древнегреческом языке: рассечение, отсечение, отрубание. Вторая мировая война

¹ См.: Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge: Harvard UP, 2011; David-Fox M. Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941. New York: Oxford UP, 2011.

² Weiner A. Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton, NJ: Princeton UP, 2001. P. 7.

³ Цит. по: Plain G. Literature of the 1940s: War, postwar and 'peace' (Vol. 5 of The Edinburgh History of Twentieth-Century Literature in Britain, ed. Randall Stevenson). Edinburgh: Edinburgh UP, 2013. P. 1.

разрубила европейскую историю, отсекла одну эпоху от другой практически во всех европейских странах (включая те, где не произошло изменения политического строя). Послевоенная эпоха принесла радикальные изменения в политическую культуру Запада, по сути, породив и сам «свободный мир», и «либеральный мировой порядок».

И только в Советском Союзе режим не только не изменился, но лишь укрепился и застыл в своей «классической» форме. Причем установка на сохранение довоенного порядка была задана сразу же после войны. И дело не только в консервативности сталинского мировоззрения. Вся политическая философия Сталина была философией власти и управления своей разрастающейся империей. Единственная из прослеживаемых целей проводившихся им преобразований 1946 года, которые очевидно были задуманы во время долгого сочинского отдыха осенью 1945 года, — ужесточение централизации и личного контроля за партийными кадрами. Главной задачей существовавшего с 1919 года Оргбюро ЦК становится, по замыслу Сталина, *проверка работы* местных партийных организаций; на Секретариат возлагалась подготовка вопросов для Оргбюро и *проверка исполнения* решений Политбюро и Оргбюро ЦК; организационно-инструкторский отдел ЦК был преобразован в Управление *по проверке партийных органов*, также резко возростала роль Управления кадров ЦК. Если сталинская философия была философией бюрократической централизации и управления, то сталинская внутренняя политика была, прежде всего, политикой кадровой — в ней находили выражение его параноидальная подозрительность, восточное коварство и феодальное всевластье над жизнью подчиненных.

Человек глубоко консервативных взглядов, но радикально-революционных методов, Сталин часто менял политический курс страны потому, что никогда не изменял своим политическим принципам: смена политического курса была его методом приспособления неизменных принципов к изменяющейся реальности. Принципы кадровой политики, сформулированные им еще в 1923 году на XII съезде партии, так никогда и не изменились: «Необходимо подобрать работников так, чтобы на постах стояли люди, умеющие *осуществлять директивы*, могущие *понять директивы*, могущие *принять эти директивы*, как свои родные, и умеющие *проводить их в жизнь*»¹.

Эта модель — вождь — директивы — аппарат — проверка — была не просто сталинской бюрократической утопией, воплощенной им в жизнь и отлившейся после войны в институциализированную систему, настолько неререформируемую жесткую, что все последующие десятилетия страна, по сути, продолжала жить в ней, лишь изредка подкрашивая фасад. Это была материализованная философия сталинизма, настолько адекватная его видению политической реальности,

¹ Сталин И. В. Организационный отчет Центрального Комитета РКП(б) XII съезду РКП(б) 17 апреля 1923 г. // Сталин И. В. Сочинения. М.: Политиздат, 1947. Т. 5. С. 210.

что в 1947 году вождь позволил себе отказаться от двусмысленности и в очередном томе своих «сочинений» неожиданно предал гласности старую рукопись, где о партии говорилось, будто она — «своего рода орден меченосцев внутри государства Советского, направляющий органы последнего и одухотворяющий их деятельность». В этом «ордене» — 3–4 тысячи руководителей, составляющих «генералитет», 30–40 тысяч офицеров» и 100–150 тысяч «унтер-офицеров»¹. Остальные как безропотные «солдаты партии» пригодны были лишь на беспрекословное исполнение «директив» и решений «инстанций».

Еще в 1920 году Сталин без обиняков сформулировал свое понимание «социалистической демократии»: «Страной управляют на деле не те, которые выбирают своих делегатов в парламенты при буржуазном порядке или на съезды Советов при советских порядках. Нет. Страной управляют фактически те, которые овладели на деле исполнительными аппаратами государств, которые руководят этими аппаратами»². Успех Сталина был обеспечен тем, что он успел овладеть этим искусством раньше своих соперников. Но до войны ему приходилось «управлять фактически» либо в борьбе с ними, либо с оглядкой на них. После войны он мог строить то, что считал нужным и что, будучи человеком глубоко патриархальным, мог черпать только из прошлого.

Сталинский социализм был, по сути, смесью милитаризованного, насильственно и ускоренно индустриализуемого, но культурно и экономически отсталого аграрного общества с полуфеодальной системой отношений (партийная номенклатура, социальная иерархия) и собственности (колхозный строй), госкапиталистической эксплуатацией и бюрократизацией, однопартийной монополией на власть. И хотя эта модель имела мало общего с марксистским проектом, война убедила Сталина в правоте его концепции социализма. Именно об этом Сталин говорил в своей речи в 1946 году. После долгого сочинского отпуска 1946 года он преобразовал наркоматы в министерства, резко увеличив их количество, а также число ведомственных чиновников, ввел «табели о рангах», униформу для работников некоторых отраслей народного хозяйства, финансов, юстиции, даже школьников, усилил роль партаппарата, и без того контролировавшего каждый шаг в стране.

Сталинское видение послевоенного устройства Роберт Такер сформулировал так: «Послевоенный период должен был превратиться по идее, если не в реальности, в новый довоенный период»³. Как пронизательно заметила Шейла Фицпатрик, хотя Советский Союз после войны изменился, как изменился послевоенный мир, новая эпоха была представлена советским людям совсем

¹ Сталин И. В. О политической стратегии и тактике русских коммунистов // Сталин И. В. Сочинения. Т. 5. С. 71.

² Сталин И. В. Речь при открытии I Всероссийского совещания ответственных работников РКК 15 октября 1920 г. // Сталин И. В. Сочинения. Т. 4. С. 366.

³ Tucker R. The Soviet Political Mind: Stalinism and Post-Stalin Change. New York: Norton, 1971. P. 91.

в иной проекции — как эпоха «реконструкции», «восстановления», «возрождения», то есть воссоздания как можно скорее довоенной ситуации, которая была разрушена войной¹. Под этим знаком она оставалась вплоть до конца советской эпохи (воспоминания Брежнева об этой эпохе назывались «Возрождение»). Иначе говоря, делалось все, чтобы советские люди не восприняли 1945 год как цезуру. Все усилия режима были направлены на самосохранение. Этим отчасти и объясняется то обстоятельство, что эпоха, наступившая вслед за Победой, осталась, по сути, в полной тени.

Между тем отношения СССР с миром также претерпели радикальные изменения. Страна заняла совсем иное место в нем, в одночасье превратившись из государства-изгоя не просто в великую державу, но в один из полюсов послевоенного мироустройства. Именно позднесталинская эпоха задала парадигму отношений Восток — Запад на десятилетия вперед и стала *формативной* для всех последующих отношений СССР/России с миром. Причем не только в эпоху холодной войны. Импульс этот был настолько мощным, что инерция, заданная в это время, определяет отношения постсоветской России с Западом по сей день.

Исключительное значение позднесталинской эпохи состоит в том, что именно тогда процесс формирования советской нации завершился ее признанием миром. Как проницательно заметил Михаил Рыклин, «после победы во Второй мировой войне у СССР появляется общепризнанная история, не связанная с диктатурой пролетариата и мировой революцией, советский народ конституируется как суперэтнос, получает (в том числе и из рук мирового сообщества) вторичную национальность»². Поздний сталинизм стал эпохой, когда были заложены ключевые параметры новой нации — привитые ей комплексы, обиды, фобии, травмы, образ врага, образ собственного величия и т. д.

Рождение наций в XIX–XX веках носило массовый характер, и в этом Россия не уникальна. Уникальность ее национального проекта (и, соответственно, национального строительства) обнаруживает себя только после 1917 года — Революции, поставившей страну поначалу на совершенно новые, отличные от общеевропейских, рельсы. До того национальное движение было вполне традиционным. Национализмом были заражены прежде всего политические и культурные элиты. Его подъем неслучайно пришелся на николаевскую эпоху — 1840–1850-е годы, когда заявили о себе славянофилы, почвенники, панслависты, западники. Этот вполне органичный проект интеллектуально питался немецким идеализмом и романтизмом, которым Россия тогда была заражена. Здесь и романтическая политика (народничество), и романтизм в искусстве. Примеры из литературы общеизвестны. В музыке ему отдают дань не только представители «Могучей кучки» и Владимир Стасов, к национальной

¹ Fitzpatrick S. Conclusion: Late Stalinism in Historical Perspective. P. 274.

² Рыклин М. Пространства ликования: Тоталитаризм и различие. М.: Логос, 2002. С. 98.

теме обращаются не только авторы «Бориса Годунова», «Царской невесты» и «Князя Игоря», но и «космополит» Чайковский, написавший «Опричника» и «Мазепу»¹. То же наблюдаем в живописи у передвижников: от социально-критических сюжетов к историко-героическим. Не говоря уже о расцвете русской темы в постпередвижническую эпоху у Петра Нестерова, Виктора Васнецова, Ивана Билибина.

В начале XX века в Европе параллельные процессы начинают политически оформляться и достигают пика с обвалом империй. В России же в это время происходит двадцатилетний провал на самом пике патриотической истерии. С 1917 до середины 1930-х годов в стране доминирует интернациональная идеология. Когда Сталин возродил национализм в середине 1930-х, страна была уже иной: прежней национально ориентированной элиты не осталось, действовали новые элиты и новые массы с иной политической культурой. Большевики продолжили имперский проект. Национальное русское государство не состоялось. Хотя русский национализм захлебнулся, он получил важное место в интенсивно формирующемся советском имперском проекте. Уникальная межеумочность этого национализма-интернационализма-империализма породила уникальную *интернациональную* по форме и *национальную* по содержанию *имперскую* культуру.

Апелляция к дореволюционной российской истории поучительна в том еще отношении, что дает возможность провести некоторые проясняющие параллели, продуктивные лишь тогда, когда позволяют контекстуализировать конкретную историческую ситуацию. Послевоенная эпоха советской истории в известном смысле повторяла на новом витке XIX век, наступление которого ознаменовалось событиями, ставшими звездным часом в российской истории и одновременно на десятилетия вперед предопределившими глубокий кризис внешней и внутренней политики страны. Россия пережила в Новое время две войны, получившие статус «Отечественных». Соответственно, речь идет о периоде от победы над Наполеоном, которая в одночасье вывела Россию в число ведущих европейских держав, до поражения в Крымской войне, которое ознаменовало окончание целой эпохи в российской истории и стало катализатором Великих реформ.

Следствием победы в первой Отечественной войне стало сворачивание политических и социальных реформ, затормозившее развитие экономики, и без того отстававшей от динамично развивавшегося Запада, а господство крепостного права и усиление абсолютизма сделали политической программой царствования Николая I. Расцвет национализма, ксенофобии, обскурантизма, всемогущества бюрократии и полицейского государства увенчались возведением в ранг государственной идеологии уваровской триады, в которой «великие государственные начала» — православие, самодержавие, народность — работали

¹ См.: Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin. London: Yale UP, 2008.

на усиление автаркии и возгонку великодержавной спеси, превознесение отечественных ценностей и принижение западных либеральных устремлений, осуждение любого рода прогрессизма.

Усиление реакции после европейских революций 1848 года привело в конце царствования Николая I к эпохе, вошедшей в историю как «мрачное семилетие» (1848–1855), которую сложно не сравнить с финалом сталинского правления — своего рода новым «мрачным семилетием» (1946–1953). Началось резкое усиление цензуры, был учрежден знаменитый Бутурлинский комитет, который должен был осуществлять сплошной просмотр всех печатных изданий, вышедших в России, надзор за цензорами, редакторами и издателями. Утверждение в России единомыслия и еще большее усиление идеократии окрасили это семилетие в самые мрачные тона. После 1848 года даже реакционнейший Сергей Уваров уже казался слишком прогрессивным и был заменен на посту министра просвещения ставшим героем анекдота князем Платоном Ширинским-Шихматовым (его назначение называли не только «шахом», но и «матом» российскому просвещению). Вместо политической экономии, философии и правовых дисциплин он поощрял преподавание богословия, запретил принимать в университеты лиц недворянского происхождения, резко сократил число студентов и повысил плату за обучение. Как констатировал историк Сергей Соловьев, следствием стало то, что «все остановилось, заглохло, загнило. Русское просвещение, которое еще надобно было продолжать возвращать в теплицах, вынесенное на мороз, свернулось». Борьба с «рассадниками вольнодумства» (университетами, учебными заведениями, учреждениями культуры) превратилась в главную заботу государства.

Исторические проекции слишком очевидны, чтобы оставаться незамеченными. Эпоха Николая I завершилась унижительным поражением в Крымской войне, которое стало закономерным итогом избранной им политики. Приняв империю, еще не вышедшую из состояния эйфории после победы над Наполеоном, Николай I посчитал себя вправе диктовать свою волю всей Европе. Его внешняя политика стала отражением внутренней: приспособив послевоенный патриотический подъем к реакционной повестке внутри страны и быстро израсходовав весь его потенциал, он не только превратил Россию в жупел для европейцев, но и создал репрессивный режим, ставший основным препятствием на пути политического, социального и экономического развития самой России, что, в конце концов, привело к ее военному поражению.

Сталинское «мрачное семилетие» внутри страны, завершившее эпоху его правления, также было отчасти реакцией на внешние факторы: подобно тому как победившая Наполеона Россия вместо реформ и развития безуспешно боролась с европейскими революциями, Советский Союз расходовал свои ресурсы и силы не столько на внутреннее развитие, сколько на холодную войну с Западом. Крот истории роет медленно, но это не лишает историю иронического

профетизма: от триумфа над Наполеоном до поражения в Крымской войне (1812–1855) прошло ровно столько же, сколько от победы во Второй мировой войне до падения Берлинской стены (1945–1989).

Это стало закономерным итогом конфронтационной политики, избранной Сталиным (и, по сути, проводившейся всеми его наследниками, пусть и с небольшими вариациями). Истощенная десятилетиями внутреннего надрыва страна не могла диктовать миру свою волю даже после победы над Германией. Однако, держа население в постоянной мобилизации и искусственно возгоняя националистическую истерию, Сталин и его наследники до конца исчерпали внутренний потенциал советской нации, жизнь которой оказалась по историческим меркам недолгой, что читалось уже в начале этого пути — в самом стиле позднесталинского «барокко». Так обозначил стиль этого времени Михаил Рыклин, связавший редукцию террора с его визуализацией. Эта «орнаментализация, — отмечал Рыклин, — отражает то, что террор медленно идет на спад, становясь называемым, точнее наглядным. Основанные на насилии общества, как известно, быстро стареют. Советское общество не составляет исключения этого правила — для него любая „гуманизация“ равнозначна распаду»¹.

Искусство позднесталинской эпохи — своего рода письменна на стене, предсказавшие, чем закончится сталинский пир Валтасара. Агрессивный имперский порыв надорвал экономику, воинственный государственный национализм превратил страну в настоящий жупел для развитого мира, окончательно выхолостив из советского строя изначальное революционное содержание, и загасил всякие импульсы к развитию, оставив разъеденный массовым цинизмом каркас, стоявший на пути развития страны и, в конце концов, рухнувший.

Именно в позднем сталинизме находятся корни основных идейно-политических течений постсоветской эпохи. Именно после войны русифицируется и пересаживается на почву *русской* истории введенный в 1930-е годы «советский патриотизм» — аберрация, которой будет питаться постсоветская ностальгия по сталинизму, основанная на том, что, как утверждала послевоенная пропаганда, советскость была вершиной русскости. Если в сознании человека 1920-х, а отчасти и 1930-х годов советское *противопоставлялось* русскому, то, как замечают А. Данилов и А. Пыжиков,

во второй половине 40-х годов практически все историческое полотно русской истории служило своеобразным подкреплением концепции советского патриотизма. По мнению властей, его корни должны подпитываться ярким российским прошлым, что выстраивало и обеспечивало своего рода преемственность великих дел и свершений русского народа как тогда, так и сегодня².

¹ Рыклин М. Пространства ликования. С. 98.

² Данилов А. А., Пыжиков А. В. Рождение сверхдержавы. С. 185.

Хотя процесс этот начался в середине 1930-х годов, он не успел до войны затронуть сознание миллионов людей. Помимо того что между изменением, например, школьных учебников и его последствиями для массового сознания существует значительный временной разрыв, этот временной разрыв был заполнен во время войны массивной националистической пропагандой — как советской, так и антисоветской. Отчасти поэтому после войны мы имеем дело с другой страной. Эти доминанты послевоенного массового сознания — десятилетиями внедряемые в полупатриархальном обществе антилиберализм, антимодернизм, антизападничество, антисемитизм — и привели к тому, что в условиях кризиса они массово воспроизвелись в сознании нового поколения.

В этом смысле современная российская нация сформировалась именно в *послевоенные годы*. Постсоветская ностальгия по имперскому величию СССР, по его непобедимости и страху перед ним в мире — отнюдь не из 1930-х годов (довоенные мифы о советской непобедимости и величии развеялись во время катастрофы 1941 года). Они именно из послевоенной эпохи. Оттуда же и государственный культ Победы, и Сталин — победитель в войне, перед которым «трепещут» великие державы. Ностальгия по СССР имеет вполне точную хронологическую локализацию: это ностальгия по *послевоенной эпохе, по позднему сталинизму*, когда Советский Союз «боялись и уважали». Истоки этой ностальгии также позднесталинские: революционная футуранаправленность довоенного сталинизма полностью исчерпалась, привлекательный образ будущего в современной России не сформировался, а современность заменилась политическими импровизациями очередного автократа.

Дереализуемая культурой современность вытеснялась как единственная ощущаемая реальность и заменялась конструктами: в 1920–1930-е годы — будущим, в послевоенные — прошлым. Постсоветский обсессивный интерес к сталинизму объясняется тем, что социологи называют «компенсаторной гордостью» за страну в условиях кризиса и упадка. Когда имеется внятный и/или привлекательный образ будущего, расставание с прошлым проходит быстрее и легче, чем когда такого образа будущего нет. Главным убежищем в этом случае становится сакрализация «великого прошлого» — той самой «грандиозности», о которой писал Алексей Толстой.

Политика эстетики и эстетика политики

Эта книга была задумана так давно, что когда в апреле 1985 года я впервые набросал ее будущий план, самое слово «сталинизм» в СССР было табуировано. Не употреблялось даже словосочетание «сталинская эпоха», а до перестроечной десталинизации оставалось не менее двух лет. Но табуировано было не только понятие. Советская история была структурирована таким образом, чтобы основная ее коллизия не проступала: вместо формативной для советской нации

Сталинской эпохи, этого нервного центра русской истории XX века, были разрозненные «периоды» (коллективизации, индустриализации, «послевоенного восстановления народного хозяйства» и т. д.). Поскольку не было сталинизма, не было и оттепели. Не было оттепели — не было и брежневской ресталинизации. Особняком стоял лишь XX съезд (без упоминания секретного доклада Хрущева), принявший постановление «О преодолении культа личности и его последствий» и «возродивший ленинские нормы партийной жизни». В диссидентской и западной историографии сталинизм ассоциировался (да и сейчас чаще всего ассоциируется) почти исключительно с 1930-ми годами — Большим террором и ГУЛАГом. Такой взгляд настолько распространен, что за пределы 1930-х исследователи почти не выходят, а если и выходят, то либо ничего нового не находят, видя там простое продолжение 1930-х, либо вовсе не берут в расчет эпоху, наступившую после войны. Послевоенное десятилетие выглядит в этой проекции непонятным малозначимым эпизодом: сталинизм состоялся в 1930-е, а наступившая в 1956 году оттепель вся была сконцентрирована на реабилитации жертв Большого террора. Между этими точками располагалась война, которая рассматривалась как событие либо военной, либо мировой истории.

В 2001 году А. Данилов и А. Пыжиков завершили свою книгу о политической истории послевоенного СССР справедливой критикой того положения в историографии, в котором оказалась послевоенная эпоха, полностью затененная революционной эпохой 1920-х и эпохой террора 1930-х, с одной стороны, и хрущевской оттепелью, с другой, несмотря на то что

именно в 1945–1953 годах, а не ранее или позднее, СССР приобрел статус мировой «сверхдержавы», с четко выраженной военизированной экономикой, великодержавной идеологией, сложившимся кругом высшего руководства, составившего костяк лидеров на последующие десятилетия. С этих позиций данный этап истории советского общества следует квалифицировать как ключевой¹.

К аргументам Данилова и Пыжикова о позднем сталинизме как об историческом «водоразделе» Шейла Фицпатрик добавляет такие «социальные и психологические характеристики», как

новое признание элитой своих прав и безопасности, новое чувство национальной гордости и того, что означает быть советским, основанное на победе во Второй мировой войне, и, что касается интеллигенции, длительной травмы, которая была продуктом как спонсируемого государством антисемитизма позднесталинского периода, так и ждановщины, и создала почву для более позднего диссидентского движения².

¹ Данилов А. А., Пыжиков А. В. Рождение сверхдержавы. С. 277.

² Fitzpatrick S. Conclusion: Late Stalinism in Historical Perspective. P. 277.

И тем не менее эпоха эта оставалась неисследованной. Тем, чем Данилов и Пыжиков завершали свою книгу, В. Д. Есаков и Е. С. Левина открывали свою о сталинских «судах чести» в 2005 году: «Послевоенный период истории советского общества, последние восемь лет сталинского единовластия, продолжает оставаться, пожалуй, наименее изученным и наиболее засекреченным из всех периодов российской истории»¹. Это писалось в отношении политической и социальной историографии. Но в еще большей степени это справедливо в отношении культурной истории.

Картина начала меняться после распада СССР (о чем свидетельствуют и цитируемые книги). Революционная эпоха отступила на задний план, и сталинизм был наконец понят в качестве центрального события русской истории XX века. Это объясняется тем, что с концом холодной войны и идеологического противостояния двух систем взгляд на Октябрьскую революцию стал более трезвым. Интерес к сталинизму стимулировал и переоценку послевоенной эпохи. За прошедшие четверть века были опубликованы важные архивные документы² и многие страницы ее истории получили освещение в работах как российских, так и западных историков. Это, прежде всего, работы о ключевых событиях и кампаниях тех лет, таких как антикосмополитическая кампания в науке, дело ЕАК, дело врачей, лысенковщина, ленинградское дело и др.³

И все же как целостная эпоха поздний сталинизм (хотя и без использования этого понятия) был пока что рассмотрен только политическими историками⁴ и историками международных отношений (главным образом историками холодной войны)⁵. Наконец, пробудился и интерес к социальной и экономической

¹ Есаков В. Д., Левина Е. С. Сталинские «суды чести»: Дело «КР». М.: Наука, 2005. С. 3.

² Попов В. П. Российская деревня после войны (июнь 1945 — март 1953 гг.): Сб. документов. М.: Прометей, 1992; Политбюро ЦК ВКП(б) и Совет Министров СССР. 1945–1953 гг. / Сост. О. В. Хлевнюк и др. М., 2002; Советская жизнь: 1945–1953 / Сост. Зубкова Е. Ю. и др. М.: РОССПЭН, 2003; Лубянка. Сталин и МГБ СССР. Март 1946 — март 1953 / Сост. В. Н. Хаустов и др. М., 2007; Сталинское экономическое наследство: Планы и дискуссии 1947–1953 гг. Документы и материалы / Сост. В. В. Журавлев и Л. Н. Лазарева. М.: РОССПЭН, 2017.

³ Зима В. Ф. Голод в СССР 1946–1947 годов: происхождение и последствия. М.: Ин-т российской истории РАН, 1996; Костырченко Г. В. Сталин против «космополитов»: власть и еврейская интеллигенция в СССР. М.: РОССПЭН, 2009; Brent J., Naumov V. Stalin's Last Crime: The Plot against the Jewish Doctors, 1948–1953. New York: Harper Collins, 2003.

⁴ Укажем на западные работы о послевоенной советской политической системе, написанные до открытия архивов, которые по сей день не утратили своей остроты: *Conquest R. Power and Policy in the USSR: The Study of Soviet Dynasties*. London: Macmillan, 1961; *Hahn W. Postwar Soviet Politics: The Fall of Zhdanov and the Defeat of Moderation, 1946–1953*. Ithaca: Cornell UP, 1982; *Dunmore T. Soviet Politics. 1945–1953*. London, 1984. А также на работы, написанные на новом архивном материале: Данилов А. А., Пыжиков А. В. Рождение сверхдержавы: СССР в первые послевоенные годы. М.: РОССПЭН, 2001; *Gorlitzki Y., Khlevniuk O. Cold Peace: Stalin and the Soviet Ruling Circle, 1945–1953*. Oxford: OUP, 2005.

⁵ Адибеков Г. М. Коминформ и послевоенная Европа. 1947–1956 гг. М.: Россия молодая; АИРО-XX, 1994; Холодная война: Новые подходы. Новые документы / Сост. М. М. Наринский и др. М.: Ин-т всеобщей истории РАН, 1995; Советская внешняя политика в годы «холодной войны» 1945–1985: Новое прочтение / Отв. ред. Л. Н. Нежинский. М.: Междунар. отношения, 1995; СССР и холодная война / Под ред. В. С. Лельчука и Е. И. Пивовара. М., 1995; Сталин и холодная война /

истории этого периода¹. В результате образовалась ситуация, которую я бы назвал позитивистской дистрофией, когда из-за методологических ограничений узко-фактажного подхода и дисциплинарной обособленности различных разделов историографии накопленный корпус документов и знаний не производит прорывов ни в интерпретации этого ключевого во многих отношениях периода, ни в его понимании².

Историки *сталинской культуры* также занимались по преимуществу 1930-ми годами. О культуре позднего сталинизма написано лишь несколько книг, и все они ограничены материалом — либо творчеством одного автора³, либо одним событием⁴, либо отдельной институцией⁵, либо одним видом искусства или наукой⁶, либо географией⁷. Проблема, однако, в том, что узкие

Под ред. И. В. Гайдука. М.: Ин-т всеобщей истории РАН, 1998; Сталинское десятилетие Холодной войны: Факты и гипотезы / Под ред. И. В. Гайдука, Н. И. Егоровой. М.: Наука, 1999; Данилов А. А., Пыжиков А. В. Рождение сверхдержавы: СССР в первые послевоенные годы. М.: РОССПЭН, 2001; Zubok V. The Failed Empire: The Soviet Union in the Cold War from Stalin to Gorbachev. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007. P. 1–93.

¹ Советское общество: возникновение, развитие, исторический финал / Под ред. Ю. Н. Афанасьева и В. С. Лельчука. М.: РГГУ, 1997. Т. 2; Симонов Н. С. Военно-промышленный комплекс СССР в 1920–1950-е годы: Темпы экономического роста, структура, организация производства и управление. М.: РОССПЭН, 1996; Зубкова Е. Ю. Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945–1953 гг. М.: РОССПЭН, 2000; Попов В. П. Экономическая политика советского государства. 1946–1953 гг. М.; Тамбов, 2000; Weiner A. Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton, NJ: Princeton UP, 2001; Filtzer D. Soviet Workers and Late Stalinism: Labour and the Restoration of the Stalinist System after World War. Cambridge: CUP, 2002; Late Stalinist Russia: Society between Reconstruction and Reinvention / Ed. by J. Fürst. London; New York: Routledge, 2006; Лейбович О. В городе М: Очерки социальной повседневности советской провинции в 40–50-х гг. М.: РОССПЭН, 2008; Советское государство и общество в период позднего сталинизма. 1945–1953 гг.: Материалы VII междунар. научной конференции. Тверь. 4–6 декабря 2014 года / Ред. Баберовски Й., Дроздов А. А. М.: РОССПЭН, 2015; Фильцер Д. Опасности городской жизни в СССР в период позднего сталинизма: Здоровье, гигиена и условия жизни, 1943–1953. М.: РОССПЭН, 2018; Хасянов О. Повседневная жизнь советского крестьянства периода позднего сталинизма 1945–1953 гг. На материалах Куйбышевской и Ульяновской областей М.: РОССПЭН, 2018.

² См. анализ этого кризиса в кн.: David-Fox M. Crossing Borders: Modernity, Ideology, and Culture in Russia and the Soviet Union. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015. P. 1–47.

³ Lahusen Th. How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia. Ithaca, NY: Cornell UP, 1997; Громова Н. Распад. Судьба советского критика: 40–50-е годы. М.: Эллис Лак, 2009.

⁴ Власова Е. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI, 2010; Илизаров Б. С. Почетный академик Сталин и академик Марр: О языковедческой дискуссии 1950 года и проблемах с ней связанных. М.: Вече, 2012; Кременищев Н. Л. В поисках лекарства против рака: Дело «КР». СПб., 2004.

⁵ Tomoff K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953. Ithaca: Cornell UP, 2006; Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics. London: Yale UP, 2016.

⁶ Dunham V. In Stalin's Time: Middleclass Values in Soviet Fiction. Durham, NC: Duke UP, 1990; Янковская Г. А. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. Пермь: ПГУ, 2007; Pollock E. Stalin and the Soviet Science Wars. Princeton, NJ: Princeton UP, 2006; Тихонов В. В. Идеологические кампании «позднего сталинизма» и советская историческая наука (середины 1940-х — 1953 г.). СПб.: Нестор-История, 2017.

⁷ Укажем на написанную на материале Молотовской области кн.: Кимерлинг А. Выполнять и лукавить: Политические кампании поздней сталинской эпохи. М.: Высшая школа экономики, 2017.

специалисты редко выходят за пределы своего материала к историческим обобщениям, а историки, которые обращаются к культуре, не будучи специалистами и не обладая соответствующими навыками анализа культурных текстов, рассматривать ее не берутся. В результате целостная картина эпохи в ее своеобразии и значимости не складывается.

Политическая история продолжает доминировать. При всей ее важности, в своем чистом виде она нередко ведет к такому сужению исторической проекции, при котором ускользает самое историческое содержание эпохи (в этом была одна из причин недовольства засильем политической истории в 1960-е годы). Примером такого сужения могла бы служить одна из лучших подобных работ о послевоенной эпохе «Холодный мир: Сталин и завершение сталинской диктатуры»¹, написанная такими яркими и в высшей степени информированными историками, как Олег Хлевнюк и Йорам Горлицкий. Сама логика этого нарратива сводит все в конечном счете к сталинской реакции на холодную войну и борьбе за власть (отсюда — самое название книги). Авторы концентрируются на множестве деталей, проходя мимо самого содержания этого периода — процесса завершения создания советской нации.

Интересно, что автор другой весьма влиятельной книги «Национал-большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956)» Дэвид Бранденбергер также проходит мимо этой специфики: для него послевоенные годы — лишь продолжение 1930-х. Но ведь в 1930-е годы (точнее, с середины 1930-х) мы имеем дело с национализмом, который оперировал еще не столько национальным, сколько классовым врагом, а страна в целом продолжала развиваться в интернациональной парадигме². До 1941 года СССР не имел опыта национальной войны и массовой индоктринации националистической пропагандой (главным образом антисемитской и антинемецкой), не был полноценной империей с зонами влияния и не имел послевоенного статуса супердержавы. Все это было дано войной: опыт массового уничтожения, жертвы в каждой семье, травмы поражений и радость победы, имперский синдром и холодная война, новый враг — все это вместе составляло специфику позднего сталинизма. Новая советская нация отливалась из стали *военной* закалки. От неспособности соотнести свой новый статус с возможностями — многие из ее послевоенных комплексов, привитых ей *после войны*: комплекс неполноценности и комплекс превосходства, ксенофобия и имперская спесь, антисемитизм и антилиберализм, чувство обиды на Запад и антиамериканизм.

¹ Gorlizki Y., Khlevniuk O. Cold Peace: Stalin and the Soviet Ruling Circle, 1945–1953. Oxford: OUP, 2005 (рус. изд.: М.: РОССПЭН, 2011).

² См.: Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941; David-Fox M. Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941.

Поскольку мы имеем дело с персоналистским режимом, многие комплексы и травмы являлись проекцией сталинских комплексов и травм в ходе его борьбы за власть и его имперских амбиций. Сталин заражал ими страну, как любой автократ превращал личные комплексы в национальную повестку дня (подобная же связь без труда прослеживается в путинской России). Как замечал Самойлов, своей «тяжелой старческой болезнью, усугубившей его природную подозрительность и жестокость» Сталин «сумел заразить всю страну. Мы жили манией преследования и манией величия»¹. Но поскольку содержанием эпохи являлась не только холодная война, но и национальное строительство, велика была роль культуры.

Представленная здесь историографическая картина отражает динамику исторической науки во второй половине XX века. До появления «новых левых» историков в западной историографии (включая советологию) доминировала политическая история. Она была оттеснена в 1960-е социальной историей. Однако в последние десятилетия в результате ослабления импульса 1960-х и отхода от социальной истории в ее ригидном понимании (исследование социальных структур и социальных классов) произошел т. наз. культурный поворот, часто описываемый как сдвиг от социальной истории культуры к культурной истории социума. Постмодернистский сдвиг к т. наз. «мягким», гибким, податливым, текучим и хрупким социокультурным формам и сконструированным идентичностям (историческим, классовым, гендерным, национальным, политическим, индивидуальным) питался работами Мишеля Фуко и Жака Деррида, Жана Бодрийера и Ги Дебора, Пьера Бурдьё и Мишеля де Серто². Вместе с феноменом, названным Зигмунтом Бауманом «текучей современностью»³, определился и «культурный поворот»⁴. Однако советология в силу своего специфического положения оказалась (как и сам объект ее изучения) в ситуации догоняющего развития: запоздалый переход к социальной истории совпал здесь с нисходящей фазой интереса к ней в западной историографии. В результате сдвиги к социальной и культурной истории в советологии наложились друг на друга.

Эта динамика в историографии имела серьезные последствия для понимания самого предмета исследования: историческая последовательность перешла в иерархическую. Согласно логике *post hoc ergo propter hoc* сложилось представление о том, что есть политическая история, *под которой* проходит социальная, а *под ней* располагается культурная. Однако в действительности самое обращение социальных историков к культуре связано с осознанием того, что

¹ Самойлов Д. Памятные записки. С. 165.

² См.: The New Cultural History / Ed. by L. Hunt. Berkeley: University of California Press, 1989; Poster M. Cultural History and Postmodernity: Disciplinary Readings and Challenges. New York: Columbia UP, 1997; Burke P. What Is Cultural History? Cambridge: Polity Press, 2008. P. 120–143.

³ Bauman Z. Liquid Modernity. Cambridge: Polity Press, 2000.

⁴ См.: Beyond the Cultural Turn: New Directions in the Study of Society and Culture / Eds V. Bonnell, L. Hunt. Berkeley: University of California Press, 1999.

между социальной и политической историей образовался разрыв и что культура является тем потерянным звеном, которое требуется восстановить, чтобы замкнуть цепь и ток смысла потек в ней. Культурная история располагается между социальной и политической историей.

Ее нишу прекрасно обозначил один из отцов новой культурной истории Роже Шартье, утверждая, что последняя сводится к «анализу процесса репрезентации, а именно — производству классификаций и исключений, которые конституируют социальные и концептуальные конфигурации, свойственные определенному времени или месту»¹. Это не столько традиционная история культуры, сколько культурная критика истории, работа с культурными текстами, дисциплинарно близкая как к истории, так и к политике, социологии, критической теории и, конечно, к специальным дисциплинам (филологии, искусствознанию, киноведению, театроведению и др.). Ведь материалом культурной истории являются структуры социального мира, которые, как показали Фуко, Деррида, Бурдьё, де Серто и др., являются не более объективно данными, чем интеллектуальные и психологические категории. Напротив, все они произведены

исторически взаимозависимыми практиками — политическими, социальными и дискурсивными, — которые конструируют их фигуры. Именно эти различия и схемы, которые их оформляют, и являются объектами культурной истории, задача которой — полное переосмысление традиционно постулированных отношений между социальной реальностью (идентифицируемой с самой что ни на есть реальной действительностью, существующей самой по себе) и репрезентациями, которые должны отражать или деформировать ее².

Таким образом, культурная история — это не приложение к «главной» (политической, социальной, экономической) истории, не виньетка, не несколько строк в конце исторического повествования: «И о культуре...» Культура есть не что иное, как основа социальности, и может быть определена как символическая система конвенций, ограничений и норм. Человек формируется и функционирует в обществе, которое манифестируется системой рестрикций, механизмами контроля и нормализации. Иначе говоря, социальность регулируется и осуществляется через закон. Но голый закон являет собой голое же насилие. Чтобы стать воспроизводимой нормой, быть морально и этически легитимным, социально признанным и универсальным, он должен, как утверждает Терри Иглтон, явиться в *одежде культуры*, которая в широком смысле (воспитание, школа, медиа, искусство и т. д.) есть не что иное, как *облачение закона*³.

¹ Chartier R. Cultural History: Between Practices and Representations. Cambridge: Polity Press, 1993. P. 13.

² Ibid. P. 14.

³ См.: Eagleton T. The Ideology of Aesthetic. Malden, MA: Blackwell Publishers, 1990.

Сталинизм, будучи культурой перманентной гражданской войны, являл собой военную культуру, устроенную таким образом, что репрессивная сторона закона в ней была открыта. Но даже мобилизационная культура не может существовать на чистом насилии (или угрозе насилия). Роль культуры здесь особенно велика, поскольку война обостряет и приводит в состояние подвижности все те аспекты жизни, которые в мирное время представляются более или менее устоявшимися: воспроизводство, легитимность, моральные константы, социальное единство. Все это в условиях войны перестает быть очевидным, требует обновления, подтверждения и укрепления.

Культура позднего сталинизма уникальна тем, что она является культурой уникальной войны: холодная война, которая позиционировалась как война с внешними «врагами мира», велась *внутри страны*; война, которая войной может называться лишь метафорически, поскольку была войной идеологической по преимуществу (например, пропаганда советского миролюбия была куда успешнее внутри страны, чем вовне; чем дальше, тем больше главной аудиторией советской «борьбы за мир» являлись собственные граждане, поскольку внешняя аудитория была весьма ограниченной). В этой войне не могло быть различий между внешней и гражданской войнами: то, что происходило на международной арене, подлежало немедленной идеологической трансляции внутри страны, а сама международная ситуация конструировалась для внутреннего потребления соответственно. В этой войне, парадоксальным образом, не могло быть различий между активной фазой и «затишьем», поскольку она не знала ни первого, ни второго.

Если после первой русской революции наступил период нормализации (в советской историографии он именовался «периодом реакции»), если после революции 1917 года и Гражданской войны наступил период относительного социального мира (нэп), если после пароксизмов первой пятилетки наступила короткая сталинская оттепель, а после эпохи Большого террора — кратковременный период нового умиротворения, то после Великой Отечественной войны политика государства была направлена на подрыв нормализации и «настроений успокоенности». Это — результат двойственности самой эпохи позднего сталинизма. Внутриполитически послевоенная эпоха — это нирвана сталинизма: никогда еще режим не был столь прочен, власть Сталина столь абсолютна, а общество (ни до, ни после) столь гомогенно советским, когда даже небольшие отклонения от официальной линии были сугубо советскими и внутрисистемными. Внешнеполитически — наоборот, никогда прежде сталинский режим не решал столь сложных внешнеполитических (не путать с военными!) проблем, а мир не казался столь волатильным, как в послевоенные годы. Страна впервые после революции стала супердержавой и одним из основных мировых игроков, занявшись строительством *Rex Sovietica* как в Европе, говоря словами Черчилля, «от Штеттина на Балтике до Триеста на Адриатике», так и в Азии — от Ближнего Востока до Китая и Кореи.

Является ли советская культурная история производной от политической? Сводима ли она к социальной? Вопросы не праздные. Их срощенность обусловлена глубокой взаимозависимостью. В отличие от культивировавшихся в русской эмигрантской среде и по сей день распространенных в России представлений о «навязанности» и «привнесенности» большевистской идеологии и советской политической модели, ее чужеродности и «неорганичности», мы исходим из того, что сталинизм был русской национальной формой универсального феномена — реакции патриархального общества на процесс модернизации. В этом качестве он был одновременно и политической формой модернизации, перехода от аграрного общества к индустриальному, и формой сопротивления этому процессу. Его инструментом и ресурсом были социалистическая идеология, марксизм, мифы большевизма и ленинизма и, разумеется, «партия нового типа». Но в основе сталинизма лежит продукт многовековой истории России — российская политическая культура. Это становится особенно ясным при редких ярких вспышках истории, которые неожиданно освещают то, что обычно скрыто за политической театрализацией, погружено в туман идеологических стереотипов. Таковы революционные ситуации.

Оказавшись свидетелем кульминационного момента августовской революции 1991 года в Москве, философ Михаил Рыклин так описывал происходящее:

На площади Дзержинского без Дзержинского и на площади Свердлова без Свердлова я кожей чувствовал, что никогда еще террористический «рай», воплощенная смерть, не подступали так близко, как сейчас, что субъектом террора стал буквально каждый из нас. Интериоризация вины была полной; поэтому толпа взяла репрессивные функции на себя. На пустующих пьедесталах царил окончательный, неантропоморфный референт Террора — сам народ... Отделавшись от наиболее одиозных вождей, народ — поклонился самому себе, метафоре всех метафор (каковой он был уже в сталинской культуре)¹.

Источником террора были не Дзержинский и Свердлов, но сами «мы»: охраняемый НКВД «рай» существует в «нас». Общий вывод Рыклин сформулирует несколько позже: «Советская власть не выдумывает свои идеологемы, а черпает их из бессознательного простых людей»². В этой перспективе политическая, социальная и культурная история нерасторжимы. Они образуют единое смысловое поле.

История — это смысл. И, строго говоря, она и исчерпывается культурой. Именно это имел в виду Йохан Хейзинга, когда написал на полях заметок к своему лекционному курсу по исторической теории в 1928 году: «Если

¹ Рыклин М. Террорологии. М.: Ad Marginem, 1992. С. 140–141.

² Рыклин М. Искусство как препятствие. М.: Ad Marginem, 1997. С. 71.

попытаться дать предварительное определение: история — это форма, в которой культура осознает свое прошлое. Все бы вошло сюда»¹. Но чтобы свет исторического смысла прошел сквозь частокол традиционного событийного нарратива, требуется расширительное понимание культуры, которая в XX веке была беспрецедентно политически инструментализирована. Как показал в своих пионерских работах по культуре итальянского фашизма Джеффри Шнапп, революционная культура любого типа — фашистская, нацистская или коммунистическая — стремится вырваться из культурной изоляции предшествовавшего революции периода. В процессе производства новых субъектов, новых граждан, массовых обществ она не только расширяет и втягивает в себя все новые и новые реальности, но и сама проходит полный спектр превращений — от сопротивления к автономности и от нее к инструментализации.

В этом качестве она *жизненно важна* для диктаторских режимов, поскольку, будучи, по сути, единственным способом конструирования реальности, производства властью и потребления массами собственного образа и легитимности, она является универсальным орудием политической власти, необходимым объектом централизованного планирования и координации, способом дотянуться, кооптировать или противопоставить политических субъектов, доменом понятий и образов, который должен находиться под контролем государства. По всему по этому культура современных диктатур, включая сталинскую, выходит за пределы своего прежнего пребывания при дворах и салонах, в галереях и театрах. Она выходит на площади, в школы, на спортивные арены, на телевидение — излюбленные пространства массовых обществ, где вступает во взаимодействие с печатной и визуальной культурой и коммуникационными технологиями. Без этого необходимого взаимодействия история этих государств, обществ и их институций состояться не может.

Вот почему ошибочным следует признать представление о том, что культурная история занимается исключительно «высокой» культурой. В действительности высокая культура изучается главным образом специальными дисциплинами. Так, Ахматовой или Зощенко занимаются не столько культурные историки, сколько историки литературы. Культурным историкам они оставляют Симонова с Михалковым. Эйзенштейном занимаются историки кино, оставляя историкам культуры творчество Пырьева. Шостаковича и Прокофьева изучают музыковеды, оставляя Хренникова историкам культуры. Между тем самое это деление — продукт дисциплинарных предрассудков.

Ввиду эстетической второсортности массовой культурной продукции специалисты относятся к ней с глубоким пренебрежением. Она считается недостойной внимания филологов, искусствоведов, музыковедов, киноведов, для многих из которых культуры без определения «высокая» не существует,

¹ Цит. по: Ankersmit F.R. Historical Representation. Stanford, CA: Stanford UP, 2001. P. 1.

а понятие «советская культура» воспринимается ими едва ли не как оксюморон. У большинства же историков, для которых культура — это часто некое необязательное приложение к «собственно истории», она также выпадает из внимания. Одни объясняют культуру без истории, другие — историю без культуры. В обоих случаях сам предмет исследования подвергается серьезной деформации.

В советском культурном процессе в силу самой природы сталинского политико-эстетического проекта граница между высокой и низкой культурами последовательно стиралась. Высокая культура была политически ангажирована и активно вовлечена в процесс соцреалистического производства. Великие Вертов, Пудовкин и Довженко были активными участниками главных политических кампаний сталинской эпохи. Так или иначе (чаще в результате огромного внешнего давления) вынуждены были встраиваться в общий процесс Ахматова и Пастернак. А Шостакович и Прокофьев были чемпионами по количеству присужденных Сталинских премий (первый — пяти, второй — шести). Поэтому в культурной истории советской эпохи «высокая» культура важна наравне с низкой: рядом с Эйзенштейном здесь стоит Пырьев, возродивший в своих комедиях традиции лубка, и Александров, прививавший советскому кино традиции голливудских мюзиклов. Рядом с Шостаковичем стоит Дунаевский, один из создателей советской «массовой песни», и т. д. В сфере культурной истории оказывается также и интеллектуальная история, которая в качестве истории идей и истории науки, активно включенных в идеологическое производство и конструирование советской идентичности после войны, становится важной частью широко понимаемой культуры.

Эти аспекты взаимодействия эстетического и политического в тоталитаризме XX века давно и глубоко исследуются в западных работах по нацизму и фашизму¹, но все еще далеко недостаточно учитываются исследователями сталинизма. Размышляя над феноменом нацистской культуры и методами ее анализа, один из самых глубоких исследователей взаимодействия власти и масс и природы массовых обществ Элиас Канетти указывал не только на бессилие традиционных оптик и методологических ключей:

Для истинного постижения этого феномена нужны новые средства. Их надо обнаружить, привлечь и применить, где бы они нам ни подвернулись. Метод для такого исследования пока еще утвердиться не может. Строгость специальных дисциплин оборачивается здесь предрассудком. Именно то, что от них ускользает,

¹ См.: *Mosse G.* The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany, from the Napoleonic Wars through the Third Reich. New York: Howard Fertig, 1975; *Michaud E.* The Cult of Art in Nazi Germany. Stanford, CA: Stanford UP, 2004; *Gentile E.* The Sacralization of Politics in Fascist Italy. Cambridge: Harvard UP, 1996; *Falasca-Zamponi S.* Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy. Los Angeles; Berkeley: University of California Press, 1997; *Ben-Ghiat R.* Fascist Modernities: Italy, 1922–1945. Los Angeles; Berkeley: University of California Press, 2001.

и составляет суть дела. Важнейшее условие — рассмотрение самого этого феномена как целого. Всякое самодовольство понятия, как бы это понятие себя ни оправдало, будет вредным¹.

Принципом гибкости и гетерогенности мы и руководствуемся в этой книге.

Политика как произведение искусства

Эту книгу можно рассматривать как культурную и интеллектуальную историю эпохи завершения формирования советской нации, а значит — и утверждения тех ментальных и культурных доминант, которые определили характер сегодняшней России. Но эта история рассказывается здесь особым образом — *через сами продукты культурной и интеллектуальной истории*. В литературе есть жанр критической биографии — это одновременно антиапокриф и биография художника или мыслителя, раскрытая через анализ его произведений. Эта книга — попытка написания *критической биографии эпохи*. Вслед за Линн Хант, редактором влиятельной «Новой культурной истории», можно было бы сказать, что в перспективе этой новой критической практики «история понимается скорее как ветвь эстетики, чем служанка социальной теории»².

Это не рассказ об истории позднесталинской культуры, но попытка прочтения истории через ее культурные тексты. Это не исторический нарратив, но чтение культурных текстов (литературы, театра, кино, искусства, музыки, архитектуры, научных и исторических текстов, популярной литературы и т. д.), через которые история раскрывает свою внутреннюю логику. Я пытаюсь избежать традиционного исторического нарратива, поскольку в таких нарративах система аргументации строится на цепи нетекстуализованных или текстуализованных только в архивах событий и действий.

Архивный текст, будучи лишь свидетельством о тех или иных действиях, представляется несамодостаточным отчасти потому, что функции официальных партийно-государственных документов и средств массовой информации (с которыми в подавляющем большинстве работают историки) сводились к нивелировке смен политического курса. Призванный продемонстрировать «неизменность курса», верность и «неуклонное следование единственно верному учению» официальный дискурс выполнял стабилизирующую и гармонизирующую функцию. Поэтому трансформация режима, идеологические флуктуации, массовые мировоззренческие метаморфозы чаще всего обнаруживаются *на границах или за пределами* этого дискурса (и, соответственно, документа) — там, где он эстетизируется, встречается с искусством, перетекает в него.

¹ Канетти Э. Гитлер по Шпееру. М.: Ад Маргинем, 2015. С. 7.

² The New Cultural History. Berkeley: University of California Press, 1989. P. 21.

Идеологическое сообщение не превращалось в факт массового сознания прямо из резолюций Агитпропа. Чтобы «овладеть массами», оно должно было медиализироваться и эстетизироваться. Это единственный путь к массовому усвоению и индивидуальной интериоризации. Как заметил Дэвид Квинт,

литературный текст является одним из множества культурных продуктов, разделяющих единые глубинные структуры или ментальности. Более того, текст возникает как активный агент формирования или медиации, а вовсе не пассивного отражения окружающей его культуры, включая механизмы власти, создающие сами возможности для существования культурных фикций и, следовательно, сами являющиеся текстами, подлежащими чтению и интерпретации; в этом смысле все культурные отношения интертекстуальны¹.

Опора на культурные тексты не только является, таким образом, необходимой предпосылкой для объяснения политики, но и имеет важные методологические последствия:

На практике литературный текст сопоставляется с некоторыми другими манифестациями (текстами, объектами или событиями) культуры, нередко с ее массовой или экзотической периферией, что позволяет вскрыть через их гомогенность общие привычки сознания. Соответственно, отношения метонимии — исторической смежности — оборачиваются перекрестной моделью метафоры. Этот метод сильно расширил самое понимание исторического контекста литературного произведения; то, что поначалу может удивить и показаться несвязанным и произвольным сопоставлением, обнаруживает культурные аналогии и, в конечном счете, является существенной частью объясняющих обобщений <...> Эксплицитная аллюзивная сеть самого текста становится лишь одним (и определенно не привилегированным) элементом этой интертекстуальности. Политика, а также социальная диспозиция насильственной власти становится еще одним продуктом этой ментальности или «поэтики». Соответственно, политика *по необходимости* эстетизируется интерпретатором².

Поскольку «власть в определенной мере зависит от манипуляций семиотического и символического порядка», постольку сам этот семиотический и символический порядок, зафиксированный в культурных текстах, является предметом нашего анализа. В конце концов, именно через искусство проводилась в сталинизме новая повестка дня, медиализировался новый политический курс, внедрялись новые идеологические модуляции. Именно искусство делало их

¹ Quint D. *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1993. P. 14.

² Ibid.

достоянием массового сознания. Его следует рассматривать поэтому не просто как некую иллюстрацию, приложение к политической, социальной, экономической истории (как чаще всего культура и рассматривается), но как важнейший (а нередко и единственный) индикатор динамики массового сознания. Однако прочесть это сообщение можно только в текстах, в культуре. Именно сквозь призму советского искусства прослеживается политическая и идеологическая трансформация сталинского режима от революционного интернационального утопизма к консервативно-патриархальному национал-большевизму.

Это определяет ключевую роль культурного текста, в самодостаточности которого заложен огромный смысловой и объясняющий потенциал. Архивный текст может пролить свет на те или иные события и обстоятельства, но он не может их концептуализовать. Это — работа историка. В отличие от архива, культурный текст в своей концентрированной концептуальности несет не только следы событий прошлого, но целостную картину того, как в этом прошлом мыслили и воображали. Кроме того, и сама история является нам в виде культурного текста. Как заметил в «Политическом бессознательном» Фредрик Джеймсон:

История — это *не* текст и не нарратив, но скорее то, что называется отсутствующим основанием, недоступным нам иначе, чем в текстуальной форме; и потому наш подход к нему и к самой реальности по необходимости проходит через предварительную текстуализацию и нарративизацию его в политическом бессознательном¹.

Идеология также апеллирует к нарративу. Но текстуализация и нарративизация являются областью *культурного* производства. С другой стороны, сама власть может быть определена как способность и возможность нарратива: производство текста и есть способ отправления власти. В авторитарном, а тем более в тоталитарном государстве концентрация власти есть концентрация способности к нарративу, монополизация этой способности. Эти нарративы — не просто акты прямого политического действия в форме политической речи, передовой установочной статьи или лозунга. Наиболее функциональны из них те, что выходят за пределы сугубо политических жанров, но обращены к сфере политического бессознательного и воображаемого. Последние живут своей жизнью, вплетаясь в сложную мозаику культурных и психических ассоциаций, основанных на исторической и культурной памяти и опыте различных социальных групп и выработанных ими представлений, выраженных в символических формах. Именно через них происходит натурализация и универсализация того, что несет официальная идеология. Именно они осуществляют легитимизирующую функцию. Реальная власть осуществляется, таким

¹ Jameson F. The Political Unconscious: Narrative and Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell UP, 1981. P. 35.

образом, через власть над воображением, через контроль над производством и потреблением знаков и образов реальности — через культуру.

Когда речь заходит об эстетизации политики, мы имеем дело с тремя компонентами: прямым политическим действием, идеологией и культурой. Именно культурные тексты являются необходимым медиумом, переводящим идеологические задания в политические действия. Однако, рассматривая политику, историки нередко не идут дальше идеологии. Объяснение лежит на поверхности: в отличие от языка искусства язык идеологии менее специален и менее сложен для анализа и интерпретации, а потому доступен политическим историкам.

Различные определения идеологии сводятся в конечном счете к тому, что именно посредством идеологии государство *«продвигает убеждения и ценности, близкие себе по духу; натурализирует и универсализирует эти убеждения с тем, чтобы представить их как очевидные и практически единственно возможные; опорочивает идеи, которые могут бросить вызов этой картине мира; исключает конкурирующие формы мысли при помощи какой-то непроартикулированной, но систематической логики; и затушевывает социальную реальность удобными для себя способами»*¹. Из этого даже чуткие к культуре историки делают вывод о том, что будто бы «идеология служит как целью, так средством, не только определяя политические задачи и мировоззрение, но и действуя как механизм реализации этих задач»². В действительности же идеология является набором представлений, которые (для того чтобы стать частью или даже мотивом для политического действия) должны быть укоренены в массовом сознании. Чистой пропагандой процесс индоктринации не исчерпывается. Одних политинформаций и простого чтения газет мало для трансформации массового сознания и социальной мобилизации. Для того чтобы быть эффективным, этот процесс нуждается в *трансформации самой реальности*. Хотя газета играет здесь важную роль, она не воздействует напрямую на сферу воображаемого, а тем более — бессознательного.

Здесь, бесспорно, ключевая роль принадлежит эстетике. Другой вопрос, как понимать эстетизацию политики³ и насколько универсальны описанные Жаком Рансьером «эстетические режимы»⁴? В большинстве работ культурных историков фашизма, нацизма, сталинизма дело не идет дальше массовых зрелищ, наглядной агитации, песен, ритуалов и т. п. и отсутствует понимание того, что эстетика структурирует политическое поле, определяет основные

¹ Eagleton T. Ideology. New York: Verso, 1990. P. 5–6.

² Brandenberger D. Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indoctrination, and Terror under Stalin, 1927–1941. New Haven: Yale UP, 2011. P. 6.

³ Ср. различные взгляды на этот предмет в сб. работ Теодора Адорно, Вальтера Беньямина, Эрнста Блоха, Бертольда Брехта и Дьордя Лукача: Aesthetics and Politics. London: Verso, 2007.

⁴ См.: Rancière J. The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible. London: Bloomsbury Academic, 2013.

параметры политического дискурса, оформляет репрезентационные практики. Так, без провозглашенного Сталиным соцреализма в качестве эстетической доктрины неясным остается «эстетический режим» сталинизма.

Соцреализм не был простым набором канонизированных текстов, он не был и только доктриной и не являлся лишь институциональной машиной. Свое завершение эта эстетика находила в выходе за пределы искусства, в преобразовании самой жизни, в политике — через ее эстетизацию и создание «государства как тотального произведения искусства»¹. Вот почему необходимо все время видеть, как происходили в нем взаимодействие и синтез политически мотивированных действий и доктрины, разного рода эстетических практик, порождающих новые текстуальные приемы и фигуры политической речи, и производящегося в нем политического воображаемого, интенций самих участников художественного процесса и работы бюрократических институций, трансформирующих политическое действие в эстетику, а эстетику — в политическое действие, имеющее социальные предпосылки и последствия.

Как показал в своих работах (в особенности в «Эстетической политике») Франклин Анкерсмит², самая материя политического является продуктом репрезентации: «неверно, что политическая реальность сначала дана нам, а потом репрезентируется; политическая реальность возникает только после репрезентации и благодаря ей» (67). Продолжив эту мысль, можно сказать, что, будучи основанной на эстетических модусах, тропах и фигурах, сфера политического не может быть понята без эстетического инструментария. Политическое измерение пересекается с эстетическим. Политическая история без культурной невозможна, поскольку

политическая реальность не есть отражение естественной реальности представляемых людей, которая существовала бы сначала; политическая реальность не существует до политической репрезентации, но существует лишь *посредством* нее. Политическая реальность не есть то, с чем мы сталкиваемся как с чем-то всегда существовавшим; она не обнаруживается и не открывается, а создается в процедурах политической репрезентации и посредством них. Клише о создании нового факта здесь можно понимать буквально (68).

Этот «новый факт» находится на границе политики и эстетики. Как и искусство, политика пронизана метафорикой и ложной миметичностью. Политическая репрезентация функционирует практически по тем же законам, что

¹ См.: Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М.: Ad Marginem, 2013; Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусств // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000.

² Анкерсмит Ф. Эстетическая политика. Политическая философия по ту сторону факта и ценности. М.: Высшая школа экономики, 2014. Далее цитируется по этому изданию с указанием в тексте страниц в скобках.

и искусство. Подобно искусству, она «делает присутствующим то, что отсутствует». Например, представительный орган «материализует» отсутствующее:

В процессе политической репрезентации изображение политической воли, которая существует в одной среде (народе), делается видимым и присутствующим в иной среде (представительном органе). Следовательно, репрезентация есть по существу процесс изображения. Репрезентация реальности — деятельность художника в области изобразительного искусства. По этой причине то, что эстетика может сказать о художественном изображении реальности, позволит нам углубить наше понимание политической репрезентации (64).

Роль эстетической репрезентации в формировании политического поля исключительна: она порождает самую власть. Как замечает Анкерсмит, «политическая реальность, созданная эстетической репрезентацией, есть по существу политическая *власть*. Эстетическое различие или зазор между представляемым лицом и его представителем оказывается источником (легитимной) политической власти, которой в связи с этим у нас есть основание приписать скорее *эстетическую*, нежели *этическую* природу» (69).

Дело здесь в фиктивности, сконструированности самого основания политического в Новое время. Ведь понятие народного суверенитета было «наиболее полезным концептуальным инструментом в борьбе против абсолютистских политических теорий начиная с XVII века. Конечно, данное понятие было самой ценной и эффективной фикцией в этой борьбе, но мы не должны забывать, что оно есть фикция и навсегда останется ей» (75). И этой фиктивностью пронизана вся сфера политического.

Однако, распадение политического и эстетического имеет политическое измерение. Ведь «чисто политическая история», по сути, опирается на миметическую теорию, согласно которой существует «реальная» связь между сувереном власти и ее институтами, государством. И в этом, как замечает Анкерсмит, с точки зрения самого государства состоит величайшая заслуга миметической теории:

она помогает государству сделаться невидимым, максимально затемнить природу и объем политической власти и беспрепятственно принять левиафановские размеры и свойства, какие оно приобрело за последние два столетия. Миметическая политическая власть стремится стать невидимой, а значит, неконтролируемой; эстетическая же власть отчетливо видна, узнаваема как таковая. В этом смысле она сохраняет на всех уровнях, от сознания отдельного гражданина до коллективного «сознания» представительных институтов, желание контролировать и сдерживать коллективную власть. Миметическая репрезентация парализует политический контроль, а эстетическая репрезентация стимулирует его, создавая в то же время политическую власть (76).

В этом свете дисциплинарный антагонизм политических и культурных историков предстает частным случаем торжества миметической концепции государства: предполагается, что первые занимаются «реальной историей», а вторые — тем, что не интересно ни историкам, ни специалистам по литературе и искусству. В действительности же, эстетическое измерение политики позволяет восстановить утерянное звено и, говоря словами Анкерсмита, вернуться к эстетическому пониманию политического. А также понять, что в знаменитом призыве Вальтера Беньямина противопоставить фашистской эстетизации политики коммунистическую политизацию искусства зеркальность противопоставления мнимая: политизация эстетики оборачивается эстетизацией политики, но не наоборот. В этой неравнозначности двух половин формулы политика первична. И эстетизируется она не через политизацию искусства. Напротив, *политизация эстетики сопровождается деполитизацией искусства.*

Эстетическая политика возможна тогда, когда политика — вместе с властью — отчуждается, что является предпосылкой любой диктатуры. Именно с такой эстетикой мы и имеем дело в сталинизме. Деполитизация эстетики является предпосылкой эстетизации политики. Поэтому в соцреализме умирает политическая поэзия, политический театр и т.п. Только деполитизированная эстетика работает на эстетическую политику. Не случайно Беньямин видел окончательное торжество такой политики в войне, где торжествует «искусство для искусства» — уничтожение ради уничтожения: «Все усилия по эстетизации политики достигают высшей степени в одной точке. И этой точкой является война»¹. Именно в ней наиболее последовательно и полно реализуется эстетический потенциал диктатуры — романтический национализм, идеалистическая героика, образ врага, культ вождя и, по сути, культ смерти. Это и превращает эстетизированную политику фашизма в чистое искусство.

Есть, однако, соблазн развести опыт фашизма и нацизма и опыт сталинизма на том основании, что сталинизм, в отличие от фашизма, программной эстетизацией войны и воспеванием милитаризма не занимался, он не склонен был к эстетическому брутализму, но, напротив, всячески проецировал свой позитивно-созидательный характер. Между тем по своей политической сути, в своих практиках насилия и террора сталинизм был не чем иным, как отлившейся в формы государственных институтов и бюрократических процедур перманентной гражданской войной (трансформация революционного террора в сталинский, ГУЛАГ, коллективизация, индустриализация, Большой террор,

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Учение о подобию: Медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 231. См. также: Benjamin W. Theories of German Fascism: On the Collection of Essays War and Warrior, Edited by Ernst Jünger // New German Critique. 1979. No. 17 (Spring). P. 120–128. И обсуждение этой работы: Hillach A. The Aesthetics of Politics: Walter Benjamin's „Theories of German Fascism“ // New German Critique. No. 17 (Spring, 1979) P. 99–119; Jay M. „The Aesthetic Ideology“ as Ideology; Or, What Does It Mean to Aestheticize Politics? // Cultural Critique. 1992. No. 21 (Spring). P. 41–61.

послевоенные кампании, тотальная милитаризация производства и т. д.) и империалистической войной (пакт Молотова — Риббентропа, роль СССР в развязывании Второй мировой войны, оккупация Восточной Европы и т. д.). Неудивительно поэтому, что и политика сталинизма была военной, а потому и эстетизированной по своему характеру. Однако если в фашизме эстетизация насилия была эксплицитной, то идеология и практика сталинизма разительно отличались друг от друга. Вот почему эстетический характер сталинской политики требует раскрытия. При этом речь идет не о внешней, бросающейся в глаза установке на эстетизацию, но о подчинении логики этой политики определенной эстетической программе, совпадающей по основным параметрам и принципам с модусами и тропами соцреализма.

В условиях весьма специфических для диктатур отношений между субъектами и объектами политики, для того чтобы стать эффективной, политика реализуется через различные модусы и тропы, которые часто либо игнорируются, либо воспринимаются как некое ее «идеологическое сопровождение». Однако, пытаясь проанализировать политическую тропологию сталинизма, я обратил внимание на то, что они совпадают с модусами эстетики соцреализма. Модусы реализуют себя через систему тропов, каковым соответствуют определенные фигуры. Эти эстетические модусы, тропы и фигуры политики позднего сталинизма и являются предметом настоящей книги.

В позднем сталинизме (и в этом он несколько не уникален) мы имеем дело с политикой, играющей по законам эстетики. В раннем сталинизме эта эстетика не была еще соцреалистической. Это была революционно-авангардная эстетика бури и натиска. В высоком и позднем сталинизме единственно возможной эстетикой оставался соцреализм. Однако ни во второй половине 1930-х годов, ни тем более в годы войны он не мог стать полноценной матрицей для политики, поскольку ко второй половине 1930-х не успел еще окончательно сложиться, а во время войны был оттеснен насущными военно-мобилизационными задачами. Только после войны политика начинает играть по правилам соцреалистической эстетики. Эта политика потому оставалась столь успешной, что была, по сути, художественной.

В соцреализме, который понимается здесь как эстетическая практика сталинизма, я склонен усматривать советскую версию универсального, а отнюдь не исключительно российского, феномена. Сталинский режим представлял собой одну из фаз всемирно-исторического процесса — он возник в силу специфической констелляции тенденций развития, порожденных универсальной демократизацией в XX веке, столкновением патриархального мира с эпохой Нового времени. Конфликт, давший импульс синтезу этих двух начал в тоталитаризме XX века, породил условия для рождения культуры массовых обществ и последующего выхода задержавшихся в докапиталистическом мире наций за пределы традиционного общественного уклада.

Впервые официальное определение соцреализма было дано, как известно, во вступительной речи Андрея Жданова на открытии Первого съезда советских писателей в 1934 году, где он сформулировал определение, почти дословно вошедшее в текст Устава СП СССР, принятого на Первом съезде СП:

Социалистический реализм, являясь основным методом советской художественной литературы и литературной критики, требует от художника правдивого, исторически-конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. Причем правдивость и историческая конкретность художественного изображения действительности должны сочетаться с задачей идейной перделки и воспитания в духе социализма.

Лишь несколько слов из речи Жданова выпущены в этом определении: он говорил о «задаче идейной перделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма», а также указывал на то, что «революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть, ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключаются в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами»¹.

Выделить ключевые принципы этой доктрины не составляет труда.

1. Преобразование действительности («перделка в духе социализма»).
2. Историзм («историческая конкретность»).
3. Идейность («идейная перделка»).
4. Партийность («воспитание в духе социализма»).
5. Народность («воспитание трудящихся людей»).
6. Революционный романтизм («изображение действительности в ее революционном развитии», «революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть»).
7. Реализм («самая суровая, самая трезвая практическая работа»).
8. Изображение жизни в формах самой жизни («конкретность художественного изображения действительности»).
9. Правдивость («правдивость художественного изображения»).

Перед читателем — не просто перечень основных параметров соцреализма, но и структура настоящей книги.

Главная отличительная функция соцреализма — *преобразующая*. Это искусство не изображать, но *изменять* мир. Здесь многое идет от авангарда: сталинская культура продолжила его жизнестроительный проект, понимая искусство

¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: ГИХЛ, 1934. С. 4, 5.

не столько как создание индивидуальных произведений, сколько как формирование социальной среды, в которой живут люди. Однако роль авангарда переоценивать не следует. Функция эта заложена была в соцреализм всей предшествовавшей русской литературной традицией социального воспитания (частью которой были и сами революционные авангардные предшественники соцреализма с их идеями радикальной переделки мира), а также марксистским пониманием новых надстроек как изменяющих, а не только объясняющих мир, и, наконец, его основоположником Горьким, видевшим в культуре «вторую природу», а задачей искусства — создание «второй реальности». Эта преобразующая функция может быть описана как функция *дереализации* действительности. После войны она наиболее очевидным образом проявила себя в решении основной политико-идеологической задачи власти — реформировании травматического *Опыта Войны* в героико-романтическую *Историю Победы* и замену Победой Революции в качестве фокальной точки советской истории и основания мифа творения нации. В этой перспективе Сталин не только переставал быть «верным учеником Ленина», но и «Лениным сегодня» — уходила в прошлое сама концепция «двух вождей», начинался новый отсчет времени. Опаленная революциями и Гражданской войной, разорением коллективизации и ускоренной урбанизацией, Большим террором и ужасами войны советская нация входила в состояние нормальности. Обратившись в *первой главе* к поэзии первого послевоенного года, к теме ленинградской блокады, к молодогвардейскому мифу, к проектам создания Пантеона жертв и к посвященным войне послевоенным фильмам, мы увидим, как этот процесс протекал в послевоенной культуре.

Отмеченная трансформация требовала изменения образа прошлого. Его переработка стала насущной задачей режима. В этом «полезном прошлом» должна была выплавиться новая основа легитимности и произойти окончательная формовка новой советской нации. Соцреалистический принцип *историзма* приобретает здесь решающее значение. Историзм — это образ прошлого, каким его хотела бы видеть власть. Хотя сталинизм отверг формулу главного марксистского историка Михаила Покровского: «История — это политика, опрокинутая в прошлое», исходил Сталин из того, что политика — это история, опрокинутая в настоящее. А поскольку политика была исключительной прерогативой вождя, то и содержание историзма определялось каждый раз Сталиным в соответствии с актуальными политическими задачами. Так было в 1930-е годы и во время войны. Но после войны Сталину больше не требовались аллюзии и исторические метафоры. Пришло время изменения ключевых тропов. На смену аллегории пришла синекдоха, метафору сменила метонимия. Наступила эпоха метонимической замены. Если Иван Грозный был аллегорией вождя, то Сталин в картинах Чиаурели — это уже не аллегория, но метонимическая (замещающая) фигура. Во *второй главе* мы увидим, что именно

с этой заменой была связана критика в 1946 году фильмов Эйзенштейна и Пудовкина об Иване Грозном и Нахимове; ею определялся статус нового главного режиссера страны — Чаурули. Мы увидим, далее, на примере празднования 800-летия Москвы, как происходила трансформация визуального режима и исторического нарратива. И наконец, обратившись к архитектурной практике позднесталинской эпохи (главным образом к московским высотным зданиям), мы увидим, как произошел переход метонимии в метаморфозу.

Изменение исторического нарратива было частью более широкого процесса переформатирования режима репрезентации советской реальности. Как будет показано в *третьей главе*, оно составляло главную цель трех августовских 1946 года постановлений ЦК ВКП(б) о наиболее популярных и важных для власти искусствах — литературе, кино и театре, с которых принято начинать отсчет т. наз. «ждановской эпохи». Эти постановления объединяла тема современности. Одно говорило о неверном изображении послевоенного Донбасса во второй серии картины Лукова «Большая жизнь»; другое требовало положить конец засилью иностранных пьес и создать советские пьесы о современности; третье указывало на опасность как «отрыва от жизни» (у Ахматовой), так и слишком пристального (сатирического) к ней приближения (у Зощенко). «Коммунистическая идейность» призвана была заменить использовавшееся в XIX века понятие «тенденциозность». Это были не только цензурные постановления (внимание всегда обращалось на положенные на полку или отправленные на переработку фильмы, снятые с репертуара пьесы, изъятые из библиотек и с производства книги), но и акции, окончательно утвердившие «большой стиль» парадного сталинского искусства: пылающий амфир московских высоток, барочная помпезность послевоенных станций метро, сталинский стиль роскоши, пафосная популистская поэзия — все это стало прямым результатом постановлений 1946 года. Без них лакировочно-бесконфликтные литература и искусство не стали бы доминирующими. Эти постановления создали условия для производства пьес и спектаклей, романов и поэм, фильмов и картин, резко отличных от осужденных, что в куда большей мере определило развитие как советского искусства, так и советского политико-эстетического проекта в целом на годы вперед, чем то, что было ими цензурировано. Культурогенный потенциал постановлений, утвердивших в 1946 году «идейность», оказался огромным. От них взяло свое начало все послевоенное советское искусство, вершинами которого станут «бесконфликтные» пьесы, заполонившие советскую сцену, «Кубанские казаки» в кино, «Кавалер Золотой Звезды» в литературе, полотна Александра Лактионова и Дмитрия Налбандяна, циклопические монументы Николая Томского — самые известные образцы «лакировочного искусства». Именно в нем соцреализм достиг своей завершенной формы.

Соцреализму присуща открытая *партийность*. Это то, что осталось в нем от политического искусства, из которого он родился. Ее не следует путать

с тенденциозностью («идейностью»). Партийность — это не содержательная позиция, но *modus operandi*, способность и готовность к изменению по заданному извне импульсу, принцип прямого политического действия. Чтобы быть партийной, позиция должна быть гибкой, поскольку партийная позиция всегда политическая. Сталинские решения и тексты вождя были абсолютно непрозрачны и порождали неопределенность, беспокойство, тревожное ожидание. Законы диалектики превратились в руках художника-вождя в законы триллера. В сталинизме не было иных правил, кроме партийности (читай: диалектики), которая в политике — лишь произвол и, соответственно, основа террора. Партийность была поэтому идеальным инструментом контроля. Диалектика составляет самую ее суть и потому наиболее полно проявляется в сфере идеологии и в особенности в сталинской философии, которая была продуктом идеологического аппарата. Партийность советской философии может быть понята как принцип связи между марксистской философской традицией и партийными институциями, в том же смысле, в каком партийность советского искусства была принципом связи между эстетической практикой и идеологическими институциями государства. Подобно тому как соцреализм был по форме эстетической практикой, а по функциям — идеологией, советская философия функционально также была именно идеологией. Иначе говоря, не идеология была продуктом «марксизма-ленинизма», а наоборот — сам «марксизм-ленинизм» стал продуктом мутации марксистской идеологии. Философия превратилась в идеологическую машину, которая не только непрерывно производила легитимирующий идеологический язык, но и обновляла его. Для того чтобы смена политически актуальных версий «марксистско-ленинского учения» происходила плавно и при всех поворотах легитимно, нужен был принцип партийности. Тема партийности стала центральной в развернувшейся на «философском фронте» борьбе и достигла апогея в 1947 году в ходе «философской дискуссии», рассмотрению которой посвящена *четвертая глава*.

Эффективность политико-идеологических трансформаций обеспечивается доступностью пропаганды. Если пропаганда, как определял ее Теодор Адорно, — это «рациональная манипуляция иррациональным»¹, то кратчайшим путем к нему является искусство как важнейший и самый эффективный ее инструмент. *Народность* — ключевая категория соцреализма — это образ народа, каким его хотела бы видеть власть. В этом смысле народность — это зеркало власти. Занимаясь конструированием образа «народа», она конструировала саму себя. Функция эта вытекала из самой природы режима: советская бюрократия не могла говорить о себе иначе, как в форме разговора обо всем социальном целом (народе, обществе, общих интересах), который был

¹ Адорно Т. Что означает «проработка прошлого» // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 78.

единственной доступной ему формой универсализации собственных интересов¹. Инсценированная артикуляция мнения «народа» была для режима единственной формой репрезентации. Народность как ключевое свойство соцреализма получила новый импульс в 1948 году в ходе кампании по борьбе с формализмом в музыке. «Реалистическое направление в музыке», за которое ратовал Жданов, было в этом смысле реалистическим не столько стилистически, сколько функционально: речь идет о предельном прагматизме и реализме как об эстетической стратегии власти, артикулирующей интенции масс. Произведенная в результате эстетика (по аналогии с «Realpolitik») может быть названа *Realästhetik*. Отличало эту кампанию то, что, казалось бы, посвященная столь специфической теме, как народность музыки, она нашла свое отражение не только в самой музыке, но и в театре, кино, литературе. В *пятой главе* мы увидим, как происходила медиализация народности, которая из эстетической категории сама превратилась в предмет эстетизации.

Молодая советская нация, утверждая свою идентичность и возвращаясь к традиционалистской утопии, требовала романтической народности не только потому, что такое искусство «понятно народу». *Романтизм* изначально был составной частью соцреализма, провозгласившего своим объектом «жизнь в ее революционном развитии». Последний впитал в себя революционный романтизм (яркое направление в раннем советском искусстве), трансформировав его в то, что я назвал бы *госромантизмом*, окончательно сложившимся в позднесталинскую эпоху. В отличие от традиционного романтизма, утверждавшего конфликт мечты и реальности, трагизм, пессимизм, индивидуализм и гибель идеала, который всегда виделся в прошлом, последний утверждал торжество мечты, коллективизм, героизм, исторический оптимизм и победу идеала, который всегда находился в будущем. Наиболее последовательно это проявилось в радикальной трактовке изменчивости и отрицании наследственности в советской биологии. Соцреализм материализовывал фантазмы и агрономические чудеса, производимые волшебной наукой народного академика Лысенко. Как эстетика режима, давно утратившего всякие связи со своими марксистскими просветительскими истоками, соцреализм оказался созвучным романтической реакции на просветительский рационализм. В отличие от романтизма, который противопоставлял просвещенческому культу разума культ природы, а просветительской идее *прогресса* — идею *возвращения* к корням, соцреалистический революционный романтизм соединял одно с другим, диалектически утверждая идею *прогресса* через *Большой возврат*. Рассмотрению этих аспектов политического романтизма посвящена *шестая глава*, сфокусированная на кампании 1948 года вокруг биологических теорий Трофима Лысенко,

¹ Гудков Л., Дубин Б. Идеология бесструктурности: Интеллигенция и конец советской эпохи // Знамя. 1994. № 11. С. 219.

Ольги Лепешинской, Геворга Бошьяна и др., и главным образом на том, как эти теории раскрылись в научно-фантастических романах, пьесах, кинофильмах и научно-популярной литературе.

Подобные радикальные теории плодились в сталинское время не только в естественных, но и в гуманитарных дисциплинах. В лингвистике доминировала теория Николая Марра. Это был бунт романтико-революционного духа против позитивистской науки. Его конец наступил, когда Сталин, романтик-лысенковец в 1948 году, выступил реалистом-антимарровцем в 1950-м. Смена роли не была ни оппортунистической, ни случайной. Сравнение двух крупнейших идеологических кампаний эпохи позднего сталинизма — в биологии (1948) и лингвистике (1950), — инициировал которые, а затем самое непосредственное и горячее участие в которых принимал Сталин, указывает на то, что *реализм* наравне с революционным романтизмом оставался главным балансирующим элементом политико-идеологической конструкции сталинизма, основанной на диалектических противовесах, необходимых для политической инструментализации идеологических кампаний в различных науках, целью которых были актуальные политические сигналы, посылаемые вождем «городу и миру». Выступив против марровского понимания «языковой революции» как некоего «взрыва», Сталин проявил ясное понимание логики исторического реализма: если в случае России в 1917 году «переход от старого качественного состояния к новому» и произошел при помощи «взрыва», то, во-первых, ни к чему хорошему это привести не могло (продуктом взрывов являются руины, а Сталин был реставратором); во-вторых, само это «новое качество» также весьма сомнительно — Россия оставалась страной, политическая культура которой вполне соответствовала советскому историческому опыту, что Сталин также прекрасно понимал; в-третьих, ни само патриархальное общество, ни его политические элиты (советская бюрократия) не были готовы к глубинной социальной модернизации (даже ограниченная, индустриальная модернизация была весьма поверхностной); и, наконец, в-четвертых, реальный «переход к новому качеству» возможен только на путях, говоря словами Сталина 1950 года, «постепенного и длительного накопления элементов нового качества <...> путем постепенного отмирания элементов старого качества», то есть эволюционно, а потому непременно (о чем свидетельствует и постсоветский опыт) — в пределах истории. Приход коммунизма откладывался. Споры о теории Марра как в начале 1930-х, так и в начале 1950-х годов вращались вокруг ее «марксизма». Провозглашенное настоящим его воплощением в языкознании на рубеже 1930-х годов «новое учение о языке» было низвергнуто с марксистского пьедестала главным идеологическим судьей. Политическому измерению дискуссии о языке посвящена *седьмая глава*.

Стилистическое оформление этого реализма воплотилось в принципе правдоподобия: соцреализму чужда условность — он опирается на «изображение

жизни в формах самой жизни». Опыт войны представлял субстанциальную угрозу для режима и подлежал трансформации и замене. Это был сложный и многоступенчатый процесс, на каждом этапе которого происходила модификация опыта через его вытеснение и замену. Отсутствие верификации должно было компенсироваться подчеркнутым правдоподобием. Опыт соприкосновения с Западом трансформировался в симуляцию *комплекса неполноценности* («низкопоклонство»), который имел целью выработку советского национального нарциссизма через конструирование *комплекса превосходства* (выражавшегося в «чувстве советской национальной гордости», борьбы за «приоритеты русской науки», «первородство русской культуры» и т. п.) и формирование иммунитета против любых форм политической нелояльности, таких как «бездородный космополитизм», который являлся не более чем проекцией и фигурой отторжения и завершал процесс перерождения нарциссизма в паранойю и последнюю стадию переработки опыта встречи с Западом — его алиенацию. Главное, что объединяло эти стадии, — принцип фабрикации: «низкопоклонство» и «космополитизм» явились симптомами не столько социальной, сколько сталинской травмы, и потому были сфальсифицированы при помощи культуры resentment. Перенос этой ложной симптоматики на все общество требовал глубокой деформации как актуальных политических событий, так и истории. Соцреалистическое «изображение жизни в формах самой жизни» оказывается адекватным стилистическим оформлением этой стратегии, по-разному реализуемой в разных жанрах. И если результат этих репрезентационных усилий выглядел неправдоподобно, то вовсе не потому, что здесь использовались какие-то элементы фантазии или формы условности, но потому что сталинизм основывался на теориях заговора, всякое отражение реальности в которых было заведомо искаженным безо всякой фантастики. Оно было вполне фантастическим, как фантастичен мир конспирологической паранойи, которым пронизан сталинизм. Лежащий в ее основе страх перед несуществующим заговором требовал подтверждения, находя его в рационализации и драматизации, в которых теория заговора как будто материализовывалась. Производимая в результате параллельная реальность представлялась искаженной, сдвинутой, искривленной. Ее «правдивое изображение» в формах «самой жизни» лишь усугубляло и эксплицировало эти деформации. Погруженный в конспирологические теории Сталин был одновременно манипулятором и жертвой собственных манипуляций. В рассматриваемых здесь случаях речь идет об использовании *теории заговора* как своего рода ширмы для *реального заговора*, начиная с «американского шпионажа» за советскими открытиями в самый разгар широчайших советских шпионских операций на Западе (1946–1948) и заканчивая сфабрикованным «делом врачей» — организованным Сталиным заговором, основанным на обвинениях в заговоре самих врачей (1953). *Восьмая глава* посвящена анализу того, как перерабатывался массовый и индивидуальный опыт,

структурировался взгляд на мир в послевоенном советском искусстве (в патриотических пьесах, биографических фильмах, антисемитских памфлетах и др. жанрах) в тот самый период, когда шла окончательная настройка сложившейся после войны советской нации с ее комплексами и травмами, беспоконьями и фобиями, иллюзиями и представлениями о собственном величии и мессиянстве.

И все же полностью дереализовать действительность сталинское искусство не могло. Реальность находила выход, парадоксальным образом, в советском искусстве холодной войны. Как в настоящем оксюморонном сцеплении, сверхдержавы потому и пребывали в состоянии холодной войны, что не хотели войны и одновременно работали на нее, «боролись за мир» — воюя. Это была воображаемая война *par excellence*. Уникальность холодной войны в ее оксюморонности: если традиционная война есть система действий, направленных на насильственный слом *status quo* (даже если одна из сторон борется за его сохранение, другая (или другие) борются за его изменение), то холодная война была войной, в которой *обе* стороны боролись за одно и то же — за сохранение *status quo*. Иначе говоря, *целью холодной войны являлось сохранение мира*. Но если целью войны является сохранение *status quo*, то «борьба за мир» является, по сути, формой пропаганды войны. Произведенное холодной войной искусство, будучи продуктом военной пропаганды, было заведомо лживо в одном отношении, и столь же поразительно правдиво в ином. Лживое на информационном уровне, оно было правдиво в том, что отражало лучше, чем что-либо: советские травмы, комплексы и фобии, реальные политические устремления режима и переработку им идеологических установок. Подобно тому как советское искусство было отражением и экстраполяцией идеологических фантазий на советскую повседневность, культура холодной войны была проекцией и вытеснением собственного образа в образ враждебного Запада. В этом смысле советское искусство было всецело *правдиво*. В нем мы имеем дело с *соцреалистическим мимесисом*. Обратившись в *девятой главе* к сталинским текстам внешнеполитического содержания и советской международной публицистике, поэзии и театру, кино и музыке, мы увидим, что, подобно тому как советское «лакировочное искусство» было отражением идеологических фантазий советской повседневности, позднесталинская культура холодной войны отражала Другого, который являлся, по сути, наиболее адекватным образом себя самого. И в этом смысле позднесталинская культура была всецело миметической. Этот непрерывающийся процесс моделирования себя через образ Другого позволял перерабатывать травматiku холодной войны в анестезирующую культуру рессентимента через «материализацию» (вербальную, визуальную, музыкальную и т. д.) фантазий высокомерного величия и великодушного миролюбия.

Таким образом, придерживаясь хронологии, мы стремились опереть политические константы позднесталинской эпохи на категории соцреалистической

эстетики, позволяющие создать концептуальную раму, в которой разрозненные исторические события, кажущиеся противоречивыми и разнонаправленными, находят свою логику и объяснение, приобретают взаимосвязь и внутренний смысл. Иначе говоря, превращаются в историю.

Эта книга — попытка создания такого *историко-критического нарратива*, который позволял бы хронологически проследить *основные события* культурной и интеллектуальной жизни позднего сталинизма в их связи с политической историей сквозь призму *основных принципов* эстетики соцреализма. Такое рассмотрение вскрывает пронизанность политической истории сталинизма эстетикой и специфику эстетизированной политики не на уровне поверхностных манифестаций (парады, театрализация, визуальные практики и т. п.), но на уровне смены модусов, тропов и фигур. Политика, идеология и искусство были здесь связаны в уникальном сплаве и в этой констелляции должны быть поняты. Подобный сплав (для эпохи нэпа и раннего сталинизма) Катерина Кларк описывала как «экосистему революции»¹. Своей экосистемой обладала каждая эпоха.

Поздний сталинизм, многим казавшийся эпохой неподвижности и окаменения, оказал огромное влияние на формирование советской нации и держался на сложном балансе взаимозависимых и взаимоподдерживающих принципов — марксистской классовости и охотнорядного национализма, революционного титанизма и трезвого прагматизма, одна кампания сменяла другую, при том что, как казалось, каждая последующая противоречила предыдущей, но в действительности ни одна противоположность не отменяла другую, а, напротив, подпирала. Эта политически гибкая, диалектически подвижная система внутренних подпорок и противовесов и сделала созданную Сталиным к концу жизни систему столь прочной и столь эффективной.

Объяснение этому следует искать в том, что в позднем сталинизме — после полувека пароксизмов страшных войн, социальных катаклизмов, экономических провалов и взлетов — завершилась Русская революция, оплавившись институции нового государства и советская нация с ее фантазиями собственного величия и «первородства», претензиями на мессианство и убежденностью в абсолютном моральном превосходстве, с ее агрессивным национализмом и имперскостью, непримиримым противостоянием высокомерному Западу, глубоко укорененным авторитаризмом, этатизмом, патернализмом, и антилиберализмом. С этим наследием страна вступила в период относительно мирного развития. Хотя наследие это не раз модифицировалось, отрицалось и вновь утверждалось, в основах своих оно сохранилось. Более того, как заметила Шейла Фицпатрик, именно позднесталинская эпоха «заложила фундамент» и «создала

¹ Clark K. Petersburg: Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, MA: Harvard UP, 1995. (См.: Introduction: The Ecology of Revolution. P. 1–28.)

модель» для почти полувекового советского «развитого социализма», который «прошел через долгую брежневскую эпоху вплоть до 1991 года»¹.

В конечном счете поздний сталинизм лег в основание постсталинского, позднесоветского и постсоветского воображаемого. Именно в нем ищет современное российское общество «духовные скрепы» для создания нации, которая чем дальше, тем больше политически, идеологически, экономически, институционально напоминает все тот же поздний сталинизм в несколько облегченном и модернизированном виде.

Эпоха позднего сталинизма была не только точкой завершения, но и точкой отсчета, о чем свидетельствуют многочисленные попытки модернизации сталинизма. Проблема догоняющего развития страны после смерти Сталина состояла в том, что, как и прежде, всякий раз оказываясь на распутье — сохранить ли это наследие или решительно модернизироваться политически и социально, — делался выбор в пользу наследия и, погружаясь в комфортную ностальгию по советскости, меняя одну государственную религию/идеологию на другую, страна продолжает сохранять глубинные черты советской идентичности, дрейфуя в прошлое и производя все новые версии позднего, но никак не завершающегося сталинизма.

¹ *Fitzpatrick S. Conclusion: Late Stalinism in Historical Perspective. P. 278.*

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПОБЕДА НАД РЕВОЛЮЦИЕЙ: ПРЕОБРАЖЕННАЯ ВОЙНА

О мире, преобразившем войну

Отправной точкой мифа творения политической нации обычно выступают сменяющие социально-политический строй события (революции, войны, политические потрясения), в результате которых не просто устанавливается новый режим, но берет начало новая нация. Таковы Петровские реформы 1696–1725 годов в России, Американская революция 1775–1783 годов, Великая французская революция 1789–1794 годов, создание в 1920–1924 годах Турецкой Республики, создание в 1949 году ФРГ и др.

Советская нация после революции формировалась вокруг Октябрьского мифа, ставшего центральным легитимирующим событием¹. Однако со временем деформации прокламированных ею целей стали настолько очевидными, люди, ее сделавшие, настолько дискредитированными и неподходящими к новой политической реальности, культура, ею порожденная, настолько отличной, новый идеологический вектор настолько очевидным, а Большой возврат настолько явным, что чем дальше, тем больше в своих прежних политических коннотациях Революция становилась скорее обузой, чем основанием для «полезной истории» СССР.

Хотя в сталинском «Кратком курсе» истории ВКП(б) Революция была решительно «сталинизирована» и переписана таким образом, чтобы Сталин оказался в ее центре, событие это *предшествовало* сталинской эпохе, начавшейся в 1929 году. Тогда же началось и формирование собственно советской нации, принявшее целенаправленный характер в середине 1930-х годов². Сам

¹ См.: *Corney F. Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution. Ithaca: Cornell UP, 2004.*

² См.: *Brandenberger D. National Bolshevism: Stalinist Mass Culture and the Formation of Modern Russian National Identity, 1931–1956. Cambridge, MA: Harvard UP, 2002.*

факт переписывания Октябрьской революции в 1930-е годы свидетельствовал о том, что она оказалась за пределами истории новой нации и задним числом должна была быть приспособлена под ее центральное событие.

*Только в Победе в войне советская нация обрела, наконец, миф основания*¹. Поскольку сталинская революция кардинально изменила политико-идеологические и социально-культурные вехи Октября 1917 года, из главного «учредительного события» Советской России до войны он превратился, наконец, в центральное событие *предыстории* советской нации. Последняя, будучи продуктом сталинизма, приобретала теперь адекватную фокальную точку — миф основания соединился с основным легитимирующим событием сталинизма и кульминацией его торжества — Победой в войне. Более того, поскольку фашизм был абсолютным вселенским злом, его победитель оказывался полюсом абсолютного добра, что придавало советскому режиму не только внутреннюю легитимность, но и всемирное оправдание. Этого потенциала в Победе оказалось столько, что, став центральным событием, встроенным в систему производства памяти в СССР, она сохранила статус главного «учредительного события» и в новой российской истории.

Это основание советской нации на итогах войны особенно отчетливо видно в сопоставлении с немецкой послевоенной историей, пришедшей к своему Ground Zero в 1945 году. Новая немецкая нация формировалась через идентификацию с жертвами. Причем жертвами немецкой истории были не только Другие, но и сами немцы. Оказавшись жертвами своего прошлого, они мучительно учились дистанцироваться от собственной истории, преодолевая национализм. Жители же послевоенного СССР воспитывались на уверенности в том, что они прежде всего победители. Жертвами было мирное население городов и сел СССР и Европы, но «советский народ» в целом жертвой не был. Он был «народом-победителем». И послевоенная целенаправленная возгонка национальной спеси в ходе сменявших одна другую кампаний эпохи позднего сталинизма была направлена на культивирование национализма. Жителям СССР не с кем идентифицироваться, кроме как с собственным героическим прошлым, очищенным от страданий, не знавшим ни Холокоста, ни лагерей, ни массовых расстрелов, ни карательных батальонов, ни канибализма. После войны, как замечает Лев Гудков, «практически выпал, вытеснен из (советской. — *Е. Д.*) коллективной памяти (массового сознания) пласт переживаний будничной, беспросветной войны и послевоенного существования, подневольной работы, хронического голода и нищеты, принудительной

¹ О превращении войны в новый миф основания см.: *Weiner A. Making Sense of War: The Second World War and the Fate of the Bolshevik Revolution. Princeton, NJ: Princeton UP, 2001; Weiner A. Robust Revolution to Retiring Revolution: The Life Cycle of the Soviet Revolution, 1945–1968 // The Slavonic and East European Review. 2008. Vol. 86. No. 2 (Apr.). Pp. 208–231; Weiner Amir. The making of a dominant myth // Russian review. 55. 1996. No. 4. P. 638–660.*

скученности жизни»¹. Созданный после войны образ Народа был единственным в публичном пространстве сконструированным властью субъектом, обладавшим высшей легитимирующей силой.

Может показаться, что послевоенная судьба мифа Победы свидетельствовала об обратном: Сталин не любил вспоминать войну, а объявленный нерабочим днем «День всенародного торжества — Праздника Победы» 9 мая очень скоро потерял свой исключительный статус: уже в декабре 1947 года в постановлении Президиума Верховного Совета СССР сообщалось, что «день 9 мая — праздник победы над Германией считается рабочим днем» (характерно, что о «всенародном торжестве» больше не упоминалось). Наиболее распространенное объяснение причины такого отношения вождя к войне сформулировал Ричард Овери: Сталин «желал восстановить свою личную власть после войны, после нескольких лет своей зависимости от лояльности и компетентности других», а для этого ему надо было заставить замолчать тех, кто прямо или косвенно противоречил его излюбленному нарративу о себе как об «архитекторе победы»².

Но поскольку никто из сталинского окружения не ставил под сомнение его роль «архитектора победы», мы имеем дело с распространенной репрезентационной аберрацией, которая даже специалистам-историкам не всегда позволяет понять специфику происшедшего поворота. Ее мы обозначим условно как *переход от Войны к Победе*. Сталин действительно не любил вспоминать войну. Но *Война и Победа в ней — отнюдь не одно и то же*. Фокальной точкой и фундаментом мифа основания советской нации была *не Война, но именно Победа*. Когда исход войны стал определяться все яснее, советская идеологическая машина (печать, литература, кино, визуальные искусства) начала разводить реальный опыт войны (в который она была погружена до 1943 года) и грядущую Победу, а затем целенаправленно *заменять Победой самую Войну*. Соцреализм, в основе которого лежала функция «преобразования мира», был идеальным инструментом для дереализации Опыта Войны и превращения его в Историю Победы. Опыт начал на глазах заменяться протезирующей историзацией. В той мере, в какой Сталину не нужна была сама Война, ему нужна была Победа. В результате Война как трагический опыт потерь превратилась в героический путь обретений — путь к Победе.

Ключевой в этом смысле является интерпретация войны Сталиным в его фактически первом публичном выступлении после ее окончания — в речи на предвыборном собрании избирателей Сталинского избирательного округа г. Москвы 9 февраля 1946 года. Сталин заявил: «Наша победа означает, прежде

¹ Гудков Л. «Память» о войне и массовая идентичность россиян // Память о войне 60 лет спустя. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 88.

² Overy R. Russia's War. New York: Penguin, 2010. P. 298. Подобные же объяснения найдем и в кн.: Tumarkin N. The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia. New York: Basic Books, 1994.

всего, что победил наш советский общественный строй, что советский общественный строй с успехом выдержал испытание в огне войны и доказал свою полную жизнеспособность»¹. Сталин прямо говорил здесь о Победе, но даже говоря о войне, он имел в виду ее результат: «Война показала, что советский общественный строй является подлинно народным строем, выросшим из недр народа и пользующимся его могучей поддержкой, что советский общественный строй является вполне жизнеспособной и устойчивой формой организации общества» (7). Понятно, что все это показала не война с ее страданиями, жертвами, разрушениями, смершем, штрафбатами и неслыханными масштабами дезертирства, но именно *победа в ней*.

Но мало того что Победа интерпретируется исключительно как победа «советского строя», она объявляется главным *доказательством* его жизнеспособности и, соответственно, легитимности:

Теперь речь идет уже не о том, жизнеспособен или нет советский общественный строй, ибо после наглядных уроков войны никто из скептиков не решается больше выступать с сомнениями насчет жизнеспособности советского общественного строя. Теперь речь идет о том, что советский общественный строй оказался более жизнеспособным и устойчивым, чем несоветский общественный строй, что советский общественный строй является лучшей формой организации общества, чем любой несоветский общественный строй (8).

Сталин указывает на второй важный аспект Победы — советскую исключительность:

Теперь речь идет уже не о жизнеспособности советского государственного строя, ибо его жизнеспособность не подлежит сомнению. Теперь речь идет о том, что советский государственный строй оказался образцом многонационального государства, что советский государственный строй представляет такую систему государственной организации, где национальный вопрос и проблема сотрудничества наций разрешены лучше, чем в любом другом многонациональном государстве (8).

И, наконец, в-третьих, Победа задним числом оказывается подтверждением правильности всего хода советской истории, оправданием всей предыдущей сталинской политики: победить в войне удалось благодаря имевшимся у страны «материальным возможностям»; а «при помощи какой политики удалось Коммунистической партии обеспечить эти материальные возможности в стране в такой короткий срок?» — задается вопросом Сталин. И отвечает: «Прежде

¹ Сталин И. В. Сочинения. Т. 16. М.: Писатель, 1997. С. 7. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

всего, при помощи советской политики индустриализации страны» (11), «при помощи политики коллективизации сельского хозяйства» (12) и т. д.

Все это позволяет Сталину делать заявления, которые не могут вызвать у аудитории ничего, кроме смеха. И этот смех является кульминацией легитимации сталинского режима: ведь речь вождя предвыборная, и теперь народу предстоит самому решать, выбрать вновь прежнюю власть или нет. В преддверии выборов Сталин напоминает избирателям, что теперь их дело «судить, насколько правильно работала и работает партия (*аплодисменты*) и не могла ли она работать лучше (*смех, аплодисменты*)». Поняв, что ввел аудиторию в состояние ликования, он развивает тему «суда народа» и даже «приговора», чем вводит слушателей в экстаз:

Говорят, что победителей не судят (*Смех, аплодисменты*), что их не следует критиковать, не следует проверять. Это неверно. Победителей можно и нужно судить (*Смех, аплодисменты*), можно и нужно критиковать и проверять. Это полезно не только для дела, но и для самих победителей (*Смех, аплодисменты*): меньше будет зазнайства, больше будет скромности (*Смех, аплодисменты*). Я считаю, что избирательная кампания есть суд избирателей над Коммунистической партией как над партией правящей. Результаты же выборов будут означать приговор избирателей (*Смех, аплодисменты*). Немного стоила бы Коммунистическая партия нашей страны, если бы она боялась критики, проверки. Коммунистическая партия готова принять приговор избирателей (*Бурные аплодисменты*) (14–15).

Смех и аплодисменты аудитории указывают на те моменты, которые ложатся в основу новой советской идентичности: если раньше жизнеспособность советского строя могла кем-то ставиться под сомнение, если можно было сомневаться в целесообразности коллективизации, то теперь подобные предположения не могут вызывать ничего, кроме смеха, из-за своей абсурдности. «Война (читай: Победа) показала», что режим достиг вершины легитимности. А для того чтобы не было сомнения в том, что это убеждение разделяют не одни коммунисты, но советская нация в целом, Сталин заявляет о фактическом слиянии партии и народа, то есть о рождении «новой исторической общности — советского народа».

В былые времена коммунисты относились к беспартийным и к беспартийности с некоторым недоверием. Объясняется это тем, что флагом беспартийности нередко прикрывались различные буржуазные группы, которым невыгодно было выступать перед избирателями без маски. Так было в прошлом. Но теперь у нас другие времена. Беспартийных отделяет теперь от буржуазии барьер, называемый советским общественным строем. Этот же барьер объединяет беспартийных с коммунистами в один общий коллектив советских людей. Живя в общем коллективе, они вместе

боролись за укрепление могущества нашей страны, вместе воевали и проливали кровь на фронтах во имя свободы и величия нашей Родины, вместе ковали и выковали победу над врагами нашей страны. Разница между ними лишь в том, что одни состоят в партии, а другие — нет. Но эта разница формальна. Важно то, что и те и другие творят одно общее дело. Поэтому блок коммунистов и беспартийных является естественным делом (15).

Рождение нации не просто совпало с Победой, но стало возможным благодаря ей. *Советский народ* материализовался в противостоянии врагу, перед лицом смертельной опасности, грозящей Отечеству. В нем уже не было ни классов, ни наций. Он стал единым, и основная задача послевоенной переработки войны, превратившейся в один из ключевых элементов национального строительства, сводилась к созданию образа этого субъекта — единой советской нации.

Примечательно, что сама война как в советской, так и в постсоветской историографии приобрела уникальный статус, обретя два измерения (которыми обладала ранее только Революция): как факт «отечественной истории» (Великая *Отечественная* война) и как событие «мировой истории» (Вторая *мировая* война). События самой Отечественной войны, рассматриваясь преимущественно в категориях национальной истории, попадают в поле «мировой войны» сугубо селективно. При этом *сам статус Отечественной войны в советской идеологии был куда выше статуса Второй мировой войны*. И только в событии *Победы* оба они синхронизировались: Победа в Великой Отечественной войне и Победа во Второй мировой войне оказывались синонимичными. Более того, Победа в *Отечественной* войне определила победу в *Мировой* войне («Советский Союз спас человечество от фашизма»). Эта идеологическая синонимия зеркально отражала статус «отечественной» и «мировой» войн и основана на расподоблении: то, что не несет отблеска Победы и, соответственно, не обладает высоким потенциалом «патриотического воспитания», погружается во «внутреннюю историю», а то, что «победоносно», перетекает в мировую. Так, блокада Ленинграда — событие советской истории (культ жертвенности), «героическая оборона» Севастополя, Одессы, Брестской крепости и т. д. — события Отечественной войны (оборона была «героической», но города были сданы), тогда как Сталинградская битва и взятие Берлина — события мировой истории¹.

Характерно, что в те исторические периоды, когда начиналась либерализация и обществу вновь задавался модернизационный вектор развития, культ

¹ Советское дистанцирование «Великой Отечественной войны» от «Второй мировой» должно было не только подчеркнуть уникальность советского вклада в победу, но и помочь отмежеваться от очевидного участия СССР в развязывании Второй мировой войны. Секретные статьи пакета Молотова — Риббентропа относились к числу самых больших государственных тайн СССР.

Победы резко ослабевал. Так было в хрущевскую эпоху, когда произошло не только развенчание многих сталинских мифов, но и в самом обществе культивировались другие ценности — «возврат к ленинским нормам» и к «идеалам Революции»), оптимизм достижимого «светлого будущего» (коммунизм, обещанный через двадцать лет), «мирное соревнование» с «капиталистическим миром», зримые успехи модернизации (спутник, полет человека в космос, первый советский атомоход, подъем целины и т. д.).

Когда же становится ясным, что грандиозные планы построения коммунизма «при жизни этого поколения» неосуществимы и на смену футурунаправленности эпохи хрущевской оттепели пришел брежневский «застой», культ Победы возвращается во все более институционализированном виде. И связано это не только со сменой поколений, но и с острашением идеологического приема: по сути, происходит возврат к сталинскому культу Победы — *институционализированной памяти о войне*, все меньше связанной с реальным опытом войны. Уже 26 апреля 1965 года Указом Президиума Верховного Совета СССР было объявлено, что «впредь» 9 мая будет праздничным днем в честь победы советского народа в Великой Отечественной войне. Это повлекло за собой создание множества новых ритуалов. Среди которых — парад Победы на Красной площади в Москве и оформление мест *ритуализированной памяти о войне* — возведение по всей стране монументальных мемориалов (достаточно упомянуть об открытии в 1967 году двух крупнейших из них, наделенных наибольшим символическим статусом: Могила неизвестного солдата у Кремлевской стены в Москве и циклопический комплекс на Мамаевом Кургане «Родина-мать зовет!» в Волгограде).

Однако с началом горбачевской перестройки (позиционировавшейся как «продолжение Революции») и «ускорения» культ Победы вновь сходит на нет, пока практически не исчезает в 1990-е годы, когда государственная идеология находится в состоянии анабиоза. В этот период происходит окончательное развенчание мифов о войне, которые практически все были созданы именно в сталинскую эпоху. Так, была дана близкая к реальной цифра погибших в войне, раскрыта правда о тщательно скрывавшихся тайных статьях пакта Молотова — Риббентропа и гибели польского офицерства в Катыни, о множестве мифов, созданных в 1941–1945 годах военной журналистикой. Из самых известных — история Зои Космодемьянской (первоначально героини статьи Петра Лидова «Таня» в «Правде»); история «28 гвардейцев-панфиловцев» (возникшая благодаря журналисту «Красной звезды» Василию Коротееву и переработавшему его материалы о 8-й Панфиловской дивизии литературному секретарю той же газеты Александру Кривицкому); история подпольной молодежной организации «Молодая гвардия» из Краснодона (воспроизводившаяся по одноименному роману Александра Фадеева); обстоятельства уничтожения белорусского села Хатынь (как оказалось, сожженного не немцами,

а коллаборационистами-карателями под руководством бывшего старшего лейтенанта Красной армии Григория Васюры) и мн. др. Это лишь самые яркие из фундирующих героических мифов периода войны, развенчанных в период второй оттепели (1985–2000).

В путинскую эпоху, когда сверхценностью вновь становится «стабильность», культ Победы возвращается в виде уже не просто одного из главных, но фактически *важнейшего* и *единственного* государственного культа (поскольку Революция теряет всякий фундирующий статус) и в еще более резкой форме — с агрессивной борьбой с «искажением истории». При том что массовые настроения в поздне- и постсоветской России — от Горбачева до Путина — претерпели огромные изменения, в отношении статуса Победы они остались почти неизменными. Многократно формулируемый вопрос о том, «что осталось от XX века», давал оценки самые полярные: предреволюционная Россия, Николай II, Октябрьская революция, коллективизация, индустриализация, Большой террор, война, оттепель, «благополучие застоя» — все вызывало и продолжает вызывать самые противоположные оценки (не говоря уже о политических лидерах от Ленина и Сталина до Хрущева, Горбачева и Ельцина).

Оценки событий сильно изменились за истекшие три десятилетия (сильно упали ставки революции 1917 года и возросли — «застойного процветания» эпохи «развитого социализма»). И лишь одно событие осталось неподвластным сменам политических настроений: Победа, которая списывает цену бездарного руководства в начале войны, сталинскую веру в договор с Гитлером, гибель десятков миллионов людей, невиданные разрушения и т. д. От XX века не осталось ничего «святого», «неприкасаемого» (тогда как раньше неприкасаемым и священным было едва ли не все — Октябрьская революция, Ленин, «первые пятилетки», коллективизация и т. д.), кроме Победы 1945 года. Подобно тому как социологические опросы, неизменно отводящие Победе первое место среди итогов XX века, являются едва ли не единственной процедурой легитимации в современной России, сама Победа стала фундаментальным легитимирующим событием новой постсоветской России. Более того, через нее идет создание новой/старой нации: образ врага формируется через прежнего военного врага: страна вновь окружена все теми же «фашистами» — от Украины до стран Балтии, поддерживаемыми злыми западными плутократами — ненавистниками России.

Постсоветская ситуация, в которой Победа наконец превращена в *единственное* событие русской истории XX века, цементирующее национальное единство, оказывается прямой проекцией послевоенной ситуации. Поэтому первая объясняет вторую и наоборот. Размышляя над природой новой постсоветской нормальности уже из перспективы путинских лет, Михаил Рыклин замечает, что «парадоксальным образом турбулентное ельцинское время *post factum* кажется более спокойным, чем последние годы, когда видимость

спокойствия создается целенаправленно. За этой видимостью скрываются, возможно, тектонические сдвиги, смысл которых откроется значительно позже¹.

Именно такой кажется эпоха позднего сталинизма, под спокойно-неподвижной поверхностью которой шли глубинные сдвиги — окончательное за твердевание советской нации. Так же как и после войны, в путинской России «эффект реальности обязан своим возникновением интенсивному коллективному галлюцинированию и сохраняет свой статус до тех пор, пока большое число людей удерживает совместность конкретной формы галлюцинирования. У нее нет авторов, но нет и тех, кто к ней непричастен» (9). Об этом говорит и поразительное сходство советской риторики начала холодной войны с пропагандистской риторикой эпохи путинского ресентимента, устремленной к пересмотру итогов холодной войны и реваншу.

Подобно тому как «российское общество последних лет устроено как машина, перерабатывающая возрастающую агрессивность в апатию и цинизм», которую «постоянно перенастраивают с одного образа врага на другой» (12), послевоенное советское общество работало в режиме, когда вчерашние союзники по антигитлеровской коалиции объявлялись нацистами, а практики вчерашних врагов применялись внутри страны (этнические чистки, государственный антисемитизм). И «если во времена Ельцина эксцессы были внешними и театрализованными, то теперь они становятся внутренними, менее заметными, но более надежно разрушающими и так слабую социальную ткань. Канализация энергии разочарования вырастает в полномасштабную политическую задачу» (10). То же можно сказать о послевоенной эпохе с ее «стабильностью», которая скрывала нарастающее разочарование от неспособности режима к реформам и либерализации.

Подобно тому как центральным событием в эпоху позднего сталинизма была война с нацизмом, центральным событием постсоветской эпохи стала чеченская война, которую Рыклин называет квинтэссенцией постсоветского времени, поскольку именно так она воспринимается массовым сознанием, обуянным страхом расползания войны и распада по территории всей страны. Эта война «как бы ушла в бессознательное людей, проводя там разрушительную работу. Чтобы ее не замечать, создается множество компенсаторных культурных конструкций, основанных не на невротическом механизме вытеснения, а на психотическом механизме отказа от реальности (*Verwerfung*). Этот механизм утверждает себя как норма. Будь фактор войны осознан, стань он предметом обсуждения, ничего подобного нельзя было бы себе вообразить» (19).

Подобные же практики в отношении только что пережитой обществом войны были характерны для позднего сталинизма, занятого созданием параллельной

¹ Рыклин М. *Время диагноза*. М.: Логос, 2003. С. 8. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

реальности, призванной заменить только что пережитый травматический опыт. Связь с реальностью и опытом здесь также была радикально подорвана и замещена «особыми речевыми образованиями (бредового типа), обрекающими субъекта симптома на неизбывный аутизм» (14). Именно эта «психотическая речь» соцреализма не только обеспечивала высокий уровень социальной адаптации, но и заполняла собой все анклавы автономности, вытесняя реальность. Национальное единство оказывается прямой проекцией послевоенной ситуации.

Институционализация культа Победы в сталинизме, его ритуализация в брежневскую эпоху и агрессивная защита «исторической правды» в путинской России¹ должны скрыть содержащуюся в нем замену Революции, а затем и самой Войны — Победой, а опыта войны — смоделированной памятью о ней. Эти модификации были заложены в последние годы войны и первые годы мира — в эпоху позднего сталинизма, определив всю последующую легитимационную матрицу, действующую в России более семи десятилетий, — столько же, сколько просуществовал сам Советский Союз. А потому они требуют пристального внимания к идеологическим и эстетическим практикам, использовавшимся в конце войны и сразу после нее. Память, замещающая Опыт, оказывается продуктом исторических манипуляций, оформляется в мифе и проходит через последующую музеализацию. Симуляция памяти связана с социальной анестезией и предполагает эстетизацию и нарративизацию прошлого, погружение его в чистую историю. Она основана на коллективизации опыта, его искусственной антиквизации. Покрытое искусственной патиной прошлое предстает полностью завершенным и в таком виде является идеальным материалом для «полезной истории». Соответственно, трагедия заменяется героикой, реализм — романтизмом, нарратив — символизацией. Все это (Опыт — Память — История — Миф — Музей) — ступени монументализации войны, редуцирования ее к Победе с последующим превращением Победы в символ национального величия, являющийся основанием величия Вождя.

Возвращение из Опыта в Историю: Поэзия первого послевоенного года

Центральной темой поэзии первого послевоенного года стала тема возвращения с фронта. Ей отдали дань поэты всех направлений, поколений и школ — Илья Сельвинский и Александр Прокофьев, Павел Антокольский и Михаил Светлов, Михаил Луконин и Александр Твардовский, Семен Гудзенко и Алексей Недогонов, Вера Инбер и Михаил Исаковский. Если остальные темы советской поэзии этого года — о «зверствах захватчиков», о «разрушенных городах

¹ См.: Бордюгов Г. А. Октябрь. Сталин. Победа: Культ юбилеев в пространстве памяти. М.: АИРО-XXI, 2010. С. 170–239 (раздел «Великая Победа и власть»).

и сожженных селах», о предстоящем «возрождении страны» и т. д. — отошли на задний план, будучи связанными еще с военным временем, то элементы послевоенного сознания аккумуляровались именно в теме возвращения: интенсивное осмысление увиденного по ту сторону ранее наглухо закрытой границы, активное переживание своей «инаковости» в чужом и агрессивном пространстве, переработка пережитого в 1941–1945 годах — все это было реальностью, которая во многом определила строй художественного сознания в основном моменте — в напряженном поиске *новой опоры для корректировки советской идентичности, которая могла бы вместить в себя опыт войны*. Опыт, который никак не укладывался в идеологические рамки предвоенной советской идентичности. «Ночуем на старой границе, / которой не видно уже. / И нам почему-то не спится / в горах на былом рубеже. // Мы всю ощущаем планету / и каждый ее поворот. / Стирая границы по свету, / свобода на запад идет... // Еще нам на старых границах / придется не раз ночевать».

«Мы всю ощущаем планету» в «Закарпатских стихах» Гудзенко — не метафора, а новая реальность: на былом рубеже «не спится» из-за осознания небывалого и резкого окончания прежней отгороженности, замкнутости, (от)граниченности внутри своего пространства, когда непроницаемые границы не только приходят в движение, но и оказываются проницаемыми. Так воспринимало реальность поколение, вернувшееся с войны, и поскольку оно оказалось в центре послевоенной поэзии, самоощущение *этого* поколения стало определяющим. Это поэтическое поколение было чрезвычайно пестрым. Главное, что определяло короткий период его единства в первый послевоенный год, — это *обращенность к экзистенциальной проблематике, питаемой живым опытом войны*: по сравнению с предвоенной поэзией, погруженной в стилевые конвенции героики, «романтики», народности или не вполне преодоленной еще авангардности; по сравнению с военной поэзией, нацеленной на мобилизацию и пропаганду в диапазоне от пронзительной интимности до почти истеричного натурализма; по сравнению с поэзией после ждановских постановлений 1946 года, застывшей в нормативной истории войны, поэзия первого послевоенного года была поэзией, выпавшей из сложившегося исторического нарратива. Она была обращена к темам, казалось бы, навсегда закрытым в советской поэзии — проблемам идентичности, экзистенциальным вопросам, осмыслению опыта, который пока не имел языка описания и не нашел еще своего выражения.

Разумеется, переплавка Опыта в Историю не была лишь частью некоего «политического задания», которому следовала советская поэзия. Ее причины — в сугубом травматизме опыта войны: процесс переработки личного опыта в коллективный, процесс перехода его в Память с одновременным сворачиванием Памяти в Историю был чаще всего способом снятия боли. Именно на такого рода терапевтическую процедуру был социальный заказ — как снизу, так и сверху. Поскольку же военное поколение поэтов было в массе

своей уже собственно советским, конвенции мемориализации, впитанные им в 1930-е годы, оказывались той колеей, в которую эта поэзия скатывалась естественно и почти бессознательно.

«Во всем, что мило в дольном мире, / есть о тебе, прекрасной, весть. / У нас, лесов иных пошире, / сады цвели и будут цвести!» — обращался к русской земле Алексей Решетов. Этот мотив у других авторов сменялся активным неприятием чужого пространства: «На чужбине нет веселья... // Куст черемухи с тревогой / у бетона расцветает. / Не дома вокруг — остроги, / что пугают птичьи стаи. // И куда ни кинешь взглядом, / — каждый камень осторожен. / Я привык бродить по саду, / где ничто нас не тревожит. // Я привык к таким просторам, / где стремленьям нет границы, / потому здесь ночью черной / дом родимый часто снится. // Снится сад, где ты в тумане / песни мне о счастье пела, / где ни в мыслях, ни в желаньи / человеку нет предела». Это стихотворение Ивана Баукова характерно переводением границ и пространств в центр «поэтической медитации» (ср. его же стихотворение 1945 года «Говори о чем захочешь, / Лишь бы только о России»).

В этом же пределе — вообще полное выпадение чужого из авторского кругозора, как, например, в стихотворении Луконина «Пролог», где о себе заявляет сильное, на грани эротизма патриотическое чувство: «В семнадцать, слепое волненье осилив, / шептал я в холодное ушко подруги: / „Хорошо, что мы оба родились в России, / ведь мы же могли не увидеть друг друга?!“ / Я любил Россию, как маму, / полюбил, как любимую любят однажды... / как любят воду, умирая от жажды». Эта мысль утверждалась во всех регистрах — вплоть до детской литературы. Так, Инбер рассказывает о прилетевших на юг птицах — «наши скворцы», воробьи, «французские синицы, бельгийские щеглы, норвежские гагары, голландские нырки», но несмотря на тепло и краски юга, «по черепичной крыше тоскует воробей». Завершалась поэма песней молодого скворца, вернувшегося на Можайское шоссе, «о том, какие бы пути куда бы ни вели, / но в целом свете не найти милей родной земли». Речь здесь везде идет о «родной земле» и «родимой стороне» — России, реабилитация которой произошла во время войны.

В годы войны произошла также реабилитация «славянского братства». В стихотворении украинского поэта Леонида Вышеславского «Наздар!»¹ рисуется такая картина: «Нарядные толпы. Фанфары и флаги. / Мы едем под небом ликующей Праги... / Народного марша бравурные звуки / — Наздар! — и приветливо машут нам руки / — Наздар — это первое чешское слово, как эхо, во мне отзывается снова. / Оно, показавшись мне странным сначала, / девизом славянского братства звучало». «Славянское братство» служит здесь попытке адаптации в чужом пространстве, даже единения с ним. Но и в этом

¹ Nazdar (чешск.) — привет.

славянском мире адаптация имела свои пределы, точно обозначенные Исаковским в стихотворении «Где ж вы, где ж вы, очи карие», ставшем популярной песней: «Вспоминаем очи карие, / тихий говор, звонкий смех... / Хороша страна Болгария, / а Россия лучше всех».

О том, насколько тема возвращения с фронта оказалась неожиданно взрывной, свидетельствуют эксцессы, указывающие на ее границы и направление ее разработки. Поэзия войны была частью Опыта войны. Поэзия возвращения с фронта стала поэзией возвращения в Историю, поэзией преодоления Опыта и замены его Памятью. Опытом, поскольку он есть чистая травма, сложно манипулировать. Память о войне становится машиной стирания Опыта и замены его Историей. Хотя этот опыт неустрашим (и он вернется в литературу в эпоху хрущевской оттепели), послевоенная литература будет целенаправленно заниматься анестезией пережитой травмы. Прежде всего, это означало отказ от изображения того, из чего состояли советская поэзия и проза, драматургия и журналистика, кино и документалистика периода войны: описание «зверств немецко-фашистских извергов» и страданий их жертв. В течение буквально одного года литература войны оказалась идеологически неприемлемой.

Тому были, разумеется, и политические причины. Так, необходимость выстраивания некоей конструктивной политики в отношении оккупируемой Германии требовала осадить мощный поток антинемецкой пропаганды, которым занималась в течение всей войны советская поэзия от Эренбурга и Симонова до Суркова и Исаковского. Подобно тому как в 1941 году следовало забыть о «пролетарском интернационализме» и руководствоваться лозунгом Эренбурга «Убей немца!», теперь необходимо было вновь отделить немцев от фашистов. Поэтому в ответ на опубликованную в «Красной звезде» 11 апреля 1945 года статью Эренбурга «Хватит!» в «Правде» появилась ответная статья заведующего Агитпропа ЦК ВКП(б) Георгия Александрова «Товарищ Эренбург упрощает», где разъяснялось, что нельзя изображать Германию как единую «колоссальную шайку». Это означало, что надо перейти к более «конструктивной» репрезентации войны. Иначе говоря, заняться корректировкой опыта. Война становилась прошлым, уделом Истории, а значит, полностью переходила в ведение руководимого Александровым ведомства.

До августа 1946 года опыт войны находил выход на страницы советской печати. Он уже назывался «памятью о войне», но это была еще память *о войне*, которая в поэзии возвращения интенсивно замещалась Победой. Вот почему таким диссонансом звучало на этом фоне стихотворение Антокольского «Не вечная память», посвященное самой теме памяти и опыта страдания. Тема страданий пока официально не была запрещена, а антисемитизм не стал еще публичным, поэтому Антокольский пишет о Холокосте, хотя и сугубо символически, прибегая к эвфемизмам. Обращаясь к современнику, он называет его «ровесником страшного столетия» — «ты, человек сороковых годов,

исполосован памятью, как плетью». Эта память — не История и не ностальгия по России, но живой опыт боли. «Человек сороковых годов» Антокольского в мире «расправ и облав» оказался на руинах истории, за пределами гуманистической традиции и самой человечности, практически вернувшись в эпоху варварства: «Ну так всмотришь же зорче напоследок, / Прислушайся к подземным голосам! / Ты сам дикарской трапезы объедок, / В лоскутьях кожи выдублин ты сам». Точкой отсчета становится трагедия европейского еврейства, которая выстраивается как тема памяти о бесконечной цепи тысячелетних страданий, уходящей все глубже в прошлое: «Теряются следы в тысячелетних / Скитаньях по сожженным городам. / В песках за Бабьим яром, в черных сплетнях, / На черных рынках, в рухляди, — а там // Прожектора вдоль горизонта шарят, / Ползут по рвам, елозят по мостам <...> А где-то жгут, дробят, кромсают, жарят, / Гноят за ржавой проволокой, — а там // Нет и следов, — ни в городах Европы, / Ни на одной из мыслимых планет, / Ни в черной толще земляной утробы, / Ни в небе, ни в аду их больше нет».

Повторяющиеся в финале строфы «а там» еще глубже погружают в прошлое, которое материализуется в страшном символе современности — Опыте, в 1946 году еще не успевшем стать не только историей, но даже памятью: «Лежит брусками данцигское мыло, / Что выварено из костей и жил. / Там чья-то жизнь двумя крылами взмыла / И кончилась, чтоб я на свете жил». Антокольский историзирует не только что отгремевшую войну и тем более не победу, но страшный опыт уничтожения, погружая его в тысячелетнюю историю еврейства: «Прости мне три столетья опоздания / И три тысячелетья немоты!» Однако это не эпически-безличный, но глубоко личный мир. А потому Антокольский говорит о себе самом и о своем деде, выдающемся скульпторе Марке Антокольском: «Мой дед-ваятель ждал тебя полвека, / Врубаясь в мрамор маленьким резцом...» Картины страданий буквально пронизывают все стихотворение: «тебя сквозь строй варшавских улиц... прогнала шпицрутенами мразь», «колкий гравий, прах костедробилок тебе окровавил нежные ноги», «злобная карга разрубила жизнь пополам, прокаркав „Варте нох!“», «подступили прямо к горлу комья сырой земли у страшных тех ворот...», «твой ребенок, впившийся навеки / Бессмертными губами в твой сосок, / Не видит сквозь засыпанные веки, / Как этот стебель зелен и высок. // Охрипли трубы. Струны отзвучали. / Смычки сломались в пальцах скрипачей... / Очнись, дитя сожженного народа! / Газ, или плетка, иль глоток свинца, — / Встань, юная!..»

Это стихотворение амплифицирует картины военной поэзии, ее мотивы, ее тропы и стилистику тогда, когда они вымываются из поэзии возвращения настойчиво и последовательно. Этот процесс — следствие изменения статуса войны, на глазах прорастающей лавром победы. То, что Антокольский называет здесь Памятью («Не вечная память»), было, по сути, языком военной поэзии, а значит, языком травмы, функция которого — напоминание о боли.

Именно от этой памяти поэзия возвращения с фронта стремилась избавить читателя. Голос же Антокольского звучит «сквозь сотни лет, на сотни тысяч верст» прямым отказом забыть прошлое и боль. По сути, он сравнивает такое забвение с предательством. Однако ощущение непроговоренного, но мощного импульса таково, что превращает эти стихи в метапоэзию. Последняя часть этого трехчастного стихотворения — две строфы, как будто отвечающие на вопрос о том, зачем оно написано: почему необходима память и почему неизбежно забвение: «Как безнадежно, как жестоко / Несется время сквозь года. / Но слитный гул его потока / Звучит: ЗАПОМНИ НАВСЕГДА. // Он каждой каплей камень точит. / Но только ты выходишь в путь — / Все безнадежней, все жесточе / Звучит: ЗАБУДЬ, ЗАБУДЬ, ЗАБУДЬ».

Года здесь — Опыт, поток времени — История, которая в конце концов побеждает: ценой забвения человек спасается от боли опыта. Это стихотворение было опубликовано в седьмой книжке «Знамени» за 1946 год. Когда в августе 1946 года эта книжка пришла к читателю, на дворе была другая — ждановская — эпоха. Уже в десятом номере журнала перепечатывалась резолюция Президиума Правления ССП от 4 сентября 1946 года, в ответ на Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“», где говорилось, что в этом стихотворении Антокольского «проскальзывают надрывно пессимистические настроения».

Поэзия возвращения с фронта приближала наступление новой эпохи. Она несла не только забвение войны, но и забвение опыта пребывания за границей. Однако вместо «песни молодого скворца», радующегося возвращению на Можайское шоссе, в ней прорывались иногда совсем иные мотивы. Цитировавшийся выше Гудзенко выразил эти «чуждые настроения», против которых постановление о ленинградских журналах было прямо направлено, особенно откровенно. В стихотворении «Мы не от старости умрем, — от старых ран умрем...» он говорит о солдате, вернувшемся с войны: «он видел столько городов, старинных городов. / Он рассказать о них готов, и даже спеть готов... / Но у него желанье есть. Оно понятно вам? / Он хочет знать, что было здесь, когда мы были там». Сама постановка подобных вопросов была не менее вызывающей, чем готовность спеть об увиденных чужих городах. От лица этого солдата Гудзенко, который и умер в 1953 году от старых ран, пропел эту песню: «В каких я странах побывал! Считать — не сосчитать. / В каких я замках ночевал! Мечтать вам и мечтать. / С каким весельем я служил! Огонь был не огонь. / С какой свободой я дружил! Ты памяти не тронь». Спустя ровно год об этом воспоминании о былой свободе на Всесоюзном совещании молодых писателей говорилось буквально следующее: «Что, кроме эстетства, мелкой мысли, мещанского смакования „прелестей“ буржуазного Запада, можно обнаружить в этих строчках?»¹

¹ Литературная газета. 1947. 8 марта.

Становясь все менее пригодным для создания нового «полезного прошлого», опыт войны подлежал переработке и замене.

Блокада реальности: Ленинградская тема в соцреализме

То, что впоследствии станет известно как «ленинградская тема», возникло внутри советской военной поэзии первых месяцев войны и мало чем отличалось от основного ее потока. Большая часть этой поэтической продукции полностью выдержана в традициях соцреалистической героики. Примеры подобной поэтичной продукции многочисленны у мастера жанра Александра Прокофьева, в стихах которого 1941 — начала 1942 года доминировали раешник и песенные мотивы: «Умрем, но не допустим / (Нам воля дорога) / К Невы широкой устью / Проклятого врага», «Не встанет на колени он / Любою злой порой, / Великий город Ленина, / Наш доблестный герой», «От нас отчизна требует / Унять фашистов раж, / Еще такого не было, / Чтоб дрогнул город наш!», «От берегов до берегов / Пусть бьет фашистов дрожь / Уныл могильный путь врагов, / Так множь могилы, множь» (А. Прокофьев. «Умрем, но не допустим...», 1941). Это, по сути, довоенная поэзия о войне, стилистически и тематически близкая к поэтической продукции ЛОКАФа¹.

Пафосная героика перетекает здесь в плакатность: «Идут они, и словно бы с плаката / Правифланговый на землю сошел! <...> Мгновенье, стой! Он рушит все преграды, / Идет на танк со связкою гранат... / За ним сады и парки Ленинграда! / За ним в одном порыве Ленинград!» (А. Прокофьев. «Идут красноармейские колонны...», 1941). Это почти визуальная поэзия, рифмованный плакат. Патетическая картинность тяготеет к ритуальным сценам. Такова картина перед началом боя под Ленинградом: «Тишина перед боем. / Обернувшись на запад, к закату, / Встала гвардия наша в полукруг боевой. / Знамя принял полковник. / Снег на знамени — пеной. / Бахрому тронул иней. Даль застыла, строга. / И, охваченный трепетом, командир на колени / Опустился в глубокие наши снега. // И „Клянемся!“ — сказал он. И духом героизма / Вдруг пахнуло на рощи, поля и луга. / И тогда, как один, опустилось войско / На колени в глубокие наши снега. / Тишина. Всё в снегу, больше черном, чем белом, / И тогда над холмом, за который деремса, / Над снегами летящее ввысь прогремело. / Прогремело железное слово: „Клянемся!“» (А. Прокофьев. Клятва, 1942).

Эстетическое, стилистическое и идеологическое измерения этой поэзии сочетались настолько гармонично, что закладывались в структуры поэтических циклов. В 1942 году А. Прокофьев публикует цикл из трех стихотворений «За Ленинград» (1942). Первое, «Вступление», полностью посвящено тематизации

¹ См.: Добренко Е. Оборонная литература и соцреализм: ЛОКАФ // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Гюнтера Х., Добренко Е. СПб.: Академический проект, 2000. С. 225–241.

героики: «Нам все должны поверить, ленинградцам, / И если надо, мир обшарив весь, / Узнать геройство, мужества набраться, / И доблести, и гордости, то — здесь! // Все здесь оно, их тлен никак не тронет, / Ничто не сокрушит, и потому / Вся Родина, все города-герои / Полны благоговения к нему!» Следующее стихотворение, «Обычный день», — воплощенная гармонизация реальностей войны (которая впоследствии будет называться на советском сленге «лакировкой»). Воздушный бой над городом изображен здесь в стиле победных реляций — зенитки бьют по вражеским самолетам над городом и те гибнут или в панике покидают бой: «...Был свет дневной — и он погас. / Его затмили сразу батареи, / И вдруг их всех перекрывает бас // Тяжелых, дальнобойных. / Слава, слава! / Лети снаряд, другой — во весь опор. / Громи орду, фашистскую ораву, / Сверхсрочной службы brave комендор! // Затми им солнце, звезд прекрасных очи, / Чтоб только прах врагов летел, пыля, / Чтоб им была темнее темной ночи / Великая советская земля». Но «советскость» здесь — лишь рудимент довоенной риторики. Идеологический катарсис наступает в заключительном стихотворении цикла, «Не отдадим!», где «советская земля» превращается в «город русской славы». Горят пригороды Ленинграда, «и Ленинград пожары эти видел, / А враг, поживой жадною гоним, / Все наседа, смертельно ненавдя / Все русское, все связанное с ним! // Но мы стеною от земли до неба / Все поднялись и отстояли свет. / И Ладога и дальняя Онега / Услышали стоярусное: „Нет!“ // Нет, не сдадим мы город русской славы / И от земли до неба оградим, / Своих садов и парков величавых, / Своих святынь врагам не отдадим!» Но город расширяется до размеров всей страны: не отдадим «обычай народа, свет его», «не отдадим березовые рощи, которые увидел Левитан», «не предадим могил отцов и дедов, / Курганов, где лежат богатыри!» И наконец, «не отдадим прекрасную Россию, / Не отдадим!»

Русификации советской доктрины способствовала частичная реабилитация русской православной церкви, а слияние религиозных мотивов с национальными сопровождалось той же выпяченной картинностью и почти демонстративной мифологичностью. Так, в стихотворении Виссариона Саянова «Май, ночь блокады и беседа об А. Иванове» (май 1942) рассказывается о том, как ночью, «попивая чаек», художник и поэт ведут спор об искусстве — «о живописцах шла беседа». Сходятся они на том, что именно Иванов выбрал в русском искусстве «путь самобытный, гордый, свой» и «шел дорогой столбовой» и что его «Явление Христа народу» — «великий эпос давних лет»: «Вот почему мы в ночь блокады / Так пылко говорим о нем, / Пусть рядом падают снаряды — / Иванов жив, и мы живем». Блокада, национальное и христианское сливаются здесь в почти идиллической картине ночного чаепития и художественных споров под грохот снарядов в блокадную ночь.

Показательна здесь демонстративная эстетизация идеологического сообщения — отличительная черта именно ленинградских текстов периода войны.

Обращение к темам искусства не способствовало приближению к массовому читателю. Но — и это тоже стало отличительной особенностью ленинградской темы — она не стеснялась прямой апелляции к интеллигентному читателю, что не только подчеркивало особенный, европейский статус Ленинграда как культурной столицы страны, но было ленинградской версией патриотизма. Культурность блокадных текстов была ленинградским вариантом русско-советского национализма советской военной литературы. Русское было здесь прежде всего культурно русским. В стихотворении Веры Инбер «Дневной концерт» из цикла «Душа Ленинграда» (октябрь 1941) говорится о воздушной тревоге во время концерта, о «мелодии могучих летных звеньев» советской авиации, о «басовом гудении зенитных, морских батарей». И когда все услышали «серебристое соло: / Пропели фанфары отбой», и вернулись в концертный зал, «снова из „Пиковой дамы“ / Любимый раздался дуэт, / Созданье родного поэта, / Сумевшее музыкой стать... / И только подумать, что это / Хотели фашисты отнять!» Бой идет за то, «чтоб русскую девушку Лизу / Спасти от фашистских солдат. / Советские танки и пушки — / Грядущей победы залог, / Чтоб жили Чайковский и Пушкин. / И Глинка, и Гоголь, и Блок».

Историзация ленинградской обороны в первый период войны стала одной из первых попыток решения темы в рамках традиционных соцреалистических конвенций. Она вписывалась в общую тенденцию историзирующего дискурса, который воскрешал тени великих героев прошлого, вставших на защиту Отечества. Но специфика ленинградского историзирующего дискурса состояла в том, что он апеллировал не к Кутузову или Суворову, но к советской истории, поскольку в советском идеологическом пространстве Ленинград был «колыбелью революции», а его дореволюционное «полезное прошлое» связано почти исключительно с культурой (в отличие от Москвы, которая связывалась не с царизмом, как Петербург, но с патриотизмом — Минин и Пожарский, Отечественная война 1812 года и т. д.).

В одном из первых произведений, обозначивших рождение ленинградской темы, — канонизированной в этом качестве Сталинской премией первой степени за 1942 год поэме Николая Тихонова «Киров с нами» (1941) — историческая глубина совсем невелика: рубеж 1920–1930-х годов, символом которых является Киров, любивший «любовью последней, большою — / Большой трудовой Ленинград». И когда «черные дни набежали, / Ударили свистом свинца, / Здесь люди его провожали, / Как друга, вождя и отца». Однако Киров «остался меж ними, / Сражаясь, в работе спеша, / Лишь вспомнят могучее имя — / И мужеством крепнет душа». Киров, подобно призраку, идет по ночному городу. Этот новый «медный всадник» с «грозным именем Кирова», над которым красное знамя «как знамя победы встает», «полки ленинградцев ведет». В ноябре 1941 года, когда писалась поэма Тихонова, было уже ясно, что подобная риторика не обладает требуемой суггестивной силой. А тема призрака, как будто пришедшего из

«петербургского текста», продолжала оставаться в литературе о ленинградской блокаде. Теперь историзация пошла несколько глубже и коснулась дней революции — в роли призрака на этот раз был Ленин на броневике. В стихотворении Бориса Лихарева «Ленинский броневик» рассказывается о некоей «легенде», что «в ночь блокадную / К фронту, / К Пулкову напрямик, / Там, где стлыли дороги рокадные, / Прогремел Ильича броневик». Над ним развевалось знамя: «„Ленин жив!“ — / Прочитали на знамени / На развернутом стяге бойцы. / Это было всего на мгновение / До начала грозы боевой, / До сигнальных ракет к наступлению, / Озаривших снега над Невой». И с тех пор, когда бойцы уходили в бой, им «Возле Марьино, Ропши и Пулково — / Всюду виделся тот броневик».

Историзирующие конвенции, как и остальные конвенции соцреалистической героики, в условиях войны продемонстрировали полную неэффективность и потому подлежали замене через своего рода обнажение приема. В литературе о ленинградской блокаде уже начального периода войны происходит тематизация героизма: сама тема героики и героизма превращается в центральную. Эта литература занята снижением конвенциональной соцреалистической героики (которое не имело ничего общего с «дегероизацией»). Характерны в этом смысле «Ленинградские рассказы» Николая Тихонова, написанные в первую военную зиму¹. Вышедший в марте 1942 года отдельным изданием сборник назывался «Черты советского человека». Каждый из десяти рассказов раскрывал новую «черту». Но истории были намеренно будничными. И чем тривиальнее они казались, тем более возвышенным должно было восприниматься читателем изображаемое.

Тонет разбомбленный немцами пароход. В холодных осенних водах Финского залива гибнут женщины и дети. Среди гибнущих — фотограф с неразлучной тяжелой лейкой. Но вот его выносит к небольшому плоту, на котором он видит двух осунувшихся угрюмых мужчин и обезумевшую, мечущуюся и рвущую на себе одежду женщину, кричащую истошным криком. Держащийся из последних сил одной рукой за доску фотограф обращается к мужчинам со словами: «Что вы, не можете успокоить эту женщину?» Он кричит им: «Кто здесь коммунист?» Когда ближайший к нему человек посмотрел на него в упор сверху вниз и сказал «Я...», он ответил: «Так что же вы, товарищ... Женщина так кричит, надо же ее успокоить — вы, товарищ...» И тут его снесло огромной волной. Выживший на плоту узнал фотокорреспондента, и пошел в редакцию рассказать, что тот погиб смертью героя — «в эту последнюю страшную минуту он вел себя отлично». Но оказалось, что фотограф не погиб. И встретившись с ним в редакции, он со смущением рассказал о том, что именно тот помог им взять себя в руки и спас их: «Ваш оклик вернул нас к жизни». Поэтому

¹ Опубликованные в «Правде» 6, 8, 12, 15 и 20 марта 1942 года, они сразу же вышли отдельным изданием (Тихонов Н. Черты советского человека (Ленинградские рассказы). М.: Правда, 1942).

первым делом он решил рассказать о его героической гибели и героическом поведении. Это только смутило фотографа, произнесшего в финале: «Ну какое там поведение... Вот лейка пошла ко дну, какая, если бы вы знали... Эх!»

Здесь характерна не только «негероичность» фотографа, но намеренная негероичность поступка: поведение фотографа не героично, но *естественно* — он ведет себя так, как вел бы в мирное время. Героизм не есть нечто экстраординарное. Он — лишь продолжение естественного для советского человека поведения. Именно будничность происходящего делает эти истории похожими скорее на очерки. Что делает их рассказами, так это перевод повествования каждый раз в новый регистр. Например, символизация. Так, в рассказе «Новый человек» речь идет о том, как женщина рождает на улице, прямо на снегу «в черную зимнюю ночь, освещенная вспышками рвущихся снарядов». После родов они направились в больницу — женщина, поддерживающий ее санитар, принимавшая роды сестра с ребенком: «Они шли, как победители ночи, холода, канонады. Если бы нужно, это шествие прошло бы через весь город и пронесло бы маленькую новую жизнь, маленького нового человека, явившегося в наш город в такой удивительный час». Рисуя страшную картину родов, где «все походило на угрюмый вымысел», Тихонов концентрируется на принимающей роды совсем юной девушке-медсестре, которая сама в состоянии шока от происходящего. В финале рассказа роженица спрашивает, как ее зовут, и говорит, что назовет дочку ее именем: «Пусть тебя помнит. Ты ее спасла».

В другом рассказе доминирует нарративно-фабульный модус. Мать с дочерью отправляется на передовую на поиски сына. Он близорук и слаб здоровьем, но ушел добровольцем. Поиски длятся, кажется, бесконечно. Сына нигде нет. Чем ближе они подходят к передовой, тем опаснее становится дальнейшее продвижение. Но цель его дочери не ясна. Она не понимает, зачем идти дальше, ведь на линию огня им все равно выйти не удастся. А мать не дает никаких разъяснений. И только уже дойдя до самой передовой, мать узнает, что ее сын Борис в этот момент участвует в бою. И на слова дочери: «Я боюсь, как мы доберемся. Я чего-то стала трусихой», она отвечает: «Ничего с нами не будет, Оля, теперь я спокойна. Душа моя спокойна. Я боялась, что он не сможет пойти в бой, что он слаб, что он плохо видит, — я решила проверить. Я проверила. Мой сын сражается, как все. Больше мне ничего не надо. Пойдем домой».

В рассказе «Семья» этот нарративный сдвиг еще более усилен эффектом фабульной матрешки. Муж говорит жене, что уходит на фронт: он не может оставаться дома после смерти сына. Жена должна остаться смотреть за двумя младшими детьми, потому что без нее «завалится дом». Жена не только не стала отговаривать мужа, но сообщает ему, что сама уходит работать на завод, а детей отправит к родственнице: «Не те времена, чтобы думать о семейной жизни». Но когда она сообщает об этом двенадцатилетней дочери, та заявляет, что останется с братом дома — воду носить и стоять в очереди за хлебом она

умеет, где дрова брать, знает, печку растапливать и кормить младшего брата может: «Не думай, что я маленькая. Теперь маленьких нет. Все мы большие. Идите оба, раз нужно, — идите... А трудно мне будет — подумаешь, всем трудно». Взросление означает для каждого выход из своей социальной роли — отца/мужа — в солдаты, матери/жены — в работницы, дочери — в хозяйки. Основа описываемого — будничность этого, по сути, героического поведения.

Еще один модус — сентиментализация. Рассказ «Львиная лапа» ведется от имени ребенка, живущего возле зоопарка и влюбленного в гипсового льва, который «охраняет сад, чтобы зверям не сделали худа разбойники». Увидев разбомбленный зоосад, «Юра, плача, кричал одно: „Мама, лев!“» — «его прекрасный белый кумир» был разрушен. И вот теперь он везде носит с собой подобранный с земли обломок лапы льва: «Я отомщу за него... этим разбойникам».

Несмотря на то что рассказы эти написаны в «суровом стиле» военного натурализма, иногда сдвиг носит неожиданно условный характер. В замыкающем цикл рассказе «Яблоня» повествование ведется от лица старого художника, прошедшего много часов во время непрерывной бомбежки в кромешной тьме бомбоубежища. Не зная времени суток, он, выходя из убежища, ожидал увидеть вокруг руины, но увидел чарующую картину — он «увидел город, залитый фиолетовой колдовской луной. Прекрасный город вставал вокруг него в неизмеримой, в неповторимой красоте. Художник смотрел на него, как будто родился заново. Все его мрачные мысли, раздиравшие его там, в подвале, исчезли. Как? Уехать из этого изумительного мира красоты, героизма, труда, великолепия! Разве отсюда уедешь? Никогда и никуда. Этот город надо защищать до последнего вздоха, до последней капли крови, надо отбросить от его стен врага, надо истребить его без остатка, а уехать — нет, никогда! И художник все стоял и смотрел и не мог насмотреться и надивиться, полный великой радости и гордости». Эта патетика должна была сопровождать неконвенциональную, мужественную героиню ленинградской литературы.

О том, насколько глубок был этот «дегероизирующий» импульс, можно судить по рассказу Веры Кетлинской «Белые ночи» (1944). Хотя рассказ написан в конце войны и весь пронизан победно-праздничным настроением, он эксплицитно направлен на снятие «ложной героини». Размолвка влюбленных молодых людей накануне войны случается из-за того, что романтической и импульсивной Жене наскучил упорный и правильный Федя: «У тебя не хватает размаха и устремленности. — говорит она ему. — Ты вот будешь инженером и даже учишься на „отлично“. А можешь ты создать что-нибудь небывалое? Перевернуть мир каким-нибудь изобретением, как Уатт или Стефенсон? Не можешь! Ты даже не задаешься этой целью». Федя в гневе отвечает, что тот, «кто задается целью создать небывалое, тот просто мыльный пузырь! Создают небывалое те, кто трудится всю жизнь, как ломовая лошадь». Жене же нужен «мыльный пузырь»: «Мне нужен человек, который меня скрутит, обломает,

докажет мне свое превосходство и потом будет покорен мне, как ягненок, не потому, что не умеет совладать со мной, а потому, что ему так хочется».

Проходит год, и Федя приезжает в Ленинград с фронта героем. Он намерен разыскать Женю, работающую на строительстве защитных сооружений: «Ей нужен герой, так она сказала на этом самом месте, положив недоступные, похолодевшие руки на раскинутый пиджак. И вот он вернулся к ней героем. Три ордена, два ранения. Две вырезки из армейской газеты с непохожей фотографией и непохожим описанием его геройских подвигов. Он разыщет ее, даст ей все это и скажет: „Я приехал к тебе...“» Хотя про себя он знает, что война — «это труд, подвиг — это умение выполнить свою задачу любой ценой, при любом перенапряжении сил — вот так он понимал войну и героизм, приписанное ему. Но разве Женя это имела в виду? И разве сейчас, пробыв всю блокаду в рядах защитников города, прославленного небывалым героизмом, она не стала еще более требовательна?» Но Женя осталась верна себе: сказав первые слова любви после долгой разлуки, она начала укорять Федю за то, что тот покинул ее. И в ответ на его слова: «Тогда ты хотела героя. Вот видишь, теперь я герой» она

вырвалась, оглядела его грудь, и он невольно приосанился, щеголяя орденами и нашивками, но она капризно усмехнулась, сощурила потемневшие глаза и воскликнула: «Ах, вот что! Так вот что тебе нужно! Значит, ты думаешь, что вот теперь ты герой и победитель и где-то там высоко-высоко надо мной? И я сразу сдалась и растворилась в твоём невыразимом блеске и стала послушна, как овечка? Ну нет, милый! Я, знаешь, вот как сыта героизмом!.. Ты думаешь, нам всем только покажи ордена, и мы уже без памяти? Человек мне нужен, понимаешь? Мой простой и застенчивый и неуклюжий выправкой! Ты думаешь, я не знаю, что такое героизм? Это вот то самое, от чего пот и ломота в пояснице, — кирпичи таскать, долбить землю, мокнуть и мерзнуть, и не иметь дома, и не иметь хлеба, и не знать отдыха, и не иметь кому пожаловаться... Подумаешь, удивил орденами!»

На это Федя иронически отвечает: «Да, создают небывалое те, кто трудится, как ломовая лошадь». Так закончился их спор, а рассказ — свадьбой. Как можно видеть, речь идет о снятии «ложной героики», стереотипы которой обнажаются в этих текстах. Героические конвенции соцреализма подвергаются здесь риторическому остранению.

Отсутствие «внешней героики» (то есть конвенционального героизма 1930-х годов) должно было приближать описываемое к читателю, интимизировать общий опыт войны, делать его персональным. Казалось бы, эта «лиризация» должна была усиливать ощущение трагизма. Вместе с тем картина блокадной реальности должна была предстать суровой, а не трагичной. Поэтому в установке на снижение героики легко прочитываются стратегии не столько дегероизации, сколько снятия трагизма.

Героика была результатом распада мифологической модели мира, которую объединяло с мифом и ритуалом наличие бессмертных богов и смертных полубогов — героев, в лице которых «искусство утверждает бессмертие смертного — новую, немифологическую, личную форму бессмертия: чтобы достичь бессмертия, нужно не родиться бессмертным, а стать героической личностью, совершив — хотя бы и ценой собственной гибели — *подвиг* как акт свободного приятия необходимости»¹. В этом акте происходит *полное слияние личности с социальной ролью*. Трагизм исторически являлся продуктом кризиса и разложения героики. В нем личность оказывалась *шире* социальной роли. В трагизме, говоря словами Бахтина, «подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке *выхода* его за пределы всего, что он есть как вещное бытие»². Если «в героической архаике (дореклексивной героике) самоопределение героя изнутри и завершение его извне практически неразличимы», а самое это «самоопределение целиком сводится к приятию внешнего завершения (судьбы) и не предполагает выбора»³, то трагическая личность находится в дисгармонии с предопределенным выбором и социальной ролью, совершает акт самоопределения.

Так дело обстоит в традиционной эстетике. Для соцреализма уступка трагизму была вынужденной, вызванной требованиями мобилизации, а потому тщательно дозировалась. В соцреалистической эстетике трагическое находится в полной зависимости от героического: «В искусстве и эстетике социалистического реализма трагическое выступает как один из частных случаев, как одно из проявлений героического»⁴. Из постулатов, что «гибель героического не есть необходимость, внутренне заложенная в самом героизме» и что «героизм чаще всего венчается победой, торжеством героя», делался вывод о том, что «героизм связан с определенным риском, с преодолением трудностей и опасностей, трагическое есть частный случай и одна из конкретных форм проявления героического»⁵. Соответственно,

в эстетике социалистического реализма трагическое становится одним из частных проявлений непримиримой борьбы нарождающегося, нового с отживающим, старым. В нашем искусстве трагическое отражает героическую гибель отдельных носителей нового, прогрессивного в их непримиримой борьбе со старым, отживающим, с обреченным, но еще сильным противником, отражает гибель, утверждающую неодолимость нового, его конечную победу, его неминуемое торжество⁶.

¹ Тюна В. Художественность литературного произведения. Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1987. С. 101.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1963. С. 79.

³ Тюна В. Указ. соч. С. 125.

⁴ Борев Ю. Б. О трагическом. М.: Сов. писатель, 1961. С. 287.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 291.

Трагическое не просто есть героическое. Оно, по сути, служит ему:

В литературе и искусстве социалистического реализма трагическое не только по-новому оптимистично, не только полно высокого пролетарского гуманизма, неодолимости нового и один из частных случаев героического, наряду с этим оно является одним из духовных источников победы нового, одним из способов воспитания героических черт характера¹.

Разрешенная трагедия стала чем-то новым для советской литературы. А ленинградская тема стала первой разрешенной трагедийной темой в ней. Эстетически, стилистически, идеологически трагедия была чужда соцреализму с его «историческим оптимизмом», практиками гармонизации и конвенциями массовой культуры. Соцреализм последовательно утверждал героику и вытеснял трагедию. Найденная в нем взвесь трагедийности — т. наз. «оптимистическая трагедия» — была не столько оксюмороном, сколько эвфемизмом: трагический антураж действительно служил здесь утверждению героического идеала.

Создатель этого жанра Всеволод Вишневский сам стал жертвой его конвенций. В начале 1943 года он задумал пьесу о первой, самой трагической осени под Ленинградом. Задумал он ее именно как «оптимистическую трагедию». Ему особенно нравилось определение ее Александром Кроном как «трагической оратории». Однако если основной функцией возрожденной в начале войны в советской литературе трагедии была мобилизационная, то с переходом войны в наступательную фазу, определенно с середины 1943 года, сам смысл трагедии начал меняться. Исчезал ее *raison d'être*. Трагедия начала возвращаться в героику, из которой едва успела выйти. Это был не однолинейный процесс, но то, что произошло с Вишневским в 1943 году, показательно.

8 мая 1943 года он записывает в дневнике:

Днем с огромным подъемом написал всю последнюю, решающую часть второго акта. Ряд находок, мыслей. Главное — я ухожу от «зимних» литературных трагических, черных решений. Борюсь с материалом, — пусть он вопиет, пусть тут бесконечно много горечи, смерти, — брать все это за плотку! Дух, интеллект обязан неукротимо рваться ввысь, к свету... Нетронутые, здоровые стороны человека, — рвутся вперед, действуют, веселы, задорны, дьявольски смелы, напористы, ни перед чем не останавливаются, лезут в огонь, в холодный космос, в атом... Так и надо. Это неукротимое должно быть в пьесе и будет².

¹ Там же. С. 387.

² Вишневский Вс. Собр. соч. в 6 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1958. С. 185.

Опыт 1941 года на глазах окрашивается в цвета 1943-го. Но в 1943 году, когда происходит смена литературной парадигмы — отход от трагических тем и мотивов виктимности, натурализма раннего периода войны, мобилизационной возгонки ненависти, возврат к соцреалистическим конвенциям, — уход Вишневого от «трагических, черных решений» оказывается уже недостаточным. Всегда чутко чувствующавший конъюнктуру Вишневский понимал направление перемен, но не поспевал за ними. Так что уже в ноябре с пьесой «У стен Ленинграда» начались ожидаемые сложности. После премьеры Вишневский записывает в дневник замечания, высказанные ему начальником Пубалта:

явный перевес отрицательных персонажей, образ комиссара скатился к шаржу, чрезмерна и вообще сомнительна роль князя Белогорского, офицерам не хватает кадрового вида, массовкам — четкости. <...> По их мнению, трагические дни сентября 1941 года должны выглядеть на сцене обычно, «чисто»... Откровенный показ тягот, травм, трудностей и их преодоление — режет глаз и ухо. Может быть, это с точки зрения 1943 года и понятно... Может быть, вполне понятно (?). Я молча все выслушал, записал...

Заключение показательно:

Напряженно думаю об общих задачах литературы, о трудностях работы писателя и о том, как практически решить мне судьбу данного спектакля. Его во что бы то ни стало надо довести до массового зрителя. Видимо, сейчас по обстановке нужен не философский спор, не трагический рисунок, а просто ударный, агитационный посыл. Я это понимаю, но мне казалось, что и на этот раз я писал «оптимистическую» трагедию... —

записывает Вишневский в дневнике 24 ноября¹.

Следующие несколько дней он занимается переработкой пьесы. Запись от 26 ноября 1943 года:

От некоторых, явно обостренных ситуаций, от некоторой резкости приходится отказать. Я четко поставил себе задачу: флоту, городу, театрам страны дать боевой заряжающий спектакль. Да, это необходимо! Победная тема 1943–1944 годов сейчас нужнее, чем анализ трагических дней осени 1941 года. Видимо, это действительно так. Об этой осени мы расскажем потом, после войны... Ввел другого комиссара, хоть и жаль мне расставаться с первым.

На другой день переработанная пьеса была сдана Начпубалта Рыбакову. И в тот же день Вишневский отправил письмо в Ленинградский горком:

¹ Вишневский Вс. Собр. соч. Т. 4. С. 443.

Я написал пьесу на труднейшую тему: об одном из наиболее трагических моментов в истории этой войны — об осени 1941 года под Ленинградом. Я шел как разведчик этой темы. Пьесу я давал прочесть многим товарищам и в Москве и в Ленинграде. Получил хорошие отзывы и разрешение на пьесу от Комитета по делам искусств. Эта вещь — часть моей души, часть моего сердца. Вы дали хороший отзыв, санкцию печатать пьесу в «Звезде»... Затем произошел внезапный поворот. Видимо, он вызван тем, что со сцены текст прозвучал острее и трагичнее, чем в чтении. А армии и флоту в канун решающего наступления Ленфронта нужен спектакль в несколько ином плане¹.

В истории пьесы Вишневого хорошо видна регенерация трагизма, его переход в героику. Причем переключение из одного модуса в другой не требует особых структурных изменений — один комиссар заменяется другим, одни герои выводятся, другие вводятся и т.д. Эта трансформация трагизма в героику в конце и в особенности после войны была предопределена всей историей советской литературы. Ее превращение в государственный институт в 1930-е годы резко снизило ее потенциал быть доменом личного высказывания, персонального опыта и частной памяти. Погруженная в праздничное воспевание счастливой советской жизни, бесконечные славословия «творцу всенародного счастья» и радостную «поэзию творческого труда», советская литература не только не была готова к оборонительной войне, живописуя будущие сражения как марши «на территории противника» и его разгром «малой кровью, могучим ударом», но вообще не знала, как описывать целые пласты политических, идеологических, психологических коллизий, неконтролируемых эмоций и непредсказуемых реакций на события, связанные с поражением, близостью собственной смерти и массовой гибелью людей, потерей близких, насилием, страданиями, голодом, виктимностью, разрушением всего уклада жизни, всего того, что обрушилось на страну в июне 1941 года и что застало советский идеологический аппарат врасплох. Но его перестройка началась незамедлительно, и множество устоявшихся идеологических схем приходилось менять на ходу. Начался процесс, «очеловечения идеологии»².

Пересмотру подлежали в первую очередь прежние героические конвенции, которые при стопроцентной «идеологической выдержанности» оказались полностью неэффективными, когда главной задачей искусства стала мобилизационная. Героика, исходящая из совпадения личности со своей социальной ролью и занятая их гармонизацией, не была сориентирована на реальность войны, требовавшей проработки экзистенциальных проблем, неожиданно вставших перед каждым. Необходимо было ответить на проявление страхов

¹ Там же. С. 446–447.

² См.: Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен: Otto Sagner, 1993. С. 209–316 (гл. «Грамматика боя — язык батарей»: Литература войны как литература войны).

и физических страданий, осмыслить всю сферу личностных переживаний, далекую от соцреалистического «живого человека», все сложности которого сводились к решению семейно-производственных проблем. Как заметил Илья Кукулин, в предвоенной советской литературе «постижение ситуации современного человека было подменено риторически-идеологическим проектированием, имевшим целью формирование и поддержание новой — специфически советской — коллективной идентичности». Эту «проективную и вместе с тем психологически-ограничительную функцию советской литературы» Кукулин называет «риторической редукцией субъекта»¹.

Этой редукции подлежали

прежде всего неконтролируемые и непредсказуемые переживания: страх, физический и психологический дискомфорт (боль, голод, холод), чувство крушения всей довоенной картины мира, агрессивные проявления «животного» начала в человеке в экстремальных обстоятельствах (столь же частые, как и героизм). Особая военная антропология формируется также через новое ощущение телесности — тело человека на войне или в тылу оказывается болезненным и тяготящим и в то же время воспринимается как часть единого страдающего коллективного тела (там же).

Во время войны все эти факторы резко усугубляются из-за «государственного давления на все сегменты общества», многократно усиливавшего «собственно тяготы войны: террор и принуждение на фронте (политотделы, заградотряды) и в тылу (депортация народов, „превентивные аресты“ и аресты за „пораженческие разговоры“ и пр.), репрессии в отношении военнопленных, людей, бывших в окружении или живших на оккупированной территории» (623).

Столкновение мобилизационных задач, новой реальности и на глазах отменяемых эстетических конвенций создало новую ситуацию письма, которое Кукулин обозначил как «дискомфортное». Его возникновение превратило историю советской литературы о войне в историю «адаптации эмоционально дискомфортного опыта для нового обоснования советской идентичности — и историю отвержения опыта, дискомфортного экзистенциально». Кукулин склонен разделять этот опыт на эмоционально-дискомфортный и экзистенциально-дискомфортный, утверждая, что

в первые же месяцы войны дискомфортные и даже катастрофические переживания стали частью культурного сознания — без разделения на эмоционально-дискомфортные и экзистенциально-дискомфортные. Важнее было то, что эти переживания

¹ Кукулин И. Регулирование боли: Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной / Второй мировой войны в русской литературе 1940-х — 1970-х годов // Память о войне 60 лет спустя. Россия, Германия, Европа. М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 621–622. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

были опознаны и описаны как личные, как неотъемлемый элемент повседневной жизни каждого, а не как то, что происходит с умозрительными героями, которые воюют в абстрактном, созданном усилиями пропаганды пространстве (там же).

Это разделение полезно, поскольку позволяет понять характер мобилизационной задачи советской военной литературы, состоящей в блокировке экзистенциально-дискомфортного самоощущения за счет расширения зоны эмоционального дискомфорта. Последний требовал отказа от прежних героических конвенций, вообще чуждых какому-либо дискомфорту, но не позволял сложиться принципиально новой эстетике изображения войны. Да, «при такой смене оптики принципиально важным оказалось фиксировать ежедневные „мелкие“ ощущения, саму ткань повседневного восприятия мира... Следствием такого отношения к описываемой реальности становится деидеологизация текста» (625), но функция этого письма состояла прежде всего в *блокаде реальности*. Именно к ней сводилась новая очеловеченная эстетика соцреализма.

Интимизация опыта была *побочным* продуктом разрешенного трагизма. Разувшись говорить с читателем без посредства соцреалистических конвенций, литература обратилась к дневниковой форме. Ни одно направление (течение, тема) в советской литературе не породило (в пропорциональном отношении) такого количества дневников; более того, именно дневники занимают центральную часть корпуса значимых *литературных* текстов «ленинградской темы». Некоторые из них были канонизированы в советской литературе (так, «Почти три года (Ленинградский дневник)» Веры Инбер и ее поэма «Пулковский меридиан» (по сути, дневник в стихах) удостоены Сталинской премии). В подчеркнуто дневниковой форме выдержаны «Февральский дневник», «Ленинградская поэма», «Говорит Ленинград», «Дневные звезды» Ольги Берггольц, а книга «Дневные звезды» и вовсе положила начало целому направлению в советской литературе — т. наз. лирической прозе, одному из самых продуктивных течений в постсталинской литературе. Апелляция к аутентичному опыту, превращающему литературный текст в документ, позволила эксплицировать сам процесс оформления этого опыта.

Ниже мы рассмотрим, как литература перерабатывала Опыт в Историю и транспонировала трагедию в героику, вырабатывая новые конвенции героического нарратива. Этот процесс «адаптации травматической памяти в рамках советско-риторических моделей» (635) был важнейшим этапом в процессе замены Войны Победой.

Первый тип письма назовем *нарративом идеологического дискомфорта*. Он настолько близок к довоенному нарративу, что, кажется, еще не вышел из него. Этот тип письма просто игнорирует эмоциональный дискомфорт, будучи полностью погруженным в идеологию. Образцовый текст такого рода — военные дневники Всеволода Вишневского.

С начала 1930-х годов Вишневский занял в советской литературе совершенно особое место. Он считался главным советским «военным» писателем. Его темой была гражданская война, но главным образом патриотическое воспитание, мобилизация и подготовка читателя к «грядущим битвам». Эти «битвы» рисовались им в стиле 1930-х годов победоносным шествием по Европе и «войной на чужой территории». Находясь во время войны в Ленинграде, Вишневский собрал бригаду писателей при Балтфлоте, которая занималась военной пропагандой. Сам Вишневский — кадровый военный и влиятельный литературный функционер — возглавил ее. С 1930-х годов, занимаясь военными темами, он вел дневники, объем которых значительно превышает все опубликованное им при жизни. Дневники времени ленинградской блокады дают представление не просто о ментальном профиле одного из ведущих ленинградских писателей, но о том, как он решал для себя творческие задачи, связанные с пропагандой и одновременно освещением «подвига Ленинграда». Военные дневники Вишневского по объему превышают «Войну и мир». Мы рассмотрим лишь записи конца зимы 1941 года — начала весны 1942 года — самого острого периода блокады.

Прежде всего, обращает на себя внимание почти полное отсутствие тяжелого блокадного быта, которым были наполнены, к примеру, тексты Инбер или Берггольц. Вишневский весь погружен в досужие размышления о геополитике. На многих страницах он обсуждает «стратегические перспективы положения англичан» в Северной Африке, виды на скорое открытие второго фронта, проблемы с производством боеприпасов, детали военных операций, ситуацию на Дальнем Востоке и т. д. Кадровый военный, ставший драматургом, он, как несостоявшийся стратег, рассуждает о роли России после войны, строит планы оккупации Германии, обдумывает послевоенное устройство мира и проблему зон влияния после войны. Будучи вхожим в кабинеты больших военачальников, Вишневский говорит обо всем как посвященный. Эти записи напоминают рассуждения пикейных жилетов:

Сейчас трещит старая система Британской империи, — загнивший империализм: потеряны позиции в Китае, отвалился Гонконг, за ним Сингапур, рвется связь с Австралией и Новой Зеландией, которые ищут помощи у США. Японцы у ворот Индии. Средиземноморский путь почти закрыт... Восток в неустойчивом равновесии (причем «пятая колонна» активна — везде есть немецко-итальянские сторонники): сомнительна позиция Турции; с Ираном дело отнюдь не улажено... Англия, боясь нас и понимая, что победа наша поставит грозный для них вопрос о всемирных соц[иалистических] сдвигах, судорожно маневрирует, озираясь на Новый Свет...

Записи, подобные этой, делаются в Ленинграде в конце зимы 1942 года, когда люди в городе умирали от голода на улицах, а паек достиг 125 граммов хлеба

в день. Но, как кажется, этот «эмоциональный дискомфорт» Вишневский вообще не замечает, его оптика совершенно иная. 18 января 1942 года он записывает в дневнике: «Да, еще умрет в городе некое количество людей. Жертвы неизбежны. *На обстановку надо смотреть не с „городской“ точки зрения, а с всесоюзной и мировой*». Ни вымиравший город, ни тяготы блокады его как будто не касаются. Мельком, как о чем-то малозначащем, он упоминает: «К обеду сегодня дали стопку водки, суп с сушеным американским (надоевшим) мясом, рис...» Или в другом месте: «Вечером пили чай всей группой... на столе масло, хлеб, консервы... Шутки, остроты». И тут же: «Ночью читал о Маяковском. Волнительные думы об искусстве». Такой дневник мог вестись в Москве, Свердловске или вообще где угодно.

Будучи высокопоставленным писателем-пропагандистом, Вишневский жил в параллельной реальности, скроенной из геополитических фантазий. Его авторское Я полностью растворено в пропагандистском нарративе, производством которого он занимался всю жизнь профессионально, а во время войны — исключительно и непрерывно. Он искренне верил в те речи, которые произносил на митингах в воинских частях, — иной реальности для него просто не было. Его не надо было заставлять подчинять свои оценки некоей «правильной» линии. Он сам был в непрерывном поиске этой линии, занятый постоянной подгонкой своих суждений под нее. Его дневники описывают, кажется, бесконечно сменяющиеся совещания, встречи, митинги, беседы, политинформации, чаепития, работу с делегациями, перемещения по штабам, разговоры с военачальниками разных рангов, обсуждения того, что пишут сегодня американские газеты, и т. д. Часто трудно разобрать, где завершается дневниковая запись и начинается нарративный поток — настоящие извержения идеологической лавы:

Стучит и лязгает машина войны, XX век в затяжных родах — судороги продолжают, и даже сторонний взгляд, какие-то желания отдыха — для нас неправомерны... Происходящая борьба, сдвиги — в огромной мере результат наших многолетних действий, усилий, призывов и реакция на них. Вызванные нами народные силы так грандиозны, что они в свою очередь воздействуют на нас, по-новому формируют мозг, душу.

Неудивительно, что человек, целыми днями выступающий на митингах, даже в дневнике говорит тем же языком. Но интересна полная отстраненность от того, что он наблюдает вокруг:

Замерзшая Нева, любимый город, один вид, одно имя которого вызывает трепет счастья и гордости. Корабли, Адмиралтейство, Зимний, Эрмитаж, Марсово поле. Ни единого трамвая, почти нет машин. Сугробы, ледяные наросты на тротуарах,

забитые фанерой окна. И в этом северном, застывшем городе — живая кровь питерцев. Это здесь родилась Революция! Мы покажем и врагам, и друзьям, и нейтралам, кто такие питерцы, русские, советские... Нет слов, нет сил передать все страдания города, но не время сейчас их описывать. Запомним все, сохраним в душе — до часа расчета с Гитлером! Страна знает о том, что переживает Ленинград. В северных городах, когда приезжают из Ленинграда эвакуированные слабые женщины и дети, — на них благоговейно смотрят, приветствуют, встречают. На вокзалах, в буфетах ленинградцам все дается вне очереди, даже если приходится отказывать командирам РККА.

Эта запись сделана 4 января 1942 года, в самые страшные дни блокады, но в ней нет даже оттенка живого чувства. Зная лучше многих, что страна как раз *не знала* о том, «что переживает Ленинград», поскольку был введен запрет на информацию о царящем в городе голоде, массовой гибели людей, каннибализме и т. п., Вишневский не лгал — ему незачем было этого делать, поскольку дневники не предназначались для публикации. Но они интересны тем, что приоткрывают мир сознания целого слоя людей, руководивших в это время страной и так воспринимавших происходящее, находясь в иной реальности. Они не испытывали даже эмоционального дискомфорта (иначе как из-за надоевшего американского мяса). Экзистенциальные же вопросы в их мире претерпевали такую трансформацию, что представляли неузнаваемо-советскими и имели сугубо репрезентационный характер. 10 февраля 1942 года Вишневский записывает:

Жизнь идет поверх сложившихся форм, крушит их, создает нечто новое, в чем мы еще не можем разобраться... Идут глубочайшие изменения психики, духа; люди приходят, сквозь страдания, к чему-то новому; откристаллизуется нечто высшее — наше русское и международное... В городе двести — двести двадцать писателей, литераторов. Может быть, даже их совместных усилий не хватит описать оборону Ленинграда, а может быть, один, неведомый, опишет... Война даст толчок искусству и литературе... После всемирной войны люди не смогут читать отцеженные, «благополучные» книги... Да, ведь все мы тосковали о книгах правдивых, бесстрашных, глубоких...

Книга, которую в результате создал сам Вишневский, — пьеса «У стен Ленинграда» — не обладала ни одним из этих качеств, и автор, как мы видели, без труда превратил ее в «отцеженный, „благополучный“» текст.

Если это письмо не фиксирует никаких деталей, всецело пребывая в пространстве идеологических абстракций, то противоположный полюс — письмо, полностью погруженное в повседневность, фиксирующее подробности, мелочи быта, обыденные детали и т. д., может быть названо *эмоционально-дискомфортным*. Образцом письма такого рода могут служить тексты Веры Инбер.

Если дневники Вишневого находятся вне блокадной повседневности, если Берггольц стремится к публицистическим и лирическим обобщениям, то дневник Инбер весь — в постоянной фиксации, она непрерывно пребывает в повседневности. Одной из немногих, кто пойдет до конца, будет Лидия Гинзбург, сосредоточившаяся на экзистенциальной проблематике блокадной повседневности. В мире Вишневого таких вопросов просто не возникало. Его письмо максимально комфортно (в той, разумеется, степени, в какой военное письмо вообще может быть комфортным). В его мир пропагандистско-идеологических фантазмов повседневность долетает глухими отдаленными звуками. Письмо Инбер, напротив, эмоционально дискомфортно, но она сознательно обходит любые сколько-нибудь сложные вопросы, имеющие политические или идеологические импликации, не говоря уже об экзистенциальных темах. Берггольц подойдет к этим темам ближе Инбер, обозначив их границы, лишь иногда пробуя их пересечь. Гинзбург только на них и концентрируется, находясь полностью за их пределами. Сумев возвыситься до рефлексии «при формулировании позиции отказа от риторики борьбы и победы в военной литературе», в своих «Записках блокадного человека» Гинзбург стала «одним из самых антиутопических и неидеологических авторов в русской литературе XX века»¹. Во многом это достигается за счет строгого отбора материала, куда более строгого, чем у Инбер или Берггольц, подчинявших его риторическим задачам. У Гинзбург, напротив, по точному замечанию Ирины Паперно, «биографический факт и сырая эмоция не находят себе места на страницах строго организованных записных книжек, которые заполнены тщательно продуманными ситуациями, максимами и мыслями; но ощущение интимности, истории и катастрофического опыта, которым отмечены другие мемуары, здесь присутствует»². Потому-то эти тексты находились в советское время за пределами публичного поля.

Перед нами — четыре модели переработки опыта: вытеснение (Вишне夫斯基), фиксация и риторическая генерализация (Инбер), тестирование границ (Берггольц), проблематизация (Гинзбург). По степени ухода от рефлексии в риторику борьбы и победы и отказа от проработки опыта эти типы письма различны, как различны формы этого ухода. Каждый раз задача сводится к тому, чтобы не встречаться с войной глаза в глаза — думать, но не продумывать; смотреть, но не видеть; переживать, но не обобщать... Это стратегии сознательного недомыслия. Первые две — Вишневого и Инбер — представляют собой основные стратегии дереализации войны. Третья основана на попытке выйти за пределы эмоционального опыта к экзистенциальному, но, будучи построена на постоянном самоконтроле и самоограничении, она фиксирует лишь

¹ Кукулин И. Регулирование боли. С. 629.

² Паперно I. Stories of the Soviet Experience: Memoirs, Diaries, Dreams. Ithaca: Cornell UP, 2009. P. 23.

дискомфорт и фрустрацию от собственной неспособности завершить работу выходом к экзистенциальным темам. И только Гинзбург выходит к письму экзистенциального дискомфорта.

Блокадные тексты Инбер интересны как противоположный Вишневскому полюс. В отличие от Вишневского, Инбер очень лично переживала происходящее вокруг нее. Ее дневник «Почти три года», опубликованный в 1946 году, был одновременно и историей написания в 1941–1943 годах поэмы «Пулковский меридиан», начавшей публиковаться с 1942 года. Сталинская премия, освящавшая тему ленинградской блокады, неслучайно была присуждена за обе эти книги в 1946 году. Дневник и поэма дополняют друг друга: дневник детализирует, поэма обобщает. Дневник наполнен шокирующе точными деталями, которые усиливаются образом автора — сугубо гражданского, непривычного и неприспособленного к тяготам военной жизни. Это делает бесконечные описания смерти от голода, холода и болезней особенно контрастными. Разумеется, был Инбер, жены одного из руководителей медицины в блокадном городе, был далек от обычного. Как заметила Лидия Гинзбург, «о голоде оказались в силах написать только самые сытые в Л<енинграде> люди — О. Б<ерггольц>, В. И<нбер>»¹. В дневнике Инбер обобщений почти нет. Это, как кажется, сугубо приватный документ. Между тем сам факт его почти немедленной публикации снимает границу между личным и публичным, размывая определяющее свойство дневника — его приватность.

Но главное — дневник, фиксирующий повседневность, находится в прямой связи с поэмой, работа над которой (процесс написания, переработки, публичные читки) стала едва ли не делом жизни для Инбер в дни блокады. Связь эта не просто событийная. Поэма как будто «отцеживала», используя выражение Вишневского, из повседневности те смыслы, которые Инбер могла из нее извлечь, превращая реальность в жмых. Уход от рефлексии в риторику борьбы и победы, отказ от проработки опыта оказываются здесь настолько полными, что разводятся даже жанрово. Повседневность-дневник и генерализация-поэма не встречаются. Поэма берет у повседневности шокирующие детали и последовательность, представляя собой, по сути, параллельный дневник. Она начинается с картин ужасов войны и жизни в блокадном городе, а заканчивается пробуждением и восстановлением города. Последняя глава «Восстановление» пишется в 1943 году, когда блокада еще не была полностью снята и жизнь только начинала возвращаться в город. В настоящем: «Любой район, часть города любая, / Мосты, проспекты, парки, острова, — / Везде звучат желанные слова / По радио: „Противник отступает!“ / И мы приказы слушаем вождя, / От гордости и счастья трепеща». Это объясняет острое ожидание долгожданного «восстановления», которое изображается как призыв радостного будущего: «Все

¹ Гинзбург Л. Я. Проходящие характеры: Проза военных лет. Записки блокадного человека. М., 2011. С. 302.

признаки. Всё на весну похоже. / И шорох льда, и аромат реки, / И маленькие эти огоньки / По темным улицам в руках прохожих, — / Весь город ими трепетно унизан: / Канун Победы. Светлый праздник близок». Но в действительности речь идет о бегстве от опыта настоящего, еще не остывшего и длящегося, который объявляется прошлым. Победа в войне сворачивается в Историю, еще не наступив. Она одновременно является и победой над опытом.

«Пулковский меридиан» не случайно стал каноническим литературным текстом периода войны: он является настоящим собранием конвенций советской военной литературы, в которых заложен механизм удержания письма в рамках эмоционального дискомфорта, направленного на мобилизацию, но не постановку, а тем более проработку экзистенциальных вопросов, поставленных осмыслением опыта. А потому эти конвенции являются еще и механизмом его последующего стирания.

Основные идеологемы военной литературы раскрываются в поэме поглавно. Уже первая глава «Мы — гуманисты» противопоставляет советский гуманизм бесчеловечности нацизма. Вначале путем изображения страдания и жертв (вот «Девушка без глаз / (Они полны осколками стекла) / Рыдает, что она не умерла»). Затем картины ужасов сменяются первыми обобщениями: «Затем ли итальянец Леонардо / Проникнуть тцился в механизм крыла, / Чтоб в наши дни, в Берлине после старта / Фашистская машина курс взяла / На университетские аллеи / Времен еще Декарта и Линнея?» Основная установка военной поэзии — мобилизационная. Поэтому обобщения всякий раз направляются не на проблематизацию, но на прагматику. В данном случае — призыв к мести: «Мы отомстим за юных и за старых: / За стариков, согнувшихся дугой, / За детский гробик махонький такой, / Не более скрипичного футляра. / Под выстрелами, в снеговую муть, / На саночках он совершал свой путь. / Сам Лев Толстой, когда бы смерть дала / Ему взглянуть на Ясную Поляну, / Своей рубахи, белой, как зима, / Чтоб не забрызгать кровью окаянной. / Фашиста, осквернителя могил, / Он старческой рукой бы задушил». Упоминание Толстого здесь, конечно, неслучайно: проповеднику непротивления злу предстоит освятить призыв к мести.

Основная задача, решаемая Инбер в «Пулковском меридиане», — рационализация и этическое обоснование риторики борьбы и победы: «Избавить мир, планету от чумы — / Вот гуманизм! И гуманисты — мы». Рационализация неизбежно переходит в резонерство, всегда срывающееся в то, что можно было бы назвать *социалистическим натурализмом*: «Но гуманизм не в том, чтобы глядеть / С невыразимо скорбной укоризной, / Как враг глумится над твоей отчизной... // Как женщину, чтоб ей уже не встать, / Фашист-ефрейтор сапогами топчет, / И как за окровавленную мать / Цепляется четырехлетний хлопчик, / И как, нарочно по нему пройдя, / Танк давит гусеницами дитя». Вот когда на помощь приходит дневник.

Глава «Свет и тепло» построена как погружение в сон и бред в холоде, в который вплетаются натуралистично описанные будни блокады, перемежающиеся с картинами-ощущениями не света и тепла, но тьмы, холода и голода. Это картины новой нормальности, даже рутинности. Погружение в засыпание-замерзание рисуется как долгий процесс ухода из жизни: «А там, за этим следует конец. / И в старом одеяле цвета пыли, / Английскими булавками зашпилен, / Бечевкой перевязанный мертвец / Так на салазках ладно снаряжен, / Что, видимо, в семье не первый он». Состояние перехода в сон, которое пронизывает этот текст, делает зыбкой границу между засыпанием и замерзанием, умиранием. Эта зыбкость — своеобразный прием аутентичности: темнота, холод и голод проникают в поэму не только тематически, но становятся структурной основой нарратива. Они производят новую изобразительность. Портретность трагедии радикально отличается от плакатности героики: «Как тягостно и, главное, как скоро / Теперь стареют лица! Их черты / Доведены до птичьей остроты / Как бы рукой зловещего гримера: / Подбавил пепла, подмешал свинца — / И человек похож на мертвеца. // Открылись зубы, обтянулся рот, / Лицо из воска. Трупная борода / (Такую даже бритва не берет). / Почти без центра тяжести походка, / Почти без пульса серая рука. / Начало гибели. Распад белка». Натурализм переходит здесь в биологизм: «День ото дня / Из наших клеток исчезает кальций. / Слабеем. (Взять хотя бы и меня: / Ничтожная царापина на пальце, / И месяца уже, пожалуй, три / Не заживает, прах ее бери!)». Это обращение к собственным опыту и ощущениям делает повествование очень личным.

И все же эта трагедийность подчинена героике. Ее основой становится тема мести, особенно остро звучавшая в литературе в 1941-м — начале 1943 года. Глава «Огонь!» развивает эту тему до императива. Война — это работа мести, где каждый мстит за кого-то. Так мученик превращается в список отмщенных: «Огонь! В честь нас, людей из Ленинграда, / В честь пятерых, — пять молний, пять громов / Рванули воздух (мы стояли рядом). / По вражьи блиндажам пять катастроф, / И в интервалах первым начал счет / Один из нас, сказав: „За наш завод!“ / Второй проговорил: „За наш совхоз, / Во всем районе не было такого!“ / „За сына“, — тихо третий произнес. / Четвертая, инструкторша горкома: / „За дочку! Где ты, доченька моя?“ / „За внука моего!“ — сказала я». Героиня поэмы мстит за внука (его смерть становится главной травмой в блокадной жизни Веры Инбер, как она описана в ее дневнике): «Я внука потеряла на войне... / О нет! Он не был ни боец, ни воин. / Он был так мал, так в жизни не устроен, / Он должен был начать ходить к весне. / Его зимою, от меня вдали, / На кладбище под мышкой понесли».

Этот трагический опыт вызывает редкий для Инбер момент рефлексии по поводу самой природы ее письма: «Смертельно ранящая, только тронь, / Воспоминаний взрывчатая зона... / Боюсь ее, боюсь в ночи бессонной. / И все же,

невзирая на огонь, / Без жалости к себе, без снисхожденья / Иду по этим минным загражденьям // Затем, чтобы перо свое питала / Я кровью сердца. Этот сорт чернил... / Проходит год — они все так же алы, / Проходит жизнь — им цвет не изменил. / Чтобы писать как можно ярче ими, / Воспользуемся ранами своими». Героическая метафора письма кровью здесь остраняется, но лишь затем, чтобы снова вернуться в героику. Поэма начала писаться в октябре 1941 года, а закончена в ноябре 1943 года, когда от трагедийного письма не осталось и следа. Еще не освобожденный город рисуется в последней главе возвращающимся к жизни после двух лет блокады, и автор радуется появлению «птиц и маленьких детей», которые «опять щебечут в гнездах Ленинграда». Героика и оптимизм — мощные транквилизаторы. Но ценой снятия боли оказывается отказ от проблематизации опыта и в конечном счете отказ от самого опыта.

Одной из немногих, кто пытался тестировать границы адаптации опыта к советской идентичности, была Ольга Берггольц. Ее поэзия занимает в литературе ленинградской блокады совершенно особое место потому, что сам статус Берггольц был амбивалентным — совмещающим правоверную партийность с диссидентством. Ее поэзия совмещала в себе оба эти, казалось бы, взаимоисключающие начала. Прежде всего, речь идет о выражении в ней неконтролируемых переживаний, неожиданных чувств, невозможных эмоций. В литературе, всецело посвященной войне и мобилизации (а этим Берггольц занималась на протяжении всей блокады, выступая по ленинградскому радио и активно участвуя в работе институтов пропаганды в осажденном городе), в сентябре 1941 года она вдруг говорит не о мести и ненависти, но о любви: «...Я никогда с такою силой, / как в эту осень, не жила. / Я никогда такой красивой, / такой влюбленной не была...» Ее восприятие происходящего неожиданно, реакции парадоксальны, а разрыв с соцреалистическими конвенциями демонстративен: «Не знаю, что случилось со мной, / но так легко я по земле хожу, / как не ходила долго и давно. / И так мила мне вся земная твердь, / так песнь моя чиста и высока... / Не потому ль, что в город входит смерть, / а новая любовь недалеко?...» («Из блокнота сорок первого года»). Способность говорить о любви в 1941 году была сродни праву говорить о свободе в 1942 году: «В грязи, во мраке, в голоде, в печали, / где смерть, как тень, тащилась по пятам, / такими мы счастливыми бывали, / такой свободой бурно дышали, / что внуки позавидовали б нам» («Февральский дневник», 1942). Это был вызов самому существованию блокады, которая, «с ее множественными кольцами контроля — режима осадного положения, политической слежки, драконовских дисциплинарных мер и централизованного распределения средств к жизни» была «квинтэссенцией „абсолютной несвободы“»¹.

¹ Сандомирская И. Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 244.

Очеловечивание идеологии проявляется у Берггольц в подчеркивании глубоко личной связи защитников города с происходящим, укрупнении и приближении реальности блокады. Ее призыв к защите Ленинграда максимально интимизирован. Обращаясь к сестре, она говорит о городе безо всякой патетики, как о сугубо интимном пространстве: «...Старый дом на Палевском, за Невской, / низенький зеленый палисад. / Машенька, ведь это — наше детство, / школа, елка, пионеротряд... / Вечер, клены, мандолины струны / с соловьем заставским вперемой. / Машенька, ведь это наша юность, / комсомол и первая любовь. / А дворцы и фабрики заставы? / Труд в цехах неделями подряд? / Машенька, ведь это наша слава, / наша жизнь и сердце — Ленинград. / Машенька, теперь в него стреляют, / прямо в город, прямо в нашу жизнь. / Пленом и позором угрожают, / кандалы готовят и ножи» («Сестре», сентябрь 1941) Защита города оказывается защитой не только прошлого, но самой себя: стреляя в «прямо в город», враги стреляют «прямо в нашу жизнь». Интимны и интонации — установка на разговорный стиль, беседа с подчеркнуто обычными людьми («Разговоры с соседкой», обращения к ленинградцам по радио).

Эта стратегия направлена на обоснование права говорить о трагическом опыте войны без описательности и натурализма, рассчитанных на прямой мобилизационный эффект. Это формировало специфику ленинградской темы: ее авторы не свидетели, а участники. Собственно, самое участие и было основой героизма «оставшихся в Ленинграде». Как писала по этому поводу Гинзбург, «эта принадлежность сама по себе стала неиссякаемым источником переживания автоценности, источником гордости, оправдательных понятий и в особенности чувства превосходства над уехавшими», хотя за этим «героизмом» стоял сложный механизм забвения: «Каждый почти наивно и почти честно забыл очень многое — они забыли, как колебались, уезжать или не уезжать. Как многие остались по очень личным и случайным причинам, как временами они жалели о том, что остались, как уклонялись от оборонных работ, как они теряли облик человеческий». В результате «то, что было инстинктом самосохранения и темным проявлением общей воли к победе, — сейчас предстает им гораздо более очищенным и сознательным. И предстает им с прибавлением того героического самоощущения, которого тогда у них не было»¹.

Героизмом оказывалось самое выживание. Именно об этом Берггольц скажет в «Февральском дневнике»: «Я никогда героем не была, / не жаждала ни славы, ни награды. / Дыша одним дыханьем с Ленинградом, / я не героествовала, а жила». Здесь была очень личная позиция для Берггольц, которая стала жертвой репрессий и в годы Большого террора потеряла мужа, поэта Бориса Корнилова, и нерожденного ребенка. Вряд ли, однако, речь идет о том, что теперь, с началом войны, она «испытала прилив сил и ощущение новой

¹ Гинзбург Л. Я. Проходящие характеры. С. 105.

солидарности с обществом: она вновь почувствовала, что ее личные стремления и цели общества (которые она ошибочно отождествляла с целями партийной элиты) совпадают»¹. Скорее, вновь права Гинзбург, выявившая здесь процесс выстраивания собственного образа: «Ленинградство стало для нее отпущением грехов. Правом сказать: вот я, подозреваемая, пострадавшая, стою на посту в числе самых лучших, верных и твердых»².

Это было отстаивание очень личностного права на артикуляцию опыта и важной частью ее поэтической идентичности. Оно было мощной подпоркой в обосновании права говорить о том, что «уже страданиям нашим не найти / ни меры, ни названья, ни сравнения», избегая при этом их описания. Берггольц описывает не ужасы блокады, но переживание их — сам их опыт. Написанная летом 1942 года «Ленинградская поэма» начинается описанием страшной сцены, в которой отсутствует какая-либо живопись: «Я как рубеж запомню вечер: / декабрь, безогненная мгла, / я хлеб в руке домой несла, / и вдруг соседка мне навстречу. / — Сменяй на платье, — говорит, — / менять не хочешь — дай по дружбе. / Десятый день, как дочь лежит. / Не хороню. Ей гробик нужен. / Его за хлеб сколотят нам. / Отдай. Ведь ты сама рожала... — / И я сказала: — Не отдам. — / И бедный ломоть крепче сжала. / — Отдай, — она просила, — ты / сама ребенка хоронила. / Я принесла тогда цветы, / чтоб ты украсила могилу...» Этот диалог — образец *натурализма чувств*, находящегося за пределами эмоционального дискомфорта. Своей травматичностью он перемещает читателя в сферу дискомфорта экзистенциального: «...Как будто на краю земли, / одни, во мгле, в жестокой схватке, / две женщины, мы рядом шли, / две матери, две ленинградки. // И, одержимая, она / молила долго, горько, робко. / И сил хватило у меня / не уступить мой хлеб на гробик». Поэзия Берггольц почти лишена событийности, героика если и присутствует в ней, всегда приглушена.

Основная работа Берггольц в годы блокады была в Радиокomitee. В книге «Говорит Ленинград» собраны ее многочисленные выступления. В них интересна трансформация нормальности в процессе постоянного переписывания прошлого в свете настоящего. Прежде всего, речь идет о новом переживании и переосмыслении предвоенного прошлого, которое идеализируется. Рассказы о чудесах взаимопомощи на фоне бесконечных историй страданий и гибели должны были показать, что «вопреки попыткам врага посредством страшных испытаний разобщить нас, поссорить, бросить друг на друга, мы, наоборот, сплотились, стали единым трудовым коллективом, единой семьей». В конце 1942 года Берггольц говорит о том, что «встречаем мы этот Новый год в тепле и при свете, и смотрим в будущее уверенно и трезво». Как бы ни была далека

¹ Кукулин И. Регулирование боли. С. 630.

² Гинзбург Л. Я. Проходящие характеры. С. 112.

от реальности эта картина, она становится более понятной на фоне постоянного умиления прошлым.

Именно во время войны происходит радикальная переоценка довоенной жизни, «на фоне» которой воспринималось происходящее. Как замечает по этому поводу Николай Копосов,

война, став колоссальным социальным и психологическим потрясением, оказалась точкой кристаллизации экстремального социального опыта, прямо с ней не связанного. Это, прежде всего, опыт террора. Дмитрий Шостакович говорил, что война сделала легитимным публичное выражение опыта ужаса и жестокостей, которыми была богата до- и послевоенная «мирная жизнь». Война сделала этот опыт «сказуемым» — и как бы растворила в себе. И в придачу дала возможность если не оправдать, то хоть как-то объяснить избыточную «строгость» режима. В этом смысле опыт войны с самого начала переживался в качестве своего рода «заградительного мифа», как его точно называет Дина Хапаева: в его свете Большой террор представлял «мирной повседневностью», «нормальной жизнью», течение которой было нарушено летним утром 22 июня 1941 года¹.

Психологический аспект этого *общего* опыта тоже важен. Именно после войны появляется *пережитое* — тот *общий легитимный опыт*, которого не было до войны. Весь советский коллективный довоенный опыт представлялся цепью праздничного восхождения и бесконечного торжества, а опыт террора и нанесенной им травмы оставался сугубо индивидуальным. Теперь возникал *общий* опыт травмы. В свете предвоенного опыта им становился опыт войны. Ленинград — город нашего детства, нашей юности. Мирное прошлое представляется одной сплошной идиллией: немцы

не понимают, что мы, русские люди, мужавшие при Советской власти, люди, уважающие и любящие труд. За двадцать четыре года Советской власти мы накопили огромный опыт коллективной жизни и коллективного труда. Этот творческий коллективный труд называем мы строительством социализма. И весь наш народ, от детей до стариков, был одержим одной мечтой, был захвачен строительством социализма, и мы работали, отдавая ему все свои силы; да, мы ошибались, мы перегибали иногда, но как прекрасен и велик был этот наш труд и как в процессе его рос и хорошел человек! И вот в Ленинграде, в тяжелейших условиях блокады, под пытками фашистских палачей, русский, советский человек не утратил своих навыков и черт, а наоборот, эти черты, черты социалистического человека, труженика, стали еще четче, окрепли, как бы вычеканились на благородном металле.

¹ Копосов Н. Память строгого режима: История и политика в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 92–93 (упомянута: Хапаева Д. Готическое общество: Морфология кошмара. М.: Новое литературное обозрение, 2007).

Это важный элемент новой нормальности. Собственно, она и становится нормальностью в свете Победы (грядущей или наступившей). Именно Победа легитимирует это прошлое, о чем и говорил Сталин в своем первом публичном выступлении после войны: Победа в войне — результат всего предвоенного строительства.

«Говорит Ленинград» — это книга политработника, каковым, по сути, была Ольга Берггольц в дни войны. Ее выступления в течение трех лет блокады, представленные здесь и выдержанные в жанре бесед с ленинградцами, — свидетельства огромных терапевтических усилий, предпринимавшихся властью для снятия напряжения и для мобилизации населения города. В этом Берггольц похожа на Вишневского. Но вместе с тем она пребывает в повседневности войны, доместифицирует идеологические абстракции и разрывает идеологический круг, выходя к экзистенциальным проблемам. В этом она невероятно далека от него. Обе эти тенденции постоянно боролись внутри литературы блокады и навсегда сохранились в ней. В декабре 1943 года в одной из бесед Берггольц признается:

Я солгала бы, если бы сказала, что мне сейчас не страшно. Я солгала бы, если бы сказала, что мне безразлично. Нет, какая-то тоска, похожая на чувство глубокого одиночества, сжимает сердце и словно тянет его вниз... Это, наверно, тоска человека в нечеловеческих условиях. Это сильнее и страшнее страха. Минутами хочется лечь прямо на пол, лицом в ладони, и застонать от этой глубокой, тянущей сердце тоски, от боли за тех, кто сейчас погибает... Но я не позволю себе сделать этого — я написала вам об этой ночи, я хочу, чтоб вы знали об этой ночи — двадцатого декабря в Ленинграде, — увы, об одной из сотен...

Пронзительно откровенные признания, вспышки искренности находятся в остром контрасте с официальным нарративом, которым пронизаны эти тексты. Но история ее книги показывает, как трансформировалась блокадная тема после войны.

«Говорит Ленинград» вышла первым изданием в 1946 году в Лениздате как *документальная* книга — с подзаголовком «Сборник радиовыступлений за 1941–1945 гг.». В 1967 году Берггольц не только снимает подзаголовок, но пишет большое лирическое вступление «Об этой книге» и добавляет в конце два очерка — «Вечно юный» (1957) и «Ленинский призыв» (1959). Новая «рама» сильно сместила акценты, поскольку тематически, стилистически и функционально-идеологически отличалась от основного корпуса текстов. Тексты эти посвящены повседневности блокады, тогда как вступление и добавленные очерки — либо воспоминаниям о времени работы в Радиокomiteе, либо вовсе — событиям, происшедшим после войны. Тексты, вошедшие в книгу, были разговорно-публицистическими — это были радиопередачи, обращенные к собеседнику-радиослушателю. Добавленный же позже материал был сугубо литературным, выдержанным

в лирически-воспоминательном ключе и лишенным мобилизационного пафоса. Задача радиопередач была суггестивно-мобилизующей, тогда как добавленные тексты делали ее мемориально-законченной. Переработка книги имела своей целью *историзировать* блокаду, вписать ее в новую историческую матрицу. И здесь Берггольц бессознательно дает ключ к своему письму. В 1967 году в моде была апелляция к революции вперемешку с антисталинским фрондерством.

Первое представлено здесь Вишневским. Вспоминая об атмосфере тех лет, Берггольц пишет:

если говорить о стиле митинговом, призывном, то ленинградец, живший в городе в дни блокады, никогда не забудет страстных выступлений по радио Всеволода Вишневского. Именно радио, стихия которого — звук, голос, тембр, целиком доносило до всех его неповторимую интонацию балтийского матроса времен «Авроры», времен взятия Зимнего, гражданской войны, ту интонацию, ту манеру, которая сама по себе была уже живой связью с революционной историей Питера — Ленинграда. И ведь эта манера — эта балтийская удаль, эта беззаветность «братишки» — уже однажды великолепно оправдала себя в дни Октябрьской революции, в войну гражданскую, и вот она вновь звучит, живая, подлинная, дорогая сердцу! Только балтийский «братишка» теперь очень возмужал, посуровел, и его страстные, порой сбивчивые речи так обнадеживали и так нужны были тогда, именно осенью сорок первого года, в отчаянные дни штурма, и именно городу, который не просто хранит традиции, а живет ими...

Вишневский — фигура знаковая. Он знаменует связь с Октябрем, «отблеск костра» революции.

И есть совсем другая, если не сказать противоположная линия, возникающая в дописанных в 1960-е годы воспоминаниях Берггольц. Вспоминает она не только Вишневского, но еще одно выступление

в передаче «Говорит Ленинград» — в конце сентября 1941 года, в дни жесточайших артиллерийских и воздушных налетов, выступление Анны Андреевны Ахматовой. Мы записывали ее не в студии, а в писательском доме, так называемом «недоскреб», в квартире М. М. Зощенко. Как назло, был сильнейший артобстрел, мы нервничали, запись долго не налаживалась. Я записала под диктовку Анны Андреевны ее небольшое выступление, которое она потом сама выправила, и этот — тоже уже пожелтевший — листок я тоже до сих пор храню бережно, как черновичок выступления Шостаковича. И если до сих пор, через два десятка лет, звучит во мне глуховатый и мудро-спокойный голос Шостаковича и почти клокочущий, то высокий, то страстно-низкий голос Вишневского, то не забыть мне и того, как через несколько часов после записи понесся над вечерним, темно-золотым, на минуту стихшим Ленинградом глубокий, трагический и гордый голос «музы плача».

Берггольц полностью воспроизводит в своей книге речь Ахматовой. Кажется, *она хочет говорить одновременно как Ахматова и Вишневский*. Драма этой несовместимости пронизывает все ее письмо.

Берггольц была едва ли не единственной, кто, параллельно беллетристической линии, продолжал ленинградскую тему после войны в лирически-дневниковом модусе. Тема мемориализации блокадного опыта возникает уже в ее военных стихах. В «Разговоре с соседкой» (декабрь 1941) она утверждает героизм повседневной жизни и работы простой ленинградки, обращаясь к образу мемориала: «А тебе — да ведь тебе ж поставят / памятник на площади большой. / Нержавеющей, бессмертной сталью / облик твой запечатлят простой». В «Февральском дневнике» (1942) эта тема получает дальнейшее развитие через образы триумфа и славы: «Мы выйдем без цветов, в помятых касках, / в тяжелых ватниках, в промерзших полумасках, / как равные, приветствуя войска. / И, крылья мечевидные расправив, / над нами встанет бронзовая Слава, / держа венок в обугленных руках».

Снижение образов героев должно лишь усиливать героику и величие грядущей победы. Музейным станет тогда все, связанное с блокадой: «дни придут, / и чьи-то руки пепел соберут / из наших нищих, бедственных временок. / И с трепетом, почти смешным для нас, / снесут в музей, пронизанный огнями, / и под стекло положат, как алмаз, / невзрачный пепел, смешанный с гвоздями! / Седой хранитель будет объяснять / потомкам, приходящим изумляться: / — Вот это — след Великого Огня, / которым согревались ленинградцы». Этот пепел — знак того, что сами ленинградцы об истории не думали. Мемориализация наступает помимо их воли. Напротив, «Они спокойно всем пренебрегли, / что не годилось для сопротивления, / все отдали победе, что могли, / без мысли о признании в поколениях» («Ленинградская осень», 1942).

Как только прекращается работа по переосмыслению опыта, он превращается в руины, погружаясь в прошлое, зарастая тиной памяти — мемориализация, подобно природе, наступает там, где не встречает противодействия. Это не просто инерция, но политически целесообразная стратегия работы с травматическим опытом, превращение его в «полезное прошлое».

О том, что это была именно стратегия, говорит такая примечательная деталь, как учреждение 22 декабря 1942 года медали «За оборону Ленинграда». Она была учреждена *одновременно* с тремя другими медалями — за оборону Одессы, Севастополя и Сталинграда. К этому моменту Одесса и Севастополь были больше года как сданы противнику, защита Сталинграда завершилась победоносным наступлением Красной армии в ноябре 1942 года, и только защита Ленинграда была в длящемся (еще более двух лет) настоящем. Коммеморация настоящего была не только терапевтической, но и манипулятивной процедурой: превращая опыт в память, она производила полуфабрикат для истории.

В этом почти эпическом мире символизация играла важную роль. Символ позволял вчитывать любые смыслы. Так, в написанной летом 1942 года «Ленинградской поэме» Берггольц описывает пока несуществующий орден, придавая ему почти религиозный смысл: «обмерзающей рукой, / перед копилкой, в стуже адской, / гравировал гравер седой / особый орден — ленинградский. / Колочей проволокой он, / как будто бы венцом терновым, / кругом — по краю — обведен, / блокады символом суровым. / В кольце, плечом к плечу, втроем — / ребенок, женщина, мужчина, / под бомбами, как под дождем, / стоят, глаза к зениту вскинув. / И надпись сердцу дорога, — / она гласит не о награде, / она спокойна и строга: / „Я жил зимою в Ленинграде“. / Так дрались мы за рубежи / твои, возлюбленная Жизнь!»

Эти религиозные коннотации (терновый венец, вскинутые к зениту глаза ребенка, женщины, мужчины, возлюбленная Жизнь и т. п.) не имели никакого отношения к реальной символике будущей медали, семь проектов которой были сугубо советскими и предполагали памятник Ленину у Финляндского вокзала, винтовки, штыки, пулеметы, изображения идущих в атаку краснофлотца и красноармейца с надписью «Отстоять город Ленина», а на реверсе — портрет Ленина, либо шеренги красноармейцев, за спинами которых возвышались Петропавловский собор и памятник Ленину¹. Да и принятый вариант изображал идущих в атаку красноармейца, краснофлотца, рабочего, работницу, звезду в центре и на реверсе серп и молот и слова «За нашу советскую Родину».

Можно предположить, что религиозные мотивы у Берггольц — своего рода ответ на стихотворение Ахматовой того же 1942 года, которое посвящено как будто мемориализации героев Ленинграда, но в действительности является своеобразной альтернативой официозному славословию: «А вы, мои друзья последнего призыва! / Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена. / Над вашей памятью не стыть плакучей ивой, / А крикнуть на весь мир все ваши имена! / Да что там имена! Ведь все равно — вы с нами!.. / Все на колени, все! Багряный хлынул свет! / И ленинградцы вновь идут сквозь дым рядами — / Живые с мертвыми: для славы мертвых нет». И коленопреклонение, и неизвестно откуда хлынувший багряный свет, и движение живых вместе с мертвыми, и наконец, последнее — явный парафраз «У Бога мертвых нет» — все это говорит не столько о славе, сколько о церковном поминовении павших. Слава, заменяющая здесь Бога, появляется лишь в последней строке, тогда как самое стихотворение — об оплакивании погибших.

Но вот на смену голосу Ахматовой приходит голос Вишневского. В стихотворении «Моя медаль», написанном в июне 1943 года, Берггольц вычитывает в медали совсем иные смыслы, соответствующие заданному в ней

¹ Григорьев В. С. История одной награды. М.: Кавалер, 2008. С. 12.

символическому амбиансу: «Не ради славы, почестей, награды / я здесь жила и все могла снести: / медаль „За оборону Ленинграда“ / со мной как память моего пути. / Ревнивая, безжалостная память! / И если вдруг согнет меня печаль, — / я до тебя тогда коснусь руками, / медаль моя, солдатская медаль». Тема памяти останется для Берггольц центральной и найдет свое разрешение в, пожалуй, самой известной ее строке, написанной для мемориала на Пискаревском кладбище в 1959 году, но ставшей символом памяти о войне на многие десятилетия, повторяясь на бесчисленных памятниках по всей стране: «Никто не забыт, ничто не забыто».

О том, что остается в памяти вместо опыта травмы, говорят два очерка, которыми Берггольц завершает новое издание книги «Говорит Ленинград». Очерк 1957 года «Вечно юный» посвящен судьбам нескольких участников обороны Ленинграда. Основная мысль его сводится к идее бессмертия, которое заключено в бессмертии вечно молодеющего города. С одной стороны, автору «в глубине сердца чуть-чуть грустно от происходящих изменений», поскольку «у меня, человека, жизнь уже сокращается, а он, город, наоборот, идет к вечной юности, к расцвету». И тут же возникает другая мысль — вполне религиозная по своему смыслу: «все мои радости, все горести, весь труд — и не только мои, а и дяди Леши, и Тодорова, и сотен тысяч других — ведь это же все останется в нем, как остались жизнь и труд предыдущих поколений и отдельных людей. Значит, ничто не исчезнет. Значит, пока стоит Ленинград, вечно будут живы те, кто его любил, кто вложил в него жизнь и веру...» Это, условно говоря, голос Ахматовой («для славы мертвых нет»).

Очерк «Ленинский призыв» (1959) связан с шестидесятилетним культом Ленина. В центре — попытка связать сакральное время революции с сакральным временем Отечественной войны. Связующей метафорой становится Ленинский призыв, состоявшийся в 1924 году после смерти Ленина. Этот призыв, инициированный Сталиным, немало способствовал сталинизации партии и размыванию ее «ленинского ядра». Берггольц рассказывает историю вступления в партию вполне зрелого инженера в годы войны, которого рекомендовал в партию старый большевик ленинского призыва. И этот новый призыв она называет «ленинским призывом Великой Отечественной войны». Эта связка двух призывов позволяет сделать революционное прошлое вновь актуальным. В год пятидесятилетия Октябрьской революции, когда вышло новое издание книги «Говорит Ленинград», оказывается важным не только связать в сакральном времени революцию и войну, но и спроецировать эту сакральность на современность.

Привязкой становится перенос празднования ленинских дней со дня смерти вождя на день его рождения (как если бы, в противовес православной традиции акцент переносился с Пасхи на Рождество). И здесь вступает второе «Я» Берггольц, условно говоря, голос Вишневского:

Как правильно поступила Партия, когда перенесла ленинские дни на день его рождения. Ведь в самом деле, ежегодно в день смерти Ленина народ отчитывался перед своим бессмертным вождем, и, несмотря ни на какие издержки нашего строительства, с каждым годом все радостнее было отчитываться народу в своих победах. И победы — зримые и еще незримые тогда — все-таки, несмотря ни на что, нарастали, и мы не могли не радоваться им. Так день траура перестал быть днем скорби; но волею истории, волею народа превращался в день торжества. Так пусть же наше торжество будет полным, пусть вечно отмечает Земля один из лучших своих дней — день рождения Владимира Ленина. Вот уже почти столетие прошло со дня его рождения и более тридцати шести лет со дня смерти, но расстояние между живущими людьми и Лениным не нарастает — века не отдалят Ленина от людей, от мира! Наоборот! Ленинский призыв разворачивается во всем мире. Уже не только русский рабочий класс — целые народы всех пяти частей земного шара поднимаются по ленинскому призыву на строительство нового общества — на создание скалы Любовь. И все ближе и ближе Ленин сердцу человеческому — величайший человек, отдавший всю жизнь свою за счастье людей.

Этот квазирелигиозный текст (траур превращается в день торжества и т.п.) вписывает блокадный опыт («ленинский призыв Великой Отечественной войны») в круговорот советской истории. Во всех этих смещениях и пертурбациях перспектива блокады полностью смещается и замещается. Сакрализуясь, она теряет персональное измерение. Мы имеем дело со стратегиями де-реализации опыта.

Если есть «полезное прошлое», должна быть и «полезная эстетика», которая это прошлое создает. История как когерентный нарратив всегда связана с гармонизацией и героикой, основанной на гармонии и совпадении личности и социальной роли. Трагедия, напротив, связана с дисгармонией. История связана с примирением и, соответственно, с запретом на трагедию, которая связана с возмущением и экзальтацией. Поэтому памятников героям куда больше, чем памятников жертвам, а история искусства и литературы дает бесконечную галерею героев и куда скуперее на трагедийные сюжеты, которых в прошлом было никак не меньше героических. Объяснение в том, что трагедия — удел побежденных, а историю пишут победители, которым незачем стесняться в самооценках, представляя себя в героическом ореоле. Можно сказать, что героика — эстетический агент Истории, а трагедия — Опыта.

Эстетическим эквивалентном искренности является трагизм. В трагедии «Верность» (1946), посвященной обороне Севастополя, Берггольц сама подчеркивает эту связь: *«От сердца к сердцу. / Только этот путь / я выбрала себе. Он прям и страшен. / Стремителен. С него не повернуть. / Он виден всем и славой не украшен. // Я говорю за всех, кто здесь погиб. / В моих строках глухие их шаги, / их вечное и жаркое дыханье. / Я говорю за всех, кто здесь*

живет, / кто проходил огонь, и смерть, и лед, / я говорю как плоть твоя, народ. / По праву разделенного страдания. // ...И вот я становлюсь многоликой, / и многодушной, и многоязыкой. / Но мне же суждено — самой собой / остаться в разных обликах и душах, / и в чьем-то горе, в радости чужой / свой тайный стон и тайный шепот слушать».

Речь здесь идет о *коллективном трагическом опыте*. И хотя в творчестве Берггольц много героики и официального оптимизма, именно эти трагические, ахматовские интонации выделяют ее из среды поэтов-блокадников. Лишь очень немногие художники смогли сохранить их. Помимо Ахматовой, пожалуй, лишь Шостакович. Их не следует смешивать с минором, видя в проблесках света — неперемнную дань героике. Финал Ленинградской симфонии написан в До мажоре. Но это отнюдь не тема грядущей победы, не триумфальный финал. В нем звучит все та же трагедийная тема нашествия. Это утверждение трагедии в настоящем. Для трагического мироощущения будущее — это настоящее, ставшее прошлым. Оно не утрачивает своего трагизма.

Именно об этом — «Дневные звезды». Книга, написанная в 1959 году и положившая начало одному из самых полнокровных течений послесталинской литературы — лирической прозе¹, была, по сути, итогом размышлений о блокаде — главном событии в творческой биографии Берггольц. И хотя значительная часть текста не могла войти в книгу по цензурным соображениям², сама лиризация травмы стала откровением для советского читателя. Опыт войны и блокады был экзистенциальным опытом, выход к работе с которым наглухо заперт в сталинской литературе. Таких «опытов» у советского человека к концу 1950-х годов было очень много. Берггольц писала об этом в «Дневных звездах»: «О, какое большое время уложилось в жизнь каждого из нас, какое большое! Его хватило бы на несколько поколений, а приняло его — одно...» Но только об опыте войны говорить было можно несколько полнее, чем об опыте коллективизации или террора, которые были частично или полностью табуированы. Это дозирование опыта деформировало коллективную память, которая всегда противится истории.

Книга Берггольц появилась на волне мемуаристики эпохи оттепели, когда вышли в свет «Люди, годы, жизнь» Эренбурга, «Повесть о жизни» Паустовского, «Жили-были» Шкловского, воспоминания Маршака, Чуковского, Каверина и мн. др. Она возникла как реакция на доминирующий тип исторического нарратива и квазиэпической исторической беллетристики. Она взрывала его субъективностью, прихотливостью формы, «лирическим произволом»,

¹ См.: Бальбуров Э. А. Поэтика лирической прозы: 1960–1970-е годы. Новосибирск: Наука, 1985.

² В книгу «Ольга. Запретный дневник», изданную в 2011 году к столетию Берггольц, вошли дневники 1939–1949 годов, письма, отрывки из второй, так и не дописанной части книги «Дневные звезды», избранные стихотворения и поэмы, а также впервые были представлены материалы следственного дела О. Берггольц, которое считалось утерянным и стало доступно лишь осенью 2009 года.

нарочитой дискретностью, ассоциативностью, эмоциональностью, разностильностью. Говоря о прошлом, Берггольц перетасовывала время, «смешивая прошлое, настоящее и будущее, память жизни и предвосхищение ее». Это позволяло по-новому форматировать прошлое. Субъективность достигала здесь такой степени, что это письмо можно было бы назвать *социалистическим импрессионизмом*. Задача состояла в том, чтобы усилить ощущение достоверности, исповедальности, предельной правдивости, максимально приблизиться к читателю. Ленинградской блокаде посвящены многие страницы «Дневных звезд». Но самые интересные здесь размышления — о памяти.

«Дневные звезды» начинаются пересказом сна. Берггольц говорит, что хочет вспомнить свою жизнь «не мертвой памятью, знающей, что то-то и то-то было, имело место, но живой памятью ощущения тогдашних событий и собственных чувств. Той памятью, которая связывает отдельные воспоминания в цельную, единую жизнь, ничему не давая отмереть, но оставляя все вечно живым, сегодняшним». Медиумом такой памяти и является сон. В нем снимается ретроспекция и прошлое предстает как настоящее. Таков сон о детстве в эпоху гражданской войны. То, как он изложен в начале «Дневных звезд», было типичной для советских текстов попыткой придать ему «политический смысл и историческую релевантность, и не только снам беспокойства и страха, но также снам желаний». Как пронизательно замечает на этот счет Ирина Паперно, «что бы они ни значили, политизация снов — свидетельство неодолимого проникновения террора в самые интимные сферы человеческой жизни. Для тех же, кто видел сны, как и для тех, кто их читал, они означали иллюзорность любых форм эскапизма. В этом смысле сны были инструментом террора»¹.

Прямой противоположностью этому лиризму является документ. Но когда сам документ оказывается продуктом фиксации субъективного восприятия повседневности (дневник) или работы памяти (воспоминания), он лишь усиливает эту субъективную тенденцию. Его природа оксюморонна. Такова созданная спустя десять лет «Блокадная книга» Алеся Адамовича и Даниила Гранина. Подобно лирической прозе, документы композиционно выстроены здесь в соответствии с законами лирического монтажа. Стратегия «Блокадной книги» близка к стратегии лирической прозы и так же, как и она, направлена на разрушение истории как конвенционального нарратива и сохранение памяти как субъективного опыта.

Но был здесь и другой актуальный план. Как заметил по поводу другого документального проекта подобного же рода — «Черной книги» — Михаил Рыклин,

лиричность этому повествованию придавало завершающееся сталинское время, когда необходимость вытеснения огромных блоков социальной памяти была чистой и абсолютной. Нацистские преступления были более, чем преступлениями нацизма, они

¹ Paperno I. Stories of the Soviet Experience. P. 205.

были также метафорой тех многочисленных преступлений, о которых нельзя было сказать (не просто потому, что это было запрещено, но и потому, что отсутствовал язык, на котором это можно было бы сделать); будучи к тому времени завершённым явлением, нацизм был для его советских жертв узким окошком в мир истории. Он совершил преступления, которые уже приобрели буквальный называемый смысл¹.

Парадоксальным образом, лирическая проза, хотя постоянно апеллировала к памяти, была, в сущности, антимемуарной. Беллетристика была куда более прочной почвой². Берггольц прославилась активными и страстными выступлениями в защиту «самовыражения» против охранительной критики. Это и вызвавшая бурную дискуссию вышедшая сразу после смерти Сталина статья «Разговор о лирике» (1953), а затем «В защиту лирики» (1954), и выступление на II съезде писателей (1954) против наиболее ортодоксальных советских поэтов Николая Грибачева и Анатолия Софронова за право художника на самовыражение.

Но самая концепция «Дневных звезд», как представляется, была глубоко двойственной в том, что касается идеи самовыражения. Сам образ дневных звезд, отражающихся только в глубоких колодцах памяти, — символ очень личного и вместе с тем коллективного опыта и коллективной памяти. Личный опыт автора становился коллективным, потому что

советский человек с его титанической биографией не только хочет поделиться своим духовным опытом... не «немой исповедью», не скороговоркой, а через Главную, Большую книгу своего писателя. Больше того — он хочет вместе с писателем создать эту книгу, вместе с писателем он хочет быть героем этой книги, чья душа настезь, до самых глубин, открыта перед народом, то есть он хочет быть героем «исповеди сына века».

В финале «Дневных звезд» Берггольц обращалась к читателю со словами: «Я раскрыла перед вами душу, как створки колодца, со всем его сумраком и светом. Загляните же в него! И если вы увидите хоть часть себя, хоть часть своего пути, — значит, вы увидели дневные звезды, значит они зажглись во мне, они будут все разгораться в Главной книге, которая всегда впереди, которую мы с вами пишем непрерывно и неустанно...» Самовыражение оборачивалось превращением автора в медиум коллективного опыта, его очень личный опыт провозглашался коллективным. Эта коллективизация личного опыта была, конечно, эстетическим жестом. Катаев в «Алмазном моем венце»

¹ Рыклин М. Пространства ликования: Тоталитаризм и различие. М.: Логос, 2002. С. 44.

² Характерно, что против документальной тенденции во второй половине 1970-х годов активно выступала критика. Так, Игорь Золотусский в статье «Лучшая правда — вымысел» доказывал, что «документу не хватает философского дыхания» и что «вымысел выше факта» (Литературное обозрение. 1978. № 2), а Владимир Кардин утверждал, что «документалистика — зло, мешающее художественному творчеству» (Вопросы литературы. 1978. № 5. С. 3–11).

прямо признавался, что «терпеть не может мемуаров». Память обретала свою исконную функцию — противостоять истории.

Самое творчество Берггольц конца войны зафиксировало сопротивление опыта практикам историзации и мемориализации. Последние апеллируют к фактам повседневности, деталям быта и в конечном счете к эмоциональному дискомфорту, тогда как опыт связан с «памятью чувства», травмы и боли, и питает экзистенциальный дискомфорт. В написанной в апреле 1945 года поэме «Твой путь» Берггольц скажет о первой блокадной зиме: «В те дни исчез, отхлынул быт. / И смело / В права свои вступило бытие». В стихотворениях 1945 года она неоднократно обращалась к теме возвращения к жизни, которое воспринималось как возвращение быта, но он теперь не противопоставлялся «бытию». Напротив, бытие проступало сквозь быт, возвращение которого оборачивается возвращением прежней нормальности, смытой войной: «О, да, — простые, бедные слова / мы точно в первый раз произносили, / мы говорили: солнце, свет, трава, / как произносят — жизнь, любовь и сила». Во всем материальном читается экзистенциальное: «...Так вот она какая. Вот какой / мой город, воскресающий весной. / Трава — зеленая. А неба купол / не черный и не серо-голубой. / Какой же я бесцветный мир нащупал / незрячею, неверною рукой». Преодоление экзистенциальной слепоты происходит через тактильный контакт с миром. В другом стихотворении того же 1945 года она скажет: «Я знала мир без красок и без цвета. / Рукой, протянутой из темноты, / нащупала случайные приметы, / невиданные, зыбкие черты. // Так значит, я слепой была от роду, / или взаправду стоило прийти / ко мне такой зиме, такому году, / чтоб даже небо снова обрести». Послевоенное «обретение неба» не есть возврат прежней, довоенной нормальности. Она была острана на войной («такая зима, такой год»), *опыт* которой открывает новое «небо».

Но этому опыту предстояли суровые испытания сразу после войны. Возврат прежних идеологических и эстетических конвенций начал ощущаться в литературе с середины 1943 года, после поворота в войне: лирика, трагедия и опыт начинают заменяться эпосом, героикой и историей. В 1946 году понадобится серия знаменитых «ждановских постановлений», которые завершат и узаконят этот переход, занявший три года — 1943–1946.

Пока же критика ищет синтез обоих начал. Симптоматична в этом смысле статья Лидии Поляк в сентябрьской-октябрьской книжке «Знамени» за 1943 год «О „лирическом эпосе“ Великой Отечественной войны». «Великие исторические эпохи, — писала Поляк, — рождают искусство большого плана, народное искусство, искусство героики... героический эпос». Своеобразие героического эпоса войны в том, что он «насквозь лиричен. Поэтическая терминология должна включить в себя такие, на первый взгляд, парадоксальные определения, как „лирический эпос“ и, с другой стороны, „эпическую лирику“... Уже рождение социалистической лирики способствовало стиранию граней между

эпосом и лирической поэзией». «Лиричность эпического повествования, как и с другой стороны, эпический тон лирики — утверждала Поляк, — характерная черта нашей поэзии, поэзии отечественной войны», и именно поэтому

«личное» перестало звучать в поэзии как нечто «недостойное», запретное. Советские поэты наших дней освободились от аскетических пут, от железных вериг, которыми они стесняли себя в недавнем прошлом. Великая Отечественная война усилила, заострила, наполнила новым содержанием патриотические чувства советского человека и тем окончательно сняла противоречия между личными, «своими» интересами и интересами нации, народа, родины. В поэзии наших дней призыв к защите родины — это одновременно и призыв к защите личного, индивидуального человеческого счастья. И месть за личное горе сливается с местью за горе народа.

Отсюда следовал определяющий для последующей эпохи «бесконфликтности» вывод: «Конфликт между личным и общественным перестает существовать». Отсюда следовало и требование возврата к соцреалистическому герою: «В поэтическом эпосе наших дней есть некоторая неполноценность... Героический эпос военных лет „безгероен“... Советские поэты до сих пор не создали того героического образца человека-бойца, который вошел бы в галерею неумирающих поэтических памятников эпохи... Лирический образ поэта, его поэтическое „я“ вытесняет фигуры отдельных героев... Советские поэты могут и должны создать образ народного героя». Анализируя поэмы Инбер, Тихонова, Берггольц, Алигер, Антокольского, критик сформулировал требования к изображению такого эпического героя: поэты, к творчеству которых обратилась Поляк, «не придают индивидуального своеобразия образу-характеру, а без этого немислим подлинный реалистический образ... В этом отсутствии четких, пластических, рельефно-выделенных фигур со своей неповторимой биографией и характером, неповторимой судьбой, поступками, деяниями заключается слабость, неполноценность современного поэтического эпоса»¹. Сама проблема эпоса, эстетическая программа для его создания, разрабатываемые в этой статье, принадлежат уже послевоенной, позднесталинской культуре.

Здесь сформулированы эстетические установки, по которым после войны будут изготовлены лекала «панорамно-эпического романа» о войне. А потому советская критика сразу же после победы начала требовать возврата к соцреалистическому эпизирующему мимесису, почти дословно повторяя сказанное в 1943 году Поляк. «Сейчас, — писал Лев Субоцкий, спустя два года после Поляк, —

наступило время глубокого и всестороннего осмысления жизненного материала, накопленного писателями за эти годы на фронте и в тылу, отсева случайного

¹ Поляк Л. О «лирическом эпосе» Великой Отечественной войны // Знамя. 1943. № 9–10. С. 292–299.

и второстепенного, отбора главного и типического. Массового читателя уже не удовлетворяет герой без биографии, без ясного человеческого характера — он хочет многообразия определений, богатства и разнообразия связей человека с действительностью, тесного переплетения исторических событий с судьбами их творцов, широкого художественного полотна, которое вместило бы и образ великого вождя нового мира, полководца наших побед, и образ рядового бойца нашей армии¹.

Это — готовый каркас «панорамно-эпического романа», ставшего метажанром советской литературы после войны. Образцовым романом такого типа в ленинградской теме станет спустя четверть века многотомная «Блокада» Александра Чаковского.

Основная коллизия нового эпоса: вождь (командир) и масса («рядовой боец») пришла в литературу войны из 1920-х годов, но рождена она была, конечно, не только литературой. Характерна в этом отношении дискуссия, проходившая в течение трех дней в декабре 1944 года в Союзе писателей «Образ советского офицера» (знаменательно само обращение к этой теме в конце войны). В этой дискуссии принимал участие старший лейтенант Момыш-Улы — живой прообраз главного героя «Волоколамского шоссе» Александра Бека. Среди прочего он говорил и о том, что «вымысел хорош только тогда, когда он стоит выше действительности. Когда он стоит ниже действительности — это не вымысел, а чепуха»². С солдатской прямоотой живой персонаж «Волоколамского шоссе» ответил на один из основных вопросов соцреалистического мимесиса. Со времени инаугурации соцреализма в военное время действительность впервые вошла в литературу. Этот выплеск реальности был связан с тем, что прежде выработанные советской литературой конвенции оказались неэффективными для целей военной мобилизации. Спор о «правде» и «неправде» («вымысле») в изображении войны был способом установления требуемого баланса.

Алексей Сурков говорил о том, что «война учила и научила определенную группу людей от литературы, попавших в армейскую, фронтовую печать, реалистическому отношению к событиям, реалистическому отношению к тому, что происходит каждый день там, где история делает свои основные шаги», что «война научила нас говорить тогда, когда это нужно и когда это вызвано самим характером развивающейся борьбы, прямо и жестко». «До войны, — говорил Сурков, —

редко кто из нас мог себе представить, что людям, носящим на пилотке или на фуражке красную звезду, можно сказать, что не все они герои, что есть среди них трусы. Война научила нас тому, что людям, которые очень часто обливались кровью,

¹ Субоцкий Л. Оружие победы // Знамя. 1945. № 5–6. С. 166.

² Отчет о дискуссии в ССП см.: Знамя. 1945. № 1.

своими жизнями загораживая дорогу на восток, можно и должно прямо и в лоб говорить о старухах, женщинах, ребятах, которые провожают их молчаливо, провожают их, уходящих на восток, скорбными и негодующими взглядами. Война научила нас реалистическому отношению к тому, что происходит в жизни, и тем открыла нам путь к сердцу читателя¹.

Но война подходила к концу, а с ней усиливалась и блокада реальности, которая всегда была одной из стратегий военной пропаганды, важная часть которой — военная литература. «Батальоны лжи», которые, по известному выражению Черчилля, охраняют правду во время войны, были едва ли не единственной силой, которая не несла потерь. Но литература, на которую возложены были функции показа и ретрансляции войны на все общество, должна была выполнять совместно с властью функции военной цензуры — отмерять и дозировать «правду о войне».

Миллионы людей сражаются на фронте. Миллионы работают в тылу. Уральский сталевар или звеньевая казахского колхоза могут никогда не видеть немцев, не слышать артиллерийских разрывов, — и все-таки они знают правду о войне... У сыновей и дочерей воюющего народа, на фронте и в тылу, — общий опыт, общие мысли, дела, стремления. Вот почему и правда о войне у нас есть только одна — одинаковая для тех, кто был и кто не был в бою. «Правдой сущей, правдой прямо в сердце будущей» полны сталинские приказы и сводки Советского Информбюро, вся наша агитация и пропаганда, —

так писала Евгения Книпович в статье с характерным названием «„Красивая“ неправда о войне», где резко критиковались рассказы Константина Паустовского, Вениамина Каверина, Льва Кассиля, Бориса Лавренева². Пропаганда прямо называется здесь «правдой». Ее прямая задача — создание невозможного в принципе «общего опыта, общих мыслей... для тех, кто был и кто не был в бою».

К концу войны сформировались две противоположные тенденции: одна — мобилизационная инерция военной литературы; другая — возврат к прежним героическим конвенциям. Так, все журналы дружно выступили «против попыток некоторых писателей приукрасить, романтизировать тяжелые будни войны». «Октябрь» напечатал выступление Берггольц на февральском (1944) Пленуме ССП, в котором она осуждала ложно-романтический пафос некоторых рассказов Константина Паустовского (в частности, его «Ленинградской симфонии»)³. «„Красивая“ неправда о войне» стала объектом множества

¹ Сурков А. Творческий отчет на заседании военной комиссии ССП 12 июля 1943 г. // Цит. по кн.: Советские писатели на фронтах Великой Отечественной войны. Кн. 1. М., 1966. С. 331–342.

² Книпович Е. «Красивая» неправда о войне // Знамя. 1944. № 9–10. С. 212.

³ Октябрь. 1944. № 1–2.

критических статей. Рецензируя книгу В. Беляева «Ленинградские ночи», А. Прокофьев критиковал ее за «халтуру, тем более недопустимую, что автор связал ее с темами великого и прекрасного города»¹; Белла Брайнина упрекала Валентина Катаева в идилличности изображения «суровой военной жизни народа»²; Александр Мацкин требовал покончить с «литературным „кондитерством“ и «мастерами пустяков»³; о литературщине, благодущии и «опошлении действительности» писал Марк Гельфанд⁴. Это была санкционированная властью «борьба с бесконфликтностью и лакировкой», которая всякий раз имела целью ввести население в состояние аффекта. Все это уходило в прошлое, примером чему — судьба «ленинградской темы».

Она оказалась аккумулятором спора. В апреле 1945 года в Ленинградском отделении ССП прошла дискуссия о «ленинградской теме». В ходе нее и выявились разнонаправленные векторы в определении верной взвеси «правды о войне». С изменением ситуации меняются и требования к литературе, а с тем — и порог «правды». С одной стороны, продолжают действовать принципы военной литературы; с другой, основные для нее конвенции террористического натурализма заменяются на «мирные» практики контроля и нормализации. В литературе это означало борьбу с «натурализмом» и переход от изображения страданий и ужасов войны к ее эпизации и героизации. Практики стирания опыта сменяются практиками замены его историей/эпосом.

Симптоматично выступление в дискуссии о «ленинградской теме» Павла Громова, сокрушавшегося о том, что «авторы стараются поразить внимание читателя описанием картин голода и лишений, выпавших на долю ленинградцев», дают «эффектную картину всяческих натуралистически выписанных деталей ленинградского быта. Подлинное искусство всегда чуждалось натурализма». Поэтому нужно «не гоняться за бытовым правдоподобием», а «давать масштабную, обобщающую картину целого», поскольку, утверждал он, читателя и зрителя «интересуют не частности, какими бы эффектными они ни казались, а патетика высоких чувств ленинградца, страсть советского воина, мужество советского человека». Не поняла этого, по мнению Громова, Вера Инбер, которая в своих «Ленинградских дневниках» живописала ужасы блокадной жизни:

К чему эти клинические описания? — риторически вопрошал Громов. — Кому и что они дают? Дело вовсе не в том, чтобы художнику надо было что-то утаивать, — нет. Пиши о чем угодно, но надо, чтобы было обобщение, осмысление событий, а не простое нагромождение ужасающих деталей... В книге нет воздуха эпохи, неизвестно, где, когда, с какими людьми происходят описываемые события. В дневниках

¹ Звезда. 1944. № 4. С. 119.

² Брайнина Б. Хрустальная бухта // Знамя. 1944. № 4.

³ Мацкин А. Об украшателстве и украшателях // Знамя. 1943. № 11–12. С. 287.

⁴ Гельфанд М. Литературные игры Льва Кассиля // Октябрь. 1943. № 11–12.

Инбер нет истории. Время приходит сюда мелочами быта, «страшными» деталями, а не историческими особенностями психологии советского человека, воспитанного новым социальным строем.

Громов был отчасти прав: «патетика высоких чувств» была перемещена в «Пулковский меридиан». Но не это имел в виду критик. Его атаки на «натурализм» были направлены против самого опыта блокады. Выступая в те же майские дни 1945 года на X Пленуме ССП, Прокофьев в тех же осуждающих тонах говорил о Берггольц, которая в своем «Ленинградском дневнике» «заставила звучать в стихах исключительно тему страдания, связанного с бесчисленными бедствиями граждан осажденного города». Один и тот же дискурс, система аргументов и риторических фигур всплывают в соцреализме всякий раз, когда начинается переход к «эпосу», всегда связанный с изменением порога «правды сушей».

Почти дословно повторяя рассуждения Лидии Поляк о «лирическом эпосе», Громов советовал литераторам «не бояться поэтического обобщения, поэтической условности... больше думать о поэтическом, внутреннем смысле изображаемых явлений. Целью произведения искусства, посвященного ленинградской теме, — учил критик, — должно быть отображение, художественный показ несгибаемого духа ленинградца, противопоставившего вражеской блокаде силу, упорство, самоотверженность, подлинный патриотизм советского человека». Так «ленинградская тема» из темы борьбы человека за жизнь (как она трактовалась в годы войны) на глазах превращалась в «тему исторического своеобразия нового человека, способного вынести любые трудности и лишения во имя воодушевляющей его высокой идеи советского патриотизма»¹.

Образцом такого решения ленинградской темы стал законченный в 1946 году первый роман о блокаде Веры Кетлинской «В осаде», представляющий собой настоящую энциклопедию жанровых клише соцреализма и демонстрирующий едва ли не полный репертуар соцреалистических сюжетов и словарь жестов для изображения войны. Роман Кетлинской не имеет сквозного сюжета и представляет собой нарезку из различных жанровых нарративов, протекающих параллельно и объединенных мелодраматическими линиями.

Главная героиня романа архитектор Мария Смолина изгоняет из своей жизни мужа, председателя райисполкома Бориса Трубникова, предавшего ее и сбежавшего из осажденного города, и влюбляется в капитана Каменского. Жизнь семьи Марии и боевые подвиги Каменского составляют центральную линию романа. Сестра Трубникова Ольга становится разведчицей в партизанском отряде, которым командует бывший друг Трубникова секретарь райкома Гудимов. Их тоже связывают романтические отношения. На этом построена

¹ Ленинград. 1945. № 7–8. С. 26–27.

партизанская линия романа. Все линии основаны на романтических парах: Мария любит Каменского, Ольга любит Гудимова, Митя любит Любу, Соня любит летчика Мику, Лиза любит погибшего в бою Леонида и т. д. Здесь не только все страдают от любви и разлуки, но и все друг с другом связаны либо семейными, либо производственными, либо приятельскими узами.

Главы романа структурированы по-разному. Так, в одной рассказывается о бригаде женщин на строительстве укреплений и сама она представляет собой монтаж биографий и индивидуальных судеб героинь и их семей, в другой главе описываются события одной ночи, третья связана сквозным действием — описанием останковки немцев под Ленинградом. Чередующиеся сюжетные линии рассказывают о том, как сбили самолет одного из героев, затем как отряд другого героя отбил атаку немцев, как третьи попали в окружение, как четвертые пережили очередную бомбежку и т. д.

Действие развивается по принципу соцреалистического калейдоскопа. Сюжетные линии сменяют друг друга: будни Марии на «объекте», партизанский отряд Гудимова с развивающимся романом с Ольгой, бои Каминского, который на глазах вырастает до командира полка, завод по производству танков, где работают Любка и Сашок, отряд танкистов, где служит Митя, развитие романа летчика Мики и Сони, работающей на заводе, депрессия Лизы, которая не может смириться с гибелью возлюбленного и т. д. Все это, как и описываемое в дневниках Вишневого, как будто связано с Ленинградом, но могло бы происходить где угодно: партизаны, бои, зенитки, стреляющие по вражеским самолетам... На семистах страницах развиваются предсказуемые действия бесконечного советского военного романа во всех возможных жанровых и нарративных модификациях (вплоть до приключенческой прозы¹ и детской литературы²).

¹ Традиции приключенческой литературы дают себя знать, например, в сцене поимки шпиона: «— И откуда у вас фонарик взялся, дядя? — спросила Фрося, усиленно подмигивая Зинаиде Львовне.

Вера не вслушивалась в подробные объяснения старика. Она вдруг с предельной отчетливостью осознала, что вот этот стоящий перед нею человек с настороженными глазами — враг. Один из той чудовищной армии убийц, что хлынула на советскую землю, бомбит, жжет, убивает, грабит, калечит, — один из тех, кто убил ее Юрия. Она только на минуту с брезгливостью и гневом подумала о том, кто он, вот этот первый увиденный ею враг — наемный подлец или подлый фашист? Опытный шпион или недавно завербованный подручный убийца? Ей это было неважно. Следовательно разберется, по уликам и слезливым признаниям вытянет одну ниточку и по ней начнет добираться до клубка... Для нее это просто враг, первый, которого она увидела своими глазами, чудовище из тех, что убили Юрия или замучили в плену...

Входная дверь распахнулась рывком, два луча фонарей рванулись из мрака впереди входящих людей. Вера увидела мгновенно преобразившееся хищное лицо старика и стремительное движение его руки, выдернувшей из-за пазухи пистолет.

— Убийца! — закричала Вера и повисла на плече старика, стиснув руками его шею и стараясь пригнуть книзу его голову. Старик упал, Вера повалилась на него, не отпуская. Старик хрипел и подкидывался всем телом, по-стариковски сильным и мускулистым...»

² Вот как описывается сцена, в которой двое детей поймали немецкого парашютиста:

«Сашок уже перемахнул через перила крыльца, охватил стоявшую у крыльца лопату, и Люба увидела, как он со всего размаха ударил парашютиста лопатой по спине. Немец зарычал

Соцреалистические лекала, по которым шит роман Кетлинской, не были простым возвращением к установившимся в 1930-е годы конвенциям. Они были функционально нацелены на решение центральной задачи романа — блокады реальности и, соответственно, дереализации Блокады. Опыт подвергался операции обезболивания через акт дискурсивной коллективизации. Наиболее устоявшимися во время войны стали стилевые конвенции «ленинградской романтики»:

Наступил час, всегда загадочно прекрасный, когда день уже кончился, но еще не ступила ночь — в серовато-лиловое небо выползала ущербная неяркая луна, край неба над Петропавловской крепостью еще алел. В неопределенном вечернем освещении и строгое здание Ленэнерго, и низкая гранитная ограда братских могил, и купы деревьев, и темная поблескивающая вода канала вдоль аллеи, сама аллея, прямая и нежная, — все это было так необыкновенно хорошо и так любимо, что сердце Ларина сжалось от боли — да нет же! Нельзя! Невозможно, немисливо от- дать это даже на день, даже на час!

Роман, писавшийся на протяжении всей войны, отразил динамику соцреалистических стилевых стратегий, когда нарратив начала войны подвергался воздействию послевоенной риторики. Так, пугающие картины и изображение угрозы, нависшей над страной и каждым ее жителем, которыми была полна советская литература 1941–1942 годов, перемежаются официозом и славословиями в адрес партии, вождя и советской власти, вернувшимися в литературу только после 1943 года. В такой двойной проекции видит родной город главная героиня осенью 1941 года:

Они хотят ворваться на эту площадь и залить вот эти братские могилы борцов за свободу кровью сотен, тысяч ленинградцев. Они расположатся на отдых в этих дворцах, сорвут и переплавят на новые пушки вот эту решетку, и памятник Суворову, и памятник Ленину на броневике... Они ворвутся в Петропавловскую крепость, в ее темные, сырые казематы, где умирали, не сдаваясь, первые воины революции, и бросят в эти казематы тех, кто не сдался, кто не способен сдаться...

и попробовал вскочить, судорожно отпихивая спутавшую его ткань парашюта. Сашок ударил немца снова, но парашютисту удалось выпростать из-под парашюта голову, и Люба увидела его искаженное злобою и страхом, длинное, чужое лицо. Визжа от ужаса, Люба схватила единственное оружие, которое попало ей на глаза — ведро с песком, и выплеснула все содержимое ведра в ненавистное лицо. Пока немец отплевывался и протирал глаза, Сашок оглушил его новым ударом по голове.

— Плашмя бей, плашмя, чтоб жив остался! — кричала Люба.

— У него пистолет! — кричал Сашок, продолжая бить немца.

Когда немец ткнулся лицом в землю, вконец оглушенный, Сашок деловито обыскал его, вытащил из кобуры пистолет... Они вдвоем закатали немца в парашют и накрепко опутали стропами, стянув их хитрыми узлами.

Новая тюрьма! Здесь и повсюду — одну огромную тюрьму они хотят создать для всех нас, чтоб лишить нас всего, что у нас есть... Ленинград им нужен? Да, город Ленина, самую идею они хотят поработить, уничтожить, растоптать...

Послевоенная риторика затапливает роман Кетлинской, смывая самые трагические страницы войны. Война описывается здесь из победного далека — картинно, героически, монументально-эпически. Будь то описания боев («Алексей выхватил пистолет, чтобы помочь товарищам, но в это время раздался звонкий молодой голос: „Да здравствует Сталин, за мной!“ и еще: „Рота, за мной!“, и затем басистое: „У-р-ра!“, и одно за другим, на разные голоса: „Ур-ра! Ур-ра!“...») или разговор в блиндаже («Только ведь, знаете, каков русский человек? Терпелив, да упрям, его не переспоришь. А советский человек и того упрямее. И ведь разбередило его до сердца, а раз до сердца дошло — силушку подсоберет, плечами поведет, да развернется, да размахнется, да ка-ак ахнет!»). Эта псевдонародная бравада не более убедительна, чем плакатные герои, идущие в бой «за Сталина!». Чаще, впрочем, автор пытается обставить идеологемы неким подобием психологических мотивировок, призванных придать им убедительности. Вот как описывается встреча нового 1942 года, когда город буквально вымирал от голода:

— Поднимайте бокалы, полминуты осталось! — предупредила Мария.

Зоя высоко подняла бокал. Ответ бедного огня тускло заиграл на стекле и потух в черноте вина.

— За Советскую власть!

Все встали, чокнулись бокалами и молча выпили, глядя друг на друга. И Мария увидела, что все окружающие ее лица красивы и праздничны и полны силы.

— Я родилась при ней и, пожалуй, по-настоящему о ней не задумывалась, — сказала Зоя, когда все сели. — А теперь я чувствую, что никакая другая власть не устояла бы под таким напором. И никакие другие люди, кроме советских, не выдержали бы такого. Я как-то думала, что было бы с американцами в их небоскребах, случись у них такая блокада. Без света, без лифта, без топлива — где-нибудь на сороковом этаже!..

— Я вот думала, — сказала тетя Настя, — вина мало, а тостов много. За победу — надо? За Сталина — надо? Без него и победы нет. А наш Ленинград как не помянуть, когда за него души горят? А Красную Армию? Ведь как ей тяжело приходится, вся в крови отбивается. Все помянуть надо. А ты так придумала, что и просто, и коротко, и все сказано.

— Да... — задумчиво протянул прохожий. — Сами мы ее создавали, сами к ней и привыкли. Вроде родного дома стала: пока живешь, не замечаешь, а как замахнулись на нее... Весь ты тут. И все, что сделал в жизни, и все, что в будущем хочешь, кажется — сам бы лег костями, лишь бы она здравствовала...

По сути, это уже образцовая «лакировочно-бесконфликтная» послевоенная литература. Во всех ситуациях блокады — будь то смерть близких от голода, холода, бомбежек, обстрелов — в домах, на улицах, на Ладоге, на подступах к городу, в немецком тылу, на воде и в воздухе — все персонажи являются честными советскими людьми. Единственный отрицательный герой романа Борис Трубников покидает его после первых же страниц. Да и он лишь струсил. Это роман сплошных положительных героев, где лишь изредка (все же роман военный) мелькают враги. Хотя условия блокады вызывали в людях негативные эмоции, но и они покрываются глянцем «сурового реализма»:

Голод и страдания развили у многих раздражительность, мелочность, подозрительность. Алексей никого не идеализировал, но он видел, как коллектив отсекал, подавлял все мелкое, как хорошили люди под воздействием дружного и целеустремленного труда... И оттого, что это были живые, обыкновенные люди, со всеми присущими человеку слабостями и недостатками, еще ярче и победоноснее выступала в них новая и необыкновенная сущность, созданная всем строем советской жизни, — сознательная самоотверженность, искреннее и требовательное товарищество, чувство личной ответственности за порученное дело, за свой завод, за город, за всю страну.

Труд, как всегда в соцреализме, творит с людьми чудеса:

Все работали не по силам много, но — странное дело! — Алексей замечал, что все при этом день ото дня здоровеют. Им выдавали теперь фронтовую норму, и сами они приписывали свою поправку улучшению питания. Конечно, лишние двести граммов хлеба и тарелка горячей похлебки играли свою роль, но люди здоровели главным образом оттого, что труд возбуждал и радовал их, оттого, что возрождение работ на заводе вывело их из состояния неподвижности, оцепенения, умирания...

Это чудесное воздействие труда на физическое состояние людей предполагало особый тип письма, которое в 1946 году было еще настолько необычным при обращении к опыту войны, что требовало разъяснения. Так что Кетлинская посчитала нужным дать метаописание своего «художественного метода», отправив главную героиню на художественную выставку, где та встречается со скульптором Извековой, которая выступает с настоящим манифестом нового подхода к описанию войны. Мария говорит о страданиях людей, но скульптор создает нечто совсем иное, объясняя это так:

...запечатлеть вот это наше страдание не могу... и не хочу... мой материал — человек, его тело. Лепить вот таких, как мы? Истощенных, обтянутых кожей, с запавшими глазами? Дистрофиков?.. Страшно! Страшно... и неверно. С профессиональной точки зрения это интересно. И легко. Очень скульптурно, что ли.

А по содержанию — душа протестует. Мы вот ходим, пошатываемся, а я чувствую всех нас — всех! — здоровыми, могучими, прямо богатырями. Да богатыри и есть. А как это вылепить?.. Знаете, чего мне хочется больше всего? — перебила она самое себя. — Хочу вылепить фигуру девушки — здоровой, цветущей девушки с корзиной тяжелых, сочных плодов. Яблоки — огромные, душистые. Виноград — в больших, тяжелых гроздьях... Думаете, бред голодного?.. Мечты дистрофика?.. Нет. Это — утверждение жизни, если хотите. Ведь все это будет. Вернется. Я и сейчас леплю всё здоровые, сильные фигуры.

Первыми среди них были руководители-коммунисты. Таков секретарь райкома Пегов, представленный в романе в точном соответствии с прочно установленными соцреалистическими конвенциями всезнающим, заботливым и близким к людям:

Пегов уже давно не спал ночами. Круглые сутки райком был штабом, куда стекались запросы, сообщения с мест и задания сверху — от Военного Совета, от горкома. Во время бомбардировок Пегов знал, что происходит в воздухе и на всей территории его широко раскинувшегося района. Он знал, как идет тушение пожара в одном конце района, сколько откопали засыпанных обвалом людей в другом конце. Он знал, как выполняется производственный план на каждом предприятии района... Он знал очень много, сидя в своем кабинете, приток сообщений не мог заменить ему живого общения с людьми. Поэтому, как ни трудно было ему вырываться из стен райкома, он все-таки находил время для поездок по району, по-мальчишески удирал через заднюю дверь кабинета и по двору выбегал к машине, чтобы его не перехватили на парадной лестнице.

Над ним, в затемненных кабинетах Смольного находится высший начальник Ленинграда. Жданов несколько раз появляется на страницах романа, но никогда не называется по фамилии — лишь по имени. В нем воплощались сталинские черты. Вот одно из его появлений:

Андрей Александрович откинулся на спинку кресла, укрыв лицо в тени. Десятки партийных, военных, советских, производственных работников приходили к нему ежедневно с самыми острыми вопросами, с самыми тайными сомнениями. Уверенные, бодрые, спокойные перед тысячами людей, с которыми они соприкасались, которыми руководили, перед ним они имели право раскрыть свои тайные опасения, свою загнанную внутрь тревогу. Они приходили к нему за помощью, за укрепляющим душу словом, за исчерпывающим советом, а порою и за приказанием, которое перекладывало всю ответственность на его плечи, на его совесть, на его сердце. Время было крутое, борьба шла насмерть, для того чтобы победить, приходилось применять и страстное убеждение и жесткое принуждение. Что ж, он готов был

отвечать за все и принять на себя всю тяжесть. Ему не кому было сказать: «устал». Не перед кем усомниться «вытянем ли?» Только одному единственному человеку в стране мог бы он высказать все, как отцу как другу, как наставнику. Но именно этому одному человеку он никогда не говорил, что ему тяжело. Потому что когда он прилетал к этому человеку в Москву или слышал в телефонной трубке его голос — голос то встревоженный, то отечески ласковый, то усталый, но всегда сдержанный — все самое лучшее, смелое и сильное поднималось в его душе. И он сам находил в себе и силы преодоления, и главное — беспредельную готовность работать, бороться, добиваться, за все отвечать, вести за собою других и быть всегда до конца требовательным к самому себе.

И наконец, в заоблачной выси — этот самый единственный человек в стране, отец, друг и наставник — сам вождь, величие которого таково, что он появляется в романе только медиально — голосом по радио. Кетлинская создала страницы первоклассной сталинианы. Мария слышит речь Сталина на улице:

...в звучащем над улицей голосе было такое спокойствие и *знание*, что Мария невольно прислушалась, еще не понимая — почему, а голос спросил себя и ее:

— Где причина временных военных неудач Красной Армии?

И по тому, как он тотчас уверенно и продуманно стал объяснять эти причины и еще по тому живительному ощущению силы и душевной крепости, которое внушал каждый звук этого немолодого и мудрого голоса, — Мария поняла, что говорит Сталин.

Она остановилась — одна, в темноте, сдерживая дыхание. Она не видела репродуктора и не видела других людей, точно так же остановившихся там, где их застала речь Сталина, и ей казалось, что во мраке тревожной ночи Сталин обращается именно к ней со словами, которые так остро нужны ей сейчас — сейчас, когда после двух месяцев стойкости и сдержанности ею овладели смятение, усталость и страх.

Магическими были не только сталинские слова, но сами модуляции голоса вождя:

Слова Сталина ждали все последние недели. Гадали, о чем и как скажет Сталин. Предчувствовали, что Сталин выскажет и докажет то, что так или иначе думает весь советский народ — что ценою жертв и страданий, в тяжких боях и в настойчивом труде будет завоевана неизбежная и великая победа. Но когда Сталин заговорил, самый звук его голоса и первая вступительная часть его речи были неожиданны и поразительны для всех самых сдержанных людей. Сталин говорил неторопливо, будничным голосом делового человека, привычно анализирующего и объясняющего своим соратникам очередной этап в развитии государства — так же, как он это делал много лет подряд. И хотя этот этап был неслыханно тяжел

и Сталин не только не преуменьшал его тяжести, но и требовал, чтобы все советские люди до конца поняли глубину опасности, становилось ощутимо ясно, что советское государство стояло, стоит и будет стоять, как непреодолимая крепость социализма, и что в развитии советского государства переживаемый военный этап — только этап, и советские люди способны отразить и уничтожить страшную опасность, если они будут, каждый на своем посту, выполнять свой долг до конца.

Особенно поразительно воздействие этого голоса на конкретных людей. Так, Лиза, скорбящая о погибшем возлюбленном и находившаяся в глубокой депрессии, даже не откликнулась на призыв сестры слушать выступление Сталина: «Было бесполезно объяснять неунывающей девчонке, что все они погибли здесь и что сама Лиза уже приготовилась к смерти... Было бессмысленно говорить жизнерадостной сестренке и о том, что одухотворяло теперь трудную и печальную жизнь Лизы, — о сознательном подвижничестве смертника, находящего в своем самоотрешении высшую красоту и уладу». Однако сила слова вождя такова, что Лиза проникается сталинской уверенностью: «Слушай, Соня, — вдруг взволнованно позвала Лиза и обняла сестру. — Вот мы слушаем Сталина... и я ему верю — понимаешь? — во всем. Победа будет, — убежденно сказала она. И с удивлением повторила: — Будет». С этого момента начинается выздоровление Лизы, ее возвращение к жизни:

Лиза села на верхней ступеньке лестницы, чтобы дослушать речь Сталина, и с досадой отогнала смутные надежды, рожденные упреком сестры. Нет, самоотрешение правильно, нам не выжить... Но вот сегодня стало очень ясно, что немцам — конец, неминуемый конец. А тогда умирать легче. Легче?.. Да разве я боюсь смерти? Разве я дорожу своей жизнью? Воспоминание о недавно пережитом ужасе шевельнулось в ее мозгу, но она постаралась объяснить его невыносимым свистом приближающейся бомбы. Нет, нет, она ничего не боится, она смотрит навстречу неизбежному открытыми и равнодушными глазами.

— ...Только выполнив эту задачу и разгромив немецких захватчиков, мы сможем добиться длительного и справедливого мира, — говорил Сталин.

Мир?.. Длительный и справедливый мир?.. Лиза встала и вернулась в темноту, на холод ветреной ночи, возбужденная противоречивыми желаниями и возмущенная непрошенной, прорвавшейся сквозь все запреты ума, настойчивой жаждой жизни — дожить, дожить до мира, пусть в одиночестве, пусть в горе, но все-таки дожить...

Сталин вернул ей веру в жизнь. И, когда спустя некоторое время, на митинге секретарь парткома завода передал благодарность Сталина за налаженный выпуск танков, Лиза предстает окончательно преобразившимся человеком. Теперь

отношения с людьми, окружавшими ее, интересы постепенно возрождавшегося завода, свои маленькие задачи, казавшиеся ей очень большими, давно стали основным содержанием ее жизни. Это пришло не сразу... Пришло счастье делания, счастье достижения цели, испытанное ею в ночь, когда партия танков уходила с завода. И вслед за тем митинг: благодарность Сталина. «Это и мне. И мне тоже. Сталин благодарит меня». С того дня ее не покидало приподнято-счастливое настроение. Только иногда она вспоминала — именно вспоминала, — что у нее есть горе.

И даже преклонного возраста мать Марии очарована сталинской речью:

Анна Константиновна с наслаждением вытянула ноги и развернула газету. С первой полосы глянуло на нее лицо Сталина. После вчерашнего доклада Анна Константиновна с новым интересом и с новым чувством удивления и гордости всмотрелась в знакомое лицо. Он ведь такой же человек, как все люди, — думала она, — так же устает и так же волнуется... Но какая у него огромная подавляющая ответственность за все и за всех! Он выполняет огромную многообразную работу и не может — что бы ни было — не может позволить себе устать, растеряться, утратить хладнокровие, даже если дела плохи. Тем более не может, чем хуже идут дела... Мы можем гадать, что и как произойдет. А Сталин должен все понимать и предвидеть, всеми руководить и без ошибок принимать окончательное решение по важнейшим вопросам — государственным, военным, хозяйственным... Что же за сила у него, что в дни тяжелейшей беды и ответственности он может говорить перед всем миром с таким благородным спокойствием? Никакой показной бодрости, только глубокое понимание и прозорливый расчет...

Анна Константиновна пристально и радостно разглядывала портрет. Лицо Сталина ярко выявляло смелый и сосредоточенный ум, хладнокровную рассудительность и волю, очень сильную и даже жесткую. На такого человека можно положиться, он проведет через все беды и бури, не выпустит из виду главной цели и не забудет мелочей... Но сейчас Анну Константиновну обрадовало другое. В выражении глаз, в складке губ, в линиях морщинок, особенно тех лучеобразных морщинок, что возникают от смеха, в посадке головы и даже в том, как распространилась седина по его сильным, нередеющим волосам, — угадывались физическая выносливость и великолепное душевное здоровье, какие бывают только у очень крепких, морально-чистых и строгих к себе людей.

— Долгих, долгих лет тебе! — прошептала она.

Эта трогательная старческая вера передана путем стилизации под толстовский психологизм. Психологизация советского официоза, очеловечивание заведомо недостоверных ситуаций и сцен, возможных лишь как идеологические фантомы и обретающих плоть якобы психологических мотивировок, нуждаются в объяснении. Поверить в них может только идеальный читатель,

то есть читатель, полностью интериоризировавший советский дискурс. Такими читателями являются сами персонажи этих текстов — как если бы они читали о самих себе. Эта внутренняя заикленность делает эти тексты самодостаточными. Читателям предстоит не столько идентифицироваться с героями, сколько восстановить единство со знакомыми конвенциями соцреализма. Если это и был реализм, то узнавание реальности было сугубо эстетическим.

Так, вся вводная часть романа Кетлинской посвящена обоснованию решения главной героини не покидать блокадный город. Такой шаг был сознательным выбором очень немногих. Подавляющее большинство оставшихся в городе жителей не покинули его потому, что не имели возможности это сделать. Между тем в романе этот выбор представлен как типичный. Борис предлагает жене эвакуироваться с ребенком и матерью (будучи председателем райисполкома, он организовал их выезд). Но Марию оскорбляет само это предложение.

— Как ты думаешь, что будет, если все ленинградцы возьмут и уедут, чтобы не жертвовать собою?

— Будет то же, что с Наполеоном в Москве. Немцы возьмут пустой город.

— Немцы?! Возьмут?!

— А ты что же... — помолчав, медленно заговорил Борис. — Ты уверена, что немцы не возьмут? Не могут взять?..

— Могут, — прошептала Мария. — Могут, если мы отдадим... Но мы не отдадим. Мы будем строить новые укрепления, баррикады, мы будем драться. Красная Армия и мы, мы все... когда за ними будет Ленинград, когда схватит за сердце — все будут драться!..

Напрасно Борис обвиняет ее в романтизме, глупости, называет дурой и сумасшедшей, Жанной д'Арк, напрасно взывает к ее благоразумию и материнским чувствам: «Зачем гибнуть тебе? И малышу? И маме? Зачем глупые жертвы? Что ты можешь сделать?» Среди прочего он называет ее «героиней романа». Это определение наиболее точно: только героиня соцреалистического романа может поступить так, как поступает Мария — остаться в городе, возможно обрекая на смерть себя, ребенка и мать (мать действительно умирает) безо всякой видимой причины. Ее отказ от эвакуации мотивирован следующим образом:

Никогда она еще не чувствовала такой гордой радости оттого, что она, вместе с окружающими ее и милыми ей людьми, — часть родного народа и того вернейшего отряда его, что зовется — ленинградцы. Разве она задумывалась об этом раньше? Все вокруг было свое, несомненное: люди, творчество, Ленинград. Право строить и создавать. Поддержка и уважение людей. Любовь и материнство. Все прошлое и все будущее. Все казалось уже завоеванным и утвержденным раз и навсегда.

Завоеванным теми, кто умирал, не сдаваясь, в темных казематах Петропавловской крепости, кто штурмовал Зимний и строил вот здесь, на этих улицах, революционные баррикады, чьи могилы пламенеют цветами за гранитной оградой на Марсовом поле... Для ее поколения это было уже прошлое — волнующее, но далекое. Принимая все, как должное, она была такою, какою ее воспитала жизнь — деятельной, любознательной, жаждущей счастья, поглощенной своей семьей, своими замыслами и мечтами... А теперь, в дни надвигающейся опасности и величайшего душевного испытания, перед угрозой потерять все, что дорого, она ощутила в себе упрямую русскую душу и вдруг отчетливо поняла: все ее мечты, замыслы, весь ее труд — лишь крупинки большой народной жизни, вне широкого потока народной жизни ей нечем будет дышать, нечего любить. И, может быть, все прожитые ею годы отрочества и юности, наполненные учебой, творчеством, трудом, страстью, думами и самовоспитанием, — лишь подготовка вот к этому дню, когда она отбросит свое неожиданное горе и вместе с незнакомыми, но родными людьми сумеет построить свою первую баррикаду.

Когда она вернулась вечером домой, ей было совсем нетрудно сказать Борису: — Я не поеду.

Оставшись в блокадном городе с «милыми людьми», она на протяжении всего оставшегося романа разлюбивает мужа. Но для того чтобы этот вполне фантастический выбор выглядел более правдоподобно, Кетлинская заставляет рабочих завода также поголовно отказываться покидать город. Вот как старый рабочий разговаривает с директором, который требует, чтобы тот эвакуировался с заводом:

Солодухин нацепил очки, подозрительно оглядел директора и сказал ядовитым, обличающим тоном: — Сам, говорят, остаешься? А нас — на баржу?.. Ты что же думаешь, — вскричал Солодухин, гордо выпрямляясь, — Солодухин комфорта добивается? О семье хлопочет? Фикусы спасать хочет? Да моя старуха — хоть золото мечи — с места не стронется! У меня сын таким вот лейтенантом под Красногвардейском дерется! Я здесь тридцать два года в те же ворота хожу и тот же номер вешаю!.. Как хочешь... но я тебе говорю последний раз, и ты уважь меня, Владимир Иванович, христом-богом прошу... Все равно, на самолет ты меня без милиции не заманишь.

Эта идеальная мотивация требует непрестанной психологизации, потому что без нее просто не усваиваема и иррациональна. Но психологизм, лишенный опоры в реальности, оказывается сугубо формальным приемом. И этот социалистический формализм тем отчетливее, чем тяжелее опыт, который подлежит дереализации. Влюбляясь в Каменского, Мария делает все для того, чтобы забыть мужа. С одной стороны, она боится своей любви, считает ее неуместной

и едва ли не постыдной; с другой, хочет найти для нее место в душе. Как по учебнику «писательского мастерства», Кетлинская описывает переживания героини методом толстовской «диалектики души». С одной стороны: «Было ли место зарождению новой любви в ее душе, потрясенной недавним ударом, и могла ли сейчас, среди бомб и смертей, зародиться любовь? Разве время теперь для любви, для личной жизни? Нет, теперь нелепо и даже стыдно об этом думать...» С другой —

«О ком ты вспоминаешь? Зачем?» — спросила себя Мария с презрением. Теперь она точно знала, что воспоминания пришли к ней не впервые. Это они, в недавнюю не по-военному тихую ночь, томили ее бессонницей. Они жили в ней все время, тлея, как горячие угли под пеплом, и при каждом движении, при каждом дуновении, шевелившем пепел, вспыхивали и обжигали... Да, можно расстаться с человеком, если нет другого решения в душе. Можно научиться не любить его. Можно презирать его. Даже презирать... Но солнечное утро остается солнечным утром, и упоение сумасшедшей скорости, веселости и разом вспыхнувшей страсти будет вспоминаться по-прежнему прекрасным. Разве вычеркнешь из памяти самые лучшие годы только потому, что они прожиты с человеком, который изменил в тяжелый час?

Роль Николая Ростова отведена здесь соседу Марии по квартире милому Мите. Описание его гибели — настоящее торжество «красного Льва Толстого»:

Внезапная тишина поразила слух больше, чем артиллерийский гром. В этой тишине щелкнули два выстрела, и две красные ракеты взлетели над рощей, в ту же секунду Митя поднялся и, пригнувшись, побежал вперед, и вся не видная за секунду до того цепь красноармейцев тоже поднялась и побежала пригнувшись, и капитан Каменский закричал звонким от напряжения голосом: «За Ленинград, за Родину, за Сталина, вперед!», и Митя закричал «ур-ра!», и вся цепь закричала и побежала навстречу беспорядочным выстрелам.

Голова Мити была в каком-то тумане, но глаза отчетливо видели все, а недавно плававшие от усталости ноги стали легкими и гибкими. Митя вместе с товарищами добежал до немецкой батареи, торопливо разворачивающей пушки в сторону неожиданно появившихся красноармейцев, и немцам не дали развернуть пушки. Что-то крича, Митя увидел, как немцы побежали, и бросился за ними в погоню. Вдруг до его сознания дошло, что вот это и есть немцы, немцы, от которых он бежал месяц назад, немцы, которые сейчас убегают от него...

— Ура! — закричал Митя, и ему казалось, что все слышат его голос, хотя сдавленный усиленным дыханием крик был беззвучен. Сильный толчок в грудь подкинул его, но такова была стремительная сила, увлекавшая его, что он пробежал еще несколько шагов, а когда упал, руки его привычно выдвинули перед собой автомат...

Одним из первых в советской литературе этот метод стилизации толстовского письма применил Фадеев в «Разгроме», описывая Мечика. Кетлинская прилагает его к своему герою:

Эта война не была похожа на войну, как ее представлял себе Митя, записываясь в народное ополчение. Митя был студентом-электриком и готовился к мирной и точной профессии, но война пробудила в нем жажду подвига, и все, что в предыдущие годы откладывалось в подсознании, — зависть к героям страны, совершающим смелые полярные экспедиции и труднейшие дальние перелеты, преклонение перед бойцами Мадрида и Барселоны, восторженное обожание Чкалова, генерала Лукача и Долорес Ибаррури, — все это сейчас питало страстные и честолюбивые мечты о воинских подвигах, о славе, о прекрасном звании Героя Советского Союза...

Он понимал, что война будет тяжелой и кровавой, и смерть казалась ему возможной, но смерть свою он видел значительной и героической. Он ясно рисовал себе, как его боевые друзья (мужественные, загорелые люди) рассказывают Марии об этой славной смерти и передают его забрызганное кровью и недоконченное письмо, и Мария тихо плачет и говорит: «Да, он любил меня... я знала это, хотя он никогда ни слова не сказал мне... Я только теперь оценила его...» Но разве эта открывшаяся ему война была войной, какой он ждал?!

Эти «толстовские» описания требуются для придания правдоподобия объяснениям провального начала войны, в результате которого Ленинград оказался в осаде. А о том, что они являлись едва ли не основной задачей романа, свидетельствует тот факт, что Кетлинская посвящает рассуждениям на эту тему многие страницы и обращается к ней неоднократно. Она называет в качестве главной причины отступления то обстоятельство, что, подобно Мите, советские люди — мирные, необстрелянные, и потому они оказались не готовы к войне:

Все эти люди невоенных профессий хотели воевать и побеждать. Но воевать они еще не умели. Они не знали войны. Они не знали, что война будет такой — непохожей на военные романы, утомительной, путаной, без линии фронта, без ясной расстановки сил. Они не знали, что война — не только атаки и сражения, где храбрые побеждают, но и тягостные отступления, и кровавые неудачи, в которых и храбрым не дается желанная победа. Они должны были все испытать сами, на собственной шкуре узнать войну. И опыт покупался поражениями и кровью.

Психологизация дополняется специально введенными в роман персонажами-резонерами. Вот как объясняет один из героев причины поражений:

А потому, что люди не были воспитаны к войне... Очень счастливо наше молодое поколение — да и не только молодое — жило!.. Легко!.. Кто постарше, те еще много беды видали... Своими ведь руками поднимали всё... А молодежь трудностей настоящих не знала. Избавили мы ее от больших трудностей. Подрастает парень — в школу, в пионеры, потом на работу — о нем уже заботятся, чтобы квалификацию ему дать, чтобы в комсомол «втянуть» — слово-то какое нелепое! И разговор вокруг него — и обслужи его культурно, и в учебу его «втяни», и билеты в театр, чтобы уполномоченный привез, и тем окружи, и так охвати... Это неплохо, мы за то и боролись, чтобы детям горя не знать, — да только воевать с такой подготовкой трудненько! Закалки нет!..

Эта тема «легкой», беззаботной и счастливой довоенной жизни проходит через весь роман: в условиях блокады с ее массовой гибелью людей и голодом даже полная лишений жизнь до войны в бараках и коммунальных квартирах представлялась почти идеальной. Кетлинская не жалеет красок для ее изображения, прибегая к относительно новому тогда еще в романе о войне принципу откровенной лакировки:

Дом был новый, построенный в первую пятилетку, но Василий Васильевич считал его уже старым. Потому что после него было построено для заводских работников много других домов, лучше, с более высокими потолками, с более просторными комнатами. Но дом Василия Васильевича был первым из построенных, и квартиру там дали из особого уважения. Много было тогда споров с женой: жена не хотела переезжать из старого деревянного домика на окраине, где у нее был огородик, где прямо под окнами можно было вешать белье и где ничто ее не пугало — ни лестницы, ни окна, откуда могут вывалиться с высоты четырех этажей ее внучата, ни краны газовой плиты, которые могут незаметно отвернуть ребятишки... Но потом жена пленилась ванной и горячей водой, и удобством газовой плиты, и тем, что для всего находилось место и можно было отдохнуть вечером с мужем, поговорить о своих делах без всякой помехи.

Новые (но уже устаревшие!) дома с высокими потолками, просторными комнатами, газовыми плитами, с ваннами и горячей водой, в которых живут заводские рабочие, нужны здесь не столько для показа заботы власти о людях труда, сколько для раскрытия все той же темы поражений: избалованный счастливой жизнью человек, может быть, поначалу и плохой воин, но зато, получив военный опыт, он будет воевать за свое счастье с удвоенной энергией: «Счастье балует, а избалованному человеку приспособиться на войне труднее, вот и все. Но счастье свое кому же не дорого? И когда такой счастливый человек на фронте обтерпит, научится да поймет, что вот сейчас все решается и от него зависит, как будет дальше, — тогда наш народ так будет драться, как еще не дрались люди, никто его не сломит!..»

Дальнейшее производство «ленинградского текста» основано на бесконечной пролиферации кодифицированного в романе Кетлинской репертуара соцреалистических конвенций — стилевых клише, сюжетных ходов, композиционных решений. Если, например, отпочковать от ее романа сюжетную линию летчиков, получится роман Николая Чуковского «Балтийское небо» (1946–1953), основанный на том же сюжетном принципе перемежения войны и мелодрамы. Героиня Марья Сергеевна из-за хаоса первых дней войны теряет своего возлюбленного военного летчика Серова. Она считает, что тот ее бросил. Он же уверен в том, что она его не любит и скрывается от него. В финале недоразумение выясняется, и возлюбленные воссоединяются. На это накладывается еще множество сюжетных осложнений (она думала, что ее дети в эвакуации, а оказалось, что они находились в блокадном городе) и невероятных совпадений (совершенно случайно ближайший друг Серова Лунин, даже не подозревая об этом, спасает Марию Сергеевну и ее детей от голодной смерти).

Пересечение двух линий — истории поначалу авиаотряда, а затем авиаполка, охранявшего «Дорогу жизни» через Ладогу, и личной истории Марьи Сергеевны и ее семьи — делает роман композиционно более собранным, но составляющие его нарративные клише остаются неизменными. В «военных» главах доминируют бесконечные описания боевых вылетов, их обсуждений, разбора воздушных боев, взаимоотношений в отряде (полку), рассказы о новоприбывших, о погибших, о тех, кто героически сражался, и т. д. В «мирных» главах — перипетии частной жизни.

По сравнению с текстами Кетлинской, Инбер или Тихонова, роман Чуковского содержит куда больше шокирующих примет блокадной жизни, но они служат у него сентиментализации повествования. Вот как даны кульминационные сцены романа.

Ребенок Марьи Сергеевны начинает от голода есть штукатурку, выколупывая ее из стены, а в январе

Сереза разучился ходить. Она ставила его на ножки, и он падал. Теперь он весь день сидел или лежал в кровати и возил автомобильчик по своему одеялу. Он по-детски привык к голоду, холоду, тьме, порой он даже бывал весел, смеялся. Слыша его смех, Марья Сергеевна падала ничком на кровать и тряслась от рыданий. Еще через несколько дней у него стал заплетаться язык, он неясно выговаривал слова, и Марья Сергеевна не всегда понимала, что он хочет сказать.

Ириночка еще ходила по комнате на своих длинных тоненьких ножках, но стала совсем тихой и вялой. Днем она теперь обыкновенно сидела на стуле у печки, закутанная в белый шерстяной платок, и неподвижно смотрела на мать. Она понимала гораздо больше, чем Сереза, и Марья Сергеевна часто с ужасом старалась угадать, что совершается у нее в душе. Она понимала, например, что мать ничего не ест, и Марье Сергеевне приходилось обманывать ее. Но обман этот плохо удавался...

Марья Сергеевна сознавала, что она умирает. Анна Степановна умирала тоже. Она лежала у себя в холодной комнате, укрытая кучей тряпья. Марья Сергеевна понимала, что они обе скоро умрут, но ей уже было ясно, что дети умрут еще скорее.

Дети теперь все время спали, и только по дыханию их она знала, что они еще живы. Она перенесла их к себе в постель и лежала вместе с ними, чтобы им было теплее. Если бы она могла, она накормила бы их собою, как кормила их когда-то своим молоком. Но ей нечем было накормить их.

В этот момент силы покидают ее, и она решает: «пусть все свершится без нее. Она захлопнула за собой дверь квартиры, спустилась по ступенькам и вышла на улицу. Был день, снег белел светло и ярко. Она пошла вдоль домов. Ее все время качало и валило на бок, и она чувствовала, что сейчас упадет. Она хваталась за стены и выпрямлялась, и шла, шла, стараясь уйти как можно дальше». В этот момент чудесным образом ее встречает незнакомец, который дает ей огромный пакет продуктов, и благодаря этой провизии семья Марьи Сергеевны постепенно возвращаются к жизни. Этим незнакомцем оказывается Лунин, даже не подозревающий, что спасает возлюбленную своего ближайшего друга Серова. А в конце происходит и встреча главных героев. Подобные невероятные встречи призваны сбалансировать мрачный тон, который вносит в роман реальность блокады.

Отличие романа Чуковского от романа Кетлинской состоит и в том, что эта череда трогательных историй несколько более тонко прописана.

Хотя автор избегает слишком примитивных пропагандистских клише, к которым охотно прибегает Кетлинская, они в избытке имелись в романе Чуковского. Таковы рассказы о преимуществах советских самолетов над английскими или о превосходстве советской авиации над немецкой («каждому из них было уже известно по опыту: как летчики и воздушные бойцы они были искуснее немцев, обладали бóльшим мастерством, и преимущество врага заключалось только в количестве самолетов»). Но даже в этих случаях Чуковский куда сдержаннее Кетлинской. Там, где она раздражается многостраничными славословиями в адрес Сталина, Чуковский ограничивается несколькими строками: «До 7 ноября оставалось всего несколько дней. К приближению этого привычного и любимого праздника в тот год относились с особым волнением. Враг угрожал всему, что было создано Октябрьской революцией и что составляло смысл жизни каждого из них. И годовщину революции им хотелось отметить ударом по врагу».

Но в главном, в стиле «суровой романтики» блокады, роман полностью оставался в русле социалистических конвенций:

Осажденный город открывался перед Луниным во всем своем суровом и строгом величии. Город в беде, город в смертельной опасности, но нигде ни тревоги, ни слабости, ни страха. Спокойно и твердо смотрели на него глаза закутанных в платки

женщин с исхудавшими, потемневшими лицами; и такими же спокойными были глаза осунувшихся бойцов в огромных овчинных тулупах, которые приветствовали его, встречаясь с ним на углах. Под этими взглядами Лунин и сам становился спокойнее и тверже. Нет, не жалости требовали от него эти люди...

Подобные пассажи можно найти и у Кетлинской, и у Берггольц, и у Инбер. Чуковский сохранял позитивный модус повествования:

Люди работали до тех пор, пока не теряли способности ходить, и в каждой квартире были уже такие, которые постоянно лежали и не могли встать. Положение их было очень тяжелым, и все-таки они смеялись, когда слышали что-нибудь смешное, оплакивали смерть родных, радовались, получив письма с фронта, делились друг с другом крохами пищи, читали газеты, слушали радио, вычерчивали на картах линии фронтов, спорили, думали, любили близких, ненавидели врага. На этой смертной грани жизнь их была не бедней, чем раньше.

Соцреализму было что скрывать за той сурово-благостной картиной блокадного Ленинграда, каким он был представлен Берггольц и Инбер, а тем более Тихоновым, Кетлинской и Чуковским, не говоря уже о Вишневском и Прокофьеве. Реальность проступала в многочисленных дневниках блокадников:

Забитые витрины в защиту от осколков грудами песка и шлака, разбитые стеклянные вывески, почти сплошь забитые досками и фанерой окна, грязные дворы — клоаки нечистот, небрежно, во что попало одетые люди, спующие по улицам с ведрами для воды и кастрюлями и чайниками, везущие на санях какой-то жалкий скарб или просто по мостовой тащащие какие-то бревна на веревке, мужчины, закутанные до глаз в женские платки, часто с палками в руках — голод и безмерная усталость, светящаяся в неподвижных глазах прохожих, — все это производит жалкое, гнетущее впечатление полного упадка, падения¹.

Но едва ли кто сумел представить эту реальность мертвого города беспощаднее, чем Ольга Фрейденберг в своих дневниках. Степень их скандализирующей откровенности такова, что они и сегодня остаются неопубликованными. Она писала о блокаде, не ограничивая себя ни самоцензурой, ни условностями этикета. Напротив, ее метафоры шокирующи, ее письмо откровенно физиологично:

Начиная с конца января, весь город поголовно проходил через голодные поносы, гемоколиты и дизентерию. Не было человека и семьи, не было квартиры без

¹ Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 2014 год. Блокадные дневники. СПб.: Дмитрий Буланин, 2015. С. 417.

острого поноса, иногда доходившего до 19–20 раз в сутки... Двор, пол, улица, снег, площадь — все было залито желтой вонючей жижей... Коммунальная квартира заливала нас сверху испражнениями. Я выносила по 7 ведер в день нечистот, да еще поджидала, чтоб экскременты были горячими, свежими, иначе они замерзали бы через 10–15 минут и создали бы безвыходное положение¹.

Будучи глубоко травматическим опытом, поднимавшим экзистенциальные вопросы и темы, блокада стала после войны тем более болезненным переживанием, что оказалась подавленной — либо упакованной в тотально дереализующие конвенции соцреализма, либо вовсе погруженной в молчание. Причиной тому была очевидная *не-уникальность* этого опыта. По сути, блокада явила собой квинтэссенцию сталинизма и советской жизни как продукта террора:

Стою и думаю о блокаде, думаю новыми думами. Мне становится ясно, что вся блокада была паспортом советского строя. Вы внезапно открываете дверь и видите человека в неубранном естестве. — Все, что пережито в блокаду, было типичным выражением сталинской нарочитой разрухи и угнетения, затравливания человека. Но это было краткое либретто. До и после блокады — та же тюремная метода, разыгранная медленно и протяжно. <...> Я эти строки пишу почти в темноте. Мне светит история. Я замерзаю. Это даже не блокада и не осада. Это простой обыденный советский день².

Фрейденберг писала о блокаде в радикальной философско-политической проекции, обобщала, описывая «осадное положение, созданное тиранией» как результат «двойной тирании, Гитлера и Сталина», державшей «город, меня, мое тело и психику в особом ультра-тюремном укладе»³, она писала об экскрементах и дефекации, о биологических отправлениях, моральном и физиологическом распаде, говоря, по сути, о биополитике, «политизации и регламентации биологической жизни, вплоть до тотального насилия» задолго до Ханны Арендт, Мишеля Фуко и Джорджо Агамбена⁴. Прямая параллель между ленинградской блокадой и концлагерем, опытом осады, ГУЛАГом и Холокостом вскрывается Фрейденберг последовательно и программно:

¹ Цит. по: Паперно И. «Осада человека»: Блокадные записки Ольги Фрейденберг в антропологической перспективе // Блокадные нарративы: Сб. ст. / Сост., предисл. П. Барсковой, Р. Николози. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 132.

² Там же. С. 150–151.

³ Там же. С. 129, 139, 143.

⁴ Там же. С. 129. Подобные отмеченным Ириной Паперно у Ольги Фрейденберг параллели в связи с концепцией блокады у Лидии Гинзбург приводит Ирина Сандомирская в своей книге «Блокада в слове: Очерки критической теории и биополитики языка» (М.: Новое литературное обозрение, 2013).

«Я видела биологию в глаза. Я жила при Сталине. Таких двух ужасов человек пережить не может»¹.

Подобно тому как Гинзбург писала о «блокадном человеке», Фрейденберг писала об «осаде человека» — ситуации экзистенциальной несвободы, навязанной государством, отнявшим у человека даже основы его биологической жизни — «глотать и испражняться»:

Совместное, в кучу, проживание было изобретено цивилизацией, как форма государственной кары за преступление. Только в тюрьме люди скучены; если они в одной и той же комнате совместно проводят день и спят, и испражняются тут же, где едят, — то это и есть тюрьма. Тирания создала из этого нормативный быт... Жизнь ожесточала и срывала покровы с заветного и стыдливого. Функционировал замаранный тощий зад².

Физический распад и распад личности, описываемый в дневниках, находит поэтическое выражение в блокадных стихах Геннадия Гора, где мотив расчленения и фрагментации тел, их распада сопровождается дискурсивным распадом. В них обнаруживается почти полный спектр табуированных тем. Такова тема каннибализма: «Я девушку съел хохотунью Ревекку / И ворон глядел на обед мой ужасный. / И ворон глядел на меня как на скуку / Как медленно ел человек человека / И ворон глядел но напрасно, / Не бросил ему я Ревеккину руку». Субъект и объект поедания меняются здесь ролями: «Не ешьте мне ногу, / Оставьте язык. / Молиться я богу, / Ей-богу, привык. / Не ешьте мне руку, / Оставьте бедро / И вместе с наукой / Не бросьте в ведро. / Не ешьте мне глаз, / С презреньем бес зренья / Он смотрит на вас. / Не ешьте мне ухо / Не трогайте нос...» Но вот оптика меняется, и распаду и уничтожению подлежит уже тело врага: «Вдруг все мне открылось / И осветилось немецкое тело. / И стала просвечивать / Сначала нога, / А после рука. / И сердце открылось кошачье, / Печенка щенячья / И птичий желудок, / И кровь поросычья. / И тут захотелось зарезать его, / Вонзить в него нож, / Сказать ему — что ж!» В сюрреальном этом мире лирический субъект то видит себя поедающим «кошачье жаркое», то поедаемым вместе с женой: «Пред вами на блюде / Протухший пирог. / И в том пироге / Я с женою лежу. / На немцев с тревогой / С пироги гляжу».

Горячечный поэтический мир Гора находится на границе реального и потустороннего, отражая состояние умирания и перехода в небытие. Герой в полусне, он один в комнате с умирающей/умершей женой. Ее телесное присутствие неполно (буквально: частично) и дискретно (буквально: прерывно): «Я кричу во сне и так. / Но нет жены. / Рука, нога, да рот. / Еще беременный живот, /

¹ Там же. С. 149.

² Там же. С. 145.

Да крик зловещий в животе. / Да сын иль дочь, что не родятся». Таким же предстает и сам герой: «И не поднять мне рук и ног. / Не унести. Она лежит и я лежу. / Она не спит и я не сплю. / И друг на друга мы глядим и ждем...» Состояние телесного распада сопровождается перетеканием сна в смерть, когда субъекты уже не относимы ни к миру живых, ни к миру мертвых: «Я жду, когда пойдет трамвай, / Придет весна, придет трава, / Нас унесут и похоронят. / И буду лживый и живой / В могиле с мертвою женой». Части тела живут своей особой жизнью: «В квартире тускло. Я сижу. / Гляжу на мертвую жену. / Нога в могиле. А рукою / Она не трогает меня. Рука в раю / И взгляд угас. И рот уже отъели крысы». Жизнь возвращается воспоминанием, протеканием во времени, и эта текучесть жизни переходит в смерть, окончательно погружая героя в небытие: «Но вот нешумною рекою / Потекли. И снится лето. Я с женою / Вдвоем, втроем течем. / Бежим, струимся. / Но входит дворник. Нас несут в подвал. / И я кричу: — Живой! Живой! / Но мне не верят. А жены уж нет. / Давно растаял рот. Скелет / И я вдвоем, втроем течем, несемся. / И нет квартиры». Это экзистенциалистская поэзия, которая тематизирует экзистенциалистскую проблематику¹. Она родилась в условиях блокады и непредставима вне экстраординарных обстоятельств, ее породивших. Она намертво связана с опытом смерти.

Послевоенная ситуация была принципиально иной — она была пронизана идеей забвения. После войны не то что опыт, сама тема блокады уходит на задний план под напором литературы о «мирных буднях» и «восстановлении». Более того, она последовательно вымывается из военного нарратива. Показателен в этом смысле коллективный сборник очерков «Ленинградцы» (1947), в котором приняли участие семнадцать ленинградских писателей. В очерках о ленинградцах — партийных работниках, рабочих, инженерах, кораблестроителях, учителях — тема блокады проходит далекой тенью. Если речь (и то лишь в некоторых из них) и идет о войне, то это, как правило, рассказы о «трудовых подвигах». Всякие упоминания о страданиях, голоде, холоде и массовой гибели людей отсутствуют. Книга писалась спустя всего несколько лет после снятия блокады, когда следы разрушений были еще видны повсюду, а последствия для жителей города, огромная часть населения которого погибла в эти годы, были опустошительными. Между тем авторы (а многие из них сами пережили блокаду) писали об этом времени так, как будто речь шла об эпизоде, который можно едва ли не проигнорировать. Блокада теперь если и упоминалась, то только как участие жителей в героической обороне города. Тема

¹ О Горе см.: Муждаба А. Поэзия Геннадия Гора // Гор Г. Красная капля в снегу: Стихотворения 1942–1944 годов. М.: Гилея, 2012. К Гору была близка целая группа поэтов, писавших в блокадном Ленинграде и представленных в сб.: *Written in the Dark: Five Poets of the Siege of Leningrad*. Gennary Gor, Dmitry Maksimov, Sergey Rudakov, Vladimir Sterligov, Pavel Zaltsman / Ed. by Polina Barskova. Brooklyn, NY: Ugly Duckling Press, 2016.

страданий была табуирована. В стихотворении Прокофьева «Он Родиной зову сердца призван...» (1948) Ленинград — это город, который «поставила отчизна стоять на страже Балтики седой». Он любим «Державой» «по сердцу и по праву», и все, что известно о его прошлом, — это то, что «грозы шли и вихри шли не мимо, / А били в грудь ему, богатырю». В посвященном Ленинграду стихотворении «Памяти павших» (1948) Прокофьев говорит о войне, вообще не упоминая блокаду. Речь идет о воинах, которые «горячей кровью землю оросили», которых «злые ливни подкосили», как будто не было миллиона погибших мирных жителей города. Если раньше в теме «Ленинград и война» доминировали город и страдания его жителей, переживающих блокаду, то со второй половины 1940-х годов на первый план выходит мотив обороны города. Ленинград — это прежде всего военный форпост «Державы».

Последующий отказ от блокадной темы был связан не только с «ленинградским делом» (репрессии, разгром музея обороны Ленинграда и т. д.), но и с динамикой репрезентативных стратегий соцреализма после войны, в результате чего военная тема в целом утратила свои суггестивные свойства и приобрела совсем иные функции — монументализации и героизации. Источником этих перемен и была замена Войны Победой. Последняя, приобретя статус основного легитимирующего события советской эпохи, привела к тому, что Война стала рассматриваться как история Победы. Если опыт войны, в котором доминировала далекая от триумфа тема страданий, обладал низким идеологическим коэффициентом и был опытом травмы, то история Победы была государственным предприятием.

Неудивительно, что все связанное с какой-либо партикуляризацией страданий стало в этой проекции неприемлемым — будь то тема Холокоста или Блокады. Сталинизм не признавал не только неподконтрольного индивидуального опыта, но и никакого партикуляризма. Лишь в двух случаях он был разрешен, что объяснялось исключительными обстоятельствами войны. И в обоих случаях закончился трагически: уничтожен ЕАК и вместе с «Черной книгой» табуирована тема Холокоста, уничтожены всякие напоминания о блокаде, а сама ленинградская тема закрыта. Субъектами партикулярности оказались нелюбимые Сталиным евреи и Ленинград.

Именно страхом перед всяким партикуляризмом объясняет Амир Вейнер как табуирование темы страданий евреев, так и отрицание их героизма во время войны: «власти отчаянно сопротивлялись любым попыткам создания партикулярного еврейского пространства внутри всеохватывающего мифа войны. Еврейское самовосприятие уникальности своего военного опыта угрожало подрывом универсальности страданий и этно-национальной иерархии героизма — двум главным устоям этоса войны»¹. На первый план здесь выступает не

¹ Weiner A. Making Sense of War. P. 222.

столько этос, сколько эпос, конструирование которого определялось актуальными политическими задачами: «большевистский эпос должен был быть очищен от всяческих ассоциаций с возмущающим меньшинством. Накануне войны массовая идентификация Революции с евреями уже отзывалась эхом внутри самой партии. Если миф Октябрьской революции воспринимался как «иудаизированный» до полной непригодности, то новый миф Великой Отечественной войны не должна была постичь та же участь»¹. Ему предстояло стать *Judenfrei* в той же мере, в какой он становился *Leidenfrei*. Ради этого опыт страданий жертв Холокоста или Блокады подлежал стиранию. Опыт травмы, то есть собственно опыт войны, терял язык и более не подлежал репрезентации. В этом контексте ясно, почему тексты, подобные «Осаде человека» Ольги Фрейденберг, «Запискам блокадного человека» Лидии Гинзбург или стихотворениям Геннадия Гора, не укладывались в публичный дискурс о Победе и находились вне публичной сферы.

Итак, блокадная тема прошла последовательную трансформацию. Она родилась на отказе от довоенных героических конвенций, затем погрузилась в своеобразный *лирический натурализм*, оксюморонно сочетавший в себе установку на искренность и субъективность с предельно натуралистическим изображением опыта. Когда мобилизационный потенциал литературы более не требовался, блокадная тема покрылась патиной *мелодраматической беллетристики*, чтобы полностью смолкнуть на годы. После смерти Сталина началась вторичная *лиризация и историзация* блокадной темы, вызванная возвратом к опыту и памяти. Процесс этот завершится уже в постоттепельную эпоху *эпической беллетризацией*, реакцией на которую станет поворот к *мемориализации и документализации*. Наконец, в постсоветскую эпоху в публичное поле входят «Записки блокадного человека» Лидии Гинзбург, а позже «Запретный дневник» Берггольц, где опыту блокады возвращается экзистенциальное измерение, которого в советское время она последовательно лишалась. Этот возврат стал возможен только через разблокирование опыта блокады.

В том самом 1969 году, когда вышла многотомная «Блокада» Чаковского, ставшая монументом историзации блокадного опыта, Александр Твардовский завершил свою последнюю поэму «По праву памяти», запрещенную тогда к публикации. Речь в ней шла о связи опыта и памяти: «Опыт — наш почтенный лекарь, / Подчас причудливо крутой» — единственное, что в состоянии спасти общество от повторения сталинизма. Те же, кто пытается этого не допустить, разрушают «живую память»: «Забыть, забыть велят безмолвно, / Хотят в забвенье утопить / Живую быль. И чтобы волны / Над ней сомкнулись. Быль — забыть!» Образ сомкнувшихся волн не вполне точен: *забвение, как мы видели, есть активный процесс производства «полезного прошлого», Истории, в которой умирал Опыт.*

¹ Weiner A. Making Sense of War. P. 235.

Музей войны: Кинематограф сталинских ударов

Произошедший во второй половине войны поворот в восприятии происходящего афористично сформулировал в «Василии Теркине» Александр Твардовский:

Срок иной, иные даты.
Разделен издревле труд:
Города сдают солдаты,
Генералы их берут.

Эта перемена ракурса в преддверии Победы ввела в советское искусство и новых главных персонажей: наступила эпоха генеральской оптики. В кино периода войны подобная оптика напрочь отсутствовала, поскольку основная функция этого кино (так же как литературы и других искусств военного времени) была мобилизационной: изображая подвиги, оно стимулировало их воспроизводство; рисуя страшного врага, оно формировало ненависть к нему; живописуя картины злодеяний захватчиков, оно взывало к мести. Ничего этого искусству в конце и после войны делать было не нужно. Его цель была иной — ретрансляция нового статуса власти, более не нуждавшейся в прежней легитимации. Закрепление этого статуса и выработка новых стратегий его утверждения превратились в основную идеологическую задачу позднего сталинизма, и печать этой новизны лежит на всей «художественной продукции» эпохи. Ниже мы постараемся проследить, как происходило затвердевание нового принципа легитимности через Победу в семантико-мифологических блоках послевоенной кинопродукции, где этот процесс был представлен наиболее отчетливо.

Понимание кино не столько как искусства, сколько как института просвещения и пропаганды шло из 1920-х годов. Коллективность производства делала его идеальным объектом централизованного управления, что позволяло жестко и целенаправленно регулировать его жанрово и тематически¹. Так, в середине 1930-х годов, когда оборонная тематика выдвинулась на первый план, в руководстве советского кинематографа обсуждался план создания киноистории Красной армии, структурированный тематически по важнейшим операциям Гражданской войны². В целостном виде идея эта так и не материализовалась, но лишь частично была реализована в биографическом жанре (кинобиографии героев Гражданской войны — Чапаева, Щорса, Пархоменко, Котовского и др.). После войны идея киноэпоса Великой Отечественной войны фокусировалась уже не на биографиях, но на военных операциях, в центре которых находилась биография одного военачальника и стратега — Сталина. Окружавшие его люди биографиями не обладали.

¹ См.: *Belodubrovskaya M.* Not According to Plan: Filmmaking under Stalin. Ithaca: Cornell UP, 2017.

² *Багдасарян В.* Образ врага в исторических кинолентах 1930–1940-х гг. // *История страны/История кино* / Под ред. С.С. Секеринского. М.: Знак, 2004. С. 145.

Показательно, что список кинобаталий не захватывал начального периода войны: 1941–1942 годы из киноэпоса исключались. В него входили операции от Сталинградской до Берлинской¹. Этот цикл «художественно-документальных фильмов» состоял из «десяти ударов», обозначенных Сталиным в первой части его доклада «27-я годовщина Великой Октябрьской социалистической революции» от 6 ноября 1944 года на торжественном заседании Моссовета, где вождь занялся историзацией еще не закончившейся войны как истории Победы, выключив из нее начальный период. Тогда же началось планирование фильмов о крупнейших победах Отечественной войны: о Сталинграде, Ленинграде, сражениях за Крым, Белоруссию, взятии Кенигсберга, Берлина. Из «десяти сталинских ударов» удалось снять фильмы только о трех². Но это был новый кинематограф.

Кинематограф военных лет рассказывал о фронте, тыле и «временно оккупированных территориях», но без конкретизации мест, событий и лиц. Это были вымышленные, но очень персональные, апеллировавшие к личному опыту зрителя и потому мобилизационно-действенные истории страданий и героизма. После войны советское искусство занялось превращением войны в «полезное прошлое», а потому нуждалось в жанре, который позволял бы свободно совмещать исторические фантазии с апелляцией к реальным историческим событиям и лицам.

Назовем этот процесс *музеализацией войны*. Музей — идеальная среда для производства «полезного прошлого». Такое прошлое прочно связано с интерпретацией опыта и просеиванием его «через искусственную историю, которая

¹ Еще 20 мая 1946 года в докладной записке на имя Сталина о плане производства фильмов в 1946–1947 годах А. Жданов, Г. Александров и И. Большаков не только оперировали понятием «художественно-документальный фильм», но представили Сталину список таких тем: «Считаю необходимым дать задание Министерству кинематографии создать художественные фильмы на следующие темы:

1. Художественно-документальный фильм о разгроме немецких войск под Москвой в декабре 1941 года.
2. Художественно-документальный фильм о разгроме немецких войск под Сталинградом.
3. Художественно-документальный фильм о разгроме немецких войск под Ленинградом.
4. Художественно-документальный фильм о Крымской операции в 1944 году.
5. Фильм о людях Сталинградского тракторного завода, об их героической борьбе в дни Отечественной войны и об их труде по восстановлению завода.

(Кремлевский кинотеатр: 1928–1953. Документы / Сост. К. М. Андерсон, Л. В. Максименков, Л. П. Кошелева, Л. А. Роговая. М.: РОССПЭН, 2005. С. 736.) Из этого списка Сталин вычеркнул пункты 1 и 5, оставив только победоносные наступательные операции.

² В Приказе Министра вооруженных сил СССР Сталина от 9 июня 1946 года, которым объявлялась опала Жукова и снятие его с постов командующего сухопутными войсками и заместителя Министра вооруженных сил СССР, маршал обвинялся в «нескромности» и «личных амбициях», «приписывании» себе заслуг в основных победных операциях войны (*Сталин И. В. Сочинения*. Т. 18. Тверь: Союз, 2006. С. 417). В приказе в особенности выделялись Сталинградская битва, Крымская операция и штурм Берлина, заслуги Жукова в которых признавались сильно преувеличенными. Можно предположить, что выбор именно этих трех эпизодов войны хотя бы отчасти связан с желанием проиллюстрировать, что именно Сталин, а не Жуков руководил главными победными ударами, что они были именно «сталинскими».

частично затемняет социальные отношения и борьбу, лежащие в основании этого опыта». Такая история основана на восприятии прошлого «через пастиш и стереотипы, конвертирующие его в простые нарративы и зрелища», на «вере в то, что история, превращенная в наследие, становится безопасной, стерильной и свободной от опасностей, субверсии и соблазна»¹. Именно здесь стратегии музеализации оказываются решающими.

Музей — это не просто завершенное прошлое, но прошлое, превращенное в зрелище. Переход прошлого в чистую репрезентацию и дисплей исторически был связан с национальным строительством. Как замечает в «Рождении музея» Тони Беннетт, музеи всегда играли важную роль в создании национальных государств — именно в них «недавнее прошлое было историзировано по мере того, как возникающие национальные государства искали способы сохранить и обессмертить свое собственное создание как часть процесса „национализации“ своего населения, что было неотъемлемой частью их дальнейшего развития»².

Но музей является не столько витриной, сколько институцией дисциплины и регуляции. В этом качестве он стал репродуцировать «иерархическую логику, управляющую местом классов в обществе», а также «предоставлять посетителям набор ресурсов, посредством которых они могут активно включить себя в определенную историческую концепцию, ощутить себя ее частью»³. Это изменило самую природу музея. По остроумному замечанию Тони Беннетта, музей, который изначально был призван «предохранить прошлое *от* развития, теперь существует, главным образом, для того, чтобы сохранить его *для* развития»⁴. Но для развития особого рода.

Всякое конструирование истории связано с «натурализацией объектов», тем, что Ричард Хандлер называет «культурной объективизацией» — процессом, в котором музею принадлежит огромная роль, ведь конструирование культуры и общества есть процесс создания «вещи: естественного объекта или реальности, состоящей из объектов»⁵ — того, на что можно смотреть, у чего можно учиться, за что можно бороться. И именно музеи, которые «буквально используют физические объекты в процессе конституирования культуры, обычно наиболее успешны среди других культурных институтов в деле превращения культуры в объект, то есть в деле ее материализации. Они играют роль не только в демонстрации реальности, но и в структурировании

¹ Urry J. How Societies Remember the Past // *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Ed by Sharon Macdonald and Gordon Fyfe. Oxford: Blackwell Publishers, 1996. P. 52.

² Bennett T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge, 1995. P. 76.

³ Ibid. P. 47.

⁴ Ibid. P. 146.

⁵ Handler R. *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press, 1988.

самого современного способа видеть и понимать мир „как если бы он был выставкой“»¹. Эта музейная стратегия превращает в «вещи» любые объекты, подлежащие репрезентации. В том числе — исторические фигуры. В нашем случае речь идет о военачальниках, и прежде всего главным, если не единственным среди них — Сталине.

Именно в послевоенном «художественно-документальном» кино эмансипация Сталина достигает кульминации. В «историко-революционных» фильмах 1930-х годов (таких, как «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Великое зарево» и др.) он был представлен как ученик Ленина. В «Клятве» — его единственным наследником. В военных же картинах Сталин *вообще не связан* с Лениным. Он, наконец, становится самодостаточным. Легитимация через сравнение завершилась. Метафора стала ненужной. Наступила эпоха метонимии: на смену *сравнению* объектов приходит *замещение* одного объекта другим. Именно стратегии музеализации отвечают этому сдвигу в послевоенной сталинской культуре.

Поскольку «послевоенная государственная политика в области кинематографии была, прежде всего, направлена на вытеснение и замещение этического и соответственно эстетического опыта, накопленного обществом в годы войны»², постольку послевоенное искусство не было простым количественным наращиванием и продолжением идеологии «национал-большевизма»³. Более того, кинопродукция этих лет отличалась от довоенной и военной принципиально. Как пронизательно заметил Евгений Марголит, довоенное и военное кино, также «задуманное в рамках державного эпоса» и посвященное военачальникам русского прошлого или героям Гражданской войны, «даже в том случае, когда монументальность продолжает оставаться главенствующей чертой киногероя», преобразуется в «героико-авантюрный жанр»⁴, который сохранял элементы занимательности и зрительности. Послевоенный фильм о войне являл собой в этом смысле нечто совершенно новое, поскольку новой была его основная задача:

отринув, объявив несуществующим реальный исторический опыт военного периода, противопоставить ему новый миф <...> В центре его — победа в Великой Отечественной войне, достигнутая благодаря совершенству государственного механизма, созданного Сталиным. История войны состоит отныне из «десяти сталинских ударов». Им и будут посвящены теперь фильмы на военном материале,

¹ Macdonald S. Introduction // *Theorizing Museums. Representing Identity and Diversity in a Changing World* / Ed. by Sharon Macdonald and Gordon Fyfe. Oxford: Blackwell Publishers, 1996. P. 7.

² Марголит Е. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. С. 353.

³ См.: Бранденбергер Д. Национал-Большевизм. Сталинская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931–1956). СПб.: Академический проект, 2009.

⁴ Марголит Е. Живые и мертвое. С. 299.

выполненные в жанре, поименованном «художественно-документальным»: «Третий удар» (1948) И. Савченко, «Сталинградская битва» (1949) В. Петрова и «Падение Берлина» (1949) М. Чиаурели. Основные персонажи — творцы Победы — Верховный главнокомандующий, его маршалы, члены Политбюро. А также рядовые участники войны — «сыновья и дочери народа», миф о геройском подвиге которых открыл им дорогу в официальный пантеон¹, —

Зоя Космодемьянская, Алексей Маресьев, Александр Матросов, молодогвардейцы и другие герои монофильмов.

Жанр «художественно-документального фильма» не случайно поэтому стал новой горячей темой, активно обсуждавшейся кинокритиками, которые указывали на то, что «художественно-документальным фильмам присущ широкий эпический охват действительности. Здесь нет места камерным сюжетам, индивидуальная судьба героев решается в связи с судьбой всего народа. Жанр художественно-документального фильма предъявляет особые требования и к актерам»². «Особые требования» были связаны с тем, что актерам приходилось играть реальных исторических лиц. Что же касается «эпического охвата действительности», то он возникал как побочный продукт активного преобразования реального военного опыта, еще не до конца пережитого, но уже активно перерабатываемого в эпос. Процесс этот не терпел отлагательства: изменение статуса легитимности режима происходило по результатам войны и должно было быть зафиксировано по горячим следам, отпечатавшись в еще не остывшей памяти и отлившись в непререкаемый нарратив Победы, политические дивиденды от которой вождь должен был получить немедленно.

Неудивительно поэтому, что художественно-документальные фильмы «наглядно опровергали лживую, до конца порочную эстетскую теорию, согласно которой подлинно художественное произведение будто бы создается только тогда, когда художник отходит от изображаемых событий на значительную „дистанцию во времени“». Эта теория служила на практике только дымовой завесой для тех, у кого не было творческих сил откликнуться на значительнейшие события в жизни народа»³.

Самым значительным была, несомненно, Победа, которая должна была затмить войну, впечатать в еще свежий и неустоявшийся образ прошлого новую объясняющую матрицу, а точнее, переформатировать этот опыт. Именно поэтому, что слагавшаяся в результате картина была неузнаваемой, объясняющая матрица, из которой она выростала, должна была выглядеть прежде всего убедительной. Поэтому критика не уставала повторять, что таким фильмам, как

¹ Там же. С. 360.

² Смирнова Е. Алексей Денисович Дикий. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 21.

³ Соловьев А. Пути развития нового жанра // Искусство кино. 1949. № 4. С. 17.

«Молодая гвардия», «Третий удар», «Сталинградская битва», «Падение Берлина», «веришь, как документам»¹.

И именно потому, что в этих «документах» полностью переворачивалась картина только что завершившейся войны, новый жанр не подлежал описанию, но лишь обоснованию. Так, утверждалось, что «художественно-документальный жанр — это качественно новая эстетическая категория, новый этап, новое явление в искусстве социалистического реализма. Не в схоластических спорах о сущности нового жанра, а в живом процессе решения важной и сложной идейно-творческой задачи, вставшей перед советским киноискусством, определяется понятие нового жанра»².

Вместо «схоластических споров» предлагалось обращение к постановлению ЦК ВКП(б) 1946 года, где осуждался фильм Пудовкина «Нахимов» за то, что вместо показа великого флотоводца в исторически значимых событиях авторы увлеклись показом его личной жизни. Не поняв этого, авторы затянули работу над сценарием картины в этом жанре «Оборона Ленинграда»: «Затяжка здесь имеет не организационный или технический характер. Она — результат недостаточной продуманности задачи и жанровых особенностей сценария. Попытки строить драматургию сценария не на раскрытии магистральной темы, а на бытовом сюжете, искать драму не в эпических событиях, а главным образом в частных судьбах второстепенных участников обороны Ленинграда заранее были обречены на неудачу»³. Иными словами, вместо блокады и страданий обычных ленинградцев следовало показывать эпическую оборону, организованную партийным руководством города и страны (характерно смещающее акценты само название будущей картины: не *блокада*, но *оборона Ленинграда*).

Чего бы ни касался новый жанр, все каменело в величественной позе, наливалось эпическими соками, переполнялось исторической значительностью, а все «второстепенные участники» событий (как и сами не вполне победоносные события) заменялись победами и военачальниками, над коллективным разумом и волей которых витали гений и воля вождя:

Перед авторами произведений нового жанра встала колоссальная по своей ответственности и сложности задача: попытаться воссоздать средствами искусства основные этапы Отечественной войны, нарисовать с документальной точностью и на высоком уровне художественной правды образ величайшего стратега и полководца, создателя новой военной науки, организатора и вдохновителя всех побед советского народа и его армии — Верховного Главнокомандующего всеми Вооруженными Силами СССР товарища И. В. Сталина.

¹ Ждан В. Сталинградская битва: О фильме и его создателях. М.: Госкиноиздат, 1950. С. 7.

² Соловьев А. Пути развития нового жанра // Искусство кино. 1949. № 4. С. 17.

³ Там же. С. 17–18.

Показать рождение стратегического замысла, претворение его в жизнь, его победное завершение; показать военачальников, выполняющих замыслы и волю Верховного Главнокомандования, новое и передовое в советской военной науке и искусстве, наше превосходство над рутинной военной наукой и всей военной доктриной врага; показать советскую Армию во всей ее духовной и материальной мощи; выразить основы патриотической деятельности народа, который героической работой в тылу обеспечил выполнение стратегических планов; наконец, в пределах генеральной темы, показать врага. Все это и нужно было творчески решить в произведениях нового жанра¹.

И если в результате «правдиво изображенное» на экране противоречило опыту зрителя, то потому лишь, что эти фильмы «стремились взять самую жизнь не во внешней, а во внутренней ее связи, раскрыть движущие силы исторического процесса, показать связь событий и отдельных человеческих судеб, ни в чем и нигде не отступая от действительного хода истории — все это и стало внутренней основой драматургии художественно-документального фильма»². Иначе говоря, соответствие увиденного на экране пережитому отнюдь не было частью этого «правдивого изображения», поскольку прокламируемая задача этих фильмов состояла в том, чтобы показать зрителю «правду истории». Разлитая в жизни, она была скрыта от глаз. Ее-то и создавали (а во все не отражали!) «правдиво» эти ленты. Правда истории состоит в том, что победа одержана благодаря сталинскому гению. И здесь советскому искусству предстояло идти проторенным в европейском средневековом искусстве путем.

В «Портрете короля» Луи Моран показал, как история жизни и деяний (и личных, и исторических) короля всегда выстраивается в полном соответствии с историей государства. Результатом становится история, которая «не допускает никаких остатков автономности», являясь «пространством тотальной просматриваемости и абсолютной репрезентативности»³. Представить себе что-либо иное означало бы «признать „уголок“ в королевской вселенной, в которой действия короля не были бы репрезентабельны, не были бы восхваляемы, не могли бы быть артикулированы в форме прославляющего нарратива» (там же). Это означало бы помыслить немислимое — абсолютизм, который не является абсолютным; история короля не может быть представлена иначе как история, в которой король является одновременно «главным действующим лицом Истории и ее мета-нарратором» (72).

Установленная Мораном связь абсолютизма с используемыми в нем стратегиями историзации может быть понята как универсальная, поскольку «видеть

¹ Там же. С. 18.

² Ждан В. Образ великой битвы // Искусство кино. 1949. № 3. С. 24.

³ Marin L. Portrait of the King. London: Macmillan, 1988. P. 71. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

историческое событие с позиции короля, оказаться в этой высшей (или почти высшей) позиции — все равно что видеть пришествие самой Истории, поскольку король является ее уникальным агентом. И поскольку во взгляде на абсолютного господина отражается его взгляд и то, что он может видеть, появляется возможность участвовать в его видении и разделять, таким образом, его власть» (73).

Новая репрезентация войны — яркий пример того, как работала эта оптика. Советский зритель превращался в участника сталинского «театра абсолютизма» посредством включения себя самого в новое зрелище, которое, имея мало общего с реальностью, строилось в соответствии с логикой исторической репрезентации власти:

Для того, чтобы стать сообщником абсолютизма, история должна видеть короля везде и во всем, движущей силой всего происходящего, а также должна построить исторический нарратив как развивающуюся самопорождающую активность монарха с точки зрения самого монарха. Поскольку это источник всех озарений, такая история предлагает единственную точку зрения, с которой развивающийся исторический процесс может быть понят¹.

Неудивительно поэтому, что эти картины бросают вызов памяти и опыту зрителя. Их действие разворачивается

в демонстративно противопоставленном массовому опыту парадном пространстве батальных полотен, которое, однако же, объявляется единственным исторически подлинным. Снятые движущейся камерой с высоты птичьего полета многотысячные массовки с множеством военной техники и пиротехническими чудесами призваны были продемонстрировать массовому зрителю принципиально недоступную ему точку зрения вождя — единственного, кто обладает полнотой истины в каждый исторический момент. В некотором смысле — допустить и сделать причастным к этой точке зрения. Свое же место рядовому зрителю предлагается найти в принципиально нечленимой на отдельные лица массовке. Очевидно, само ощущение причастности к масштабу разворачивающегося на экране действия призвано служить компенсацией массовому сознанию за это наглядное ощущение предельной малости своего места — и опыта — в системе.

Сама же система предстает на экране как воля Вождя, воплощенная в его официальном Слове. Лейтмотив художественно-документального фильма — карта-план военных действий, над которой склоняется Вождь. Происходящее разворачивается в неукоснительном соответствии его указаниям, согласно плану <...> опыт рядового человека решительно никакого значения не имеет².

¹ Bennett T. The Birth of the Museum. P. 34.

² Марголит Е. Живые и мертвое. С. 361.

Следует отметить, что в многочисленных довоенных фильмах Сталин фигурировал как лицо сугубо *историческое* — либо как организатор революции, либо как организатор побед в Гражданской войне, либо как любимый ученик и ближайший конфидент Ленина. Теперь же Сталин предстал в *актуальном* качестве вождя и организатора Победы. Здесь решалась и сугубо репрезентативная задача: зритель впервые получал возможность попасть в святая святых — сталинский кабинет в Кремле, увидеть войну глазами Сталина, услышать, как он руководил, общался с легендарными маршалами, как работала Ставка Верховного Главнокомандования. Иными словами, он получал возможность увидеть тайну сталинской власти.

Проблема легитимности этой власти ушла с началом победной фазы войны. На передний план выступила чистая демонстрация власти. Причем не документальная, но «документально-художественная». Эти фильмы повествуют не столько о том, как Сталин руководил военными действиями, сколько о том, каким он хотел предстать в качестве «величайшего полководца всех времен и народов»¹. Как писал биограф Михаила Чиаурели Иосиф Маневич, «в каждом эпизоде, в котором появляется Сталин, мы ощущаем мудрое спокойствие, ясность и величие его мыслей, его планов, гениальный всесторонний охват явлений»². Поэтому Сталин подавлял статичностью и медлительной рассудительностью. Собственно, и сама война была лишь материализацией сталинского Слова.

Критика тех лет не уставала подчеркивать «документальность» этих картин, что должно было свидетельствовать об их «исторической правдивости»:

— в «Третьем ударе» «каждая сцена настолько правдива и жизненна, что приобретает черты документа; вместе с тем, подлинные события возведены режиссером в степень обобщенного художественного образа. Это и создает в фильме глубокую и правдивую картину грандиозной битвы»³;

— в «Падении Берлина», «продолжая традиции фильма „Клятва“, Павленко и Чиаурели в подлинно правдивой, реалистической манере показали нам величественный и в то же время глубоко человеческий образ Сталина. Конечно, не во всей его сложности. Конечно, не отразив и сотой доли его разносторонней деятельности. Но в таких существенно важных чертах, которые заставляют принять этот образ сразу и слить его с тем дорогим образом, который живет в сердце каждого советского человека»⁴;

¹ О том, что именно образ Сталина был главной заботой вождя при оценке этих картин, говорит тот факт, что «Сталинградская битва» и «Падение Берлина», где Сталин занимает большую часть экранного времени, были удостоены Сталинской премии первой степени, тогда как «Третий удар», где вождь показан чуть менее монументально и где изображены рядовые участники событий, а не только его кремлевский кабинет, был удостоен Сталинской премии второй степени.

² Маневич И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. М.: Госкиноиздат, 1953. С. 127.

³ Маневич И. Творческий путь И. А. Савченко // Искусство кино. 1951. № 1. С. 18.

⁴ Погожева Л. «Падение Берлина» // Искусство кино. 1950. № 1. С. 13.

— в «Сталинградской битве» (даже при демонстративной непохожести Дико-го на Сталина!) «действующие в фильме люди <...> так же, как и события, переданы с документальной точностью. Портретное сходство в изображении людей необходимо выросло из всего замысла фильма, его характера; отсутствие сходства разрушило бы документальную достоверность самих событий»¹. И т. д.

Но если что эти фильмы правдиво и отражали, так это официальный исторический нарратив. Как раз после войны выходит равная по статусу «Краткому курсу» истории ВКП(б) обновленная «Краткая биография» Сталина с дописанными и отредактированными лично Сталиным страницами о роли вождя в Победе. Так что «Сталинградская битва» действительно служила, по словам критика, «художественно-документальной иллюстрацией к словам из «Краткой биографии» вождя:

Это была самая выдающаяся победа в истории великих войн. Битва за Сталинград — венец военного искусства; она явила новый пример совершенства передовой советской военной науки. Одержанная здесь историческая победа — яркое торжество сталинской стратегии и тактики, торжество гениального плана и мудрого предвидения великого полководца, проникательно раскрывшего замыслы врага и использовавшего слабости его авантюристической стратегии².

Критика изредка признавала, что картины эти не столько *отражают*, сколько *преобразуют* реальность в соответствии с новым историческим нарративом:

Перед авторами фильма «Падение Берлина» стояла трудная и почетная задача. Факты истории свершились, но история еще не была написана. Свидетели и участники величайших событий, они должны были стать и летописцами. В их труде научный анализ должен был сочетаться с художественным отражением мира, историческое исследование должно было завершиться художественным обобщением³.

Как бы не замечая зазора между «фактами истории» и «художественным обобщением», критики утверждали, что такие фильмы, как «Клятва» и «Падение Берлина», «сохраняют для потомства живой, не умирающий дух времени, наглядно в художественной форме, в живых реалистических образах показывают развитие исторических событий. Зритель как бы сам вновь переживает прошедшее, становится участником его и получает представление о происшедших событиях порой более яркое, чем мог бы он получить, обратившись к подробному историческому исследованию»⁴. И это при том, что изображаемое

¹ Ждан В. Образ великой битвы. С. 26.

² Иосиф Виссарионович Сталин: Краткая биография. М.: ОГИЗ, 1947. С. 202–203.

³ Маневич И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. С. 119.

⁴ Там же.

на экране — главным образом кремлевский кабинет вождя и армейские штабы, где дискутируют генералы и маршалы, — не имело ничего общего с тем, что было пережито во время войны зрителями.

Но даже оставаясь единственной личностью, на которой сфокусировано было действие этих картин, Сталин был лишен какой-либо индивидуальности. На просмотре отснятого материала «Сталинградской битвы» 13 марта 1948 года Пудовкин говорил о холодной монументальности сыгранного Алексеем Диким Сталина:

Создавая монументальный образ гениально мыслящего человека, Дикий, насколько я могу судить по этим кускам, полностью отбросил всякое общение Сталина с людьми, с которыми он встречается. Во всех сценах с генералами, которые я просмотрел, везде Сталин даже физически почти не смотрит на человека, с которым беседует. Вопросы, которые он задает, становятся вопросами, которые он задает себе по ходу мысли, а ответом почти не интересуется. А вот этой живой связи с человеком, с которым он беседует, — ее просто не существует сейчас в игре актера.

И, обращаясь к создателям фильма, советовал: «совершенно не страшно, если вы будете связывать с этим гениальным мышлением простое, человеческое отношение к своему собеседнику в каких-то формах общения с ним. Когда человек задает вопрос, то мог бы возникнуть какой-то спор, а здесь даже возможность спора у актера полностью отсутствует. Так нельзя»¹. Спустя неделю (20 марта 1948 года) в ходе обсуждения картины Пудовкин конкретизировал свои претензии:

Получается так, что вопросы, которые задает Иосиф Виссарионович Василевскому, как бы не предполагают даже наличие какого-то человека, который может ответить, а тем более ответить не так, как думает Иосиф Виссарионович. Вопросы и ответы, с которыми мы знакомы в выступлениях товарища Сталина, когда он ставит вопрос и сейчас же сам на него отвечает. В чем тут дело? Я понимаю, что если для хода развития мысли товарища Сталина все ясно, ничего не подлежит ни малейшему сомнению и ничто не требует ответа от собеседника, тогда при правильной трактовке образа просто не нужно задавать вопросы. Но если вопрос задан и вместе с тем он не предполагает ответа, он приобретает риторический характер. А приписывать риторический характер, мне кажется, было бы излишне. <...> Почти все генералы, в какой-то мере копируя товарища Сталина, говорят иногда с остановившимся взглядом, сосредоточенным на мысли².

¹ Пудовкин В. Сочинения: В 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1976. С. 116.

² Там же. С. 119.

Между тем речь шла о сознательной установке. Широко известен пересказанный Михаилом Роммом разговор с Алексеем Диким:

Я спрашиваю Дикого — почему вы говорите, не глядя на собеседника, почему вы так высокомерны, что даже не интересуетесь мнением того, с кем разговариваете?

Дикий ответил мне следующее:

— Я играю не человека, я играю гранитный монумент. Он рассчитан на века. В памятнике нет места для улыбочек и прочей бытовой шелухи¹.

Столь нетрадиционного «подхода к образу» Дикий не скрывал и в своих публичных выступлениях. Описывая свою работу над образом Сталина, он говорил: «Я прекрасно понимал, что каждый зритель, который будет смотреть мою работу, в сердце своем носит образ Иосифа Виссарионовича Сталина, что он, зритель, не простит мне самого незначительного отклонения от жизненной правды»². Интересен здесь сам статус этой «правды», совпадающей с образом Сталина, который «каждый... носит в своем сердце». Можно заключить, что этот образ либо одинаков во всех сердцах, либо различен, и тогда «жизненных правд» окажется множество — у каждого своя. Как бы то ни было, «ощущение небывалого героизма и исторической грандиозности деяний вождя никогда не должно покидать актера. Если не будет этого решающего творческого элемента, — не будет и монументальности образа. Он предстанет перед зрителями правдивым только в бытовых деталях, а не в виде широкого образного решения задачи во всей ее сложности»³.

Собственно, отказ от таких «бытовых деталей» («шелухи»), как внешнее сходство с вождем или сталинский акцент, и определил выбор Дикого на роль самим Сталиным, который пришел к выводу, что игравший его практически во всех довоенных фильмах Михаил Геловани «страдает национальной ограниченностью» и не вполне отвечает образу «русского» вождя. «У Геловани, — говорил он И. Г. Большакову, — сильный грузинский акцент. Разве у меня такой акцент? Подумайте о подходящем актере на роль товарища Сталина. Лучше всего из русских»⁴. В итоге выбор пал на А. Д. Дикого. Созданный им кинематографический образ вождя, согласно отзыву самого Сталина, показывал, что «товарищ Сталин принадлежит русскому народу и великой русской культуре»⁵.

Дикий не скрывал и от самого вождя, что играет не его, но «образ Сталина». Актер Евгений Весник, друживший с Алексеем Диким, пересказывал с его слов

¹ Ромм М. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964. С. 40–41.

² Смирнова Е. Алексей Денисович Дикий. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 21.

³ Дикий А. Почетный долг советских художников // Искусство кино. 1949. № 6. С. 11.

⁴ Марьямов Г. Кремлевский цензор: Сталин смотрит кино. М.: Киноцентр, 1992. С. 104.

⁵ Родник. 1989. № 12. С. 53.

разговор Дикого со Сталиным. Сталин якобы сказал ему, что лично назначил его на роль Сталина после просмотра двенадцати актерских проб, потому что у него не было никакого акцента, да и внешнего сходства со Сталиным. Сказав, что Дикий «могуче выглядел в этой роли», Сталин спросил его, почему тот не пользовался атрибутами, которыми пользовались все артисты, — ни акцентом, ни внешним сходством. Ответ Дикого очень понравился Сталину: «А я, извините, не вас играл. Я играл впечатление народа о вожде»¹.

Если верно, что Дикий играл *впечатление народа о вожде*, то можно сказать, что режиссер снимал *впечатление вождя о народе (и войне)*. И эта двойная проекция делает сталинские военные фильмы особенно интересными. В них отражается не столько вождь, сколько представления вождя о себе и о тех «простых людях», к которым обращена картина.

Главный герой «Падения Берлина» знатный сталевар Алексей Иванов — именно такой измененный до неузнаваемости «простой человек». Образцовый плакатный герой, лишенный воли, инициативы, какой бы то ни было самостоятельности, на протяжении картины, пройдя с боями путь до Берлина, он нисколько не изменяется, но существует в картине исключительно для встреч с вождем. В отличие от «простых людей» из литературы и кино 1930-х годов, которым, как, например, Ивану Шадрину из пьесы Николая Погодина «Человек с ружьем», такая встреча помогала сделать выбор, понять и принять правду революции, встреча Иванова со Сталиным нисколько его не меняет.

Такие встречи до войны были важны и для самого вождя: встречаясь с крестьянами в фильме Ромма или с тем же «человеком с ружьем», Ленин лучше понимал «запросы народа». Встречи же Сталина с простыми людьми ничего ему не дают. Зритель и не ожидал от такой встречи ничего, кроме зрелища самого вождя. Узнав, что его вызывает к себе Сталин, герой «Падения Берлина» в панике: «Не поеду... Даже представить себе не могу: ну как я буду говорить со Сталиным!», на что директор завода отвечает: «Говорить ему надо!.. Алеша — с тобой будут говорить! Ты только слушай да ума набирайся». В сущности, Алексей Иванов играет здесь конструируемого авторами *зрителя картины*, голос и опыт которого не имеет никакого значения: «Ты только слушай».

Сыгранный Борисом Андреевым Алексей Иванов — огромный нескладный увалень с остановившимся взглядом, стопроцентная советская правильность которого оттеняется мужиковатостью, импульсивностью, фольклорной непосредственностью и народной простотой. Это ампула «державного дитяти» Борис Андреев освоил еще в довоенных и военных фильмах. Живое воплощение «славного племени сталинских сынов» и усредненного образа «народных масс», он является фигурой совершенно условной. Сам тот факт, что он «государственного рождения человек», так как родился 7 ноября 1917 года, сама

¹ Весник Е. Записки артиста. М.: АСТ, 2009.

его «массовая» фамилия — все это работало на придание этому образу условности (вплоть до того, что, подобно фольклорному богатырю, он после контузии проводит в госпитале три месяца, не просыпаясь). Будучи номинально «главным героем», он появляется в различных батальных сценах, произнося «За Родину, за Сталина!», ведя за собой солдат и идя напролом по трупам поверженных врагов, вступая с ними в рукопашные схватки, пока не водружает над Рейхстагом Знамя Победы. Его идеологическая функция — быть потрясенным величием вождя, с которым он встречается перед войной и в дни победы в Берлине. Это «вечное государственное дитя»¹ представлено инфантильным, непосредственным и комически простым.

Если беснующийся Гитлер и его inferнальное окружение предстают окрашенными в мрачные контрастные тона, то светлые, радостные тона мира «простого советского человека» оттеняют мудрое величие и спокойную монументальность Сталина. Однако свойственная Чиаурели склонность к утрированию и отсутствие чувства меры сыграли с ним злую шутку. Идеологическая схема фильма была настолько навязчиво прямолинейной, что грань, за которой «простой советский человек» Иванов превратился в самопародию, оказалась перейденной, что вызвало недовольство многих зрителей.

Поскольку Чиаурели, крестурра Берии и участник сталинских ночных застолий, находился вне критики, о его картинах нередко писалось прямо противоположное тому, что зритель видел на экране. Так, рецензент писал о том, что «образом сталевара Алексея Иванова авторы фильма сказали большую правду о современнике. Не гоняясь за мелкой правдой фактов, раскрыли они самые существенные черты его героического характера»². Но отсутствие этой «мелкой правды фактов» для зрителей, видимо, не вполне подготовленных к восприятию «большой правды истории», оказалось критическим. Агитпроп ЦК докладывал курировавшему вопросы идеологии секретарю ЦК Михаилу Суслову о том, что в многочисленных письмах в ЦК зрители из Москвы, Риги, Ярославля, Мурманска, Ленинграда и других городов «пишут, что их не удовлетворяет поведение сталевара Алексея Иванова при встрече с товарищем Сталиным. То, что Алексей прячется за кусты, путает отчество товарища Сталина, слишком развязно ведет себя на приеме, просит помочь ему в отношениях с любимой девушкой и пр., оглуляет образ Алексея, представленного в фильме передовым стахановцем»³.

Необходимый для контраста с вождем образ Иванова (простота/глубина, наивность/мудрость, динамичность/статичность и т. д.) был отвергнут зрителем, отказавшимся признавать себя в этом (слишком) «простом человеке», что

¹ Марголит Е. Живые и мертвое. С 362.

² Погожева Л. «Падение Берлина» // Искусство кино. 1950. № 1. С. 12.

³ Докладная записка Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) М. А. Суслову об отзывах зрителей на фильм «Падение Берлина» 11 марта 1950 г. // Кремлевский кинотеатр. С. 834.

ставило под сомнение и противоположный полюс — вождя. Зрительская критика была направлена в одну точку: «В большинстве писем отмечается, что образ сталевара Алексея Иванова в ряде сцен фильма подан неправдоподобно, слишком упрощенно и неубедительно». Приводились и конкретные высказывания: «...Мне совершенно непонятно, почему в художественно-документальный фильм, созданный на исторических событиях, авторы включили сомнительного остроумия комедию? Приход Иванова к И. В. Сталину, его встреча с вождем режет глаза и уши. Зритель испытывает неловкость и даже стыд за этого парня, ибо имя ВОЖДЯ глубоко ЧТИТСЯ и бережется не только нами, русскими, но и народами всех стран мира... Совершенно неуместно и никому не нужно было показывать знатного молодого человека в роли придурковатого Иванушки» (тов. Данилова, инспектор РОНО, Кронштадт), «Почему Алексей по желанию сценариста остался каким-то недоразвитым простачком, ограниченным примитивным человеком?» (тов. Дроздов, мастер Московского завода шлифовальных станков), «Образ сталевара в мирных условиях и героя на войне — неотесанный, необразованный, невоспитанный парень! Это не реальный облик передового советского человека... Даже наши умные советские дети с возмущением следят за Алексеем Ивановым и бросают самые нелестные реплики о нем» (тов. Иванов, преподаватель школы г. Красногорска), «...Алексей Иванов показан в отдельных сценах фальшиво и надуманно. Кто он — передовой стахановец, советский рабочий, выросший в коллективе, любящий товарища Сталина с детства, или мужичок дореволюционного времени из медвежьего уголка?» (тов. Буревой, слесарь, г. Ростов Ярославской обл.), «Разве можно было сцену встречи вождя с героем труда делать комической? Это кощунство!» (тов. Мосякина, Калуга)¹.

Не прошло мимо внимания зрителей и эпическое одиночество вождя, прозвучавшее в хрущевской критике «Падения Берлина» на XX съезде партии, в которой трудно было не ощутить личной обиды. «Там действует, — возмущался Хрущев, — один Сталин: он дает указания в зале с пустыми стульями, и только один человек приходит к нему и что-то доносит — это Поскребышев, неизменный его оруженосец. (Смех в зале.) А где военное руководство? Где же Политбюро? Где правительство? Что они делают и чем занимаются? Этого в картине нет. Сталин один действует за всех, не считаясь и не советуясь ни с кем»². Погруженный в себя вождь превращал окружавших его людей в статистов (*ил. 1*).

Однако задолго до Хрущева это было замечено зрителями, о чем сообщали Суслову сотрудники Агитпропа: «Тов. Петренко (Москва): „Члены Советского правительства, как в первой, так и во второй серии фильма, показаны бледно.

¹ Там же. С. 842–843.

² Известия ЦК КПСС. 1989. № 3. С. 150–151.

На обеде у тов. Сталина они садятся как-то связанно, в стороне от тов. Сталина, и в других местах держатся как статисты¹. Тов. Вагин (Москва): „Члены Политбюро настолько искажены, что прямо неудобно за постановщиков. Нельзя же, прикрываясь хорошим замыслом и содержанием, показывать уродливо руководителей. Товарищей Ворошилова, Молотова, Микояна, Берия и других членов Политбюро народ любит, и показывать их надо такими, какими их знает народ“. Тов. Семенов (подполковник): „Мне, участнику нескольких парадов в Москве, довелось видеть товарищей Молотова, Ворошилова, Маленкова, Булганина, Берия и др. на трибуне. Они не произносили в это время речей, но это — энергичные, волевые люди. Не уносишь этого впечатления после просмотра фильма 'Падение Берлина', здесь они показаны пассивными и, я бы сказал, карикатурными“².

Разумеется, эти голоса не проникали на страницы печати, где не было недостатка желающих выразить свое восхищение «правдивостью» этих картин. Так, сценарием фильма «Сталинградская битва», согласно журналу «Знамя», восторгались все — от маршала до рядового. Маршал Чуйков утверждал, что «жизнь сталинградцев показана реально и хорошо»³, а сами «читатели-сталинградцы, да и фронтовики, сражавшиеся на других участках, ревниво следят за развитием действия в целом, проверяют на собственном опыте историческую точность отдельных эпизодов»⁴. Редакция журнала, впрочем, не скрывала, что в читательских письмах звучало недовольство тем, что в сценарии «не нашли убедительного отражения героические усилия и самоотверженная титаническая борьба простых советских людей»: «Читатели пишут, что трудовой подъем народа, героические дела простых советских людей показаны в сценарии схематично, упрощенно», «рабочие показаны обезличенно», «хотелось бы, чтобы при постановке фильма автор выпуклее показал *рядового* солдата, младшего командира. Ведь в Сталинградской операции мы, рядовые и сержанты, были важными винтиками большого механизма»⁴.

Это желание зрителей быть представленными *хотя бы* «винтиками» не могло оставаться проигнорированным. Так родился «художественно-документальный» жанр. Его отцом стал один из самых ярких режиссеров сталинского кинематографа Фридрих Эрмлер. Это не первый его вклад в развитие «тоталитарного кино». Настоящим открытием был «Великий гражданин», ставший итогом эволюции историко-революционного жанра, вершиной традиции, фильм, который Майя Туровская назвала огромной фрейдистской проговоркой: киносценарий, который редактировал Сталин, создававшийся

¹ Записка Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) М. А. Суслову об отзывах зрителей на фильм «Падение Берлина» 9 июня 1950 г. // Кремлевский кинотеатр. С. 842–843.

² Дмитриева Ц. Читатели о сценарии «Сталинградская битва» Н. Вирты // Знамя. 1948. № 2. С. 186.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 188.

одновременно с показательными процессами 1936–1938 годов, как бы вводил зрителя в мир сталинской паранойи и в сталинскую логику обоснования Большого террора, фундирующим событием которого было убийство С. М. Кирова. Став одним из образцовых произведений эпохи Большого террора, фильм удостоился одной из первых Сталинских премий. Теперь Эрмлер сделал очередное чрезвычайно своевременное открытие, вновь смог прочесть еще не проговоренный политический заказ вождя, как будто предвидя то, что хотел бы увидеть Сталин после войны.

Современники уловили значение созданного Эрмлером. Заключение Художественного совета при Комитете по делам кинематографии квалифицировало «Великий перелом» как «выдающееся по своим идейным и художественным качествам кинопроизведение. Эта картина знаменует собой переломный момент в разрешении военной тематики»¹. Этот переломный момент позже точно сформулирует Юрий Ханютин, назвавший «Великий перелом» «фильмом, завершившим один период нашей кинематографии и открывавшим другой»².

В «Великом переломе» Эрмлер использовал те же приемы неопределенности и полупрозрачности, что и в «Великом гражданине». В обеих картинах действуют легко узнаваемые, хотя и неназываемые исторические персонажи (Киров, лидеры оппозиции в «Великом гражданине»; в «Великом переломе» — военачальники, руководившие Сталинградской битвой, — сам Эрмлер позже называл Ватутина, Малиновского и Толбухина, хотя в Муравьеве легко угадывается Жуков, а в его противнике Клаусе — Паулюс). В основе сюжета обеих картин — тайна (заговор в первом случае, тайная подготовка мощного наступления во втором). В центре обоих фильмов — ключевое историческое событие, которое не называется, но легко угадывается (убийство Кирова, Сталинградская битва). Подобно «Великому гражданину», «Великий перелом» состоит не столько из действий, сколько из словесных споров, лишь сопровождаемых действиями. Можно было бы сказать, что «Великий перелом» стал своеобразным продолжением «Великого гражданина», картины, в которой Эрмлер синтезировал основные приемы тоталитарного кино, создав фильм-партсобрание, лишенный, казалось бы, всякой занимательности и погруженный в бесконечные партийные дискуссии-битвы с оппозицией.

Применив те же приемы к новому актуальному материалу, Эрмлер контактировал два жанра — историко-революционный и военный фильм. Так возник новый жанр. Задуманный как история героя (сценарий назывался «Генерал армии»), фильм оказался историей сражения. Фокус не случайно сдвинулся с персонажа на стратегию: персонаж здесь (а позже это станет законом нового жанра) один — Сталин. Все остальные — лишь свита. Поэтому центральным

¹ Цит. по: Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. М.: Искусство, 1969. С. 148.

² Там же.

становилось событие, через развертывание которого можно было раскрыть историю (сталинской) стратегической мысли. Драматургия и динамика сюжета выростала из внутреннего драматизма стратегической ситуации войны. В центре фильма оказалась военная операция, прообразом которой служила Сталинградская битва.

Главный герой фильма генерал армии Муравьев несет на себе отблеск сталинского стратегического гения. Он не только посвящен в замысел вождя — ему поручено осуществление сталинского плана. И хотя все вокруг, включая и куда более опытных и старших его соратников, уважают Муравьева, сам он себя считает лишь исполнителем воли того, чье имя не произносится: «Правильно оценить и использовать сложившуюся обстановку, вывести из нее выполнимую задачу... Это каждый талантливый военачальник умеет. Но только подлинный полководец ставит задачу и сам создает нужную ему обстановку. И такой полководец у нас один».

Не удивительно поэтому, что критика находила фильм лишенным сколько-нибудь персонализированных героев, справедливо видя в этом особенность нового жанра: «Казалось бы, автор сам отстранил от себя решительно все возможности создать сколько-нибудь яркие и запоминающиеся характеры. <...> герои фильма — так как они показаны автором и режиссером, не представляют собой того, что мы называем характерами»¹. Причина в том, что все в фильме заточено на невидимый источник стратегической мысли — Сталина, который показан лишь в самом начале картины.

Фильм «Великий перелом» задумывался Эрмлером до фильма «Она защищает Родину» (1943), типичной военной картины, взывавшей к мести. Новый же фильм, хотя и снимался во время войны, во всех смыслах послевоенный. Он обращен к уже другой стране: «Фильм ожидала уже не застигнутая внезапным нападением страна, зовущая свой народ к сопротивлению любыми средствами, но страна, идущая к бесспорной и близкой победе. Соответственно, в этом втором фильме акцент был сделан не на ненависти к врагу, не на призыве к борьбе, но на утверждении авторитета военачальника, руководителя, военно-политического командира»². Это был поворот от образов простых людей, на плечах которых была вынесена война, к образам, «олицетворяющим ту уверенную и надежную политическую силу, которая победила немецкий фашизм»³. Пока что это была лишь апология воли непогрешимого командира, но за ним без труда угадывался непогрешимый вождь. Неудивительно, что критика отвела фильму Эрмлера место «у истоков военной эпикки в нашем кино»⁴.

¹ Коварский Н. История победы // Искусство кино. 1946. № 1. С. 28.

² Сэнман И. Кинематограф Фридриха Эрмлера // Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 62.

³ Там же.

⁴ Там же.

Сценарий «Генерал армии», написанный в 1944 году Б. Чирсковым, был снят в сжатые сроки: фильм «Великий перелом» вышел в январе 1945 года и был удостоен Сталинской премии первой степени. Столь высокая оценка была неслучайной. Сталин понял и по достоинству оценил идею показать военные действия как результат полководческого искусства. Фильм стал матрицей для «художественно-документального» жанра. В нем Сталинградская битва показана «не из окопов, а сверху, из штабов, откуда виден весь грандиозный размах операции, которая решала судьбы дивизий, корпусов, армий. Действующие лица сценария — генералы, командующие крупными соединениями. От того, какой план действий будет принят и как разработан в штабе фронта, зависит участь осажденного города»¹.

Можно предположить, что идея сценария будущего фильма родилась из желания повторить успех пьесы «Фронт», заказанной в 1942 году Александру Корнейчуку лично Сталиным. Там был выведен новый тип военачальника — молодой образованный генерал Огнев. Еще на самой ранней стадии работы над фильмом, когда исход Сталинградской битвы не был ясен, Эрмлер рассуждал о том, насколько интересен мир прообразов главного героя будущей картины генерала армии Муравьева — Вагютина, Малиновского или Толбухина:

Попробуйте поговорить с ними ночью, в тесной землянке, когда китель висит на спинке стула и бутылка водки стоит на столе. Это вдохновенные полководцы на командном пункте, и простые, умные, нередко застенчивые обыкновенные люди в быту. Это не генералы, начавшие карьеру с Пажеского корпуса, в них нет манерности аристократов-гвардейцев, но это и не красные командиры, хвастающиеся своим пролетарским происхождением — и только. Муравьевы не так галантны, как старые царские генералы, но они подтянуты, аккуратны, в своем роде импозантны. Они знают себе цену (не хвастаясь), они понимают свою ответственность и перед народом, и перед партией. Нашу картину ждет жестокая неудача, если наши актеры будут «играть в генералов»².

Эрмлер не только не пошел по пути психологизации, но последовательно удалял из картины все, что могло ее «согреть» и привлечь зрителя. Главное, что волновало авторов, — «как изложить массу необходимых и специальных обстоятельств и фактов, чтобы они дошли до зрителя и увлекли его так, как они начинали увлекать нас? Как за профессиональным разговором военных вскрыть драматизм личной человеческой страсти? Как выразить незримое напряжение воли и мысли полководца над сухой картой? Призрак карты, как символ непобедимой скуки, тяготел над нами до самого конца работы» (ил. 3).

¹ Белова Л. Сквозь время: Очерки истории советской кинодраматургии. М.: Искусство, 1978. С. 224.

² Эрмлер Ф. Мысли о будущем фильме «Генерал армии» («Великий перелом») (1942) // Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. С. 151.

Это приблизительно то же, что волновало Эрмлера во время работы над «Великим гражданином» с его бесконечными партийными дебатами. Спасал сюжет — заговор. В «Великом переломе» тоже никто (даже ближайший друг Муравьева) не знает, какую стратегическую задачу решает прибывший из Ставки командующий. Сама ситуация тайны в военном фильме вполне мотивируется материалом:

При полной откровенности и гласности невозможно вести успешную войну. При такой откровенности не могло бы быть, в частности, и знаменитой Сталинградской операции. Полнейшая тайна подготовки являлась основным, решающим условием ее ошеломляющего успеха, грандиозности ее результата. На этой тайне построен и сам сценарий. Если бы Муравьев, приехав на фронт, рассказал сразу всем действующим в картине людям все, что он знал сам, не было бы и картины¹.

Это объясняет выбор сюжета, но не делает его более занимательным (хотя о тайном плане Ставки зритель узнает лишь к концу картины). Всякие иные приемы занимательности представлялись авторам непригодными: личных конфликтов не было, показ противостояния с немцами тоже не вызывал интереса — его авторы «сразу отвергли — куклы, изображающие немцев, в изобилии разгуливали и в других картинах», «романтические завязки, разнообразные образы женщин во множестве толпились у входа в сюжет», «а как заработала бы пружина сюжета, если бы хоть намекнуть на присутствие в сценарии, скажем, шпиона! Это, конечно, все излишества фантазии, которые отбрасывались немедленно в тщетных поисках обострения ситуации»².

Авторы утверждали, что помогла преодолеть соблазн обращения к конвенциям занимательного кино «сама жизнь». Они поехали на фронт, где все их драматургические замыслы развеялись, как дым: «Фронт, как тяжелый танк, вполз, раздавил и разбросал выдуманную схему людей и событий». Главное, что они увезли с фронта, — это «новое чувство, что вот за этой сдержанной тишиной кабинета командующего в украинской хате под Киевом, на его командном пункте, или в землянке генерала (ныне маршала) Рыбалко в ночном овраге, где затаились перед броском танки его армии, за скучноватой видимостью фронтовых дорог и переправ скрыт могучий драматизм, какой и не снился сочинителям сюжетных эффектов... Так постепенно материал и сама действительность подсказывали драматургию»³.

В результате на экране остались военачальники, которым Эрмлер предписал «не играть», поскольку «в этом сценарии главное — мысль»:

¹ Сутырин В. «Великий перелом» // Искусство кино. 1946. № 1. С. 22.

² Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. С. 155.

³ Там же. С. 156.

В сценарии нет эффектных драматургических ходов, нет выигрышных сцен. Есть главное — человек, характер. Что может быть интереснее в искусстве, чем раскрытие характера и создание образа благородного передового человека своего времени?

Не играть!

Добиться такого результата, чтобы зритель чувствовал себя даже немного смущенным от того, что он случайно присутствует при таких обстоятельствах, где ему быть не должно бы.

Не играть!

Чтобы военный зритель чувствовал себя привычно в атмосфере сложной ситуации, над решением которой бьются наши герои.

Не играть!¹

«Почти все действие замкнуто в стенах кабинетов и блиндажей генералов, почти все разговоры ведутся на одну и ту же тему военно-оперативного характера, в картине нет ни одной женской роли, карта, лежащая на столе советского военачальника, играет чуть ли не роль главного „действующего лица“»². Как такая незрелищная картина смогла стать успешной? «Перед зрителем люди, склонившиеся над картами, над планами, над сводками. Только карты, планы и сводки, совещания командующих соединениями, беседы о намерениях противника и о способах отстоять город <...> Каким образом стратегическая проблема могла стать предметом искусства?»³ — задавались вопросом кинокритики, пытаясь понять причину успеха картины. Успех был обеспечен, в частности, тем, что мир действующих лиц был скрыт от массового зрителя. Военное кино рассказывало о подвигах и страданиях главным образом простых людей — солдат, партизан, мирных жителей, работников тыла. Здесь же впервые раскрывалась работа штабов, повседневная жизнь военачальников — генералов и маршалов. Все это вызывало понятное любопытство.

Столь необычный сюжет рождался из задачи. «В полной драматизма оброне и в законченных образцах наступательной операции угадывался нужный нам сюжет»⁴, — писали Эрмлер и Чирсков, объясняя, как сценарий, первоначально концентрировавшийся на герое, был перефокусирован на событие. Это позволило абсолютно лишённые зрелищности сцены штабных заседаний и споров над картой оживить динамикой развертывания самой ситуации войны. Намеренно устранив от каких бы то ни было утепляющих и развлекающих мотивов и ходов, Эрмлер хотел показать, что скучная, казалось бы, ситуация полна жизни и внутреннего драматизма, риска, эмоционального напряжения,

¹ Эрмлер Ф. Мысли о будущем фильме «Генерал армии» («Великий перелом») (1942) // Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. С. 152.

² Сутырин В. «Великий перелом». С. 21.

³ Коварский Н. История победы. С. 26.

⁴ Фридрих Эрмлер: Документы, статьи, воспоминания. С. 153.

даже азарта. Генерал Муравьев — это Шахов-Киров во время войны (актер Михаил Державин, игравший Муравьева, внешне и манерой игры похож на Николая Боголюбова, игравшего Шахова в «Великом гражданине»).

Уклоняясь от конкретизации изображаемых событий, авторы превращали конкретное сражение почти в символ, своего рода матрицу для будущих картин. Свой отказ от указания на историческое событие авторы картины обсновывали тем, что

делать исторический фильм о Сталинграде было рано, мы знали о нем слишком мало, еще меньше мы знали о людях, руководивших этим сражением. Легко представить, какие непреодолимые трудности возникали для художника, как только он решался дать исторические имена своим героям. Мы решили отказаться от исторически точного рассказа о Сталинградских событиях. Сохраняя внутреннюю правду, достоверность военно-политической схемы сценария, мы получили свободу художественного вымысла в решении сюжетных подробностей и характеристике основных героев. Нам кажется, что это было правильное решение. Чем дальше отодвигалась в прошлое Сталинградская битва, тем ясней становилось, что она была не только переломным моментом войны, но и заключала в себе как бы формулу последующих крупных сражений — формулу стратегии¹.

И, можно добавить, формулу жанра. Вот почему фильм Эрмлера не только повествовал о «великом переломе» в войне, но и сам был «великим переломом» в репрезентации войны. Критика без труда поняла огромный потенциал этой картины, объявив ее «самым значительным произведением искусства о Великой Отечественной войне, то есть <...> как наибольшее (пока что) приближение к эталону — к произведению о современной войне, претендующему на роль „Войны и мира“ нашего времени»². Апелляция к Толстому показательна: из новой оптики спустя годы вырастет советский «панорамный роман» о войне, где все будет определять баланс «окопной правды» и правды «командиров и маршалов». Пока что фильм разительно отличался от кинематографа военных лет почти полным отсутствием батальных сцен, натурализма, картин героизма бойцов и образов врагов.

Фильм Эрмлера можно было бы назвать *штабным кинематографом*. Такой теперь должна была предстать только что завершившаяся война. Это и было сразу отмечено советскими критиками:

Автор совершенно по-новому подошел к явлениям войны. Он не остановился там, где собирали свой материал авторы более ранних военных картин — на поверхности явлений. Он проник значительно глубже, занялся сущностью явлений,

¹ Эрмлер Ф., Чирсков Б. Как мы работали над фильмом // Искусство кино. 1946. № 1. С. 18.

² Сутырин В. «Великий перелом». С. 25.

и потому «Великий перелом» — наименее батальная из всех картин о войне — по праву должна быть признана наиболее «военной картиной» <...> Впервые война показывается на экране не как тягчайший подвиг тела, не как напряженная и опасная работа нервов и мышц, но прежде всего как трудная, до предела напряженная и полная риска работа мозга, как подвиг мысли. Это обстоятельство решительно размежевывает «Великий перелом» со всеми предшествовавшими ему картинами об Отечественной войне¹.

Это была теперь война мысли и мыслителей-военачальников и неназванного главного военачальника — Сталина. Препрежнее военное кино, мобилизующее, изображавшее войну как «тягчайший подвиг» и путь страданий², было объявлено «поверхностным». Война еще не закончилась, а перед зрителем уже открывалась новая глубина — глубина сталинской гениальности. Возникла новая реальность, в которой, по остроумному замечанию Денис Янгблад, оставалось только три типа военных героев — «мертвые, изувеченные и Сталин»³.

Так родился «художественно-документальный фильм», который представлял собой настолько цельный жанр, что некоторые сцены перетекали из одной картины в другую, а множество сходных эпизодов воспринимались как параллельные. Таковы, например, сцены водружения знамени на вершине Сапун-горы в «Третьем ударе» и Знамени Победы над Рейхстагом в «Падении Берлина», в которых доминировал мотив дружбы народов СССР. В «Третьем ударе» знамя вначале несет украинский солдат Степанюк, после его гибели его подхватывает русский Аржанов, у него, как эстафету, принимает казах Файзи-ев, и наконец раненый моряк Чмыга водружает его на вершине Сапун-горы. Точно так же в «Падении Берлина», как эстафету, проносят Знамя Победы солдаты — украинец Зайцев и казах Юсупов. И когда они один за другим погибают, уже прорвавшись в Рейхстаг, из рук убитого друга знамя принимает Иванов и вместе с Егоровым и грузином Кантария водружает его над зданием Рейхстага.

Жанровое единство обеспечивается не только тематически, но и структурно: все эти фильмы сталкивались с одной и той же проблемой репрезентации войны. Дело в том, что крупноплановые батальные сцены не позволяют понять, что происходит на экране: сами по себе они не выразительны и не информативны, часто неясно даже, кто в них участвует. Поэтому эти сцены, необходимые в качестве разбивки для бесконечных штабных сцен, сами нуждаются в мотивировке и комментариях, придающих смысл происходящему на экране, объясняющих, что перед зрителем за операция или войсковой маневр. Поэтому

¹ Там же. С. 23–24.

² См.: *Youngblood D. Russian War Films: On the Cinema Front, 1914–2005*. Lawrence: UP of Kansas, 2007. P. 95.

³ *Ibid.* P. 101.

в преддверии каждой такой сцены военачальникам, и прежде всего Сталину, приходится проговаривать поставленные войскам боевые задачи и диспозицию, по сути, придающие батальным сценам смысл. Сталин над картой стал одним из основных атрибутов послевоенной визуальной культуры. Он воспроизводился в кинофильмах, на плакатах и в живописи.

Таким образом, сталинские рассуждения над картой делают понятными бесконечные панорамные — без единого крупного плана, без единого лица — съемки сражений со вспышками взрывов, дымом, артиллеристскими залпами, движущимися танками, машинами, орудиями, колоннами войск, бегущей в атаку пехотой, похожей на движущихся муравьев в распутице между полей, перелесков, пожарищ, городских руин и т. д. Это либо съемка с самолета, либо панорамная съемка, когда зритель видит картину боя как будто в бинокль с командного пункта.

Но даже когда камера спускается с неба, показывая рукопашный бой или штыковую атаку, все равно лиц не разобрать и не понять, где кто, движение чьих войск происходит на экране. Говорят здесь одни генералы, и, по сути, их стратегические рассуждения и являются дислокацией того, что показано в панорамах. Понять происходящее на экране можно только из разговоров военачальников, которыми перемежаются картины боев. Так, лишь на сорок третьей минуте «Третьего удара» на экране впервые появляются говорящие солдаты. Другая подобная сцена введена уже в конце картины и завершается солдатским «За Родину! За Сталина!». Лишь рассуждения Сталина, маршалов и генералов расставляют смыслообразующие акценты.

Эти картины представляли собой настоящий идеологический и производственный конвейер. О том, что речь шла о поточном производстве заказных фильмов, свидетельствует эпизод, рассказанный писателем Аркадием Первенцевым, о том, как его вызвали в Министерство кинематографии и заказали сценарий о Сталинградской битве: «Мне сказали, что это — задание Центрального Комитета партии. Должна быть создана летопись Отечественной войны — кинолетопись, создан новый жанр художественной кинематографии — художественный документальный фильм». Первенцев хотя и отказался, но взялся за Крымскую битву и написал... «Третий удар»¹. Заказ на «Сталинградскую битву» был передан драматургу Николаю Вирте.

Если «Третий удар» был снят в рекордно короткий срок — за четыре месяца², то «Сталинградская битва» была куда более масштабным проектом, о чем свидетельствует отчет директора картины о съемках первой серии:

В съемках военных эпизодов в летний период (4–5 месяцев) участвовало ежедневно от 500 до 5000 солдат, десятки танков, орудий, самолетов, автомашин, пароходов,

¹ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Д. 372. Л. 14.

² Маневич И. Творческий путь И. А. Савченко. С. 18.

барж, лодок. Для обеспечения съемок техникой, горючим, пиротехникой, костюмами, реквизитом и т. д. было использовано 1500 железнодорожных вагонов, платформ, цистерн... Для постройки декораций было создано специальное подразделение саперов-строителей в составе 100 человек, помогавшее бригаде постановщиков декоративного цеха киностудии «Мосфильм». Подразделение саперов-подрывников в составе 120 человек обеспечивало съемку пиротехническими эффектами... Съемочную группу обслуживала авторота, имевшая 15 легковых и 25 грузовых машин. Съемочная площадка во время съемки боевых эпизодов занимала в среднем 1–2 квадратных километра. Для управления большими массами участников на таком пространстве была создана специальная служба связи. Она располагала, кроме автомашин, легкими самолетами, мощной радиостанцией для управления самолетами на аэродромах и во время съемок. 20–30 раций и десятки телефонов связывали режиссерское управление с отдельными пунктами съемочной площадки и пиротехническими точками. Кроме того, в случае надобности использовался диспетчерский аппарат речного порта на Волге и железнодорожной станции...¹

Эта информация, которая распространялась в печати, должна была не только поразить воображение зрителя, но и сообщить фильму особую достоверность. Все эти тысячи людей были реальными солдатами, а не актерами, все было почти по-настоящему: инсценировалась «битва, которая по своим масштабам, по историческому значению не имела равных в военной истории»².

Но материально-технические затраты во время съемочных работ «Падения Берлина» заслонили собой даже расходы при съемках фильма В. Петрова: для отдельных батальных сцен в фильме Чиаурели было мобилизовано 5 артиллерийских и пехотных дивизий, 4 танковых батальона, 193 самолета самых различных типов, 45 немецких трофейных танков, а также использовано полтора миллиона литров топлива³.

Андре Базен, который первым проанализировал феномен Сталина на экране, обратил внимание на то, что доминировавшие в «Сталинградской битве» «спокойствие, атмосфера погруженности в думы и полуютшельничества»⁴ были производной от особой философии войны:

Для того чтобы можно было прославлять столь неуязвимый и погруженный в медитацию генеральный штаб, необходима особая вера солдата в своих командиров. Это должна быть такая вера, чтобы степень риска, которому подвергается генерал

¹ Ждан В. Сталинградская битва: О фильме и его создателях. С. 10; Петров В. Кинолетопись воинской доблести // 30 лет советской кинематографии. М., 1950. С. 229–230.

² Ждан В. Сталинградская битва. С. 10.

³ Ларс К. «Падение Берлина» и культ Сталина в Восточной Германии // История страны/История кино. С. 195.

⁴ Базен А. Миф Сталина в советском кино // Киноведческие записки. 1988. № 1. С. 159.

в своем подземном блиндаже, казалась абсолютно эквивалентной тому риску, на который идет солдат, подставляя себя под дуло огнемета. Но в конце концов, такое доверие естественно в истинно социалистической войне. Поэтому в «Великом переломе» почти не показана Сталинградская битва, которой, собственно, и посвящен весь фильм; единственное, что интересует сценариста в плане личного героизма простого солдата, относится к починке телефонной линии под немецкой картечью. Ведь это необходимо для генерального штаба — мозгового центра, так что речь идет о неврологической операции¹.

Кульٹ штабов — это утверждение в кино нового пространства войны. Если в военном кинематографе это был *ландшафт* постоянной опасности, разрушений, смерти, то теперь это *интерьер*, в котором обитают военачальники-стратеги и главный среди них — погруженный в раздумья, прогуливающийся вдоль бесконечного кабинета, либо дающий указания по телефону Сталин (*ил. 2*).

А прежний ландшафт оказывается в полной зависимости от происходящего в этих интерьерах:

Вы будто бы следите за ходом операций с борта находящегося на недосягаемой высоте вертолета, поле битвы предстает перед вами в самом что ни на есть общем виде, и вы не имеете ни малейшей возможности судить не только о судьбе военных подразделений, но даже об их передислокации и ориентации. Таким образом, весь смысл военных действий становится понятен лишь благодаря дополнительному комментарию, оживленным с помощью мультипликации картам, а главное, благодаря помощи сталинского размышления вслух.

И вот что получается в результате: внизу апокалиптический хаос битвы, а над ним — уникальный, всезнающий ум, который упорядочивает этот псевдохаос и управляет им единственно правильным образом. А между этими полюсами ничего. Никакого промежуточного звена в цепи истории, ни одного кадра, который бы говорил о тех психологических и интеллектуальных процессах, которые определяют судьбу людей и исход сражения. Кажется, будто между росчерком карандаша генералиссимуса и солдатским самопожертвованием связь прямая или, по крайней мере, что промежуточный механизм не имеет никакого значения, это не более как передаточное звено и, следовательно, анализ этого этапа можно опустить².

Эта диспозиция «художественно-документального фильма» выростала из сугубо мифологической картины войны. В конце концов, эти фильмы рассказывают не о войне, а о Победе и, соответственно, не о тех, кто «сдавал города» (солдатах), а о тех, кто «их брал» (генералах), а точнее — о генералиссимусе

¹ Базен А. Миф Сталина в советском кино. С. 159–160.

² Там же. С. 161.

(Сталине). Задача этих картин — экранизация «сталинских ударов» освобождения. Каждая стратегическая операция («удар») вытекает из предшествовавшей и, в свою очередь, связана замыслом и выполнением с последующей. Эта телеология войны выстроена задним числом. Экспозицией «Третьего удара» является второй удар (освобождение Правобережной Украины), поскольку только после него стал возможен «третий удар» (освобождение Крыма). А к финалу возникает тема следующего удара, предпосылки к которому созданы успехом третьего удара, и т. д. В финале «Сталинградской битвы» мы видим Сталина, как всегда, склоненного над картой с увеличительным стеклом, которое на этот раз движется далеко на запад и застывает над Берлином. В первом ударе уже содержится последний: в декабре 1949 года на экраны страны вышла вторая серия «Сталинградской битвы», а спустя лишь несколько недель — первая серия «Падения Берлина». Два главных «сталинских удара» пришлись как нельзя кстати — к празднованию семидесятилетия вождя.

При этом проблема первой половины войны оставалась для Сталина весьма актуальной. По сути, проект экранизации «сталинских ударов» был направлен если не на сокрытие, то на затушевывание провалов начального периода войны. Победа заслоняла и списывала их. Показательно в этом смысле сталинское настойчивое желание представить катастрофическое начало войны, неподготовленность страны, унижительное отступление в качестве некоего «замысла». В 1946 году он публикует свой «Ответ товарищу Разину», где разъясняет, что такое *контрнаступление* и чем оно отличается от контратаки:

Я говорю о контрнаступлении после успешного наступления противника, не давшего, однако, решающих результатов, в течение которого обороняющийся собирает силы, переходит в контрнаступление и наносит противнику решительное поражение. Я думаю, что хорошо организованное контрнаступление является очень интересным видом наступления. Вам как историку следовало бы поинтересоваться этим делом. Еще старые парфяне знали о таком контрнаступлении, когда они завлекли римского полководца Красса и его войска в глубь своей страны, а потом ударили в контрнаступление и загубили их. Очень хорошо знал об этом также наш гениальный полководец Кутузов, который загубил Наполеона и его армию при помощи хорошо подготовленного контрнаступления¹.

Кутузов упомянут здесь в качестве прямой исторической параллели. Она была настолько важна для Сталина, что он, по свидетельству Г. Марьямова, «торопил с созданием фильма, требовал сделать его побыстрее, выпустить его на экраны до окончания войны»². Фильм «Кутузов» вышел на экраны в марте

¹ Сталин И. В. Ответ товарищу Разину // Сталин И. В. Сочинения. Т. 16. М.: Писатель, 1997. С. 22–23.

² Марьямов Г. Кремлевский цензор. С. 47.

1943 года в качестве ответа на вопрос о советском отступлении 1941–1942 годов. Режиссура В. Петрова и игра А. Дикого были высоко оценены Сталиным, удостоившим картину в 1946 году Сталинской премии первой степени. Однако, как замечает Марьямов,

огромные усилия, вложенные в постановку «Кутузова», себя не оправдали. Демонстрация фильма вскоре была прекращена. По причинам, никому не известным. Многие годы они оставались загадкой. Только необходимость показа фильма к 150-летию Отечественной войны 1812 года помогла в этом разобраться. «Кутузову» перебежала дорогу «Сталинградская битва», в которой главную роль исполнял тот же актер — Алексей Дикий. Сталин не мог допустить, чтобы даже в актерском исполнении кто-то оказался ему конкурентом. Посоветовавшись, по его словам, с Политбюро, выбор был сделан в пользу «Сталинградской битвы». Так Владимир Петров и Алексей Дикий невольно оказались сами себе конкурентами¹.

Однако в этой коллизии следует видеть не только сугубо репрезентативный момент (Сталин ревниво следил за тем, чтобы ничто не снижало его образа), но и политико-эстетический. «Кутузов» был прозрачной исторической метафорой. Но после победы метафора перестала быть нужной Сталину. Ему более не требовались исторические подпорки и маски. Для обоснования стратегии в «Сталинградскую битву» введена ночная встреча Сталина со старым другом, которому он объясняет то, что надо донести до зрителя (но невозможно обсуждать с маршалом Василевским). Друг спрашивает, долго ли будем обороняться.

Сталин. Наша оборона, мой друг, закономерная необходимость, и эта оборона приведет противника к поражению.

Друг Сталина. Прости, я не понимаю. К поражению? Но для этого надо наступать. Ведь наши контратаки только сдерживают врага...

Сталин. Не надо смешивать контратаку с контрнаступлением. Хорошо организованное контрнаступление — очень интересный вид наступления. Это хорошо знал Кутузов — он победил французскую армию при помощи хорошо организованного контрнаступления. Мы готовим большое стратегическое наступление в районе Сталинграда.

Друг Сталина. Но почему именно район Сталинграда ты избрал для контрнаступления? Ведь там сосредоточены главные силы немцев?

Сталин. Вот, вот. В этом и состоит наша стратегия — наносить главный удар там, где он может дать максимум результатов. И этот удар приведет Германию к катастрофе.

¹ Марьямов Г. Кремлевский цензор. С. 48.

Друг Сталина. К катастрофе? Но они же не только под Сталинградом. Они в Смоленске, под Ленинградом, рядом с Баку. Они еще очень сильны.

Сталин. Наполеон в битве при Бородино был очень силен... А вот послушай, что пишет Толстой, о чем думал тогда Бонапарт.

После этого Сталин подходит к книжному шкафу, берет книгу, открывает ее и читает бесконечную цитату из «Войны и мира». Сталину было настолько важно объяснить, что никакого отступления вообще не было, а было это частью «замысла» и формой контрнаступления, что авторы пошли на очевидные нелепости, заставив Сталина рассказывать о совершенно секретном стратегическом плане советского командования своему штатскому «другу».

Итак, отступление оказывается формой наступления и частью замысла. Понятие *замысла* является в этих картинах ключевым. Здесь все направлено к доказательству положения, сформулированного в отредактированной самим Сталиным собственной «Краткой биографии»: «С гениальной пронизательностью разгадывал товарищ Сталин планы врага и отражал их»¹. Именно над этими словами иронизировал в своем секретном докладе на XX съезде Хрущев. *Замысел и провидение* принадлежали Сталину лично. Ему больше не нужны ни «основоположники марксизма», ни апелляции к Ленину. Теперь Сталин сам стал единственным источником действия, цепь которого проходит от народа к вождю. Воля последнего передается армии через полководцев. Это движение точно сформулировал один из ведущих кинокритиков сталинской эпохи Ростислав Юренев, заметивший, что в «Третьем ударе» «центральным образом фильма является образ Генералиссимуса И. В. Сталина. Народный вождь выполняет волю народа к победе. Стратег, полководец диктует свою волю армии <...> Сталин направляет удар. Удар осуществляют полководцы сталинской школы: Ворошилов, Василевский, Толбухин <...> Им ясен план вождя, и они находят средства для его выполнения»².

Во всех этих картинах перед нами одна и та же диспозиция: укрепленные позиции врага — стратегический план Сталина — реализация его на поле боя. Так, в «Третьем ударе» немцы крепко заперлись в Крыму, считая его неприступным. На совещании в Ставке Верховного Главнокомандования Сталин говорит: «Гитлер держится за Крым в первую очередь по политическим соображениям. Падение Крыма — это падение престижа Германии в Румынии, Болгарии, Венгрии, Турции. Крым откроет ворота на Балканы». Василевский, присутствующий при Сталине как его второе Я, сообщает: «По данным разведки, Гитлер приказал держать Крым во что бы то ни стало». Далее разворачивается внутренний монолог вождя, данный в форме диалога с начальником Генштаба:

¹ Иосиф Виссарионович Сталин: Краткая биография. С. 203.

² Юренев Р. Советский биографический фильм. М.: Госкиноиздат, 1949. С. 227.

Сталин. Так... С военной точки зрения это выгодно?

Василевский. Безусловно, нет.

Сталин прозревает психологию и логику поведения немцев, на основе чего выстраивает свой стратегический план: «Немцы, отрезанные в Крыму, верят в неприступность Крыма, в свои силы. В умах этих немцев живет идея обороны. Надо ликвидировать эту идею. Там должна созреть и созреет идея эвакуации». Главная забота Сталина — о жизнях солдат, поэтому он решает прекратить попытки взять Крым штурмом с хода и начать наступление только тогда, когда начнутся бои за Одессу: «И когда наши войска подойдут к Одессе, идея обороны Крыма сменится идеей эвакуации, бегства и полной обреченности». Весь сюжет фильма рассказан, таким образом, в самом его начале. Но функция этого кино суггестивная, и сюжет играет здесь второстепенную роль: «Драматургия „Третьего удара“ подчинена задаче раскрытия стратегической идеи товарища Сталина, сталинской стратегии в действии. Сталинская стратегия — основная тема фильма»¹.

Когда идея становится темой, а сюжет — только площадкой для иллюстрации сталинского «предвидения назад», что же остается персонажам? «Вместе с товарищами Сталиным, Ворошиловым, Василевским, Антоновым — мы у стратегической карты. Мы ощущаем операцию во всю ширину. Затем нам показывают ее в глубину: от ставки, через штаб Толбухина, через боевую подготовительную работу генералов Захарова, Крейзера до солдатского блиндажа. И мы постигаем основное: стратегический план вождя гениален потому, что дает возможность раскрыться полководческому дарованию, инициативе и замыслу каждого военачальника — от генерала Толбухина до младшего лейтенанта и рядового»². Все — от генерала до рядового — обладают дарованиями. Но только вождь является *субъектом воли*, а фильм превращается в «урок сталинской стратегии, преподанный средствами кино»³.

Стратегия эта построена на проигрывании задним числом победной войны. История рассказывается так, как если бы она еще не случилась, тогда как основной предпосылкой этих картин является знание зрителя обо всем происшедшем. Сталин «прозревает» нечто, что на самом деле давно состоялось. Поэтому финал «Третьего удара» (как он описан в киносценарии и снят) выглядит так же, как и финалы других «художественно-документальных» картин: тихий кабинет в Кремле. Сталин погружен в карту. Он говорит: «„Четвертый удар мы нанесем на Карельском перешейке!“ Он поднимает голову. Он уверенно смотрит вперед. Он видит грядущую победу».

Если в «Третьем ударе» батальные и паркетные сцены балансировались наличием персонализированных персонажей среди рядовых и младшего команд-

¹ Юрнев Р. Урок стратегии // Искусство кино. 1948. № 3. С. 17.

² Там же. С. 18.

³ Там же. С. 20.

ного состава, которых играли такие популярные актеры, как Марк Бернес, то в «Сталинградской битве» по признанию самого режиссера, «главная, наиболее ответственная и почетная задача была — создать средствами кинематографического искусства образ вождя советского народа, гениального полководца, великого мыслителя, непревзойденного военного организатора и стратега товарища Сталина, с орлиной зоркостью разоблачившего военный план противника. Средствами киноискусства нужно было <...> раскрыть мудрость сталинского стратегического плана»¹.

Фильм Петрова был вторым за короткий промежуток времени обращением к теме Сталинграда. Но если в «Великом переломе» Сталинградская битва не называлась (хотя «зритель по первым же кадрам картины узнавал героическую оборону Сталинграда и, следовательно, заранее знает, что произойдет дальше. Это знает теперь весь мир»²), то в фильме Петрова главный «сталинский удар» выносился в заглавие картины. Если перед Эрмлером стояла задача «раскрыть не сам план, а поведение людей, погруженных в еще ощущаемую ими атмосферу тайны, людей, которые, исключая Муравьева, действуют как бы с завязанными глазами»³, то для авторов «Сталинградской битвы» задача состояла именно в раскрытии плана как результата гениального сталинского предвидения, а посему реальное историческое событие, верифицирующее этот божественный дар вождя, превращалось в историю исполнения провидения.

Сама идея истории как предвидения основана на противоречии в терминах, поскольку предвидение есть победа над историей. История, «предсказанная» наперед, теряет элемент неожиданности. Соответственно, ее экранизация лишена сюжетности. Фильм превращается в своеобразное обнажение приема. Поскольку историю надо рассказать зрителю так, чтобы этот рассказ был мотивированным, создается множество сцен-подпорок, помогающих героям высказаться (а на самом деле — прояснить происходящее). Это не столько звуковое кино, сколько визуальное радио: без звука эти фильмы вообще непонятны. Здесь только разговаривают (и иногда стреляют). Этот жанр правильно было бы назвать *паркетно-полевым*.

Как настоящий провидец, Сталин с первых же кадров разгадывает замысел врага и обнаруживает его уязвимые стороны. Выслушав отчет начальника Генштаба Василевского, он уверенно заявляет: «Ясно, они идут на Сталинград». Потом резонерствует: «Отдать Сталинград — это значит отдать противнику все преимущества, сохранить — значит связать руки противнику, создать угрозу его коммуникациям». Затем следует анализ стратегии и тактики врага: «Несомненно, захват Сталинграда — важнейшая часть стратегического плана германского командования в эту кампанию. Мы еще не знаем всех подробностей

¹ Петров В. Фильм о героическом сражении // Искусство кино. 1949. № 3. С. 22.

² Сутырин В. «Великий перелом». С. 22.

³ Там же.

этого плана, но мне кажется, что он более авантюристичен, чем прошлогодний план захвата Москвы. Шаблонная, шаблонная, известная тактика: мощный клин, удар с хода. Этим нас уже не запугать, учены... А фланги у них растянуты, товарищ Василевский. Этому не следует забывать... Необходимо вести непрерывное наблюдение за флангами противника. Это очень важно». Тут же формулируется задача — выиграть время и обескровить противника, а дальше — отрубить пути к отступлению... Собственно, весь фильм развивается между постановкой задачи Сталиным в начале картины и ее выполнением в конце. Соответственно, фильм разворачивается как воплощение и исполнение сталинского слова и плана. Эффект этого зрелища с журналистской непосредственностью сформулировал рецензент «Огонька»:

В фильме о Сталинградской битве последовательно развивается главная тема — тема гениальной прозорливости товарища Сталина, вождя народов, провидящего вперед сквозь время. Не оттого ли такой уверенностью и величайшей душевной силой преисполнен образ его, воссозданный в этом прекрасном фильме? Под впечатлением этого образа люди выходят из кинотеатра на зимнюю московскую улицу, вдохновленные гением вождя. Сталин с ними! С каждым из них. И сегодня, как и в сталинградские дни, Сталин смотрит и видит сквозь время — вперед¹.

Историческая оптика этого «смотрения сквозь время» такова, что превращает настоящее в прошлое, из которого Сталин смотрит в будущее, являющееся для зрителя прошлым. Для того чтобы производить это вчерашнее будущее, в которое смотрит Сталин, режиссер должен внимательно смотреть назад. Но даже это не позволяет ему достичь заветной цели: убедить зрителя в том, что «то, что совершается там, на полях сражения, здесь, в рабочем кабинете Верховного Главнокомандующего, постоянно подвергается анализу и обобщению»². Напротив, Сталин здесь — единственный, кто обладает голосом и является субъектом. Все остальные — лишь инструменты его воли, а сами события развиваются для того, чтобы подтвердить сталинскую правоту и точность его «предвидения»: ему просто *нечего* «обобщать». Поэтому сами понятия, которыми здесь постоянно оперируют: «Ставка Верховного Главнокомандования», просто «Ставка» и «Верховное Главнокомандование» — это по сути, лишь метонимические замены Сталина. Все остальные здесь присутствуют для декора. Как заметил по этому поводу Базен,

даже если признать, что маршал Сталин был военным гением, сверх-Наполеоном, и что ему принадлежит главная заслуга в стратегии победы, все-таки было бы

¹ Журавлев Н. Битва за счастье // Огонек. 1949. 25 декабря. № 52. С. 27.

² Ждан В. Образ великой битвы. С. 27.

невероятной наивностью предположить, что в Кремле все происходило так, как это показано здесь: Сталин в одиночестве размышляет над картой и после долгого, но напряженного раздумья и нескольких затяжек трубкой в одиночестве решает судьбу военной операции. Говоря о том, что он сидит один, я не забываю, что Василевский находится тут же, но он не произносит ни слова и выступает всего лишь в роли доверенного лица, необходимого, по всей вероятности, для того, чтобы Сталин не показался смешным, разговаривая с самим собой. Такая центристская и, если можно так выразиться, «церебральная» концепция войны выражается даже в том, как здесь изображена сама битва¹.

Интересно сопоставить это концептуальное объяснение жанра Базеном с тем, как обосновывал его сам режиссер, объясняя его особенности материалом и спецификой современной войны. Петров писал:

Под Сталинградом ожесточенная битва продолжалась долгие месяцы и исход ее явился переломным этапом всей войны и послужил началом победного движения наших армий на запад. Полтавский бой или Бородинская битва, где самым подвижным родом войск была кавалерия, где на виду был каждый подвиг личного героизма, предоставляют художнику внешне как бы более благодарный материал для кино съемки. Иное дело — современное сражение с его тысячами быстроходных танков, мощной артиллерией, самолетами, тщательной маскировкой боевых средств, как бы избегающих попасть в поле зрения объектива. Фронт растянут на сотни километров, бой развертывается на земле, под землей и в воздухе. Исход операции решается не отдельными героическими поступками командира или воинской части, но преимущественно стратегического замысла, моральными качествами народа в армии, экономикой страны. Да и проявления героизма стали столь обычной нормой поведения советских воинов, что воспроизведение их исключает возможность создания каких-либо нарочито «эффектных» сцен. Задачей фильма становится раскрытие стратегических планов Верховного Главнокомандования, показ не частностей операции, а ее основных, главных моментов. Искусство кино в этих фильмах должно передать военное искусство полководцев и бойцов, героизм и доблесть всего народа, его армии, осуществляющих планы своего полководца, сражающихся за честь, свободу и независимость любимой Родины, за правое дело всех трудящихся².

Итак, все дело в том, что современная война в куда большей степени коллективное усилие, чем прежние войны, она и менее зрелищна, поэтому ее визуализация не требует батальных сцен крупного плана, а ее исход решается

¹ Базен А. Миф Сталина в советском кино. С. 160.

² Петров В. Кинолетопись воинской доблести. С. 229–230.

в штабах. В этих рассуждениях «церебральная» концепция войны находит теоретическое обоснование.

Связь слова с музеализацией войны является в «Сталинградской битве» программной. Каждая серия начинается с открывающейся книги «Летопись Великой Отечественной войны 1941–1945», под переплетом — портрет Сталина, затем текст, который читает Левитан, голос которого прочно ассоциировался с голосом Ставки Верховного Главнокомандования. Книга появляется на экране всякий раз, когда происходит очередное поворотное событие. Вновь перелистываются страницы, и вновь написанный на них текст читает Левитан. Это — голос самой власти. Это перетекание текста книги в голос Левитана превращает вчерашний опыт в эпос. И конечно, название книги — не История, но Летопись — лишь усиливает эту эпическую оптику.

И все же если в «Сталинградской битве» новая концепция войны в целом отливается в формы паркетного военного кинематографа, то в «Падении Берлина» она обретает форму законченного мифа. Идея картины родилась у Чиаурели сразу после завершения работы над «Клятвой» в 1946 году. Но только в мае 1948 года был наконец утвержден законченный девятый вариант литературного сценария, включавшего в себя более ста исторических персонажей, роли которых требовали подбора исполнителей с необходимым портретным сходством (т. наз. «портретные» роли). Трудной задачей операторской группы было и освоение съемок батальных сцен, которые впервые снимались в цвете. Поэтому возможность пользования хроникальными материалами совершенно отпадала, так как сражений войны кинооператоры-документалисты в цвете не снимали. Так что все батальные сцены — и «сотни самолетов в воздухе», и «сотни танков штурмуют», и «горит Берлин» — приходилось снимать на натуре и в макетах¹. Затраты на производство фильма были огромными. И хотя картина превозносилась как большая победа «реалистического искусства», речь шла о «правде Истории», когда искажались не только широко известные факты (никогда не имевший места прилет Сталина в Берлин после штурма Рейхстага, отсутствие среди маршалов в Берлине Жукова, к тому времени попавшего в опалу²), но и множество «бытовых» несообразностей. К числу таких курьезов относится финальная сцена свадьбы Гитлера в бункере под звуки... марша Мендельсона, запрещенного в нацистской Германии. В том, что последняя мелодия, услышанная Гитлером, была написана евреем Мендельсоном, некоторые усматривали иронию режиссера³. Между тем Чиаурели, судя по его

¹ Анджапаридзе М., Циргиладзе В. Как создавался фильм «Падение Берлина» // Искусство кино. 1950. № 4. С. 23.

² О том, как Жуков, к которому Сталин испытывал острую ревность, удалялся даже из документальных картин о битвах под Москвой и Сталинградом, победы в которых, безусловно, принадлежали ему, и как выпячивалась в них роль Сталина, см.: Марьямов Г. Кремлевский цензор. С. 114–115.

³ Riley J. Dmitri Shostakovich: A Life in Film. London: I. B. Tauris, 2005. P. 68–70.

высказываниям, вообще не понимал нелепости своего выбора. Он писал, что «в последнем фашистском пристанище, в бункере, сцену шутовской свадьбы Гитлера и Евы Браун сопровождает торжественный марш — популярный свадебный марш Мендельсона. Именно эта музыка по контрасту усиливала драматургическое решение этой, по сути дела, трагической коллизии. Музыка являлась как бы остовом изобразительного решения, и торжественные, явно не адекватные происходящему, радостные звуки марша в данной ситуации приобретали трагическую окраску»¹. Как бы то ни было, создававшаяся в качестве подарка к семидесятилетию Сталина картина вызвала живой интерес вождя, лично ознакомившегося со сценарием Павленко. Будучи, несомненно, вершиной сталинского культа в кино, фильм этот интересен своей поистине варварской прямолинейностью.

Уже в «Великом зареве» Чиаурели проявил себя весьма нещепетильным в том, что касалось истории. Картина Чиаурели превосходила фильмы Михаила Ромма «своей сусальностью трактовки взаимоотношений Ленина и Сталина, где первый представлялся добрым волшебником, сошедшим с небес, чтобы осчастливить человечество, второй, напротив, — вполне «от мира сего», денно и ночью, как наместник при Магомете, бдящий за неукоснительным исполнением высочайшей воли». Это «четкое разделение функций между вождями определило, по существу, драматургию „Великого зарева“»². Однако «Падение Берлина» превзошло не только «Великое зарево», но и «Клятву».

Эдуард Радзинский рассказывал о том, что Павленко показывал рукопись сценария «Клятвы» его отцу: «Сценарий был изукрашен пометками... самого героя! И все пометки касались лишь его одного. Сталин правил образ Сталина!» Павленко рассказывал: «Берия, передавший сценарий со сталинскими пометками, объяснил режиссеру Чиаурели: „Клятва“ должна стать возвышенным фильмом, где Ленин — как евангельский Иоанн Предтеча, а Сталин — сам Мессия». Семинаристская лексика выдавала автора замечаний.

В финальном апофеозе «Падения Берлина» Сталин «прилетает в поверженный Берлин, одетый в ослепительно белую форму (белые одежды спускающегося с неба Мессии — освободителя человечества), он является ожидавшим его людям. И все языки планеты славят мессию. «Возникает мощное „ура“. Иностранцы, каждый на своем языке, приветствуют Сталина. Гремит песня: „За Вами к светлым временам идем путем побед“ — так записано в сценарии»³. Сцена «сошествия с небес» (как будто воспроизводящая соответствующую сцену из «Триумфа воли») в сверкающем белизной и золотом мундире и ликующие толпы, славящие Сталина на всех языках мира, импонировали Сталину (*ил.* 4).

¹ Чиаурели М. Об изобразительной форме кинофильма // Вопросы мастерства в советском киноискусстве: Сб. ст. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 75.

² Шмыров В. Мефисто на склоне лет // Искусство кино. 1990. № 8. С. 90.

³ Радзинский Э. Сталин. М.: Вагриус, 1997. С. 582–583.

Очевидно, такой виделась ему его поездка в Потсдам, которая, судя по докладной записке Берии на имя Сталина и Молотова, происходила так:

НКВД докладывает об окончании подготовки приема и размещения предстоящей конференции: 62 виллы (10 000 кв. метров и один двухэтажный особняк для товарища Сталина: 15 комнат, открытая веранда, мансарда, 400 кв. метров). Особняк всем обеспечен. Есть узел связи. Созданы запасы дичи, живности, гастрономических, бакалейных и других продуктов, напитки. Созданы три подсобных хозяйства в 7 км от Потсдама с животными и птицефермами, овощными базами, работают две хлебопекарни. Весь персонал из Москвы. Наготове два специальных аэродрома. Для охраны доставлено семь полков войск НКВД и 1500 человек оперативного состава. Организована охрана в три кольца. Начальник охраны особняка — генерал-лейтенант Власик. Охрана места конференции — Круглов.

Подготовлен специальный поезд. Маршрут длиной в 1923 километра (по СССР — 1095, Польше — 954, Германии — 234). Обеспечивают безопасность пути 17 тысяч войск НКВД, 1515 человек оперативного состава. На каждом километре железнодорожного пути от 6 до 15 человек охраны. По линии следования будут курсировать 8 бронепоездов НКВД.

Для Молотова подготовлено 2-этажное здание (11 комнат). Для делегаций — 55 вилл, в том числе 8 особняков. 2 июля 1945 года¹.

Таковы были два путешествия — экранное и реальное. Но реальность и кинематографический образ всегда существовали в сталинском сознании независимо друг от друга. Это было сознание профессионала, знающего, как и для чего создается экранная «реальность». Законченная мифология «Падения Берлина» буквально скрепляла сюжет картины, и «спуск с небес» был тем пуантом, который перемещал действие в «пространства ликования»². Чиаурели был падок на такие сцены. Так, в «Клятве» он переносит сцену клятвы на Красную площадь, чтобы «явление вождя народу» выглядело особенно эффектно. Из этого ряда — и финал «Падения Берлина»:

Победа в Великой Отечественной войне и рассматривается как реальное завершение «последней битвы», в результате которой враг рода человеческого повергнут, воцаряется идеальный миропорядок и соответственно завершается время. <...> Действительное осуществление идеала возможно лишь после «последней битвы», поэтому предвоенная идиллия занимает в обоих фильмах Чиаурели и Павленко столь значительное место. Берлин здесь — в равной степени и конкретная столица враждебного государства, и имя мира зла. Гитлер же, в свою очередь, — и антагонист

¹ Цит. по: *Марьямов Г.* Кремлевский цензор. С. 110–111.

² См.: *Рыклин М.* Пространства ликования: Тоталитаризм и различие. М.: Логос, 2002.

Сталина, и его комический двойник, особенно суетливый и напыщенный по контрасту с монументальным лаконичным Верховным главнокомандующим. И эта комическая, трикстерная суетливость, и неизменное в советских фильмах этого периода пребывание фюрера исключительно под землей рождает ассоциации с врагом рода человеческого в буквальном смысле — то есть с дьяволом. Тогда знаменитый по своему презрению к историческим фактам финал «Падения Берлина» может расцениваться как концептуально безупречный. Сокрушение Гитлера в его логове-бункере открывает путь к свободе из неволи узникам всех национальностей (причем, по логике повествования, и лагеря расположены тут же, в Берлине). Тем самым народы-страдальцы вознаграждены за свою праведность. Соответственно в этот момент с неба в белоснежных одеждах под приветственные клики спускается Сталин и возвещает о наступлении «мира во всем мире»¹.

Это уже не Сталин из кинофильмов 1930-х годов. После войны изменился символический порядок, утверждавший основы новой легитимности. Указывая на признаки сталинской прозорливости в послевоенных фильмах, когда «одного взгляда на карту или мотор трактора достаточно, чтобы выиграть самое крупное в истории сражение или понять, что свечи загрязнились» (имеется ввиду сцена в «Клятве», когда никто не может понять причину поломки трактора, а Сталин, лишь взглянув, называет ее), Базен утверждал: «нам явственно дают понять, что Сталин обладает чертами, которые назовешь не психологическими, а онтологическими: это всезнание и неуязвимость»². Но кинокритик не связывал это с изменением статуса сталинского режима и сменой оснований его легитимности после войны.

Между тем Сталин поддерживал ставший новой основой легитимности образ гениального полководца, выигравшего войну и спасшего страну. Этот образ не только не имел никакого отношения к реальности, но и сам был продуктом новой реальности, которую создавал и в которой находился Сталин, видя в этих картинах отражение *своего* опыта войны и *своего* представления о том, какой она должна войти в Историю (то есть «правду Истории»). Одновременно из этих картин он черпал сведения о войне. *Его* опыт и *его* представления отразились в картинах действительно *правдиво*. Как заметил по этому поводу Базен, «кинематографическая мистификация замкнулась на то, что лежало в ее основе». Однако Базен считал преувеличением утверждение, будто «Сталин убеждался в собственной гениальности, глядя сталинские фильмы»³.

С этим можно поспорить, поскольку эти картины были, по сути, единственным материальным свидетельством сталинской гениальности и новой «правды

¹ Марголит Е. Живые и мертвое. С. 365–366.

² Базен А. Миф Сталина в советском кино. С. 162.

³ Там же. С. 169.

Истории», пришедшей на смену опыту войны, который проходил в них через полную дереализацию. Этот неконтролируемый массовый травматический опыт боли, утраты, распыления и смерти, никак не встречаясь с опытом Сталина, вытеснялся, лишался какой бы то ни было репрезентации, практически не прорываясь в публичное поле. Нейтрализация и удержание его в сфере немоты составляли настоящую задачу этих картин.

Как бы то ни было, после «Падения Берлина» война стала Сталину откровенно неинтересна. Об этом красноречиво свидетельствует статистика. Если в первые послевоенные годы война занимала одно из ключевых мест в литературе, то в 1949–1952 годах три московских «толстых» журнала напечатали всего одиннадцать произведений о войне — в среднем по одному за год в каждом журнале; да и то четыре из них — «Белая береза», «Большое искусство», «Семья Рубанюк», «Большая дорога» — представляли собой вторые или третьи книги ранее печатавшихся произведений. К примеру, в «Новом мире» за 1950 год не появилось ни одного произведения о войне¹. Зато в конце 1950-х годов, после XX съезда, появляются романы Константина Симонова и «лейтенантская проза» Виктора Астафьева, Григория Бакланова, Юрия Бондарева, Василя Быкова, Константина Воробьева, прямо обращенная к опыту войны. Подобная же картина наблюдалась в кино: в 1946 году вышло девять фильмов о войне, в 1947-м — семь, в 1949-м — пять, в 1950-м — три, в последующие четыре года — ни одного, до «Бессмертного гарнизона» по сценарию К. Симонова (1955 год)². Юрий Ханютин объяснял это исчерпанностью «художественно-документального фильма»: «Кинематограф 1946–53 годов сказал про войну все, что он мог сказать в сложившихся условиях»³. Зато во второй половине 1950-х — начале 1960-х годов создается классика советского «военного кино» — «Солдаты», «Дом, в котором я живу», «Летят журавли», «Судьба человека», «Баллада о солдате», «Иваново детство», «Живые и мертвые».

Фабрикация опыта: «Штурм Берлина»

Накануне первой годовщины Победы журнал «Огонек» обратился к главным героям войны — маршалам и адмиралам, руководившим крупнейшими сражениями, — с просьбой написать о самом значительном для них событии войны. Среди шестнадцати авторов были Василевский, Жуков, Чуйков, Говоров, Толбухин, Баграмян, Конев, Малиновский, Рокоссовский и др. И хотя все они написали о победных операциях, Отдел пропаганды ЦК всю подборку забраковал: «Недостаток этих материалов, — писал в докладной записке начальник Агитпропа Георгий Александров, — в том, что авторам не удалось воссоздать

¹ Бочаров А. Г. Человек и война. М.: Сов. писатель, 1978. С. 15.

² Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. С. 212.

³ Там же.

целостную картину важнейших этапов Отечественной войны <...>. Тем самым в этих статьях не раскрывается единый стратегический замысел Верховного Главнокомандования»¹.

Иначе говоря, мастер-нарратив о войне должен был выглядеть таким, каким он был явлен в «художественно-документальном фильме» о войне. Он должен был раскрываться перед читателем как цепь «сталинских ударов». В мае 1946 года этого образца для мемуаров еще не существовало. Главный редактор «Огонька» Алексей Сурков был проинформирован о решении Агитпропа ЦК. Тогда же он с группой писателей занялся работой над «правильными» мемуарами фронтовиков. Материалом была взята самая победная операция — последний «сталинский удар» — штурм Берлина. Огромное, альбомного размера, почти 500-страничное подарочное издание «Штурм Берлина: Воспоминания, письма, дневники участников боев за Берлин» на мелованной бумаге, со множеством вклеек (в том числе цветных) и иллюстраций, вышло в 1948 году в Воениздате. В книгу вошли тексты (в основном мемуарного характера) двухсот авторов.

Издание это интересно тем, что представляет якобы спонтанный мемуарный материал, но вместе с тем уже упорядоченный, «воссоздающий целостную картину». Соответственно, материал рассортирован по восьми разделам, «раскрывающим единый стратегический замысел Верховного Главнокомандования»: «На Одерских плацдармах», «Прорыв», «В предместьях и на окраинах Берлина», «Форсирование Шпрее», «В стальных клещах наших войск», «В центральных кварталах», «Взятие Рейхстага», «Капитуляция Берлина». Военная операция приобрела ту сюжетность, которой недоставало войне с ее непредсказуемостью и динамикой. При этом вошедшие в книгу тексты могли бы с легкостью быть перетасованы в любом порядке, поскольку рассказывают практически об одних и тех же событиях. Совершенно при этом не важно, на каких именно улицах в центре или в предместье, в жилом доме или в Рейхстаге они происходят. Каждый рассказ начинается с постановки задачи, вспламеняющей сердца бойцов, далее следует описание сложности ее выполнения, ожесточенного сопротивления противника, героического напора советских войск, упоминание о жертвах, а завершаются эти воспоминания рассказом о гибели или сдаче противника в плен.

Авторы сделали все для придания аутентичности вошедшим в книгу материалам (здесь в качестве вклеек можно найти рукописные советские листовки, рисунки и «документальные зарисовки» участников боев, а на форзаце воспроизведены надписи, сделанные советскими воинами на стенах Рейхстага). Но чем больше стараются авторы, тем труднее признать эти материалы подлинными. Это скорее *созданные постфактум полуфабрикаты для полезной*

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 434. Л. 145.

истории, сохранившие все следы литературной обработки и явной фабрикации. Во Вступлении сообщается, что

эта книга начала создаваться в первые же дни после великой победы. Авторы ее — солдаты, старшины, сержанты, офицеры и генералы. Они не ставили себе задачи воспроизвести полную картину берлинского сражения. Они писали о том, что каждый из них делал, видел, думал, чувствовал, переживал, штурмуя Берлин. Это воспоминания, записанные в дни, когда в сердцах воинов еще не остыл жар битвы, дороги как живые свидетельства тех, кто сражался за нашу Советскую Родину, как память о погибших героях, как голос победившей армии советского народа, как скромный вклад в дело создания героической летописи Великой Отечественной войны¹.

Память о погибших, голос победивших и героическая летопись войны — непростые конструкты. Мы попытаемся понять, насколько сформулированные здесь задачи решаемы в рамках этого мегапроекта *симуляции памяти*. Ведь проделанный здесь опыт будет затем многократно повторен.

Прежде всего, очевидно, что это не спонтанные воспоминания, что писались они по заказу и прошли тщательный отсев, что авторы также совсем не случайны, но специально подобраны (бросается в глаза непропорционально большое число Героев Советского Союза: каждый восьмой мемуарист — Герой). О том, что чувствовали и переживали авторы, судить сложно, поскольку вошедшие в книгу тексты представляют собой образцовую соцреалистическую прозу.

Литературная обработка ощущается в самом стиле изложения, наполненного избитыми журналистскими клише типа: «Немцы делали все, чтобы задержать наше наступление. Но нас ничто не могло остановить, как зима не может остановить наступающую весну» (17), «Рассветает, земля поднимается от разрывов снарядов, немецкие самолеты спускаются низко, поливают свинцом... Они били по каменной мельнице, где был расположен наш взвод... Камни рушились, но люди стояли крепко» (18), «У ручного пулемета стоял Филипп Черный, юноша из Одесской области, вторым номером — Усманов, из далеких казахских степей» (18). Тексты пестрят примерами подобной газетной образности (зима не может остановить весну, камни крушатся — люди стоят, Усманов не просто казах, но непременно представитель «далеких кавказских степей» и т. п.).

Подобные красоты не обязательно были результатом литературной правки. Можно предположить, что подобным языком изъяснялись сержанты, полагая, что этот газетный стиль единственно возможен для рассказа о собственном опыте. Но сами эти воспоминания содержательно похожи на газетные рассказы о подвигах. Так, в одном из рассказов речь идет о пушке, из которой

¹ Штурм Берлина: Воспоминания, письма, дневники участников боев за Берлин. М.: Воениздат, 1948. С. 5. Далее в разделе цитаты приводятся по этому изданию с указанием в тексте страниц в скобках.

артиллерийский расчет первым хочет открыть огонь по Берлину. Попав в засаду, бойцы, оказывается, думали не о спасении своих жизней, но о судьбе пушки и «позоре»: «Больше часа отбивались мы из окон, расстреляли почти все патроны, не думали уже, останемся в живых или нет, думали только, что нельзя пережить того позора, который ждет нас, если наша пушка, из которой мы мечтали первыми открыть огонь по Берлину, попадет в руки врага» (23).

Возврат к героическим конвенциям соцреализма в этих «мемуарах» полностью состоялся. Причем распространяется он не только на «чувства и переживания», но и на мотивацию, определяющую весь сюжет. Так, гвардии сержант К. Голуненко рассказывает вполне неправдоподобную историю своего партбилета. Партбилет был почти тотемным объектом, потеря которого являлась самым страшным преступлением и означала исключение из партии, конец карьеры и гражданскую гибель. В соцреализме была создана целая мифология, связанная с героическим сохранением и спасением партбилета. Мемуары сержанта Голуненко — продукт этой мифологии. Оказавшись тяжело раненым на поле боя, он думал не о смерти, но о спасении партбилета: «Что ж, тело мое мертвое пусть врагу достанется; но при мне был мой партийный билет и планшетка с данными артиллерийской разведки и картой-схемой расположения рот. Эти документы я никак не мог оставить немцам. Собрав последние силы, я раскопал рукой песчаную землю, положил в эту ямку партбилет и планшетку, накрыл землей и сам лег на это место. Тут я потерял сознание». Когда очнулся на повозке среди мертвых тел, первое, о чем он вспомнил, был партбилет. А узнав, что его собираются эвакуировать в тыл, Голуненко более всего беспокоился о спасении заветного документа: «Тогда я сразу подумал про свой партбилет — как же, ведь я живой, и он должен быть при мне; нет, ни за что не позволю увозить себя, пока не достану свой партбилет. Я сказал это сестре, она отослала меня к начальнику госпиталя». Далее следует долгий рассказ о перипетиях на линии фронта (участок, где был закопан партбилет, переходил из рук в руки и находился под интенсивным обстрелом противника). С героем по пути происходят всяческие приключения:

...не успел я пройти и несколько десятков шагов, как меня задержали и доставили в штаб чужой артиллерийской части. Я объяснил, куда я иду и зачем. Так как уже смеркалось, меня оставили ночевать. Ночью я старался не подавать виду, что сильно ранен, хотя рана и болела, очень боялся, что отправят обратно в госпиталь. Утром мне дали провожатого, и я не без труда добрался с ним до леса, где накануне считал себя уже погибшим. Немцы постреливали бойко, но я не стал ждать прекращения обстрела. Где пригнувшись, а где и ползком я пробрался к заветному рву. Планшетка с партбилетом была цела.

Так, ценой огромных усилий и смертельного риска, герой вернул себе партбилет. Но это приключение и, видимо, сам партбилет как высоко символический

объект вселили в героя веру в себя. Как бы то ни было, он решил остаться в своей части и не отправляться в госпиталь:

я оценил обстановку и решил, что раз уж смог выдержать такой путь, мне не стоит возвращаться теперь в госпиталь. Наш дивизион должен быть здесь неподалеку. Лучше я вернусь в свою часть, там подлечусь в санзводе и вместе с товарищами пойду на фашистскую столицу. А то ведь из госпиталя не скоро выпустят. Да и к своим, возможно, не попадешь... Мне разрешили лечиться при своей части, и в бой за Берлин я пошел со своим старым партбилетом (60–61).

Так счастливо закончилось это вполне литературное приключение.

Истории с другим тотемным объектом — знаменем — заканчивались не менее героически, хотя и с оттенком трагизма. Культ знамени проходит через почти все воспоминания участников штурма Берлина. Очевидно, ко времени их написания слова: «...и водрузить Знамя Победы над Берлином» и образ знамени над Рейхстагом метонимически настолько заслонили собой сам опыт боев, что образ знамени приобрел у мемуаристов сверхценное значение. Один из них вспоминает, как его воодушевило сообщение «о том, что товарищ Сталин от имени Родины приказал нам взять Берлин». Кульминацией общего воодушевления стало появление знамени:

Проверив, как подготовился к удару весь батальон, я пошел в окопы к своим гвардейцам. В четыре часа утра в окопах появились заместитель командира полка и офицер из штаба. Они несли гвардейское знамя полка с приколотым к нему орденом Красного Знамени. На знамени вышит портрет Ленина. Когда знамя пронесли по траншее, оно касалось лиц бойцов и словно благословляло их на подвиг. Это знамя мы завоевали в Сталинграде, донесли до Одера, теперь нам предстояло идти с ним в Берлин. Хотелось крикнуть «ура!», — но кричать было нельзя (102).

Драматизации этой мифологии способствовали такие фильмы, как «Третий удар» и «Падение Берлина», в которых сюжет с водружением знамени являлся целой микроновеллой. Если там история водружения знамени была представлена в качестве эстафеты (знамя передавали друг другу раненые и/или погибающие бойцы, представлявшие разные национальности), то теперь оказывается, что это вовсе не поэтический троп, но отражение реальных событий. На самом деле, искусство дописывало эти воспоминания, подгоняя их под сложившиеся образы Победы. Да и сам этот нарратив должен был усиливать образы.

Вот что рассказывал генерал-майор Ф. Лисицын:

Право на первый выстрел из орудий по Берлину, право первыми ворваться за черту Большого Берлина, право водрузить в Берлине первый красный флаг оспаривалось

тысячами воинов. Весь личный состав нашей армии был преисполнен гордостью, что ему выпала великая честь — штурмовать Берлин. И вся партийно-политическая работа наша была подчинена этому же — штурму Берлина.

Кульминацией штурма было водружение знамени над Рейхстагом. Очевидно, однако, что эта фокальная точка Победы задним числом вписана в память мемуаристов, которые с явным преувеличением описывают то огромное мобилизующее значение, которое имел для всех красный флаг:

— Товарищ Сталин на карте передвигает красные флажки, намечая нам путь вперед, — говорили бойцы, — а мы будем передвигать флажки прямо на местности, на немецкой земле, от рубежа к рубежу, пока не водрузим над Берлином последний флаг — знамя Победы...

Пулеметчик Меленчук на подступах к Берлину был смертельно ранен. Он обогрил своей кровью платок и передал его бойцу Ахметилю.

— Донеси, друг, флаг до Берлина и обязательно водрузи его там, — сказал Меленчук.

Ахметилю выполнил волю своего боевого товарища. Залитый кровью платок Меленчука все время мелькал впереди подразделения, и, видя его, бойцы еще стремительнее шли вперед (123).

Любое упоминание имени Сталина вводит бойцов и командиров в состояние экстаза:

Когда радио передало весть о благодарности товарища Сталина войскам нашего соединения, ворвавшимся в Берлин, агитаторы Папышев, Глинский, Сметанин и другие пробирались под огнем противника по переулкам, дворам и подвалам в стрелковые отделения, к пулеметным и оружейным расчетам, чтобы скорее сообщить всем бойцам об этой радости (124).

В мире этих воспоминаний рисковать жизнью во имя сугубо символических жестов кажется вполне естественным. Сильный элемент иррациональности этих нарративов объясняется тем, что это, по сути, соцреализм, лишенный психологизма и профессионализма. Описываемое здесь выглядит настолько театрально-неправдоподобным, что может быть квалифицировано как просто любительское письмо. Парадокс состоял в том, что *для того, чтобы выглядеть правдоподобным, оно и должно было быть неправдоподобным.*

— Радостная весть, хлопцы, — продолжал комсорг. — Получено обращение Военного Совета фронта. От имени советского народа товарищ Сталин приказал захватить столицу фашистской Германии — Берлин и водрузить над нею знамя Победы.

Он передал Миняеву листок. «Наконец-то!» — заговорили бойцы, вскочив в радостном возбуждении...

После того как бойцы прослушали обращение, Темирбулатов сказал:

— Товарищ Сталин приказал нам водрузить знамя Победы над Берлином. Мы клянемся, что эту задачу выполним. Так и передайте, товарищ капитан, командованию, что мы клянемся...

В полуразрушенном домике с закрытыми плащ-палатками окнами сидели бойцы 1-й стрелковой роты. Некоторые из них отдыхали. Все поднялись. Бойцы с напряженным вниманием заслушали текст обращения. После читки взял слово парторг Кириллов, храбрый воин, он же ротный поэт и военкор. С дрожью в голосе он сказал:

— Кто из нас не имеет счета мести? У кого подлые фашисты не отняли самого дорогого? Кто не переживал ужасов навязанной нам войны? Час возмездия настал! Мы начинаем штурм логова зверя — Берлина. Мы выполним приказ товарища Сталина. Мы идем на Берлин! С нами Родина, с нами Сталин! (71–72)

Эта демонстративно фиктивная память похожа на оперу не только тем, что создаваемые здесь картины полны нарочитой патетики, поведение действующих лиц неестественно выпячено, а их игра полна аффектации. Эти свойства оперного представления естественны в своей искусственности: главное в опере — не правдоподобие, но музыка и голос. Если с этой точки зрения рассмотреть предлагаемые вниманию читателя «мемуары», то станет ясно, что единственная их функция — эстетизация войны. Все показанное здесь не имеет отношения ни к опыту, ни к реальности как таковой. Лишенная боли, эта симуляция памяти ведет к полной дереализации войны. Даже изображение страданий превращается здесь в оперные картины:

Только успели все добежать до нового наблюдательного пункта, как возле него упал тяжелый снаряд.

— Товарищ капитан, мне ногу оторвало! — закричал связной.

Капитан Кудяков был ранен в шею. Но он, очевидно, не сразу почувствовал это. Услышав голос связного, он подошел к нему, увидел, что тот лежит в крови, и сказал:

— Клянусь, они не уйдут от нас. За все заплатят! (78)

На другом полюсе этой театральной героики оказывается «солдатский юмор». Эта военная повседневность похожа на войну так же, как «Кубанские казаки» — на послевоенную колхозную жизнь:

У нас было принято письма читать всему расчету. Получив почту, мы сейчас же усаживались где-нибудь, смотря по обстановке, и по очереди читали свои письма

вслух. Бывали дни, когда каждый из нас получал по шесть-семь писем из разных городов и сел... На этот раз мы разбирали почту, сидя в ровике по колено в воде, пригнувшись. Рядом рвались мины, нас обдавало землей. Мы стряхивали ее с писем, которые читали. Бывало, только начнешь читать письмо, как надо выскакивать к орудию, чтобы помочь пехотинцам отбить очередную атаку немцев. Так мы весь день читали одну почту и дотемна не успели закончить ее. Начали с Урала, кончили на Кубани, а от Кубани до границы еще с десяток писем осталось на завтра. Мы бы все свои бензинки сожгли, чтобы дочитать почту, да нельзя было зажигать огонь — противник в ста метрах от нас лежал (21–22).

Здесь все — бравада. Война изображается не как смертельно опасное дело, а как увеселительное занятие. От немцев здесь отбиваются, как от мух. Так о войне мог бы рассказывать Хлестаков. Из этих фантастических рассказов можно заключить, что лучше всех во время боев за Берлин работала полевая почта, а бойцы больше читали письма, чем воевали.

Известна оценка битвы за Берлин одного из главных ее военачальников Александра Горбатова:

С военной точки зрения Берлин не надо было штурмовать... Город достаточно было взять в кольцо, и он сам бы сдался через неделю-другую. Германия капитулировала бы неизбежно. А на штурме, в самый канун победы, в уличных боях мы положили не меньше ста тысяч солдат. И какие люди были — золотые, сколько все прошли, и уж каждый думал: завтра жену, детей увижу...¹

Книга, которая претендует на то, чтобы стать голосом «памяти о погибших героях», оборачивается прямым оскорблением их. Она направлена на дереализацию опыта войны и системное разрушение памяти о ней, замену ее сфабрикованной историей.

На войне не воюют. В ней не выигрывают. Победа здесь сама падает к ногам победителей. Вот финалы мемуарных рассказов — один за другим: «Но медлить нельзя. Как только дали залп „катюши“, мы бросились в атаку. Ни один немецкий танк не успел выстрелить. В окопах валялось много трупов. Живые немцы стояли на коленях и молились» (274), «Немцы пробуют оказать сопротивление, но их хватает ненадолго, и они начинают группами сдаваться в плен» (277), «Бой достиг своей кульминационной точки. И вдруг немцы, словно им кто-то дал сигнал, начали почти одновременно бросать оружие на землю и поднимать руки» (282), «Советские летчики полностью господствовали в воздухе. Группы „мессершмиттов“ и „фоккевульфов“, которые нам приходилось встречать, почти всегда удирали, не принимая боя» (287) и т. д.

¹ История России. XX век: 1939–2007. М.: АСТ, Астрель, 2009. С. 159.

Подобной микроистории наилучшим образом соответствует оптика военачальников высокого ранга, представленная в «художественно-документальных» фильмах о войне. Это панорамная война, где не видны люди, но действуют «войсковые части и соединения». Из воспоминаний маршала Рыбалко:

Начался марш-маневр частей 1-го Украинского фронта к Берлину. Ночью 18 апреля по глухим лесным дорогам соединения вышли к реке Шпрее. Здесь противник ожидал нас меньше всего. В районе Брензихен танкисты нащупали слабое место в обороне немцев. Через коридор, проделанный передовыми отрядами, на оперативный простор вырвались все танковые соединения. Сотни машин устремились к переправе. На реке Шпрее танковые соединения оторвались от пехоты. Немцы не сумели занять подготовленной ими обороны на западном берегу Шпрее. Противник был упрежден. Шпрее быстро осталась позади. И дальше события развивались с такой же стремительностью. Все бралось с хода (187).

Субъектами этого нарратива являются «соединения» и «противник». Они перемещаются по карте. Разглядеть там людей не представляется возможным. Это другой полюс дереализации опыта войны. На одном стирается опыт войны вместе с реальными ее участниками, заменяя их газетными манекенами. На другом не замечают их вовсе.

Gesamtmythos: «Молодая гвардия»

Нигде преобразующие функции соцреализма не проявились полнее, чем в случае с «Молодой гвардией», которая может быть определена как *идеальный миф*:

— идеальный в смысле *полной дереализации опыта*, его замены *идеальной версией* пережитого во время войны, обретшей эсхатологическую завершенность;

— идеальный в смысле своей *эстетической завершенности*: в нем есть едва ли не все эстетические модусы — героика и трагедия, драматизм и комизм, романтическое и возвышенное, прекрасное и безобразное;

— идеальный в смысле *полной медиализации и перформативности*: в его создании были задействованы все виды искусства и медиавозможности — стихи и проза, драматургия и театр, кино и скульптура, опера и симфоническая музыка, музеи и меморативные ритуалы;

— идеальный в том смысле, что идеально сложились *условия для его формирования и функционирования*;

— идеальный в смысле по сей день *непрерывного роста*: за прошедшие три четверти века молодогвардейский миф вырос до огромных размеров — по сей день пополняющийся материалами интернет-сайт, посвященный «Молодой гвардии», включает сотни страниц визуального архива, содержащего тысячи

фотографий, десятки фильмов, сотни книг и брошюр, сборников статей и стихотворений, отдельных статей (академических и журналистских, театральных, литературных и музыкальных рецензий), страницы десятка музеев, образцов самодеятельного творчества и т. д.;¹ в память об организации назван город Ворошиловградской области Молодогвардейск; именами молодогвардейцев названы населенные пункты, совхозы, колхозы, фабрики, заводы, корабли, улицы, бесчисленное количество пионерских дружин и школ;

— наконец, идеальный в том смысле, что он мог быть создан *только при помощи соцреализма*. Об уникальности «Молодой гвардии» в соцреалистическом пантеоне говорит то место, которое она занимает среди произведений, удостоенных Сталинских премий. Существует пять литературных сюжетов, за произведения по которым присуждено наибольшее число лауреатских званий: по четыре премии получили роман Елизара Мальцева «От всего сердца» (помимо самого романа, Сталинскую премию получили опера, оперный и драматический спектакли), повесть Бориса Горбатова «Непокоренные» (повесть, опера, оперная и драматическая постановки), пьеса Николая Вирты «Заговор обреченных» (кроме самой пьесы, фильм и два драматических спектакля). Пять премий получил «Незабываемый 1919-й» (пьеса Всеволода Вишневского и четыре театральные постановки; шестой должна была стать Сталинская премия первой степени за одноименный фильм Михаила Чиаурели в 1953 году: он получил максимум при голосовании на пленуме Комитета по Сталинским премиям — 55 голосов, из которых 42 отдано за первую степень), но после смерти вождя Сталинские премии присуждать перестали. И только «Молодая гвардия» получила беспрецедентные *семь Сталинских премий* (три из которых — первой степени): роман Александра Фадеева, спектакль Николая Охлопкова в Московском театре драмы, фильм Сергея Герасимова, картина Павла Соколова-Скали «Краснодонцы», опера Юлия Мейтуса, оперный спектакль в Ленинградском малом оперном театре и симфоническая поэма «Краснодонцы» Аркадия Мазаева. Это было абсолютным рекордом².

Говоря о мифологии, мы имеем в виду прежде всего идеологические конструкции. Таких мифов во время войны сложено было очень много. Но лишь немногие из них смогли сохраниться (Александр Матросов и Зоя Космодемьянская, подвиги Гастелло и Карбышева, герои-панфиловцы и, наконец, «Молодая гвардия»). Каждый из них представляет собой архив суггестивных образов, призванных влиять на восприятие войны как людьми, прошедшими через нее, так и последующими поколениями. Эта сфера переживаний, чувств и эмоций создается преимущественно посредством искусства. Если верно, что идеологии «создают целые архивы образов, помещая в них, как в капсулы,

¹ <https://www.molodguard.ru/>

² См.: Сталинские премии: Две стороны одной медали. Новосибирск: Свиньян и сыновья, 2007. С. 771–772.

наши представления о важном, значимом и порождающая тем самым циркуляцию в обществе весьма предсказуемых идей и впечатлений» (Сюзан Зонтаг)¹, то эстетическое измерение становится ключевым для понимания механизма функционирования идеологии.

После войны, когда опыт боли, насилия и потерь еще не застыл в завершенных картинах и образах, происходит сложное взаимодействие идеологического конструирования и работы памяти. Как отмечает Алейда Ассман, именно «коллективная память превращает ментальные образы в иконы, а нарративы становятся мифами, важнейшими свойствами которых являются убедительная сила и мощное аффективное воздействие»². Речь идет об отнюдь не спонтанном процессе. В 1990-е годы российский историк Елена Сеньявская разработала классификацию методов, использовавшихся в годы войны для их создания: это «фальсификация — полная или частичная, включая подмену одного героя другим, присвоение чужих заслуг, искажение обстоятельств подвига, неверную трактовку событий; несправедливое умалчивание об одном герое или подвиге и целенаправленное возвеличивание другого с использованием всех доступных средств агитации и пропаганды; выделение одного героя из ряда других, совершивших аналогичный подвиг, неравная оценка равного подвига, персонификация подвига; создание пропагандистского клише, стереотипа героя, под который искусственно „подгонялись“ живые, реально существовавшие люди»³. Обычно использовался один из этих приемов, но в случае молодогвардейского мифа — и в этом смысле он также оказался *идеально* полным — использованы *все* эти средства.

«Молодая гвардия» была одной из множества подпольных организаций, действовавших на оккупированной советской территории. Что выделяло ее из других, так это обстоятельства, благодаря которым ее деятельность стала широко известной. Информация о ней не только не замалчивалась, но, напротив, всячески распространялась и популяризировалась, тогда как обычно по возвращении советской власти деятельность подпольных организаций подвергалась длительным (иногда многолетним) проверкам и расследованиям спецорганами и выяснением, кто был кто в каждой из них, кто нес ответственность за провал (если таковой имел место) и т. д.

В случае с «Молодой гвардией» все произошло иначе: молодогвардейцы были казнены в конце января — начале февраля 1943 года, а уже 1 марта 1943 года, после освобождения Краснодона, состоялись похороны зверски убитых 49 молодых людей. Тогда же сообщения о существовании подпольной

¹ Sontag S. Regarding the Pain of Others. New York: Penguin, 2004. P. 85–86.

² Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 38.

³ Сеньявская Е. Героические символы: реальность и мифология войны // Отечественная история. 1995. № 5. С. 30–44.

организации в Краснодоне поступили в ЦК комсомола Украины. Первый секретарь ЦК ЛКСМУ Василий Костенко сообщил об этом Хрущеву и тот распорядился: «Возьмите образец, как мы пишем И. В. Сталину, напишите текст и приложите указы о награждении». Так родился главный документ о «Молодой гвардии» — записка Хрущева на имя Сталина от 8 сентября 1943 года¹.

На Донбассе прошла юность Хрущева, здесь он начинал свою партийную карьеру, поэтому он был заинтересован в том, чтобы о героических подвигах молодых жителей Донбасса стало известно как можно шире. Уже 13 сентября указ о награждении был подписан в Москве, а спустя два дня опубликован в «Правде». С этого момента началось триумфальное шествие молодогогвардейского мифа. «Молодая гвардия» начала превращаться в легенду. По горячим следам, после первых же сообщений о ней, появились очерки А. Гуторовича и В. Ляковского, а также очерк А. Фадеева «Бессмертие». Уже в следующем году вышла брошюра о «Молодой гвардии» Михаила Котова и Владимира Ляковского, а в 1945 году начал печататься роман Фадеева.

Однако между мартом и сентябрем 1943 года произошло еще одно событие, сыгравшее роковую роль в создании молодогогвардейского мифа. После того как первичный материал о «Молодой гвардии» был собран местной комиссией 26 июня 1943 года, из Москвы прилетела комиссия ЦК ВЛКСМ в составе заместителя заведующего спецотделом ЦК А. Торицына и инструктора ЦК Н. Соколова. Главным источником информации для них стала мать Олега Кошевого Е. Н. Кошечкина. В составленной ими докладной записке и была впервые подробно изложена история героических деяний молодогогвардейцев, именно там утверждалось, что предателем оказался Третьякевич (потребуется 16 лет, чтобы эта ошибка была исправлена), там же был дан «полный список» членов «Молодой гвардии», который войдет в роман Фадеева. Факты оказались непроверенными, а очеркисты и сам Фадеев, написав роман, по сути, канонизировали эту ложь².

Из-за того что информация об организации стала распространяться столь быстро и широко, один из многих случаев превратился в главный символ массового героизма в советском тылу. Но это имело свою цену: сколько-нибудь серьезного расследования деятельности «Молодой гвардии» не проводилось. Поскольку организация была подпольной и почти все ее участники погибли, а оставшиеся в живых из-за конспирации обладали только обрывочной информацией, картина происшедшего была неясна. Единственным грамотным человеком среди родителей молодогогвардейцев была мать Олега Кошевого, которая, по сути, и снабдила журналистов, а затем и Фадеева, своей версией событий.

В результате ее сын Олег Кошевой приобрел статус организатора и руководителя «Молодой гвардии», каковым он не был, а настоящий создатель

¹ Подлинная история «Молодой гвардии» / Сост. и предисл. Н. К. Петровой. М.: Вече, 2015. С. 9.

² Эти архивные документы опубликованы и откомментированы в кн.: Подлинная история «Молодой гвардии». Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

организации и ее комиссар Виктор Третьякевич превратился в предателя. Сама она и даже бабушка Олега Кошевого были также награждены якобы за участие в деятельности организации.

Реальная картина начала всплывать спустя несколько лет, когда завершилось следствие над полицаями, которые замучили молодогвардейцев. И она разительно отличалась от представленной в очерках и романе (а позже и в фильме): оказалось, что многие героические деяния, приписанные молодогвардейцам, осуществлены были не ими, а отступавшими советскими частями, что и самой организации как таковой не существовало. Ее в большой степени придумали сами следователи, чтобы придать поимке молодых людей, торговавших на рынке краденными рождественскими подарками, больше веса и заработать награды и продвижение.

Все это противоречило широко растиражированной официальной версии. Миф «Молодой гвардии» был скорректирован (позже объявили, что Третьякевич не был предателем, его наградили). Кроме того, выяснилось, что никакого партийного руководства «Молодой гвардией» не осуществлялось. Не сумевших эвакуироваться и оставшихся в тылу Филиппа Лютикова и Николая Баракова вместе с группой арестовали и расстреляли еще до того, как организация молодогвардейцев была раскрыта.

Между тем обстановка, сложившаяся в Краснодоне, стала угрожающей для официальной версии событий. Потерявшие детей родители не готовы были принять вымышленную историю, которую приняла вся страна. В своем отчете в ЦК ВЛКСМ о поездке в Краснодон в декабре 1946 года редактор издательства «Молодая гвардия» А. В. Лукин писал:

Роман Фадеева «Молодая гвардия» подвергается самой беспощадной и, надо сказать, справедливой критике. Молодежь, учительская общественность и родители молодогвардейцев обвиняют Фадеева в том, что он незаслуженно выдвинул на первый план Кошевого, снизил образ Громовой и особенно Ивана Земнухова, которого весь город считает организатором, руководителем и душой «Молодой гвардии». Жители Краснодона, не стесняясь, открыто, рассказывают об этом всем приезжающим экскурсантам, делегациям и одиночкам. Они обвиняют Фадеева в том, что он ни у кого из краснодонцев, кроме Кошевой, не был. Они, в частности, утверждают, что Фадеев неверно показал и всю организацию в целом <...> В настоящее время между семьями молодогвардейцев идет страшная распря. Кое-кто из них дискредитирует память детей. Вину за эту распря несут Кошешая, Борц и Виценовская. Они занимаются склокой, стараются, пользуясь своей грамотностью, знанием советских законов, занять первенствующее место, пишут клеветнические совершенно необоснованные письма на научного сотрудника областного музея Демьяненко. Они мутят всех, пользуясь неграмотностью родителей молодогвардейцев — людей скромных и честных (159–160).

Память продолжала сопротивляться «полезной истории». Потребовались немалые усилия для того, чтобы заставить родителей молодогвардейцев, открыто возмущавшихся ложью романа, следовать в русле официальной версии, из которой выпали неприглядные факты. Например, о том, что Любовь Шевцова, Виктор Третьякевич и братья Левашовы окончили Ворошиловградскую специальную диверсионную школу особого назначения НКВД Украины (177, 191) (о чем официально не сообщалось); что руководили «Молодой гвардией» Третьякевич и Земнухов, а Кошевой был принят в нее только за месяц до провала организации и никогда не был ее руководителем (191, 194); что, как установила экспертиза, на временных комсомольских билетах, которые выдавали вступавшим в комсомол молодогвардейцам, подпись Олега Кошевого (в качестве комиссара «Молодой гвардии») была подделана (313); что Кошевой и Борц первыми бежали из Краснодона после провала организации; что ни мать, ни бабушка Кошевого, в доме которых располагались немцы, по всей видимости, даже не знали о «Молодой гвардии» и что широкая осведомленность матери Кошевого, которая активно сотрудничала с немцами, является «весьма сомнительной» (194); что, как рассказывали все родители молодогвардейцев, «в первые же дни освобождения Краснодона от немцев Кошешова обходила родителей погибших и снимала своего рода „допросы“ о „Молодой гвардии“. Она даже выезжала в близлежащие поселки. Все, что ей удавалось узнать, она записывала (кстати, она почти единственная грамотная женщина среди всех родителей молодогвардейцев)» (196). О ней самой уже спустя годы вспоминал бывший второй секретарь ЦК ЛКСМУ Петр Тронько: «Мать Олега Кошевого, единственная грамотная из всех родителей молодогвардейцев, женщина ловкая и энергичная, развила бурную деятельность по возвеличиванию сына и изображала работу организации в выгодном для нее освещении» (242).

В 1991–1993 годах в Луганске работала Межрегиональная комиссия по изучению истории «Молодой гвардии». В ее отчете были, наконец, расставлены все точки над *i*. Так, «на основании анализа архивных документов, воспоминаний многочисленных свидетелей» признано:

— что Олег Кошевой в «Молодой гвардии» «был куда более скромной фигурой и по целому ряду объективных и субъективных причин не мог быть организатором и комиссаром комсомольско-молодежного подполья в Краснодоне. Не позволяли, прежде всего, возраст и жизненный опыт» (325);

— что «многие из авторов свидетельств и воспоминаний, хорошо знавших О. В. Кошевого, отмечают, что ему (и это естественно) были присущи личные недостатки. Их содержание и характер не позволяют рассматривать О. В. Кошевого как исключительную, выдающуюся личность, которой в сложившихся условиях, когда были более достойные, можно было доверить должность комиссара комсомольского подполья» (325);

— что «особую негативную роль сыграли в утверждении мифологизированной истории „Молодой гвардии“ одноименный роман А. А. Фадеева и книга Е. Н. Кошевой „Повесть о сыне“» (327);

— что «Елена Николаевна Кошечкина, как это установлено комиссией, оказала большое влияние на работу комиссии под руководством А. В. Торицына. Именно ее показания стали основой искажений истории комсомольского подполья. Она же позднее навязала свое, весьма далекое от истины, представление о создании и деятельности и причинах гибели «Молодой гвардии» командированному в Краснодар А. А. Фадееву. Затем, после выхода в свет его романа, в собственной книге, как истину в последней инстанции Е. Н. Кошечкина расписала эту историю так, что вся деятельность организации оказалась неразрывно связанной с руководящей и направляющей ролью ее сына» (327);

— что причины гибели молодогвардейцев лежали отнюдь не в предательстве, но «подлинными причинами провала и гибели организации являются: 1. Отсутствие у молодежи опыта подпольной работы и конспиративных навыков. 2. Отсутствие серьезного руководства со стороны „взрослых“. Точнее, отсутствие организованного партийного подполья как такового», а также «низкий, без учета реалий жизни, уровень подготовки Луганским обкомом КП(б) Украины партийно-комсомольского подполья, диверсионных и разведывательных групп на оккупированной врагом территории области. Чтобы скрыть истинные причины гибели молодежного подполья и обелить себя, Луганский обком, совместно с ЦК КП(б) Украины в тесном единстве с органами НКВД — МГБ, „в лучших традициях“ 1930-х гг., разработали обширную версию гибели организации, замкнувшуюся на многочисленных предателях» (333).

Традиционно мифология «Молодой гвардии» связывается с романом Фадеева, который не только резко поднял ее статус, но и кодифицировал основные приемы репрезентации войны в послевоенную эпоху. Однако она начала складываться задолго до появления романа в 1945 году. Основной сюжет будущего романа, а затем и фильма, и театральных инсценировок, и оперы изложен в докладной записке комиссии А. Торицына. Но настоящим конспектом сюжета всех созданных позднее «Молодых гвардий» стала книга журналистов Котова и Ляковского «Сердца смелых» (М.: Молодая гвардия, 1944), которая, в свою очередь, написана по следам работы комиссии ЦК ВЛКСМ и в которой подробно изложена история «Молодой гвардии». Именно из докладной записки взяты описанные там героические эпизоды, имена и конкретные события.

Написанная «по-большевистски» — в духе «боевой партийной публицистики», казенным языком, ходульная, лишенная какой бы то ни было индивидуальности — книга Котова и Ляковского была образцом советской журналистики — очередной героической историей, о которых едва ли не ежедневно рассказывала советская печать. Этот материал не имел никаких шансов для того, чтобы превратиться в один из самых распространенных

героических мифов войны, переживших советскую эпоху, без той беспрецедентной эстетической обработки — идеализации, романтизации, сублимации, героизации, — которую он прошел средствами соцреализма в появившихся позже романе, фильме, опере, симфонии, картинах, памятниках, множестве символических жестов и ритуалов. Но все это было позже. Первыми откликнулись поэты.

Уже в 1943 году сложилась обширная поэтическая мифология «Молодой гвардии», превратившая безвестный до того Краснодар во всеми узнаваемый топоним¹. Она описывала те же сюжеты, что позже станут широко известны по роману и фильму («Кто там улицей крадется, / Кто в такую ночь не спит? / На ветру листовка вьется, / Биржа-каторга горит» (Сергей Островой. Песня о краснодонцах, 1943), и прибегала к тому же натурализму в описании трагической гибели молодогвардейцев («Где самый край в подтеках желтой глины / Тяжелыми сосульками обвис... / Прикладами окованными в спины / Их друг за другом сталкивают вниз. / В сырую бездну медленно и глухо / Срываются и падают тела...») (Михаил Дудин. Костер на перекрестке, 1943).

Но в написанных тогда стихотворениях и поэмах ни слова не говорилось о партийном руководстве. Напротив, в стихах, появившихся по следам первых газетных публикаций осенью 1943 года, всячески подчеркивалась самостоятельность героических сыновей и дочерей: «Это было в Краснодаре, / В грозном зареве войны, / Комсомольское подполье / Поднялось за честь страны» (Сергей Островой. Песня о краснодонцах), «Никто не видал их огня и ночлега / В угрюмых потемках немецкого тыла, / Но подвиг Ульяны, геройство Олега / Увидела Родина и осветила» (Семен Кирсанов. Слава сынам комсомола! 14 сентября 1943), «Нет! Пыткой нас не бросишь в дрожь! / Бессмертны алые знамена, / Где есть такая молодежь, / Как комсомольцы Краснодона!» (Василий Лебедев-Кумач. Комсомольцы Краснодона, 16 сентября 1943), «Кишлаки, аулы, села / Слышат славные дела: / Это — сила комсомола / Их на подвиг подняла» (Николай Асеев. Песнь о комсомоле, 29 октября 1943). Те же мотивы в «Песне о Краснодаре» Самуила Маршака (18 сентября 1943), «Слушайте, товарищи» Михаила Исаковского (1943) и др.

Уже тогда, однако, начали возвращаться прежние соцреалистические конвенции. Появляются типичные для довоенной поэзии «тема дружбы народов» («Сколько светлого, живого / В этих честных именах! / Чистый образ Кошевого / Любит дружная страна. // Комсомол Таджикистана / У Памирских вечных гор / Знает Любу и Ульяну, / Как родимых двух сестер. // Средь аджарской молодежи / Песни жаркие звучат / Про Тюленина Сережу / Как боролся храбрый брат») и восточная образность («Кто у нас отнимет солнце? / Кто у нас отнимет свет? / Походить на краснодонцев — / Выше этой чести нет!» (Павел

¹ См.: «Молодая гвардия» в поэзии: Стихи советских и зарубежных поэтов. Донецк: Донбасс, 1974.

Беспощадный. Честь юности, 1944). К концу 1940-х годов молодоговардейская тема становится частью актуальной тогда поэзии «борьбы за мир»: «Ты хочешь песен на лугу росистом, / Ты хочешь мира, мира на земле! / Но если вновь придется нам сражаться, / Герои те, чье имя — легион, / Убийц кровавых вновь не побоятся / И встретят их, как встретил Краснодон» (Ливиу Деляну. Бессмертная молодость).

И доминирующими были откровенно религиозные мотивы. Олег Кошевой здесь походил на Спасителя: «Олег в ледяной круговерти / На пляску снежинок смотрел... / Так может только бессмертный / На свой выходить расстрел» (Геннадий Щуров. Кошевой). У многих авторов повторяются мотивы сада и скорбящей матери: «И сад, где он бродил когда-то, / Назвали именем его. / Давно на площади в районе / Воздвигли памятник ему, / И есть роман о Краснодоне — / Но мать не верит ничему. / Она не сходит с косогора, / Стоит часами у ворот, / И все ей кажется, что скоро / Из школы сын ее придет» (Михаил Матусовский. Мать). Путь героев к шахте и их мученическая гибель ассоциируются с восхождением на Голгофу: «Эти мальчишки плакать уже не умели. / Те же птицы в деревьях кричали с утра, / И над шахтой стояла песчаная вьюга. / Здесь они и прошли — от стены до копра, / На последнем пути подбодряя друг друга. / Вот тропа, по которой ребята брели, / Спотыкаясь, шатаясь от каждого шага» (Михаил Матусовский. Шахта № 5). Однако физические муки бессильны перед мощью духа: «Но снисходит вдохновенье / На великие сердца, / Притупляя все мученья, / Все страданья без конца. / И тогда не чует тело / Никаких безмерных мук: / До великого предела / Напрягает волю дух. / Так они того достигли / Состояния души, / Что ни плоть, ни нож, ни иглы / Не смогли их утратить» (Николай Асеев. Песнь о комсомоле). Их гибель — лишь пролог к бессмертию: «Их сбросят, несломленных, в яму, / В глубокий и черный провал, — / Они ж золотыми глазами / Глядят на смертельный овал... // И им не померкнуть с годами, / Они сквозь все бури прошли. / Бойцы их своими руками / Под самые звезды взнесли. / Те алые крылья над нами / Под щебет детей поутру, / Как будто Олега устами, / Поют на весеннем ветру» (Владимир Сосюра. Бессмертные, 1943–1947). Удел же предателя по-библейски начертан на стене: «И полночь за полночью снова / Предателю снится во сне: / Начерчена — слово за словом — / Вся правда о нем на стене... // Предатель тюремную стену / Среди пустырей отыскал. / Изменник слова про измену, / Как приговор свой, прочитал» (Аркадий Кулешов. Баллада о правде, 1946).

Этот мученический дискурс шел еще от военной поэзии и мало соответствовал новым задачам трансформации опыта войны. По-настоящему за создание «полезной истории» взялся только Фадеев. Сразу по выходе его роман стал предметом интенсивного продвижения к читателю посредством массовых тиражей: только за первые три года он выдержал 43 издания общим тиражом

около двух миллионов экземпляров¹. Но еще до выхода отдельным изданием он печатался в журнале «Знамя» (1945. № 2–12), газете «Комсомольская правда» (1945: 8 апреля — 27 декабря, и 1946: 20 февраля — 1 марта), отрывки публиковались в «Литературной газете», «Советской авиации», «Пионере», «Смене», «Дружных ребятах», «Костре», «Огоньке», «Вечернем Ленинграде», «Пионерской правде»².

Частью столь настойчивого продвижения романа к читателю были усилия библиотечных работников, проводивших по нему бесконечные обсуждения, читательские конференции и диспуты (так что спустя всего год опыт этого продвижения уже начал обобщаться в специальных изданиях³). Буквально с печатного станка роман вошел в советский литературный канон, что было беспрецедентно (даже роману Островского «Как закалялась сталь» потребовалось для этого несколько лет). Но даже став уже в 1947 году (еще в первой своей редакции) предметом изучения в средней школе, роман Фадеева оказался в исключительном положении: он изучался в течение всех лет учебы в школе — знакомство с ним начиналось в пятом классе, продолжалось в седьмом и завершалось в десятом. Даже знакомство с творчеством Пушкина, Лермонтова и Гоголя, которое также распределялось по годам, не было связано с одним текстом — в разные годы школьники изучали разные произведения классиков. С романом Фадеева они не расставались до окончания школы. Не удивительно, что роман оброс огромной методической литературой⁴.

Как известно, первая версия романа Фадеева была подвергнута официальной критике и последующим существенным переделкам. Речь шла о том, чтобы показать «партийное руководство» молодого гвардейцами. С первой публикации романа и присуждения ему Сталинской премии первой степени до его критики в печати прошло полтора года. Эта задержка объясняется, очевидно, тем, что Сталин познакомился с романом, только посмотрев фильм Сергея Герасимова, снятый в 1947 году. Роман Фадеева печатался в течение всего 1945 года, после чего был удостоен Сталинской премии. В это время Сталин был занят военными действиями на Западном фронте, участием в Потсдамской конференции, а затем — войной с Японией. В середине октября 1945 года с ним случился инсульт, после которого он почти до конца года не появлялся

¹ Русская литература XX века (1930-е — середина 1950-х годов): В 2 т. / Под ред. Н. Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого и М. А. Литовской. Т. 2. М.: Академия, 2014. С. 495.

² См.: Маркасова Е. «А вот практику мы знаем по героям Краснодона...» // Неприкосновенный запас. 2008. № 2 (58).

³ См.: Читательские конференции по роману А. Фадеева «Молодая гвардия»: Опыт библиотек ремесленных, железнодорожных училищ и школ ФЗО Москвы. М., 1947.

⁴ См.: Касторская М. П. Роман А. Фадеева «Молодая гвардия». В помощь учащимся 8–10 классов. Л., 1957; Ее же. А. А. Фадеев в школе. М.: Учпедгиз, 1961. Выгон М. Роман А. Фадеева «Молодая гвардия» в X классе. Симферополь, 1956. О воздействии романа на школьников см.: Маркасова Е. «А вот практику мы знаем по героям Краснодона...» // Неприкосновенный запас. 2008. № 2 (58).

в Кремле, а затем находился в длительном отпуске. Очевидно, Сталинские премии за 1945 год присуждались без его участия, и романа Фадеева он либо не читал вовсе, либо ознакомился отрывочно с журнальной публикацией.

Как бы то ни было, Герасимов ввел партийных руководителей в фильм, а Фадеев засел за переделку, а точнее, за расширение романа. Он заново написал семь глав и сильно переработал еще двадцать пять глав романа. В результате сделанных им дополнений количество глав выросло с пятидесяти четырех в первой редакции до шестидесяти четырех во второй. Многие главы были существенно расширены — главным образом за счет рассказа о «партийном руководстве». Тема «отцов» заняла в романе настолько важное место, что сам Фадеев шутил в разговорах с друзьями, что он «переделяет „Молодую гвардию“ на старую».

История двух редакций «Молодой гвардии» представляет собой лабораторно чистый случай переписывания военной литературы (ее стилистики, поэтики, идеологии) в послевоенную. Катерина Кларк имела все основания утверждать, что «вторая редакция являет собой замечательный по чистоте и ясности вариант исторического „божественного плана“, выраженного в понятиях мифа о большой семье»¹, что превратило роман Фадеева «в образцовый учебник по приемам изображения положительного героя» — в нем «соцреалистический канон описания героя представлен в более или менее полном виде»².

В первой редакции романа связь между вождем и «сыновьями и дочерьями» осуществлялась непосредственно и сугубо идеально. Вот знаменитая сцена, когда молодогвардейцы слушают речь Сталина по радио:

Тот, кто не сидел при свете коптилки в нетопленной комнатке или в блиндаже, когда не только бушует на дворе осенняя стужа, — когда человек унижен, растоптан, нищ, — кто не ловил окоченевшей рукой у потайного радио свободную волну своей родины, тот никогда не поймет, с каким чувством слушали они эту неторопливую покойную речь из самой Москвы. Все, что неосознанно жило в патриотическом чувстве этих людей, от шестнадцатилетнего мальчика до старой женщины, дочери сельского столяра, — все это возвращалось к ним теперь, облеченное в простую, прямую правду фактов, цифр, одухотворенное орлиным взором в будущее... Это они, простые люди, на долю которых выпали такие невыносимые страдания и мучения, говорили сейчас его голосом миру... Это говорила их месть устами человечнейшего из людей... Дыхание огромного мира, окружающего их маленьких городок, затоптанный в грязи сапогами вражеских солдат, мощное содрогание родной земли, биение ночной Москвы ворвались в комнату и наполнили их сердца счастьем осознания своей принадлежности к этому миру.

¹ Кларк К. Советский роман: История как ритуал. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002. С. 141.

² Кларк К. Положительный герой как вербальная икона // Соцреалистический канон. С. 576–577.

Но соцреалистический сюжет предполагает наличие не только вождя, но и партийных руководителей. В новой редакции романа Фадеев передал партийным органам в лице Лютикова, действующего от имени некоего «подпольного райкома», все руководящие функции, превратив «Молодую гвардию» из самостоятельной организации комсомольцев в первой версии романа в своеобразный молодежный филиал партийной организации. Лютиков требует от молодогвардейцев не предпринимать без его разрешения никаких действий. Но и сам он действует, лишь «посоветовавшись с товарищами», которые «поставлены над нами». Ясно, что над этими «старшими товарищами» из обкома стоят ЦК, Ставка и сам Сталин.

Всегда мысливший политически и функционально, Сталин полагал, что прямой связи между вождем и «сыновьями» недостаточно. В его иерархически-бюрократическом сознании между ними должны были стоять партийные функционеры («отцы»), не просто вдохновляющие и духовно поддерживающие «сынов и дочерей», но *организационно руководящие и политически направляющие* их. «Отец» и «сын» — Лютиков и Олег Кошевой — в финале романа практически сливаются. Оба седые, они предстают перед смертью как «народные вожаки — старый и молодой».

Требование показать партийное руководство в «Молодой гвардии» было яркой демонстрацией возврата к прежним героическим конвенциям. Ритуальность и иерархичность, отошедшие во время войны на задний план, поскольку не отвечали требованиям массовой мобилизации и сковывали индивидуальную инициативу и самостоятельность, вернулись после войны потому, что изменились функции искусства: обретшая прежнюю уверенность и стабильность власть занималась самоэкспонированием. Демонстрация власти становилась основанием ее легитимности.

Этим определяется и крайне необычная для Фадеева эстетика романа. Основной модус «Молодой гвардии» — трагический героизм. Наиболее полное развитие эта эстетика получила в статье Шиллера «О трагическом искусстве». Он писал, что в основе трагических эмоций лежат следующие условия:

Во-первых, предмет нашего сострадания должен быть родственным нам в полном смысле этого слова, а действие, которому предстоит вызывать сочувствие, должно быть нравственным, то есть свободным. Во-вторых, страдание, его источники и степени должны быть полностью сообщены нам в виде ряда связанных между собой событий, то есть, в-третьих, оно должно быть чувственно воспроизведено, не описано в повествовании, но непосредственно представлено пред нами в виде действия. Все эти условия искусство объединяет и осуществляет в трагедии¹.

¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике // Шиллер Ф. Собр. соч. в 7 т. Т. 6. М., 1957. С. 58.

«Молодая гвардия» написана в полном соответствии с этой программой трагического искусства: молодогвардейцы показаны как воплощение нравственности и образец для подражания, весь роман — история событий, приведших их к страданиям, и, наконец, сами страдания «чувственно воспроизведены» с максимальной степенью натурализма и непосредственности.

Для Фадеева, вошедшего в литературу с лозунгом «Долой Шиллера!», это была настоящая смена вех. Вряд ли Фадеев сознательно следовал эстетической программе своего главного оппонента в искусстве. Просто романтический нарратив имеет свою, независимую от намерений автора, логику. И потому столь неорганичным и непростым стало переписывание романа, перевод его в героический модус.

Как было показано в связи с трансформациями блокадной темы, советская героика являлась оборотной стороной трагизма. Однако героика всегда опирается на сверхличные, коллективные ценности. Трагизм, напротив, связан с уединенным, индивидуальным сознанием. Изображение мучений и насилия, совершаемого над любимыми героями, дается Фадеевым в полном соответствии с поэтикой военной литературы. Экстремальные формы патетики и натурализма, в которых описывается поведение молодогвардейцев, и средневековые пытки, которым они подвергаются, нисколько не были откровением для читателя. Подобными сценами пестрела советская литература периода войны — от «Радуги» Ванды Василевской (убийство младенца и гибель партизанки) до «Непокоренных» Бориса Горбатова (гибель стариков, насилие). Газеты изображали в подробностях «зверства фашистских оккупантов на советской земле» — достаточно перечитать очерки военных лет Ильи Эренбурга, Алексея Толстого, Александра Корнейчука и др.¹ Пронизанная трагизмом, эта шоковая эстетика была сугубо функциональной: она должна была потрясти читателя, она взывала к мести. Таковой она была и в первой редакции романа. Послевоенная эстетика требовала совсем иного: она была направлена на легитимацию режима и потому возвращалась к довоенным соцреалистическим конвенциям — с партийным руководством и казенной героикой. В новой редакции романа инициатива молодогвардейцев была передана партийным «отцам» и, соответственно, трагическое перетекало назад — в героику. Изменились контекст и мотивировки страшного финала.

Как бы то ни было, роман Фадеева менее всего был реалистическим произведением, даже по соцреалистическим меркам: стилистически, сюжетно, изобразительно, фактурно, всем своим пафосом он представлял собой откровенную романтическую стилизацию. Так никогда и не выработав своего органического стиля, Фадеев оставался стилизатором и горячим сторонником

¹ См.: *Dobrenko E. The Art of Hatred: The „Noble Wrath“ and Violence in Soviet Wartime Culture // Riccardo Nicolosi, Tanja Zimmermann (Hg.) Ethos und Pathos: Mediale Wirkungsästhetik im 20 Jahrhundert in Ost und West. Köln: Böhlau Verlag, 2017. P. 143–166.*

«учебы у классиков». «Молодая гвардия» была таким же эпигонским произведением, как и «Разгром». С той только разницей, что манера автора «Разгрома» была реалистически-толстовской, а манера автора «Молодой гвардии» — романтически-гоголевской. Источником, несомненно, являлся «Тарас Бульба», где та же патриотическая тема защиты родины и культа товарищества (монолог Тараса Бульбы о товариществе советские школьники учили наизусть) решалась Гоголем в том же пафосно-патетическом ключе высокой героики подвига отцов и детей и была овеяна теми же трагедийностью и натурализмом.

О том, что Фадеев стилистически ориентировался на Гоголя, вплоть до копирования синтаксиса, свидетельствуют как многочисленные патетические обращения автора к читателю («Как бы ты повел себя в жизни, читатель, если у тебя орлиное сердце, преисполненное отваги, дерзости, жажды подвига...»; «Случалось ли тебе, читатель, плутать в глухом лесу в ночи, или одинокому попасть на чужбину...»), так и «лирические отступления», в которых и без того сплошь возвышенные чувства героев поднимаются почти до религиозных («Мама, мама! Я помню руки твои с того мгновения, как я стал сознавать себя на свете...»)¹.

Не только стилистически, но и структурно роман выстроен в героико-романтическом ключе: с полюсами абсолютного добра и зла — возвышенными, самоотверженными, идущими на муки и смерть ради чести, родины и товарищей и трагически гибнущими героями и противостоящими им inferнальными злодеями-врагами.

Враги, в свою очередь, делятся на две категории — немцы и предатели. Последние особенно важны, поскольку героическая жертвенность героев была производной от них. Их функция (даже если никаких предателей в действительности не было) — оттенять жертвенность молодогвардейцев. Между тем объявленные предателями, как и сами молодогвардейцы, также оказались частью большого мифа. Тот факт, что представленный в романе главным героем Олег Кошевой, как оказалось, не был руководителем «Молодой гвардии», а в действительности руководил ею представленный в романе предателем Стахович-Третьякевич, говорит о том, насколько связанными оказались здесь герои и предатели. Последние представляли для Фадеева не только творческий, но и личный интерес. Предатель — это, по сути, вечный Мечик из первого фадеевского романа. «Разгром» был тоже романом о гибели героев и предательстве. Только тогда Фадеев объяснял тягу к самоубийству Мечика в стиле толстовского психологизма:

И мучился он не столько потому, что из-за этого его поступка погибли десятки доверившихся ему людей, сколько потому, что несмылаемо-грязное, отвратительное пятно этого поступка противоречило всему тому хорошему и чистому, что он находил в себе.

¹ Примеры, приводимые Марком Липовецким в кн.: Русская литература XX века (1930-е — середина 1950-х годов). Т. 2. С. 498.

Он машинально вытащил револьвер и долго с недоумением и ужасом смотрел на него. Но он почувствовал, что никогда не убьет, не сможет убить себя, потому что больше всего на свете он любил все-таки самого себя — свою белую и грязную немощную руку, свой стонущий голос, свои страдания, свои поступки — даже самые отвратительные из них. И он с вороватым тихоньким паскудством, млея от одного ощущения ружейного масла, стараясь делать вид, будто ничего не знает, поспешно спрятал револьвер в карман.

Сам Фадеев оружия, как известно, не спрятал. Но в «Молодой гвардии» он пересказал *ту же историю* (вместо Морозки и Метелицы — Тюленин с Шевцовой, вместо Левинсона — Лютиков с Кошевым, вместо Мечика — Стахович) — только в гоголевском ключе, что больше соответствовало политическим задачам романа.

Об этих задачах глубоко и плодотворно рассуждал Михаил Рыклин, сравнивая два одновременных проекта — «Черную книгу» и «Молодую гвардию». Он пришел к заключению, что роман Фадеева выполнял важную функцию по трансформации как жертв, так и врагов. Прежде всего, речь идет о понятии «мирные советские граждане», когда в действительности мы имеем дело с целенаправленным уничтожением целых групп населения по расовым признакам, прежде всего евреев:

Растворяя евреев в «мирном советском населении», сталинский режим полностью менял логику нацистов, настаивавших на примате «крови». Расовый вектор заменялся вектором политическим: людей, в соответствии с этой новой логикой, убивали за то, что они были советскими гражданами, поголовно сопротивлявшимися оккупационным властям. Гитлеровцы убивали этих людей потому, что советское в их глазах было синонимом коммунистического. Тем самым количество советскости *post factum* приписывалось огромному числу людей, которые в 1941–45 гг. имели все основания быть недовольными советской властью. Приписываемая им «идеальность» была эффективной в том смысле, что служила основанием для дальнейших репрессий¹.

В результате этой подмены «мирное советское население», часть которого непосредственно участвовала в Холокосте, само превращалось в главную жертву нацистов. Еврейская тема почти полностью табуировалась, а многочисленные случаи коллаборационизма редуцировались до незначительного числа «отщепенцев», которые эвфемистически назывались «полицаями». Вместе с дереализацией нацистов исчезает и их главный расовый враг. Поэтому

¹ Рыклин М. Немец на заказ: Образ фашиста в соцреализме // Соцреалистический канон. С. 816. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

«у фадеевских немцев идейно обоснованная расовая ненависть к евреям заменена великой и необоснованной ненавистью к советским людям» (816). В результате логика поведения нацистов настолько идеологически перевернута, что приходится придумывать мифологию мощного сопротивления оккупантам, размеры которого «насколько преувеличены, а образы нововведенных и доработанных героев-коммунистов столь эпичны и монументальны, что само присутствие немцев в Краснодаре кажется непонятным» (816).

Произведенный в результате этой операции в огромных дозах массовый героизм «мирного советского населения», якобы сплошь остававшегося «советскими людьми», изнемогавшими под гнетом оккупантов, позволял сталинизму переписать как собственную историю, так и историю побежденных. С одной стороны, «воспользовавшись фашизмом как алиби, советская власть задним числом ликвидировала самую кровопролитную эпоху в своей собственной истории, начало которой кладет коллективизация» (отсюда — ненависть к режиму, который, благодаря бытовому антисемитизму и нацистской пропаганде, ассоциировался с евреями). С другой, «постоянно ретушируя и переименовая собственную историю, сталинская идеология не могла допустить и какой-то независимой от нее истории нацистской Германии. Ликвидацию этой истории постепенно приучились рассматривать как военный трофей, как право народа-победителя» (816). Поэтому переписывалась и сама нацистская идеология, расизм которой всячески преуменьшался и искажался. Объяснение этому Рыклин находит в том, что

в формирование советской истории вмешались неподконтрольные сталинскому руководству силы. Рассказ о действии этих сил был признан фиктивным и вместо него под контролем партии сформировалась новая «ортодоксальная» версия прошедшего. Конечно, сталинская идеология скрыла расовый вектор нацистских репрессий не из любви к поверженному гитлеровскому режиму, а в соответствии со своей внутренней логикой, не допускавшей выделения из единого советского народа некой абсолютной жертвы, тем более выбранной по признаку «крови». Более того, пролитая в войне кровь должна была послужить основанием для еще более тесного объединения советского народа в единую семью. В силу этого врага надо было не только победить, но и ликвидировать логику его действий в сознании победителей, заменив ее своей собственной, придуманной позднее, но объявленной изначальной. Победа должна была завершиться насилием дискурса, формированием приемлемого образа врага (817).

Фадеев выполнил важную политическую работу по созданию ортодоксального образа врага, который имел мало общего с поверженным эмпирическим врагом. Этот образ мог сложиться только в результате победы. Ясно также, что «идеологическая операция такого масштаба, как создание ортодоксального

образа врага, радикально изменила и образ жертвы» (820). Для выполнения столь важной государственной задачи Фадеев пошел по пути радикальной трансформации реальности: «его интересовал не мимесис случившегося, а произведение на свет новой реальности. Он буквально заново выводит своих немцев в пробирке в соответствии с правилами гипотетической народной психологии и идеологической установки, которая до написания «Молодой гвардии» существует лишь в очень общем виде» (821).

Непохожесть этих врагов на реальных нацистов Рыклин называет «необходимой ирреальностью: целый период советской истории должен быть вытеснен и заменен своим ортодоксальным образом» (828). Но эта дереализация врага вела к дереализации самих молодогвардейцев:

Десятки миллионов людей видели войну своими глазами и знали, с какой беспримерной жестокостью она велась. Они также знали, что на оккупированных территориях нацисты истребляли прежде всего евреев и цыган, а также комиссаров и коммунистов, если на последних доносил кто-то из местного населения. Незавидная доля была уготована и военнопленным. Этот-то опыт и подлежал ликвидации и замене чем-то более существенным, чем опыт, — ортодоксальной фикцией. Дерезализуя агентов террора, ликвидируют и их жертв, хотя на неискушенный взгляд кажется, что их просто подменяют. На самом деле ликвидируется не только ортодоксальная, общепризнанная, но и неортодоксальная, созданная писателем жертва — сами молодогвардейцы. Ведь если враг нереален, то нереально и сопоставление такому врагу (825).

Результатом этой дереализации стало превращение подвига молодогвардейцев в акт почти религиозной жертвенности. Иррациональный героизм молодогвардейцев был связан с процветавшим здесь «культом самопожертвования», которое влекло героев Фадеева к неминуемой гибели. В этом свете, как точно заметил Марк Липовецкий, «внешне случайный провал „Молодой гвардии“ совершенно необходим для осуществления героического предназначения молодогвардейцев. Именно страшные сцены пыток героев — изображенные Фадеевым с максимальным для советской литературы натурализмом — являются апофеозом деятельности молодогвардейцев»¹. О жажде самопожертвования и стремлении к смерти говорят в романе практически все герои. О Любове Шевцовой сообщается, что ее «терзала страшная сила самопожертвования», о том, что «партизан никогда не дорожит своей жизнью», говорит Олег Кошевой, приведенная на допрос Ульяна Громова заявляет своим мучителям: «Вам нужны жертвы, я приготовилась быть одной из них»².

¹ Русская литература XX века (1930-е — середина 1950-х годов). Т. 2. С. 503.

² Примеры, приводимые Марком Липовецким в кн.: Русская литература XX века (1930-е — середина 1950-х годов). Т. 2. С. 500–501.

Этот культ жертвенности — один из ключевых компонентов эстетики военной литературы. Он уравнивал мотив виктимности, который был центральным в советской литературе 1941–1943 годов: героическая жертвенность была ответом на безвинные мученические жертвы (страдания гражданского населения, убийство стариков и детей, насилие над женщинами, мучения и пытки пленных). Советская литература начального периода войны продвигала культ *иррационального героизма*. Это был важный компонент ее мобилизационных усилий.

После войны на смену этой иррациональности вернулась сознательность в лице партийных руководителей, проецирующих «руководящую и направляющую силу», которая исходит от вождя. Катерина Кларк обратила внимание на то, что с появлением ритуального «отца» Лютикова в качестве учителя своего романного «сына» во второй редакции романа Олегу Кошевому «пришлось придать больше черт обычного молодого человека и меньше от героической жертвы»¹. По сути, это было следствием смены мифологии жертвы ритуалом инициации. Если жертвенность самодостаточна и питается исключительно внутренними установками героя, то ритуал инициации требует наставника — отцовской фигуры. Опора на архетипы традиционной культуры требовала «наставника» в лице старшего партийного товарища. «Структурной осью романа, — пишет Кларк, — является переход, который определяет функции двух центральных персонажей романа: один (инициируемый герой) совершает переход, второй (наставник героя) помогает ему»². Но это относится не только к роману, а к мифу «Молодой гвардии» в целом после коррекций, внесенных в его интерпретацию в 1947 году статьей в «Правде». В романе это Лютиков, Шульга, Проценко. В фильме Герасимова — коммунисты Проценко и Валько.

Идеальность и сугубый символизм, проистекающие из *иррационального героизма* молодогвардейцев, определяют и характер их акций. Почти все они (клятва молодогвардейцев, прием в комсомол с выдачей временных членских билетов, совместное прослушивание речи Сталина, распространение листовок, развешивание красных флагов в годовщину революции и т. д.), будучи сопряжены с реальной смертельной опасностью, лишены практического смысла и не утверждают ничего, кроме «символической причастности»³ (тогда как сколько-нибудь реально важные акции, приписанные в романе молодогвардейцам, такие как поджоги шахтоуправления и биржи труда, были осуществлены не ими). Этот очевидный дисбаланс между риском разоблачения и гибели и практической (бес)полезностью действий молодогвардейцев питается той же иррациональностью утверждаемого в романе героизма.

Молодогвардейцы поступали так не в силу расчета, но по «естественным» причинам: потому что «не могли дышать одним воздухом» с фашистами. Они

¹ Кларк К. Советский роман: История как ритуал. С. 141.

² Там же. 146.

³ Русская литература XX века (1930-е — середина 1950-х годов). Т. 2. С. 502.

рисковали жизнью не столько для нанесения вреда врагам, сколько потому, что «не могли ступить с ними по одной земле». Иная (и вообще любая!) мотивация действий молодогвардейцев в 1943 году не требовалась. В 1947 году подобные объяснения были уже недостаточны, как недостаточным был утверждаемый в романе спонтанный героизм, укорененный в патриотических чувствах молодых людей, не направляемых волей вождя, о чем и сообщила читателям и автору романа газета «Правда».

Стоит, впрочем, заметить, что критику показа роли партии содержала уже первая, в целом весьма положительная, рецензия «Правды» по выходе романа в 1946 году¹. Однако причиной широкой критики стала картина Герасимова, когда спустя полтора года после выхода романа газета Агитпропа ЦК «Культура и жизнь» (30 ноября 1947), а затем «Правда» в статье «„Молодая гвардия“ на сцене наших театров» (3 декабря 1947) выступили с критикой романа и театральных постановок за то, что в них показан хаос советского отступления и не показано партийное руководство комсомолом.

Содружество Фадеева с Герасимовым было предсказуемым. Фадеев передал Герасимову, который вел режиссерскую мастерскую во ВГИКе, еще не опубликованный роман, и тот начал работать по нему со студентами, распределив сюжетные линии романа между учениками с тем, чтобы те начали репетировать с актерами отдельные сцены. Он поощрял их не просто иллюстрировать литературный материал, но быть соавторами писателя в выявлении драматургической и психологической основы литературного текста, для чего можно было придумывать отдельные сцены, развивающие и дополняющие сценарий. Сцены эти студенты Герасимова показывали в исполнении студентов из актерской мастерской Бориса Бибикова и Ольги Пыжовой². Отобранные Герасимовым и студентами сцены сложились в спектакль, который шел на малой сцене Театра-студии киноактера. Спектакль имел невероятный успех и стал одним из самых ярких событий театральной жизни послевоенной Москвы. Он-то и выполнил роль репетиционного периода фильма, над которым начал работать Герасимов, добавив массовые сцены³.

Однако когда картина во второй половине 1947 года была завершена и показана «инстанциям», вскрылись «промахи» Фадеева, которые якобы не были видны в романе, где доминировал романтический пафос, но проявились благодаря реалистической манере Герасимова. Критика объясняла дело так:

показав биографии героев, автор романа не раскрыл воспитательную, руководящую роль партии. Когда С. Герасимов попытался в первом варианте фильма механически

¹ Правда. 1946. 11 марта.

² См.: Как снимался фильм «Молодая гвардия». М.: Госкиноиздат, 1948.

³ См.: *Исаева К. М.* История советского киноискусства в послевоенное десятилетие. М.: ВГИК, 1992. С. 26–27.

переложить роман на язык кинематографии, то эти недостатки книги выступили особенно выпукло и резко <...> Партийная критика помогла С. Герасимову поиному осмыслить произведение А. Фадеева во втором варианте фильма и не только показать молодогвардейцев, но и создать яркие образы большевиков, показать роль партии в руководстве деятельностью подпольной комсомольской организации.

В действительности же, Сталину не понравились наиболее удавшиеся, по оценке режиссера, в художественном отношении сюжетные линии, связанные с показом провала партийного подполья и беспорядочного, панического отступления советских войск. Во-первых, считавший себя мастером конспирации Сталин мог быть уязвлен таким показом партийных руководителей. Во-вторых, он утверждал, что никакого бегства в начале войны не было, и советские войска отступали «только на заранее подготовленные позиции и планомерно»¹. Об этом вспоминал работавший тогда в Министерстве кинематографии Григорий Марьямов:

в Кремле фильм был самым решительным образом осужден. Мнение, высказанное Сталиным и подхваченное другими членами Политбюро, по существу, касалось содержания не фильма, а романа. Когда на это было обращено внимание Сталина, он потребовал не переделки романа, а практически создания новой его версии. Фильму приписывались серьезные идейные ошибки: неполноценные образы большевиков-подпольщиков, попавших по своей беспечности в лапы гитлеровцев, не по возрасту мудрое поведение молодых героев Краснодона, особенно их вожака — Кошевого, неоправданная паника во время эвакуации, словно ее не было и не могло быть, когда враг оказался на подступах к городу. Не помогло и аргументированное выступление Фадеева на совещании у Сталина, проходившем с участием Жданова, Молотова, Ворошилова. Огонь критики был сосредоточен главным образом на романе. Фадеев отстаивал право художника на свое видение, если оно не нарушает жизненной правды, ссылаясь на то, что добросовестно изучал фактический материал. Единственная уступка Сталина заключалась в том, чтобы не торопили Фадеева с переработкой романа. Однако следом в редакционных статьях «Правды» и «Культуры и жизни» в самых резких тонах были повторены критические высказывания о картине и шедших в театрах инсценировках².

В статье «Правды» говорилось об инсценировках романа, которые к тому времени шли во многих театрах страны, но всем причастным было ясно, что именно фильм стал причиной недовольства выявленными «идеологическими недостатками» романа Фадеева. Писатель вынужден был засесть за переделку,

¹ Макарова И. Первые дни мастерства // Родина. 1994. № 11. С. 107.

² Марьямов Г. Кремлевский цензор. С. 100–101.

в результате которой роман наполнился «партийным руководством» и появились Лютиков и Проценко, все определявшие за молодогвардейцев и направлявшие каждый их шаг, согласовывая его с незримым «Центром». Все это появится в новой версии романа 1951 года, которая вызвала похвалы «Правды»¹. Однако в 1948 году фильм требовал срочной переделки, и Фадеев разрешил Герасимову действовать по своему усмотрению². Так что *к тому времени, как через три года Фадеев переписал своей роман, он был уже «экранизирован» Герасимовым* в 1949 году и отмечен Сталинской премией первой степени. Это, видимо, первый случай в истории кино, когда экранизация литературного текста была создана еще до появления самой литературной основы. Дело, конечно, в том, что вторичным был сам литературный материал. Если Герасимов экранизировал роман, то Фадеев олитературил мифологизированную историю «Молодой гвардии», изложенную в докладной записке ЦК комсомола.

Мысль о том, что «молодогвардейцы тесно связаны в своих действиях с большевистским подпольем и осуществляют общий план партизанской войны», не только «красной нитью проходит через весь фильм»³, как утверждала критика. Мало кто, кроме Сталина, видел первый вариант фильма, критиковавшийся за отсутствие партийного руководства молодогвардейцами, но трудно не согласиться со Шмыровым: «в том варианте картины, который дошел до широкого зрителя в 1948 году, партии принадлежит не просто решающее — сюжетообразующее значение»⁴. Именно с ведома секретаря обкома партии Проценко происходит в картине все — от эвакуации до руководства каждым шагом молодогвардейцев. Даже их провал — результат того, что они ослушались партийного руководителя. «Этот растворенный в пространстве фильма фатализм совершенно законно находит свою кульминацию в торжественной речи Сталина по случаю октябрьских праздников, после которой, как по мановению руки, начинают взрываться мосты и пускаться под откос поезда»⁵. Действительно, в картине Герасимова «Сталин. Партия. Вот, кто вдохновлял героев-комсомольцев на великий подвиг. Большевики, коммунисты. Вот кто заботливо и повседневно руководил всей деятельностью молодых героев, направлял их мысль, их действие»⁶.

И хотя Герасимов задолго до Фадеева во второй версии романа изобразил придуманное Сталиным «партийное руководство» молодогвардейцами, именно фильм придал молодогвардейскому мифу ощущение реальности. Возвышенный

¹ См.: Новое издание романа А. Фадеева «Молодая гвардия» // Правда. 1951. 23 декабря.

² См.: *Исаева К. М.* История советского киноискусства в послевоенное десятилетие. С. 28–29.

³ *Грошев А.* Образ нашего современника в киноискусстве // Искусство кино. 1951. № 3. С. 7.

⁴ *Шмыров В.* «Молодая гвардия», СССР (1948) // Искусство кино. 1988. № 11. С. 18.

⁵ Там же. С. 19.

⁶ *Граков Г.* «Молодая гвардия»: Кинороман в двух сериях по роману А. Фадеева // Искусство кино. 1948. № 6. С. 5.

стиль романа был приглушен и заземлен самим стилем кинематографа Герасимова, репутация которого в сталинском кино сложилась еще в 1930-е годы:

С. Герасимов — горячий сторонник повествовательного романного сюжета в киноискусстве, дающего, по его мнению, возможность полнее и ярче раскрыть образ-характер. Он стремится показать разносторонне и в разнообразных нюансах сложную жизненную коллизию, увидеть героя в быту, в повседневной жизни, заглянуть в самые тайные уголки его души. Он <...> старается проникнуть в глубь образа, передать подробности, задержаться на психологических деталях¹.

Герасимов всегда настолько стремился к прозаизации и даже к стилизации под документ, его герои всегда были настолько естественны и будничны даже в манере актерской игры, он всегда настолько понижал тонус действия, подчеркивая обыденность разговора, что иногда даже искусственно приглушал речь актеров до шепота.

Но «Молодая гвардия» написана совсем в ином ключе. И Герасимову пришлось искать пути к понижению градуса патетики романа. В результате тон все равно оказался на несколько октав выше по сравнению с ранними его картинами. Ушедший в романтизм Фадеев и возвращавший его на землю Герасимов встретились: «Героичность образов молодого гвардейцев потребовала более яркой и выразительной речи, более патетичной интонации. С экрана действительно зазвучали героические слова, но (и здесь сказались положительные стороны стиля С. Герасимова) эти слова произносятся актером без напыщенности и крикливости, а сдержанно»².

Коллизия эта была настолько необычной для сталинского кино, что журнал «Искусство кино» поместил две рецензии, авторы которых высказывали прямо противоположные точки зрения. Один восхищался «романтической интонацией, поэтическим строем романа А. Фадеева», которые делают его «волнующим до глубины души», и (после провозглашения лозунга Владимира Ермилова «Прекрасное — это наша жизнь») восторгался способностью писателя «о поэзии нашей жизни и борьбы говорить поэтическим, страстным, взволнованным голосом». Герасимов же стремился к созданию «фильма-документа» во всем — «в общем художественном строе, в режиссерской работе, в работе с актерами, в изобразительной манере фильма». Поэтому рецензенту не хватало в картине «режиссерского стиля, не чуждающегося искреннего пафоса и благородной патетики, самых разнообразных средств поэтизации, не ограничивающего себя подчас только стремлением к бытовой, подробной и тщательной до документальности режиссерской трактовке»³. Иначе говоря,

¹ Грошев А. Образ нашего современника в киноискусстве. С. 7.

² Там же. С. 8.

³ Граков Г. «Молодая гвардия»: Кинороман в двух сериях по роману А. Фадеева. С. 6.

роману Фадеева соответствовал бы стиль Довженко, а не Герасимова. Другой рецензент, напротив, всячески поддерживал стремление Герасимова к «перенесению на экран методов реалистической прозы»¹, как если бы роман Фадеева был реалистическим произведением.

Хотя все писавшие о фильме в те годы хвалили Герасимова за то, что он «не унизил молодогвардейцев поднятием на котурны»², как обратил внимание Вячеслав Шмыров, «с какой бы „снижающей“ ноты ни начиналась сцена, характерно ее окончание — монументальная слитность молодогвардейцев, готовых к борьбе до конца — будь то первое столкновение с фашистами в поле или принятие клятвы, празднование октябрьской годовщины или казнь»³. Очевидно также, что «коллективный портрет становится доминирующим в фильме»⁴, а утверждаемый картиной мировоззренческий универсализм в понимании самопожертвования, героизма, предательства, по сути, нивелирует те индивидуальные черты, которыми наделили своих персонажей молодые актеры.

Действительно, по сравнению со «Сталинградской битвой» или «Рядовым Александром Матросовым», где «человек предстал лишь боевой единицей, одной из многих столь же безликих единиц», «Молодая гвардия» была «картиной не столько о войне, сколько о человеке на войне»⁵. В этом смысле фильм Герасимова стал предвестником послесталинского кино про «войну без войны», где в центре — не столько поступок, сколько совершающий его герой. Но эта индивидуализация была, конечно, относительной. На фоне панорам «Сталинградской битвы» и «Падения Берлина» молодогвардейцы были носителями индивидуальных черт. Но индивидуальность героев была скорее функциональной, чем психологической. В образе Любви Шевцовой сочетается комическое и драматическое, в Олеге Кошевом — трагическое и драматическое, в образе Ульяны Громовой доминирует лирическое начало, а в образе Сергея Тюленина — героические черты⁶. Но эта четверка резко отделена от всех других героев. Сами же отличия этих персонажей первого ряда предельно схематичны и, по точному замечанию Шмырова, «легко укладываются в сетку простейших антирез. Если Люба Шевцова, по выражению Фадеева, это Сергей Тюленин в юбке, то, наверное, столь же справедливо и утверждение, что экранный Олег Кошевой — это Ульяна Громова в брюках»⁷.

Так что дело вовсе не в реализме, которого не было ни в романе, ни в фильме. Просто, как заметил Евгений Марголит, картина Герасимова «представляет

¹ Гринберг И. «Даль свободного романа...» // Искусство кино. 1948. № 6. С. 9.

² Фрейлих С. Искусство кинорежиссера. М.: Искусство, 1954. С. 197.

³ Шмыров В. «Молодая гвардия», СССР (1948). С. 18.

⁴ Там же.

⁵ Ханютин Ю. Предупреждение из прошлого. С. 203–204.

⁶ Грошев А. Образ нашего современника в киноискусстве. С. 7

⁷ Шмыров В. «Молодая гвардия», СССР (1948). С. 18.

собой не инсценировку мифа, как в подавляющем большинстве фильмов этого ряда („Зоя“, „Рядовой Александр Матросов“, „Марите“), но его переживание»¹. Это противопоставление инсценировки переживанию представляется весьма точным. Не случайно статья в «Правде» говорила прежде всего об «инсценировках романа». В действительности же инсценировками в разных медиальных модусах были все произведенные в рамках молодого гвардейского мифа артефакты, начиная с романа Фадеева, который был вербальной инсценировкой. Но максимально приблизить миф к потребителю смог именно фильм.

Огромную роль в этом сыграл подбор молодых актеров. Они были лишены черт внешней монументальности, мало похожи на героических богатырей Бориса Андреева. Но все они были сформированы войной, и за спиной каждого была суровая жизненная школа — тяжелый опыт фронта, оккупации, сопротивления, лишений. У Герасимова же «молодые исполнители разыгрывали идеальную версию пережитого ими в годы войны»². Но их жизненный опыт читался в манере исполнения, которая пробивала патетику текста и находила выход к зрителю. Спустя несколько лет Владимир Иванов, Сергей Гурзо, Инна Макарова, Нонна Мордюкова, Сергей Бондарчук, Вячеслав Тихонов, Георгий Юматов и др. станут центральными фигурами кинематографа оттепели. Этот актерский ансамбль не был стихийным, но являлся результатом строгого режиссерского отбора, принцип которого Герасимов изложил, рассуждая о работе над «Молодой гвардией»:

советский режиссер должен обязательно добиваться того, чтобы искренность переживаний, которая определяет поведение исполнителя на репетициях и съемках, направлялась сознательным его отношением и к образу и к тем событиям, в которых этот образ выявляется в фильме. Традиция французского театра, где актер искусно умирает, сразу же изящно раскланивается в публику и, идя за кулисы, на ходу стирает грим, глубоко чужда советскому актерскому кинематографу, ибо объектив киноаппарата безжалостно выявляет малейшую фальшь, малейшую неискренность поведения исполнителя. Если режиссер верит в свой художественный замысел, уважает художника в каждом из работающих с ним людей, то он воспитывает во всех участниках создания фильма и прежде всего исполнителях то стремление к художественной правде, то сознание их учительской миссии, без которого искусство не только бесполезно людям, но и мертво³.

И это ощущение правдивости переживаний Герасимов пытался сохранить в каждой сцене. Он рассказывал, как участники массовой сцены при съемке

¹ Марголит Е. Живые и мертвое. С. 370.

² Там же. С. 371.

³ Герасимов С. О профессии кинорежиссера // Вопросы мастерства в советском киноискусстве: Сб. ст. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 33.

эпизода «Бомбежка переправы» в «Молодой гвардии» оказались полностью погруженными в недавнее военное прошлое и как пережитой опыт способствовал тому, что в этой сцене удалось передать ощущение ужаса и смутения, охватившего людей, оказавшихся на оккупированной территории: «Съемка производилась в Донбассе, в местах подлинных событий. Люди, которые в ней участвовали, пережили варварские бомбежки мирного населения фашистами. И когда съемки начались, участники сцены настолько глубоко прониклись поставленным перед ними заданием, настолько „вошли в образ“, что понадобилось немало труда, для того чтобы вернуть иных из них к ощущению реальности»¹.

Главным из этих ощущений было не проходящее чувство тревоги и надвигающейся опасности, ожидание катастрофы, почти физическое ощущение незащищенности, страх быть в любой момент схваченным. Это придает картине постоянное напряжение, а действию — драматизм. Картина движется к трагической развязке, сохраняя тягостную атмосферу подполья и смертельной угрозы. Это была та часть реального опыта зрителей, который связывал предвоенное прошлое (эпоху Большого террора), недавнее прошлое (опыт войны и оккупации) и настоящее. Этот опыт вступал в противоречие с дереализующей установкой мифа. В отличие от романа, картина сохраняла бесценный осадок, который делал ее близкой зрителю.

Не удивительно, что фильм Герасимова имел оглушительный успех. Он стал лидером проката 1948 года, чему способствовала широко развернувшаяся пропаганда картины. Анонсированная в газетах и по радио премьера, приуроченная к 30-летию комсомола, сопровождалась ажиотажем. Тысяча пятьсот копий фильма демонстрировались во всех крупнейших городах страны. Уже в первый день премьеры, 11 октября, фильм посмотрело 175 тыс. человек в Москве, 130 тыс. человек в Ленинграде, 8,5 тыс. зрителей, посетивших центральный кинотеатр им. Шевченко в г. Сталино. Уже на следующий день почти все газеты вышли с восторженными рецензиями и отзывами зрителей. Некоторые посвятили фильму Герасимова целые полосы, помещая в них не только отзывы, но и кадры из фильма. В условиях дефицита документов и визуальных материалов о «Молодой гвардии» кадры из фильма начали широко использоваться в музейных экспозициях не только о краснодонском подполье, но и о партизанском движении в целом². Фильм, задумывавшийся как стилизация под документ, сам на глазах стал превращаться в «документ».

Все последующие визуальные репрезентации молодогвардейского мифа были своеобразными ремейками фильма. Так, патетический финал первой

¹ Герасимов С. О профессии кинорежиссера. С. 32.

² Титаренко Е. Ю. Образ Донбасса в советском послевоенном кинематографе, 1945–1950 гг. // Советское государство и общество в период позднего сталинизма. 1945–1953 гг.: Материалы VII Международ. научн. конференции. Тверь, 4–6 декабря 2014 г. М.: РОССПЭН, 2015. С. 365.

серии, когда герои слушают по радио речь Сталина на торжественном заседании в Москве, посвященном 25-летию Октябрьской революции, дается в фильме в напряженной мизансцене (ил. 5), которая будет воспроизведена впоследствии в картине Павла Соколова-Скаля «Краснодонцы», удостоенной Сталинской премии (ил. 8).

Соколов-Скаля воссоздает мизансцену не из романа, но именно из фильма, что ясно видно из иерархии образов, которые здесь представлены. В центр молодежной группы он помещает фигуру старого партийца Проценко (подобно Герасимову визуально представив то, что Фадеев допишет спустя три года). На первом плане у радики сидит Любовь Шевцова — ее поза динамична и артистична («Любка-артистка»). Правее во весь рост в военной форме изображен Иван Туркенич, лейтенант Советской армии и старше большинства молодогвардейцев. За столом слева — записывающий передачу Олег Кошевой, ему как комиссару положено готовить листовки, и он спешит записать доклад Сталина для использования в агитационной работе. За ним стоят Иван Земнухов и Сергей Тюленин — оба напряженно слушающие речь вождя, в позах и с лицами, воспроизводящими стереотипные типажи романтической советской молодежи. Правее сидит Ульяна Громова, лирически задумчивая, как будто по радио передают не речь Сталина, а стихи Фета. Соколов-Скаля старательно воспроизводит соцреалистические визуальные конвенции в виде экспрессивных психологических оттенков каждого из своих персонажей. Но хотя каждый из них дан по-своему, все вместе они создают идеальный идеологический ансамбль.

Если на картине Соколова-Скаля представлен исчерпывающий набор визуальных приемов соцреалистической героики, то весь диапазон театральных конвенций был дан в опере Мейтуса. Советская героическая опера — жанр, всецело конвенциональный в силу того, что он опирался на узко трактуемую национальную традицию (как оперную, так и фольклорную) и отторгал какие-либо модернистские эксперименты. Сочетание трагедийных и героических эпизодов, драматических, лирических и бытовых сцен в романе Фадеева делало его идеальной основой для оперы, а созданные Фадеевым герои с их столь же назойливой, сколь и поверхностной характерологичностью оказались идеальными оперными персонажами.

Сюжетом «Молодой гвардии» интересовался даже Шостакович, собиравшийся писать оперу. Но взялся и довел дело до конца Мейтус. Либретто написал известный украинский поэт Андрей Малышко (затем оно было переведено на русский язык Михаилом Исаковским). «Молодая гвардия» считалась одной из лучших советских опер о войне и принесла своим создателям две Сталинские премии (одну — Мейтусу, другую — коллективу Ленинградского Малого оперного театра за ее постановку). Ее премьера состоялась в киевском Театре оперы и балета имени Т. Шевченко в тридцатую годовщину революции, 7 ноября 1947 года. А спустя уже несколько недель появились статьи в «Культуре

и жизни» и «Правде», где роман и театральные постановки критиковались за то, что в них не показано партийное руководство комсомолом. Уже в ходе работы над постановкой оперы в Донецком и Ленинградском Малом оперном театрах в 1950 году (то есть еще до переделки романа Фадеевым) Мейтус, вслед за Герасимовым, переделал свое произведение, показав роль партии в руководстве борьбой молодежного подполья. Эта редакция оперы и стала канонической.

Опера Мейтуса представляет исчерпывающий набор советских оперных клише, нередко утрированных до гротеска. Она построена на чередовании сольных и ансамблевых эпизодов с неизменными в каждом акте массовыми сценами и «народными» хорами. Музыка, как и положено в советской опере, мелодически ясна и подчеркнута проста. В ней доминирует русская и украинская напевность, а ее «реалистичность» и выразительность усилена тем, что каждый герой получает свою тему, которая подчеркивает твердость и рассудительность Олега Кошевого, порывистость и безрассудный героизм Сергея Тюленина, лирическую возвышенность Ульяны Громовой, двойной облик Любови Шевцовой — героини и «Любки-артистки». В увертюре варьируются три темы: мрачно-напряженная тема военных испытаний, нежно-лирические мелодии и героическая маршевая тема песни комсомольцев.

Первый акт представляет собой экспозицию действия. Ощущение предвоенного покоя и тишины передается в распевной музыке хора девушек и мелодичной арии Ульяны «Люблю я степи летнею порой», которая призвана передать лирический настрой героини и ее тревогу и стать предвестником грядущих драматических событий. Вся первая картина представляет собой ремейк вступительной сцены «Евгения Онегина». Затем, как и в опере Чайковского, с приездом Онегина к Лариным в музыке нарастает смятение: встревоженные хоровые реплики народа — полные уверенности речитативы Валько. После чего следует ряд коротких сцен, которые призваны познакомить зрителей с характерами участников будущего действия: полный тревожного напряжения квартет Проценко, Валько, Шевцова и Любы, лирическая сцена Ивана Земнухова и Клады, суровая солдатская песня «От огня и от пыли жестокой», полная тяжелых предчувствий и тоски песня матери Олега «О Дон мой тихий» и, наконец, экспрессивный речитатив Сергея о происходящем в Краснодоне. К финалу в музыке нарастает драматизм, а основанный на простых тональностях, заразительном ритме и гротескно-механическом повторе внушающий ужас марш вступающих в город фашистов (прием, явно заимствованный из Седьмой симфонии Шостаковича) предвещает трагические события.

Второй акт состоит из двух сцен. Первая построена на характерологических мизансценах: дуэт Кошевого и Тюленина, в котором спокойному и волевому Олегу противопоставляется порывистый и горячий Сергей; сцена Олега и матери и обращенная к матери лирическая ария Олега «Что бы я ни делал», в которой он представлен любящим сыном; дуэт Олега и Ульяны,

построенный на развитии знакомой по увертюре лирической темы. Эти сцены ведут к кульминации — клятве молодогвардейцев, построенной как октет. Поскольку Мейтус наделил всех молодогвардейцев разными вокальными характеристиками (Кошевой — драматический тенор, Тюленин — лирико-драматический тенор, Земнухов — баритон, Громова — меццо-сопрано, Шевцова — сопрано), он построил ансамбль таким образом, чтобы героическая тема поочередно прошла у всех его участников, постепенно мужая и в апофеозе достигая монументальности.

В противовес основанной на мизансценах первой картине, во второй картине преобладают хоры и массовые сцены, а музыка становится все более изобразительно «реалистической». Так, в ней воспроизводится настроение в природе: осенняя непогода — бушующий пожар на бирже. Следующая сцена построена также на контрасте: энергичный народный хор, возбужденный новостями из листовок о советских военных победах, сменяется доносящимся из-за кулис хором угоняемых в Германию девушек, поющих народную песню-жалобу «Прощай, Украина родная». Заключает действие темпераментный хор и ансамбль.

Сама последовательность мизансцен третьего акта должна была раскрыть темы молодости и народности. В первой картине — печально-тревожная ария матери Олега Елены Николаевны «Придет он скоро», лирический дуэт Олега и Ульяны и энергичная, в маршевом темпе ария Олега сильно напоминают развитие действия «Князя Игоря». А сцена вечеринки в доме Кошевых с застольной песней бабушки Олега «Ой, чарочка, чарочка, гей!», озорными частушками Любки «Дивчина моя» и раздольной народной песней Ульяны «Пролегла дороженька», сопровождаемыми украинским и русским танцами, завершается тревожным ансамблем, готовящим зрителя к трагической развязке.

Четвертый акт состоит из трех картин: первая — вокально-симфонический эпизод сцены допросов Ивана и Ульяны, основанный на мелодической теме клятвы молодогвардейцев, которая в первом случае звучит напряженно-драматически, а во втором — светло-лирически. Вторая картина — в камере, где молодогвардейцы поддерживают друг друга перед казнью. В центре этой сцены печальная песня Любы, а в конце картины возвращается песня комсомольцев, выдержанная в мужественном ключе. Наконец, в третьей картине (казнь молодогвардейцев) доминируют предсмертная ария Олега («Родимый край! Пора настала» — прямой ремейк арии Ивана Сусанина) и трагическая тема революционной песни «Замучен тяжелой неволей».

Таким образом, опера Мейтуса образцово соединяла в себе все элементы соцреалистической музыки — сквозную тематическую мелодичность, фольклорную (русскую и украинскую) и революционную песенность, демонстративную (до прямых реминисценций) опору на русскую оперную классику, изобразительность, простую тональность, танцевальные номера.

Демонстративная конвенциональность пронизывает все медиальные версии молодогвардейского мифа. В результате в них обнаруживается выбор одних и тех же акцентных сцен, тяготевших к подчеркнутой символизации. Такова сцена клятвы молодогвардейцев — одна из ключевых в романе, которая многократно воспроизводилась как в фильме и спектаклях, так и на многочисленных картинах и в памятниках молодогвардейцам. Сцена была особенно широко известна, поскольку текст клятвы молодогвардейцев в школе учили наизусть. В фильме эта сцена дана статично-торжественно. Лица героев давались крупным планом, фронтально. Причем символический накал сцены настолько лобовой, что лица главных персонажей, которые выражают различные типажи, приобретают в кадре совершенно одинаковое выражение (ил. 6).

Различные медиальные репрезентации позволяли по-разному решать одну и ту же сцену. Сцена клятвы в спектакле Николая Охлопкова решена так же, как и в будущем фильме, но вместо мрачно нависавших теней подполья фоном для героев служит красное знамя, которое воплощало «символическую причастность» героев (и зрителей) к борьбе за советскую власть. Эти визуальные решения — следствие эстетики спектакля Охлопкова, который был своего рода антитезисом к картине Герасимова.

Приглашение стать главным режиссером Московского театра Революции (тогда же он был переименован в Театр драмы; с 1954 года — Московский академический театр им. Владимира Маяковского) Николай Охлопков принял в 1943 году. «Молодая гвардия», поставленная в феврале 1947 года, стала одной из главных его постановок.

Ученик Мейерхольда, Охлопков всегда тяготел к метафоре и аллегории. Между тем окончательная канонизация системы Станиславского до войны и постановления 1946 года привели к тому, что на послевоенной сцене доминировал бытовой реализм и т. наз. «логическая режиссура», основанная на том, что сценический образ полностью подчинен «логике поступков» персонажа, «логике характера» героя. В этих условиях Охлопков решил возродить традиции условного театра, апелляция к которому грозила обвинениями в формализме. Его «Молодая гвардия» была построена на приемах этого театра — дробной композиции, динамике, биомеханике, мгновенной смене мест действия, выделении световых точек и врывающейся в действие музыке. В этой постановке читался вызов. Как писала Нина Велехова,

в предельной обобщенности и даже отвлеченности действия «Молодой гвардии», совершенно не имевшей параллелей в те дни на сцене, была своя особенность, свой оттенок, который не даст повторить спектакль, даже повторив его художественный прием <...> Вряд ли кто-нибудь, читая роман, мыслил «Молодую гвардию» так: открытая сцена, несущийся стремительно круг и алое полотнище, распростертое в высоте как небо, захватившее сцену, и Первый концерт Рахманинова,

исполненный на двух роялях с оркестром, сопровождающий все действие как его звучащая душа¹ (320).

Оставившая интересные наблюдения над спектаклем Велехова описывала это зрелище так: «Выбежали легкие актеры, воскресившие биомеханику, и всем были видимы звучащие рояли, как в „Учителе Бубусе“, и крутилась сцена, и не было быта, и была ярость поэтического обобщения». Она писала о том, что Охлопкову удалось возродить «синтетический театр» и создать «патетическую ораторию» (312), «сценическую поэму» (317). Главное здесь было в динамике, быстрой смене планов, вертящейся сцене:

Он мыслил этим движением, этими страстями, этими сшибками света и тьмы, этими белокурыми и темноколыми детьми-подростками; он развивал, как поэт или музыкант, темы и мотивы их настроений, их порывов, их гнева и ярости, их стойкости и иступленной храбрости, их юной любви у края гибели, незамутненной веры в идеалы и героического возвышенного чувства патриотизма.

Он прочерчивал, сам задыхаясь от волнения, ритмы развивающихся и нарастающих конфликтов, питал их своими режиссерскими красками и решениями, вводил в спектакль напряженную речь контрастов, метафор и аллегорий (317).

Поэтому спектакль воспринимался не как чистая метафора, но именно как образец реализма. И это ощущение не только передавалось зрителю, но наполняло актеров. Сыгравший Олега Кошевого Евгений Самойлов вспоминал: спектакль «был сделан на одном дыхании <...> Мы чувствовали себя как бы обновленными, омытыми горячими слезами скорби по замученным палачами героям и светлыми слезами радости от воплощения ставших нам бесконечно близкими образов» (275–276).

Охлопков не был сторонником того «реалистического театра», который процветал в сталинскую эпоху. В отличие от Герасимова, он подошел к роману Фадеева в соответствии с его героико-романтической эстетикой, к которой сам тяготел. Велехова справедливо назвала его спектакль «поэтическим феноменом», утверждая, что «этот феномен был целен и однороден: его составляли лишь образы юных героев; все бытовое окружение, все, до чего не простерся ореол поэзии, осталось лишь антуражем поэтического феномена» (318).

Охлопков был не только режиссером спектакля, но и автором инсценировки. Каждый ее акт завершался выразительной мизансценой. Так, в конце первого

¹ Описания спектакля сохранились в воспоминаниях его создателей, собранных в кн.: Николай Павлович Охлопков: Статьи. Воспоминания / Сост. Е. И. Зотова, Т. А. Лукина. М.: ВТО, 1986. С. 274–279. Дальнейший анализ спектакля основан на этих материалах. А также в статье: Велехова Н. Молодая гвардия // Спектакли и годы: Статьи о спектаклях русского советского театра / Ред. и сост. А. Анастасьев, Е. Перегудова. М.: Искусство, 1969. С. 312–320.

акта на сцене стояли настороженные люди, окруженные вражескими танками, а в центре, как бы объединяя их, — один из руководителей подполья коммунист Валько. Второй акт завершался клятвой молодогвардейцев. Третий — знаменами, развешанными в оккупированном городе в годовщину Революции. В финале последнего, четвертого акта на сцене возникала скульптурная группа молодогвардейцев, мизансцена с развевающимся красным знаменем, которая воспроизводилась едва ли не в каждой истории советского театра.

Художник спектакля Вадим Рындин вспоминал, что хотел сохранить «романтически-приподнятый тон» спектакля и построить оформление как «непрерывную последовательность кадров, сменяющих друг друга с почти кинематографической стремительностью». В каждом из «кадров» ему «хотелось добиться графической лапидарности, собранности, чеканности изображения, избежать какой бы то ни было бытовой мелочности, намека на «натуральность» обстановки» (276). Заметим, что спектакль был поставлен до фильма Герасимова и, по сути, реализовывал проект, прямо противоположный замыслу Герасимова.

Рындин поэтому долго искал для спектакля лейтмотив, который превратил бы все оформление в некий «изобразительный монолит» и нашел его в виде огромного красного полотнища через всю сцену, объединившего декорации всех эпизодов. Оно то мягко опущено (в лирических сценах), то бьется и волнуется при вступлении фашистов в город, то при появлении вражеских танков опускается, как будто закрывая собой советских людей. В сцене расстрела раненых бойцов знамя движется медленно, торжественно-траурно. При появлении немцев в доме Кошевых оно исчезает: принадлежащее только советским людям, оно остается невидимым для врагов. В сцене клятвы при первых же словах Олега Кошевого: «Я — Олег Кошевой...» знамя вздрагивает, а затем стремительно взлетает вверх и, затрепетав большими волнами, торжественно ложится в вышине. В различных сценах менялся и колорит знамени — то светло пламенеющего, то освещенного мрачным заревом, то трагического в сцене казни, то праздничного в эпизоде «Седьмое ноября» (276). Обнимающее собой сцену красное полотнище, то нежно колышущееся, то тревожно трепещущее, то мечущееся, то скорбно сникающее, то приспущенное, то победно развевающееся, то торжественно парящее в вышине, как будто оживало, превращаясь в едва ли не главного героя, символический центр спектакля. Оттого, как заметит Велехова, «знамя так странно человечно, и движение его непросто, оно может быть уподоблено участию в действии; оно есть выражение поэтического антропоморфизма» (319). Больше того, образ этот — очень мейерхольдовский. И Велехова обратила на это особое внимание:

Мы должны сказать непременно, что для рождения того эффекта, которого достигало знамя «Молодой гвардии», для возникновения тех ассоциаций, которые оно пробуждало в наполненном людьми театральном зале, мало было бы просто

поместить знамя наверху над планшетом сцены и размахивать им. Мало было задумать, что знамя будет выражать то-то и то-то, и подгонять его движение к нужным по содержанию сценам. Чтобы решить такую задачу, нужно быть художником пространства.

Мейерхольд был великим художником пространственной композиции, он владел ее секретом в совершенстве; Охлопков научился у него этому искусству, обладая от природы чувством монументализма, любовью к широким и свободным просторам. Знамя давало нам ощущение высоты и могущества пространства сцены, снимало с нее налет обыденности, скованности и тесноты, и уже один этот величественный образ простора и воли настраивал зрителя на восприятие больших, общих идей (319).

Превратив повесть о том, как организовались для борьбы комсомольцы Краснодона, в «трагедийно-патетическое действие» (Велехова, 318), Охлопков пришел к необычной для советского театра тех лет *трагедийной* финальной сцене: уже по окончании действия, после расстрела убитые молодогвардейцы предстают перед зрителем как вечно живые и одновременно как высеченные из мрамора — с такой совершенно мистической деталью, как опущенные, закрытые веки.

Сталинские премии первой степени роману Фадеева, фильму Герасимова и спектаклю Охлопкова представляются абсолютно точным политическим решением. В этих трех работах миф «Молодой гвардии» прошел полный цикл соцреалистической переработки — через романтизм и реализм, трагедию и героику. Его дальнейшие трансформации, не закончившиеся вместе с советской эпохой (так, последняя по времени премьера оперы Мейтуса состоялась на сцене Камерного музыкального театра «Санктъ-Петербургъ Опера» в 2016 году), не выходят из этого круга.

Превратив своих героев в живой памятник и заставив их предстать перед зрителем с опущенными веками, Охлопков исчерпал символический потенциал сцены. Тем более интересно сравнить этот образ с реальным памятником молодогвардейцам Василия Агибалова и др. «Клятва». Два эти образа — наилучшая иллюстрация того, как трагедия каменела в героике. Здесь фронтальная композиция была заменена многоярусной. Знамя продолжало играть роль ключевого символа и возвышаться над фигурами пяти главных молодогвардейцев, ставших Героями Советского Союза, которые размещены каждый на своем уровне.

Выше всех — со знаменем в руках сильный, мужественный и волевой Олег Кошевой. Слева (ниже него) держащий в руках автомат отчаянно отважный Сергей Тюленин. По другую руку (еще ниже) в суровой задумчивости Иван Земнухов, который держит книгу «Как закалялась сталь». Затем Любовь Шевцова и, наконец, поэтичная и одухотворенная, трепетно прижимающая

к сердцу знамя Ульяна Громова. Иерархия героев сугубо идеологическая. Наверху (или в центре) помещается Олег Кошевой, который (благодаря усилиям своей матери) был объявлен организатором и комиссаром «Молодой гвардии». Поскольку в молодогвардейском мифе персонажи подверглись полной асексуализации, они должны были подаваться раздельно и быть очень разными и вместе с тем очень схожими. Поэтому гендерные роли здесь стерты: молодые люди составляют одну пару, девушки — другую. Единственное, что объединяет различные визуальные репрезентации героев Краснодона, — это их фронтальное решение. В любой композиции они были развернуты лицом к зрителю таким образом, чтобы никакого взаимодействия между ними не возникало.

Эта иерархичность не была изобретена скульпторами. Она внедрялась одновременно со становлением молодогвардейской мифологии. Характерна в этом смысле пирамидальная композиция посвященной героям-молодогвардейцам почтовой марки 1944 года выпуска (ил. 7). Но еще до ее выхода, в октябре 1943 года, когда мало что было известно о «Молодой гвардии», была опубликована поэма узбекского поэта Миртемира «Олег и его товарищи», где будущий памятник уже вербально возведен: «В молчанье пятеро ребят, / Как гордый памятник, стоят!»

В отличие от романа, фильма, спектакля или оперы, памятник героям Краснодона был чистым — символическим — воплощением мифа. Однако миф интересен не столько искажением референта, сколько в качестве референта. Как заметила Алейда Ассман, «осмысление и сублимацию истории в виде памятников, мемориалов и священных мест нельзя сводить к искажению некоего исторического факта, ибо они сами становятся фактами истории. Речь здесь идет не об искажении, как трактуется „миф“ критикой идеологии, а о культурной конструкции, оказывающей существенное воздействие на настоящее и будущее»¹.

Памятник «Клятва» установлен на центральной площади Краснодона перед зданием музея «Молодой гвардии» и является центральным символом мемориального комплекса. Именно на его фоне происходили главные советские ритуалы — стоял почетный караул, реяли знамена, проводились торжественные линейки и сборы пионерских дружин, прием в пионеры и комсомол, торжественные проводы в армию, на протяжении десятилетий сюда привозили экспедиции со всей страны и из-за рубежа. Соответственно, памятник запечатлен на множестве коллективных и индивидуальных фотографий. Тем самым он не только многократно воспроизводит молодогвардейский миф, но, по сути, концентрированно воплощает его. Ведь, как заметил Дональд Хом, «фотографируя памятник, мы материализуем его, делаем его реальным»². Важны, однако,

¹ Ассман А. Длинная тень прошлого. С. 39.

² Home D. The Great Museum: The Re-Presentation of History. London; Sydney: Pluto Press, 1984. P. 12.

не только материализованные памятники, но и проектируемые. В их разработке, может быть, даже более полно, чем в завершенных мемориальных проектах, проявилось политическое воображаемое позднего сталинизма.

Похороненная память: Торжество монументальной истории

Вторая мировая война завершилась победой антигитлеровской коалиции, но купаться в лучах славы победителям не пришлось: требовались немалые усилия для того, чтобы победителями почувствовали себя оказавшиеся на руинах народы Европы, менее всего могли ощутить себя победителями чудом пережившие Холокост остатки европейского еврейства, да и Советский Союз, потерявший в той войне 27 миллионов человек и полностью разрушенный, оказался в тяжелейшем положении. Победителем вышел из войны советский режим, для которого превращение этой победы без победителей во всеобщий золотой час славы было делом выживания. Вернувшимся в разоренные, голодные и обезлюдившие деревни, в перенаселенные коммунальные квартиры, к нищим пайкам и тотальному дефициту фронтовикам требовалось постоянное напоминание о Победе: именно ее ценою (а также, конечно, угрозой новой войны) оправдывалась их тяжелая жизнь. Этим определялись как параметры советского дискурса о войне, так и сложившаяся в СССР риторика Победы, где было место только победителям и побежденным. На Западе постепенно складывался иной нарратив: итоги Второй мировой войны были представлены не столько победителями и побежденными, сколько палачами (нацисты) и жертвами (Холокост). Это различие в акцентах следует всякий раз иметь в виду, когда речь идет о репрезентации итогов войны. Эстетический эквивалент дискурса жертвы — трагедия; эстетический эквивалент дискурса победителя — героика.

В советской картине войны, где в начальный ее период были палачи и жертвы, к концу войны остались только победители и побежденные. Дискурс палачей и жертв стал политически неприемлемым, поскольку превращал победителей в жертв. Для того чтобы память об опыте войны, которая последовательно и неуклонно вытеснялась из публичного поля, имела контролируемый выход, идея создания мемориалов жертвам войны, овладевшая во время войны умами многих архитекторов и скульпторов, получила институциональную поддержку.

Проектирование памятников героям и жертвам войны началось весной 1942 года, когда Союз советских архитекторов объявил конкурс на создание проектов Пантеона в честь героев Великой Отечественной войны. В октябре 1942 года, в один из самых отчаянных периодов войны, газета «Литература и искусство» сообщала об окончании конкурса на создание монумента героям Великой Отечественной войны. От скульпторов и архитекторов поступило около 90 работ из Москвы, Ленинграда, Куйбышева, Свердловска, Ташкента и других городов СССР. Ожидалось прибытие свыше 140 проектов. Зимой и весной

1943 года в Москве были устроены три выставки, на которых экспонировались представленные проекты. А с 1943 года проектирование мемориальных сооружений стало самостоятельной темой в планах ряда институтов Академии архитектуры СССР и многих архитектурно-проектных мастерских. Проекты памятников и мемориальных сооружений составили значительную часть Всесоюзной художественной выставки «Героический фронт и тыл», открывшейся 1 ноября 1943 года в Третьяковской галерее. Как во время войны, так и в первые послевоенные годы подобные конкурсы устраивались неоднократно.

Многие проекты были ориентированы в своих архитектурных решениях на высотный силуэт Дворца Советов. Знаменательно также, что первым известным публичным заявлением о разработанной идее памятника Победы на территории Москвы было письмо Сталину и Молотову главного архитектора Дворца Советов Бориса Иофана от 8 февраля 1943 года с просьбой осмотреть новую модель Дворца Советов, в которую был встроены памятник, «воплощающий величие побед советского народа на фронтах Великой Отечественной войны». Над темой «Победа» Б. М. Иофан будет работать и в последующие годы¹.

Между 1942 и 1947 годами проекты менялись. Но в их эволюции явно прослеживалась тенденция — от скорби к триумфу и, соответственно, от мемориализации жертв к монументализации победителей. Монументализация была инструментом контроля над памятью о миллионах жертв, а завершённый монумент должен был стать надгробным камнем не только над погибшими, но и над памятью о них. Отделившись от опыта войны, событие Победы становится единственным окном в прошлое, единственной оставшейся проекцией войны. Даже Эренбург, который в годы войны был едва ли не главным законодателем дискурса палачей и жертв, сразу после войны меняет взгляд на нее. В июне 1945 года он назовет 22 июня 1941 года днем, с которого «началось наше восхождение»². Приняв превращение опыта войны в историю Победы, Эренбург, умевший как никто другой погружать читателя в самую конкретику войны, пришел к ее деисторизации и дереализации.

В послевоенных практиках мемориализации война инструментализируется, поскольку мемориализируется не трагический опыт жертв, но бесконечное переживание настоящего — сама Победа, превращенная в своего рода катарсис. Мемориализация направлена на избавление от трагического прошлого и решение актуальных политических задач: дистанцирование, деактуализацию и дереализацию опыта в настоящем. Отсюда — торжество эстетики и язык возвышенного в этих практиках. Репрессирование памяти происходит через ее ритуализацию и замену чистой репрезентацией идеологических фантомов.

¹ Памятник Победы: История сооружения мемориального комплекса Победы на Поклонной горе в Москве: Сб. документов, 1943–1991 гг. М.: РГАНИ, 2004. С. 11–12.

² Эренбург И. Проверено железом // Эренбург И. За мир. М.: Сов. писатель, 1952. С. 3.

Поскольку Победа стала новой основой легитимности режима, ее культ мог утвердиться только на руинах опыта и памяти. Борьба с ними определила основной способ репрессии памяти через ее замену репрезентацией и ритуалом. Всякий памятник служит дистанцированию опыта и, соответственно, дезактивации памяти, инструментом превращения ее из здесь и сейчас длящегося события в окаменевшее законченное прошлое. Осуществляя контроль над памятью, памятник служит ее локализации. Он всегда — знак триумфа, а не трагедии. Советская культура научилась создавать симбиоз трагедии и героики в жанре оптимистической трагедии. Создание архитектурно-скульптурного эквивалента вербальным практикам (литература, театр, кино) пришлось на период войны и первых послевоенных лет. Советское искусство пыталось найти способ гармонизировать в одном монументе триумфальный памятник в честь победителей с мемориалом жертвам войны. Но героика апеллирует к поэтике торжества, тогда как трагедия — к эстетике скорби. Продукты этого синтеза должны были выполнять политические функции, утверждая исторические конвенции и общественное согласие относительно итогов войны, социальные функции, утверждая исторические коллективные идентичности и психологически-суггестивные, организуя эмоциональные локусы памяти¹.

Советский Союз не первым столкнулся с этой задачей. До него подобного архитектурного симбиоза искал Гитлер, еще в 1925 году создавший эскиз Триумфальной арки для Берлина. Рассматривая этот проект, Элиас Канетти так прочитывал интенции его автора:

Поражение в Первой мировой войне не признается, а превращается в победу. Она будет возвеличена Триумфальной аркой, вдвое больше той, которой был удостоен Наполеон за все свои победы в совокупности. Тем самым ясно заявлено намерение превзойти его победы. Арка, поскольку стоять ей вечно, будет сооружена из твердого камня. Однако на самом деле она сложена из кое-чего более ценного — из 1,8 миллиона погибших. Имя каждого из павших будет высечено в граните <...> Своей огромной численностью они образуют Триумфальную арку Гитлера <...> Они были его массой, пока он не располагал никакой другой; он чувствует, что это они помогли ему прийти к власти. Без павших на Первой мировой войне он бы никогда не существовал <...> Если даже действительно удастся высечь 1,8 миллиона имен, то подавляющее большинство их никогда не привлечет к себе внимание. Что останется у людей в памяти, так это их число, а это огромное число — придаток к его имени. Ощущение массы мертвецов для Гитлера — решающее. Это и есть его истинная масса. Без этого ощущения его не понять вообще, не понять ни его

¹ Конрадова Н., Рылева А. Герои и жертвы: Мемориалы Великой Отечественной // Память о войне. С. 242.

начала, ни его власти, ни того, что он с этой властью предпринял, ни к чему его предприятия вели. Его одержимость, проявлявшая себя с жуткой активностью, и есть эти мертвецы¹.

Сталинизм решал похожую дилемму в иных условиях. Несхожесть состояла в том, что сталинские массы демонстрировали куда меньшую склонность к эксгибиционизму: на спортивных и военных парадах, массовых празднествах и «демонстрациях трудящихся» не столько массы демонстрировали себя вождем, сколько вожди — массам. Это и понятно: центральными в дискурсе сталинизма были не массы (нация, как в нацизме), но строй (политический режим), якобы выражающий их волю. Сталин апеллировал не к массе (нации), как Гитлер, но находил свою легитимность в «марксистско-ленинском учении». Разумеется, самое учение сводилось к освобождению народных масс, но оно оставалось ключевым легитимирующим фактором. Другая несхожесть состояла в том, что если Гитлеру требовались как можно большие массы мертвых, то в СССР число жертв войны составляло едва ли не главную государственную тайну и всячески преуменьшалось. Сталин оперировал цифрой в 7 миллионов человек, которая составляла лишь четверть от реальных потерь. Превращение пантеона жертвам войны в арку победы, как бы оправдывающую эти жертвы, подчеркивало дуализм самой победы: потери, которые понес Советский Союз, были настолько опустошительны, что победитель был экономически и демографически раздавлен.

Условия уже первого конкурса среди прочих тем предусматривали и создание монумента «Героическим защитникам Москвы». Одним из самых упоминающихся проектов оказалась «Арка героев» архитектора Леонида Павлова, которая представляла собой памятник жертвам в виде триумфальной арки. Этот скорбный триумф (или триумф скорби) выполнял те же функции, что и один из любимых проектов Гитлера. Арку предлагалось возвести на Можайском шоссе, которое в годы войны являлось важнейшей транспортной артерией Западного фронта и где шли ожесточенные бои во время обороны Москвы. Причем арка должна была быть расположена таким образом, чтобы в ее пролетах был виден проектируемый Дворец Советов. Основа проекта Павлова лишена оригинальности — это арка Януса в Риме. Однако столь откровенная апелляция к древнеримской архитектуре уже не поощрялась.

О том, насколько советские архитекторы были захвачены мемориальными архитектурными фантазиями, говорят работы Якова Чернихова (*ил.* 9, 10). Начиная с 1942 года был объявлен конкурс на памятники героям войны, Черников создал целую серию скетчей «Пантеоны Великой Отечественной войны»,

¹ Канетти Э. Гитлер по Шпееру. М.: Ad Marginem, 2015. С. 22–25.

которая продолжала такие известные его серии, как «Архитектура мостов» и в особенности «Дворцы коммунизма». К 1943 году, когда проходил конкурс, Чернихов подготовил девять проектов-перспектив пантеонов в необычном для себя большом формате (900 × 1200 мм), а также подробную программу пантеона как огромного музея. С этими проектами он не расставался после войны, когда их стало более пятидесяти. Подобно мистическим Дворцам коммунизма, величественные пантеоны представляют собой смесь мрачной средневековой готики с модернистским урбанизмом. В своей ритмичности они создают странный симбиоз помпезности и аскетизма, парадности и строгости, подъема и угнетенности, торжества и подавленности, мощи и беспомощности. Они угнетают тем же, чем и привлекают: торжеством идеи над человеком. Пространства этих пантеонов — не столько пространства скорби, сколько «пространства ликования» (Михаил Рыклин).

Пантеоны Чернихова могли бы служить лучшей иллюстрацией к ницшеанской монументальной истории. Лишенные какой бы то ни было человечности, они мистически возвышенны и полны готической культовой экзальтации. Эта смесь поистине варварской (если вспомнить об этимологии слова «готика») средневековой экстастики с эстетикой современного мегаполиса воплощает в себе то, что Ницше считал отличительной особенностью монументальной истории, — «эффект в себе». Темпоральный симбиоз возникает здесь в результате искусственной антиквизации: перед нами не просто архитектура древнего Вавилона или Ассирии, представленная в виде современных небоскребов, и не осовремененная античность. Скорее, речь идет о современном мире, как бы ставшем античностью. Проектировщик как будто смотрит на современность из следующего тысячелетия. Это и есть позиция монументального историка, видящего настоящее давно прошедшим.

Ницше выделял три типа истории: антикварную, монументальную и критическую. Отдавая предпочтение последней, он указывал на доминирование монументальной истории, действие которой основано на идее повтора. В ней «душа исторического описания» заключается «в тех великих побуждениях, которые почерпает из него могучая личность» и, соответственно, прошлое «изображается как нечто достойное подражания и как доступное подражанию и могущее повториться еще раз». Такая история, по мысли Ницше, находится в постоянной опасности «подвергнуться некоторому искажению, приукрашиванию и в силу этого сближению со свободным вымыслом». Более того, он указывал на эпохи, которые «совершенно не могли провести границу между монументальным прошлым и мифического характера фикцией; ибо как из того, так и из другого мира могут быть извлечены одинаковые стимулы». В результате того, что «монументалистское изображение прошлого господствует над остальными способами исторического описания, то есть над антикварным и критическим», страдает прежде всего само прошлое: «целые значительные

отделы прошлого предаются забвению и пренебрежению и образуют как бы серый, однообразный поток, среди которого возвышаются, как острова, отдельные разукрашенные факты; в редких личностях, которые выделяются на этом фоне, бросается в глаза нечто неестественное и чудесное». Ницше полагал, что основой фальсификации прошлого в монументальной истории является аналогия. Эта история

всегда будет сближать разнородные элементы, обобщать и, наконец, отождествлять их; она всегда будет смягчать различия мотивов и побуждений, чтобы за счет *causae* представить *effectus* в монументальном виде, именно как нечто типичное и достойное подражания; ввиду того что она по возможности игнорирует причины, ее можно было бы назвать почти без преувеличения собранием «эффектов в себе», т.е. таких событий, которые будут всегда и везде производить эффект¹.

Поскольку аналогия стала главным атрибутом этой доминирующей формы исторического мышления, она находила свое эстетическое выражение прежде всего в мемориальной архитектуре. Не удивительно поэтому, что именно при обсуждении идеи пантеонов «впервые так явно среди прочих проектов были выделены работы, в той или иной степени интерпретирующие формы древнерусской архитектуры — шатровые церкви, надгробные курганы»². Именно в них находили архитекторы наиболее адекватные формы поминовения погибших. Ни один из них не был реализован в те годы, но некоторые, несомненно, оказались востребованными много позже.

Так, проект Пантеона Героев Великой Отечественной войны архитекторов Григория Захарова и Зинаиды Чернышевой и скульптора Саула Рабиновича (1942) очевидным образом оказал влияние на возведенный два десятилетия спустя мемориальный комплекс на Мамаевом кургане. Интересны, однако, архитектурные атрибуты этого проекта: курган по периметру окружен постройками, которые как будто врастают в естественную возвышенность; насыпь как будто прорастает сквозь них. Это смешение построек с ландшафтом создает эффект руин, как будто наполовину уже ушедших в землю. Эта монументальность делает установку на антиквизацию почти программной.

«Традиции русской архитектуры», к которым апеллировали советские архитекторы в конце и после войны, — это уже не русский классицизм и даже не нарышкинское барокко, но некая смесь европейской античной традиции с доисторической культурой курганных погребений. Таковы почти лубочные проекты архитектора Михаила Оленева, где деревянные надгробные знаки партизанам, летчикам, бойцам и командирам имитируют погребальные

¹ Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 171–172.

² Васькин А. А., Назаренко Ю. И. Сталинские небоскребы. С. 52.

столбы-голубцы, восходящие к культуре языческих славян и сохранившиеся в народном христианстве.

Подобные проекты являлись скорее исключением и не имели шансов на реализацию, поскольку были не только идеологически неприемлемыми, но и лишены какой-либо монументальности. Очевидно, это было то в «русской архитектурной традиции», что не следовало воспроизводить. Хотя в послевоенные годы, когда главными архитектурными сооружениями стали московские высотные здания, превратившиеся в главные триумфальные сооружения и перенявшие этот дискурс у пантеонов, апелляции к «традициям русской архитектуры» станут обязательными и повсеместными, трактовка этих традиций оставалась лишенной какой бы то ни было эстетической определенности и исторической конкретности.

Неудивительно, что послевоенное мемориальное проектирование было погружено в дискурс чуда. Прежде всего, небывалость проектов увязывалась с небывалостью самой Победы:

Победа, одержанная советским народом и его армией, — исторический фактор, не имеющий аналогии ни в одной эпохе прошлого. Поэтому, приступая к работе по увековечиванию событий этой войны в памятниках, не приходится создавать их аналогичными старым, дошедшим до нас памятникам архитектуры. Классическая архитектура знает множество художественных средств и жанров, служивших делу увековечения и прославления воинской доблести. Замечательные образцы этого монументального героического жанра созданы русской архитектурой. Но образцы таких замечательных зданий-памятников, как храм Василия Блаженного в Москве, ансамбль Казанского собора и Дворцовой площади в Ленинграде, — выражали, в конечном счете, прямо или косвенно интересы правящих классов. В наше время лучшим решением здания-памятника является мавзолей В. И. Ленина в Москве. <...> Замечательным примером решения здания-памятника служит также работа над проектом Дворца Советов¹.

Но идея Дворца Советов как постамента для огромного памятника Ленину уходила в прошлое, а традиции мировой мемориальной архитектуры, по сути, отменялись. Советские мемориалы должны были быть *ни на что не похожи*: «Недопустимым нужно считать техническое воспроизведение в ансамбле советского города шаблонных триумфальных мотивов из арсенала древнеримской архитектуры, вариации на темы римских пантеонов, триумфальных арок и мемориальных колонн». К таковым были отнесены большинство проектов пантеонов на конкурсах монументов Великой Отечественной войны. Подобные

¹ Цит. по: Косенкова Ю. Л. Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов: От творческих поисков к практике строительства. М.: Либроком, 2009. С. 275. (Из диссертации В. В. Колесникова «Дворец Победы Великой Отечественной войны в г. Киеве» 1948 года.)

решения признавались неприемлемыми потому, что эти монументы «могут быть отнесены к любому героическому событию прошлого и устанавливаться где угодно». При этом предполагалось, что они и будут устанавливаться где угодно: «Монументы на темы Великой Отечественной войны будут воздвигнуты во всей стране, во всех ее городах и селах. Их будут воздвигать и будущие поколения, так как память и слава героев станут величайшим и любимейшим эпосом нашего века». И этот эпос, как и сами мемориальные постройки, будет ни на что не похож: «Этот эпический характер героизма, его подлинная всенародность должны быть запечатлены монументальным искусством в формах, чуждых какой бы то ни было случайности, условности, манерности, архаики, ложных формальных исканий»¹.

Монументальная мемориальность стала настолько важным компонентом послевоенного архитектурного мышления, что целые города, которые планировались к восстановлению, стали задумываться как памятники. Так, Алексей Щусев проектировал весь центр Сталинграда как единый ансамбль — памятник Победы. Ту же идею развивали Георгий Гольц в своем проекте центра Смоленска, Александр Власов — в проекте центра Киева, Каро Алабян — в проекте центра Сталинграда с проспектом Сталина, площадью Павших героев и площадью Славы, Николай Колли — в проекте восстановления Калинина, Борис Иофан — в проекте центра Новороссийска, Григорий Бархин — в проекте центральной части Севастополя со зданием Панорамы, площадью Парадов и башней Победы, и многие другие. С. Г. Змеул даже утверждал, что «ни один из ведущих мастеров советской архитектуры, работавших над проектами восстановления и реконструкции наших городов, не обошел этой темы, каждый из них сделал свой вклад в дело разработки той или иной проблемы советской послевоенной мемориальной архитектуры»².

Следует заметить, что, в отличие от заказов на помпезные постройки до войны, проектирование мемориалов было для многих архитекторов очень личным занятием. Это способствовало возникновению (по аналогии с литературой) «искренности в архитектуре». Ведь, как точно замечает Дмитрий Хмельницкий, «военные мемориалы были единственным типом архитектурных сооружений, с которыми советских людей связывали естественные человеческие чувства»³. Об этой искренности архитектор Моисей Гинзбург говорил на дискуссии в Союзе советских архитекторов «Творческие вопросы современного архитектора» 10 августа 1943 года:

¹ Цит. по: Косенкова Ю. Л. Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов. С. 275. (Из диссертации В. В. Колесникова «Дворец Победы Великой Отечественной войны в г. Киеве» 1948 года.)

² Там же. С. 276.

³ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 236.

Мне кажется, что при разрешении определенных торжественных задач должна сказываться и человечность, и она будет всегда решена правильно, если каждая из этих задач не будет решаться порознь, если разрешение массовой архитектуры, разрешение обыденных нужд и потребностей человека будет служить фоном для этих отдельных памятников монументальной архитектуры... Мне кажется, что критерий человечности архитектуры — самый простой критерий — это есть то, чего нам не доставало до войны и что нам нужно во что бы то ни стало завоевать в послевоенный период¹.

Однако то, что казалось необходимым в 1943 году, оказалось не востребовавшимся после войны, когда

дворцовая триумфальность на время уступила место триумфальности мемориальной. Довоенная триумфальность тяготела к римской классике <...> Новая жертвенная триумфальность тяготеет к архаическим образцам мемориальной архитектуры — курганам, ступенчатым пирамидам, египетским гробницам, к деревянным кладбищенским церквям. Неоклассицизм, и до войны сильно размывавшийся, с одной стороны, щусевской эклектикой, а с другой — различными вариантами «национальных архитектур», на время войны почти потерял свое значение².

Главное, что характеризует послевоенное мемориальное проектирование, — это небывалый даже для сталинской архитектуры эклектизм. Если одни апеллировали к «русской традиции» в диапазоне от погребальных столбов языческого погоста до классицизма, то другие продолжали все же следовать в русле европейской мемориальной архитектуры. Таков проект Музея Отечественной войны Льва Руднева (1943). Размещенный на Красной площади, он выходил к Кремлевской стене мощной ротондой, образуемой аркадой с кессонами, в центре которой возвышалась монументальная колонна с барельефами военной тематики, увенчанная статуей. Колонна прямо воспроизводила знаменитую колонну Трояна в Риме. Ротонда была настолько массивной, что в аркадных проемах, похожих на вогнутую внутрь римскую арку Януса, помещались глубокие многоярусные ниши со скульптурой.

В еще большей степени повторяет римскую архитектуру проект Пантеона партизан Великой Отечественной войны Владимира Кринского (1942), созданный для Нескучного сада в Москве. Если бы на переднем плане не были изображены танки, его трудно было бы отличить от офортов Пиранези, изображающих мавзолей Адриана в Риме. Мощный по тектонике и круглый в плане каменный фасад усеченного конуса с горизонтальным ярусным членением

¹ Цит. по: Косенкова Ю. Л. Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов. С. 252–253.

² Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 212.

прямо воспроизводит архитектуру как римских мавзолеев, так и Колизея, сочетая их в новом симбиозе.

Если монументальность проектируемого сооружения Кринского подчеркивалась откровенной аллегоричностью проекта и статикой массивных форм, которая смягчалась динамической устремленностью убывающих кверху колец ступенчатого объема, брусчатой многоступенчатой кладкой мощных контрфорсов и стен нижнего яруса, наружных лестниц, широких и глубоких проемов в галерее второго яруса и, наконец, кольцом витражей последнего, третьего яруса, члененного жесткими ребрами контрфорсов, держащих перекрытие, то в проекте Пантеона героям Великой Отечественной войны Георгия Гольца (1942–1943) не было и этого. Здесь оригинал — мавзолей Адриана лишен ступенчатости проекта Кринского, но утяжелен ротондой, увенчанной скульптурами.

Апелляция к одним и тем же образцам была вынужденной реакцией культуры на постепенное сужение возможностей. Как замечает Хмельницкий,

поле для экспериментов оказалось очень узким и огороженным капканами. Использовать эмоциональное содержание чистых архитектурных форм было нельзя. Это означало бы впадение в грех формализма. Художественные возможности греко-римского наследия еще до войны были выжаты досуха, превратились в штампы. Стилизации под традиционную церковную архитектуру могли служить поводом для обвинения в чуждой идеологии, несмотря на то, что православная церковь была во время войны формально реабилитирована. Оставалось апеллировать либо к архитектуре древнего мира — египетской, ассирийской, американской, либо придумывать нечто, совсем ни на что не похожее. Желание создать некий совсем новый стиль, адекватный новой эпохе и новым чувствам, захватило многих ведущих архитекторов. <...>

Во всех этих проектах чувствуется гипертрофированность и инфантилизм. Как будто архитекторы забыли все, что они знали, потеряли родной язык и пытаются выразить сильные чувства примитивными способами с помощью картинок, увиденных в сказочных детских книжках¹.

Новой стала та откровенность и прямота, с какой советская архитектура стала обращаться к архитектурному наследию Востока, ранее казавшемуся идеологически неприемлемым, поскольку воплощало дух восточных деспотий. Однако эмоциональность и искренность как будто реабилитировали и этот пласт «классического наследия». Оно действительно простирается от Древнего Египта, Ассирии и Вавилона до архитектуры майя.

Таков пантеон героев Великой Отечественной войны архитекторов А. Душкина, Н. Панченко и А. Хилькевича (1942–1943), который программно апеллировал к древнему Востоку — одновременно к Куполу Скалы в Иерусалиме

¹ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. С. 236–237.

и Большой ступе в Санчи. Последняя, будучи самым старым каменным сооружением Индии, была воздвигнута в III в. до н. э. Ее ядром был кирпичный купол, построенный по заказу императора Ашоки якобы над мощами Будды. Купол Скалы был сооружен тысячелетие спустя. Оба памятника, хотя и принадлежат разным мировым религиям, являются культовыми сооружениями. Столь откровенная апелляция к постройкам подобного рода объяснялась некоторым ослаблением идеологического контроля над архитектурным проектированием в начальный период войны.

Памятник жертвам фашистского террора Константина Барташевича (1942) в еще большей степени заимствовал у «архитектурного наследия древнего Востока». Его постройка представляла собой огромный зиккурат, который по размерам превосходил соборы Кремля. Массивность постройки сглаживалась бы огромными фризами и барельефами военной тематики, которые должны были обильно покрывать пилоны, стены и фронтоны по всему периметру огромного здания. Очевидно, что не то что человечность, к которой призывал коллег Гинзбург, но сама идея скорби совершенно чужда этим постройкам. Она полностью заменена в них монументальностью.

В этом смысле особенно интересен проект здания-монумента Сталинградской эпопеи Андрея Бурова (1943), который от «социалистического неоренессанса» пришел к поистине сверхчеловеческим формам советского Вавилона. Буров создал проект гигантской многоступенчатой пирамиды, чью массивность и статику он намеревался смягчить декором, мастером которого он вошел в историю сталинской архитектуры. В пояснении к проекту он указывал, что ступени пирамиды будут обработаны карнизами из золоченой нержавеющей стали, а блоки вертикальной облицовки должны были быть сделаны из прозрачного стекла с накладным рельефом изобретательно разработанных разнообразных орнаментальных мотивов. Сияющий «кристалл» здания должно было венчать пламя Вечного огня. Внутри пирамиды был запланирован мемориальный зал в виде огромного прозрачного шатра высотой 150 м, в центре которого должна была находиться могила Неизвестного Солдата. Вокруг основного помещения предполагалось разместить реликварий, залы трофеев и документов, библиотеки и т. д.

Все эти сооружения, как мы видели, откровенно заимствовали у античной архитектуры не столько мотивы, сколько самую идею надличностного величия, без стеснения обращаясь к традициям восточных тираний, которым какое-либо человеческое измерение было в принципе чуждо. В конце и после войны мемориальные идеи становятся все более монументальными, обретая все более экзальтированные формы настоящих религиозных пароксизмов.

Окружающий архитектуру дискурс чуда прорывается в мощных синтетических проектах настоящего мемориального Gesamtkunstwerk. Так, идея синтеза искусств пронизывала мемориальный проект, описанный в письме Сталину

академика Алексея Баха, писателей Анны Антоновской, Лидии Сейфуллиной, Николая Ляшко, Осипа Черного, композитора Дмитрия Шостаковича, художника Константина Юона, скульптора Веры Мухиной и др. от 2 апреля 1944 года. Они писали, что в монументальном памятнике Отечественной войны они хотели бы видеть

величественное здание, возвышающееся в столице нашей Родины. Сочетание мрамора и красок, бронзы и слова должно стать выразителем героических образов и дел. Строгий по формам и монументальный по размерам Пантеон Славы будет создан нашими лучшими архитекторами, скульпторами и художниками. Нам мыслится, что в Пантеоне Славы произведения живописи и скульптуры, оружие, знамена, трофеи будут дополняться книгами, фолиантами, художественными и документальными кинофильмами, запечатлевшими Отечественную войну, пластинками и пленкой с изображениями и голосами героев фронта и тыла¹.

Это был еще вполне рациональный проект, где синтетизм оставался всецело в эстетической сфере. Куда более радикальными были проекты, в которых содержались идеи разного рода религиозных ритуалов, связанных с Победой. Таков проект, выдвинутый начальником Главного Управления учебных зданий Комитета по делам архитектуры при СМ СССР А.К. Чалдымова и описанный им в письме в Правительство СССР 19 октября 1944 года. Архитектурный чиновник предлагал «разработать и сформулировать уже сложившиеся основные принципы (законы типа заповедей) поведения в личной и общественной жизни советских граждан, изложив их в простых и четких формах учения о нравственности и этике советского человека». На основании этого он предлагал «учредить новый по существу и по форме КУЛЬТ СВЯЩЕННОЙ РОДИНЫ (название может быть и иное) со своими обрядами для проведения народных празднеств, революционных торжеств, событий личной и общественной жизни граждан». Для обслуживания этого культа предполагалось «учредить как общественное сооружение духовной жизни народа ХРАМ СВЯЩЕННОЙ РОДИНЫ, где в торжественной обстановке происходят службы, посвященные тем или иным общественным и личным событиям». Этот храм, согласно проекту, — «не театр, не кино, не зал заседаний, а новый тип сооружения государственного значения, торжественно-монументальной архитектуры, с привлечением средств живописи, скульптуры, отражающих великие традиции народа, и в частности героикку Отечественной войны». Этот храм «с его службами должен КАЧЕСТВЕННО отличаться от всех культурно-массовых мероприятий, проводимых до настоящего времени. В храме должна быть создана обстановка большой торжественности, серьезности, сосредоточенности,

¹ Памятник Победы: История сооружения мемориального комплекса Победы на Поклонной горе в Москве. С. 22.

углубленности...» Поскольку «трудно пока придумать, да и нужно ли, более сильное и оправданное историей замечательное выражение, чем колокольный звон», для придания окончательной схожести с полноценным религиозным культом автор предлагал включить его в качестве «одного из выразительных средств культа СВЯЩЕННОЙ РОДИНЫ»¹.

Подобные экстаические предложения продолжали поступать на имя Сталина. Одно из них принадлежало архитектору Г.Р. Мушегяну, предложившему на огромной территории центра Москвы по периметру — Красная площадь, площадь Революции, Лубянская площадь, Новая площадь — возвести огромный памятник. Сносу подлежала вся застройка между Ильинкой (бывш. ул. Куйбышева) и Никольской (бывш. ул. 25 октября) вплоть до Лубянки. А это не только здания Исторического музея, но и другие «здания, потерявшие значение для Москвы», такие как церковь Ильи-пророка на Новгородском подворье (XVI–XIX вв.), церковь Козьмы и Дамиана в Старых Панех (середина XVII в.), комплекс зданий Печатного двора (XVII — конец XIX вв.), церковь Успения на Чижевском подворье (1691), Собор (1693–1696) и другие здания Богоявленского монастыря (конец XVII — XIX вв.), Собор (1660–1742) и другие здания Заиконоспасского монастыря (конец XVII — XIX вв.). А также старый гостиный двор (1791–1830), церковь Иоанна Богослова под Вязом (1825–1837), здание Купеческой биржи (1836–1875), Верхние и Средние торговые ряды (1889–1893 — здания ГУМа) и т. д.

Вокруг памятника, занимавшего всю эту территорию, предлагалось создать новую кольцевую магистраль (по счету первую в системе колец Москвы). Это кольцо должно было связать все площади центра магистралью шириной, равной ширине площади Революции, и окаймляющей памятник Победы. Сам памятник

должен иметь форму и масштаб, соответствующий его содержанию. С целью придать памятнику выражение вечности и величия, в нашем проекте предложена форма многогранной, ступенчатой, усеченной пирамиды с широким основанием, которая покоится на высоком круглом пьедестале в центре прямоугольного сквера, находящегося на одном уровне с Красной площадью. К круговой площадке пьедестала ведут с четырех сторон широкие (16 м) лестницы, а с углов такие же широкие пандусы. Лестницы поднимаются далее с площадки пьедестала на верхнюю площадку пирамиды, прерываясь промежуточными площадками.

Все площадки лестниц, соединяясь, образуют круговые площадки, имеющие с одной стороны подпорные стены, с другой — покатые склоны. Площадки придают силуэту многогранной пирамиды ступенчатую форму. Лестницы сливаются на вершине пирамиды; образуется многогранная лестница, на верхней площадке которой устанавливается монументальная 22-метровая богатырская гранитная фигура

¹ Цит. по: Косенкова Ю. Л. Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов. С. 274.

советского воина. Во внешне спокойной фигуре должна быть сконцентрирована внутренняя мощь и сила духа советского человека-воина, одержавшего Великую Победу.

В монументальных скульптурных группах на постаментах по обеим сторонам лестниц будут изображены: боевые подвиги разных родов войск и национальных войсковых соединений, наиболее значительные события Великой Отечественной войны, а также трудовые подвиги советских людей в тылу. На верхней площадке устанавливаются бронзовые русские пушки.

Склоны пирамиды в промежутках между лестницами покрыты газоном, оживляющим памятник и придающим ему настроение радости жизни.

Подпорные стены по всему периметру украшаются нишами и родниками в них. У подножья пирамиды, по оси восьми отдельных граней, устроены мощные фонтаны в бассейнах, расположенных в сквере. Таким образом создается радостное сочетание камня, бронзы, зелени и воды. Лестницы создают возможность подняться до подножья фигуры воина, откуда с высоты 33 метров открывается панорама на столицу по всем направлениям. Для полного ночного освещения памятника Победы в четырех углах установлены обелиски с мощными прожекторами.

Памятник строится на железобетонном каркасе, заполненном землей и камнем. Облицовка каменных лестниц, пьедесталов и фигура воина — из гранита; скульптурные группы — бронзовые. Общая кубатура памятника 240 000 кубических метров¹.

От проекта веет безумием мегаломании. По сути, речь шла об огромной пирамиде в центре современного европейского мегаполиса. Вдвое превышающая высоту кремлевской стены, она полностью подавляла бы Красную площадь.

Стоя на ней в числе гостей Парада Победы 24 июня 1945 года, Александр Доженко думал над схожими темами. На следующий день он записал в дневнике:

Вчера я был на Параде Победы на Красной площади. Перед великим мавзолеем стояли войска и народ. Мой любимый маршал Жуков прочел торжественную и грозную речь Победы. Когда вспомнил он о тех, кто пал в боях, в огромных, неведомых в истории количествах, я снял с головы убор. Шел дождь. Оглянувшись, я заметил, что шапки больше никто не снял. Не было ни паузы, ни траурного марша, ни молчания. Были сказаны вроде бы между прочим две или одна фраза. Тридцать, если не сорок миллионов жертв и героев будто провалились в землю или совсем не жили, о них не вспомнили, как о понятии... стало грустно, и я уже дальше не интересовался ничем... Перед великой их памятью, перед кровью и муками не встала площадь на колени, не задумалась, не вздохнула, не сняла шапки. Наверное, так и надо. Или, может, нет? Ибо почему же плакала весь день природа? Почему лились с неба слезы? Неужели они подавали знак живым?²

¹ Памятник Победы: История сооружения мемориального комплекса Победы на Поклонной горе в Москве. С. 49–53.

² Цит. по: *Марьямов Г.* Кремлевский цензор. С. 67.

В этом мире живых автор «Украины в огне» не находил себе места. Но смириться с этой новой реальностью, с этой *парадной войной* предстояло не одному Довженко, но всей многомиллионной стране. Война была реальным многолетним опытом миллионов. Победа стала лишь итогом. Подмена одного другим, превращение истории войны в историю победы предполагало совершенно новую оптику. Эта смена оптики была, как мы видели, глубоко травматичной. Ведь если смотреть на войну через призму Блокады или Холокоста, то на первый план выйдет не столько победа, сколько страдания, разрушения и катастрофическая потеря жизней. Требовалось колоссальное усилие для того, чтобы занять иную по сравнению с Довженко (а сюда можно добавить и Лидию Гинзбург, и авторов «Черной книги») позицию.

Как показал Морис Хальбвакс, история противостоит памяти, как мертвое живому: история начинается тогда, когда умирает, «затухает или распадается социальная память». Но он связывал этот процесс с уходом социальных групп, для которых события прошлого были личным опытом¹.

XX век показал, что историзация может прийти прямо по следам событий и, несмотря на присутствие носителей живой социальной памяти (и при их активном участии), начать создавать параллельную реальность, деформируя как персональную, так и коллективную память, заставляя ее если не замолчать, то приспособиться к выдвинутой версии прошлого, к историческому нарративу. История больше не ждет, пока уйдут живые свидетели. Она лже-свидетельствует в их присутствии. Как сказал бы Сталин, «лжет, как очевидец».

История заживо хоронит память. В результате воздействия официально искусства о войне в постсоветском российском обществе, как заметил Лев Гудков, «непобедная, негосударственная сторона войны, вся ее тяжесть, человеческий страх ушли в своего рода „подсознание“ общества („слепое пятно“ его официальной памяти)»². Разумеется, имеется и частная память, но и она несвободна от влияния «победного», «государственного» воздействия. Память травмы вообще легче всего подвержена внешним воздействиям. Индивидуальная память, если она не поддерживается институтами коллективной памяти, слабеет под напором внешних факторов. А институты коллективной памяти, в свою очередь, сами сильны памятью индивидуальной, и без нее легко становятся не только жертвой, но и источником манипуляций. Как заметил последователь Хальбвакса Пьер Нора,

память помещает воспоминание в священное, история его оттуда изгоняет, делая его прозаическим... Память укоренена в конкретном, в пространстве, жесте, образе и объекте. История не прикреплена ни к чему, кроме временных протяженностей,

¹ Память о войне 60 лет спустя. С. 40.

² Гудков Л. Победа в войне: К социологии одного национального символа // Гудков Л. Негативная идентичность. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 38.

эволюции и отношений вещей. Память — это абсолют, а история знает только относительное. В сердце истории работает деструктивный критицизм, направленный против спонтанной памяти. Память всегда подозрительна для истории, истинная миссия которой состоит в том, чтобы разрушить и вытеснить ее. История есть делегитимизация пережитого прошлого¹.

* * *

Фронт и тыл, массовая гибель людей и опыт лишений, память боли и утрат, увиденное на освобожденных от немцев советских территориях и на Западе, ленинградская блокада, «Молодая гвардия», коллективная мемориализация посредством соцреалистической литературы и кино, скульптуры и живописи, музыки и театра, архитектуры и ритуалов сразу после войны, когда память еще не остыла, обращивались мощными и эффективными мифами потому, что они создавались по законам, которые не были изобретены их авторами, — «они объяснялись не только заказом, но и тогдашним состоянием бессознательно-го народа»². С этим *тогдашним* состоянием массового бессознательного резонирует *постсоветское* сознание, ностальгически апеллирующее к позднесталинской эпохе как к источнику образов и нарративов национального величия. Неудивительно, что современное российское общество

проявляет себя незащитным по отношению к образам, которые когда-то само же породило: оно отождествляется со своими проекциями. Мифология нацизма, созданная после войны, обеспечивала социальную связность гетерогенного советского общества, сближала самих конструкторов этих мифов... Это далеко не верхушечный процесс, заказ на дереализацию шел как сверху, так и снизу, иначе эта мифология не пережила бы Советский Союз и не воспринималась бы с наивной верой миллионами людей³.

Эта укорененность в массовом бессознательном и сделала миф великой Победы главным легитимирующим историческим основанием постсоветской России. Как мы видели, роль искусства в формировании этой мифологии была определяющей. Преобразующий потенциал соцреализма продемонстрировал в их создании свою несомненную эффективность.

¹ Нора П. Проблематика мест памяти // Франция-память. СПб., 1999. С. 20.

² Рыклин М. Немец на заказ: Образ фашиста в соцреализме. С. 827.

³ Там же. С. 828.

ГЛАВА ВТОРАЯ

АЛЛЕГОРИЯ — СИНЕКДОХА — МЕТАМОРФОЗА: ПОЛИТИЧЕСКАЯ ТРОПОЛОГИЯ ИСТОРИЗМА

Визуальные фигуры идеологической речи: «Легкомыслие» Пудовкина

Когда, оправившись от инфаркта, Эйзенштейн узнал про Постановление ЦК «О кинофильме „Большая жизнь“», где главным объектом критики была картина Леонида Лукова о послевоенном Донбассе и по ходу критиковалась вторая серия «Ивана Грозного», он искренне удивился: «Причем здесь Луков?»¹ Вопрос может показаться тем более странным, что картине Лукова в постановлении было посвящено десять абзацев, тогда как фильму Эйзенштейна — одно (!) предложение. И все же прочтение Эйзенштейном ситуации было по-своему точным и вытекало из глубокого понимания им как природы сталинского режима, так и политической психологии Сталина как маньяка власти: главное, что вызвало сталинский гнев, было не столько неверное изображение послевоенного восстановления Донбасса, сколько вторая серия «Ивана Грозного». Поэтому — причем здесь Луков?

Сталинский гнев был вызван тем, что, дав Эйзенштейну столь деликатное поручение, как создание фильма об Иване Грозном, и вступив с ним, таким образом, в некие доверительные отношения, Сталин обманулся: заказ строился на взаимном понимании обеими сторонами сделки стоящих задач. Но исполнитель насмеялся над заказчиком. «Иван Грозный» был задуман *обоими* в качестве очередной исторической аллегории, производство которых в советском историзирующем искусстве к этому времени было поставлено на поток. Только ставки здесь были невероятно высоки: речь шла не об аллегории какого-то конкретного события (как в фильме «Кутузов», который должен был объяснить

¹ Марьямов Г. Кремлевский цензор. 1992. С. 83.

отступление в начале войны стратегическим замыслом великого полководца), не какой-то конкретно-исторической ситуации (как в «Алекサンドре Невском», где легко угадывались предвоенные геополитические реалии и фобии), не об актуальном политико-пропагандистском задании (как, например, в «Богдане Хмельницком», который раздувал антипольскую истерию, постулируя братство украинцев и русских). «Иван Грозный» создавался как аллегория сталинского режима как такового — его обоснованности и, следовательно, легитимности. Резолюция Сталина на сценарии Эйзенштейна от 13 сентября 1943 года: «Иван Грозный, как прогрессивная сила своего времени, и опричнина, как его целесообразный инструмент, вышли неплохо»¹ — должна читаться не столько как одобряющий жест вождя (как она обычно читается), сколько как предписание: в двух пояснительных конструкциях Сталин сформулировал концепцию картины и, соответственно, концепцию своего режима. Неслучайно поэтому этой резолюции был придан статус государственной важности: она была внесена Министром кинематографии СССР Иваном Большаковым в специальный альбом с записями решений Сталина.

Так что первая серия фильма, с января 1945 года широко шедшая в кинотеатрах страны, не могла восприниматься иначе, как апология сталинской диктатуры. Заказчик остался доволен, и 26 января 1946 года Эйзенштейн был удостоен Сталинской премии первой степени. А спустя неделю, 2 февраля, через несколько часов после завершения монтажа второй серии фильма, режиссера доставили в больницу с обширным инфарктом. Нетрудно представить, что стало его причиной: превратив при помощи главным образом языка кино «прогрессивную» диктатуру Ивана, ее «целесообразный инструмент» и «Русское царство великое», в котором должны были просвечивать торжество великой сталинской державы и сияние великого сталинского дела, в настоящий шабаш inferнальных сил, овладевших погрузившимся в паранойю царем, Эйзенштейн имел все основания ожидать самой непредсказуемой реакции Сталина.

Она последовала незамедлительно. Настоящая ярость читается в продиктованном Сталиным коротком, как выстрел, постановлении Секретариата ЦК ВКП(б) «О второй серии фильма „Иван Грозный“» от 5 марта 1946 года, состоявшем из двух коротких пунктов: «1. Признать, что вторая серия фильма „Ивана Грозный“ (постановка Эйзенштейна) не выдерживает критики ввиду ее антиисторичности и антихудожественности. 2. Воспретить выпуск фильма на экран»². Именно после просмотра второй серии «Ивана Грозного» Сталин в гневе бросил Большакову: «Не фильм, а какой-то кошмар! У нас во время войны руки не доходили, но теперь мы доберемся до всех». Григорий Александров просил Сталина «как человека внимательного к людям и их несчастьям

¹ Записка И. В. Сталина И. Г. Большакову о сценарии С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» // Кремлевский кинотеатр. С. 685.

² Там же. С. 723.

<...> не принимать окончательного решения по картине до окончательного выздоровления ее автора»¹. Но угрозу свою Сталин исполнил: с марта по август 1946 года короткое постановление обрастало все новыми претензиями ко все новым картинам, пока не вылилось в постановление «О кинофильме „Большая жизнь“», где от критики Эйзенштейна осталось одно лишь предложение.

Сдавать на просмотр Сталину *такой* фильм было самоубийственным шагом. Но Эйзенштейн как радикальный художник, по сути, разыграл в жизни то, что изобразил на экране.

В эссе, выразительно точно названном «Двойная „мышеловка“, или Самоубийство фильмом» Владислав Цукерман обратил внимание на то, что весь сюжет «Ивана Грозного» построен на цепи сцен-ловушек. «Герои то и дело представляют друг для друга ловушки или попадают в ловушки свои или чужие». Две из них — «Пещное действо» и «Пир опричников» — не просто построены вокруг театрального представления, но по времени составляют больше половины второй серии, а почти все остальные сцены связаны с этими двумя². Но таким же театральным представлением являются сцены первой серии фильма — сцены коронации, у гроба Анастасии и в Александровой слободе. Первая — сугубо церемониальная, превращающая всех присутствующих в зрителей, вторая — обсуждение ловушки, третья — сама сценография ловушки. Это — ключевые в концептуальном плане сцены превращения царя в вождя³.

Теперь в психологической ловушке оказался сам Сталин, одоббивший сценарий. Пользуясь статусом самого официального советского кинорежиссера (только что подтвержденным Сталинской премией первой степени за «Александра Невского»), Эйзенштейн решил наконец перевернуть доску, обнажив прием аллегории, заставив Сталина публично признать себя в Иване не только первой, но и второй серии. Дальнейшее известно:

Вторую серию велено было уничтожить, а с ней прерывалась и экранная жизнь первой серии. Полная и окончательная катастрофа — служебная, деловая. И — миг высочайшего творческого торжества, полная и окончательная моральная победа художника: один из «прототипов» узнал себя в типе — и не вынес этого зрелища, сломался, не выдержал характера, выдал себя, публично признал, пусть и в косвенной форме, правдивость портрета и испугался силы его воздействия⁴.

¹ Полный текст письма Г.В. Александрова И.В. Сталину см.: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953. М.: МФ «Демократия», 1999. С. 546–548.

² Цукерман В. Двойная «мышеловка», или Самоубийство фильмом // Искусство кино. 1991. № 1. С. 93.

³ См.: Добренко Е. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 110–115.

⁴ Левин Е. Историческая трагедия как жанр и как судьба: По страницам двух стенограмм 1944 и 1946 годов // Искусство кино. 1991. № 1. С. 91.

Аллегория взорвалась в лицо заказчику. Скандал со второй серией «Ивана Грозного» означал демонстративный отказ от метафоры. Наступала эпоха метонимии.

Хотя после войны фильмы об исторических деятелях и военачальниках продолжали сниматься и планироваться к производству, в историческом кинематографе доминировали теперь деятели русской науки и искусства. Военачальники и государственные деятели, заполнявшие экран накануне и во время войны, отошли на второй план. После войны таких фильмов было сделано лишь два — о флотоводцах. Один — «Адмирал Нахимов» (1945–1946) — открывал, другой («Адмирал Ушаков» Михаила Ромма, вторая серия «Корабли штурмуют бастионы», 1953) замыкал позднесталинскую эпоху. Фильмы назывались «историко-биографическими», но определение это внутренне противоречиво. Разумеется, исторические фильмы были и биографическими, так же как биографические — историческими. Но разница между ними не столько сюжетная, сколько структурная, а главное — функциональная. Различия между фильмами Пудовкина о полководцах Минине и Пожарском (1939) и об «отце русской авиации» Жуковском (1950) лежали не в профессиональной принадлежности героев (политические деятели, военачальники в «исторических фильмах» главным образом довоенного кино; деятели науки и искусства — в «биографических» послевоенных картинах). Она была результатом смены лежащей в их основе жанровой структуры, которая сама стала следствием изменения функций: переход от метафорических структур к метонимическим был следствием того, что фильм должен был стать не столько иллюстрирующим через аллегии учебником истории, сколько актуальным политическим документом.

Исторические фильмы 1930-х годов были аллюзиями: в исторических личностях следовало читать похожесть на современных героев и врагов, видеть схожие исторические ситуации. Биографический фильм метафорой не был. Функция «первооткрывателя радио» Попова или «отца аэродинамики» Жуковского в одноименных фильмах не сводится к тому, чтобы быть на кого-то похожими. Их функция — *производить* российское первородство и первенство в истории науки, *свидетельствовать* о них. Так что фильм «Александр Попов» (1949) становится «художественным документом», «фактическим свидетельством», «вещественным доказательством» того, что радио изобрел русский ученый. Это не метафора, но метаморфоза. Более того, здесь происходит выход за пределы поэтической тропологии и, по сути, выход за пределы искусства вообще. И в основе этой метаморфозы лежит отнюдь не метафора, но синекдоха: ведь первородство России в изобретении радио — тоже лишь часть вместо целого: первенства России практически во всем. И шире, первородство и превосходство России как таковой.

Национальное строительство становится важнейшей задачей этих исторических нарративов. Выступая с докладом о журналах «Звезда» и «Ленинград»,

Жданов требовал от писателей и деятелей культуры демонстрации национальной гордости: «К лицу ли нам, представителям передовой советской культуры, советским патриотам, роль преклонения перед буржуазной культурой или роль учеников?! Конечно, наша литература, отражающая строй более высокий, чем любой буржуазно-демократический строй, культуру во много раз более высокую, чем буржуазная культура, имеет право на то, чтобы учить других новой общечеловеческой морали». Но могла ли кого-то «учить» страна, государственная идеология которой еще вчера оправдывала режим, возникший в результате революции, собственной отсталостью, «азиатской дикостью», неразвитостью, бескультурьем?

Хотя три десятилетия, прошедшие после революции, привели к небывалому культурному росту советских людей, о чем не преминул напомнить Жданов («Каждый день поднимает наш народ все выше и выше. Мы сегодня не те, что были вчера, и завтра будем не те, что были сегодня. Мы уже не те русские, какими были до 1917 года, и Русь у нас уже не та, и характер у нас не тот. Мы изменились и выросли вместе с теми величайшими преобразованиями, которые в корне изменили облик нашей страны»), во весь рост на повестке дня оказалась именно Русь «до 1917 года». Она уже тоже была «не та». Она не могла оставаться той же: не пристало великой державе-победительнице быть наследницей «прогнившей империи», «тюрьмы народов» и «жандарма Европы»; не могла держава — «светоч передового человечества» — быть преемницей «отсталой страны на задворках Европы».

Соответственно, на второй план отходили великие военные победы прошлого: война была выиграна, русско-советское превосходство в ней раз и навсегда доказано. На первый план выходило превосходство культурное: стране предстояло выиграть не только войну, но и мир, доказав свое «право на то, чтобы учить других». Это «первородство» не было очевидным. Напротив, его утверждение требовало переписывания истории науки и культуры, фабрикации доказательств. Так в историческом жанре завершилась эпоха военачальников, и на первый план вышли деятели науки и искусства. Именно им предстояло учить весь мир новой морали и «более высокой культуре».

Превратившаяся в 1930-е годы в домен аллегорий легитимности история — при помощи литературы и кино, живописи и архитектуры — занималась производством «полезного прошлого». Однако в годы войны это производство оказалось резко смещенным в сторону русского национализма. Но, оставаясь одним из важнейших факторов мобилизационных усилий власти, националистическая военная пропаганда была идеологически неподготовленной и в смягченном виде повторяла тропы, приемы и практики, используемые нацистской пропагандой.

К середине 1943 года, когда исход войны казался предрешенным, стало ясно, что происшедший сдвиг угрожает устойчивости всей советской

идеологической конструкции. Открытые призывы отказаться от «революционных химер» и попытки пересмотра ключевых идеологических постулатов начали предприниматься ведущими советскими историками. Дореволюционная Россия на глазах переставала быть «жандармом Европы» и «тюрьмой народов», «колониаторская политика царизма» начинала выглядеть все более «объективно прогрессивной», а «революционная борьба народа» и «национально-освободительное движение» — антипатриотическими, антинациональными и в конечном счете «антинародными». Интересы государства (империи) и «народа» были представлены как совпадающие, а русские цари (вплоть до Ивана Грозного) и военачальники — «воплощением народного духа» и «носителями национальных стремлений и национального самосознания». Под призывы «покончить с рецидивами покровщины» шел открытый отказ от марксистской классовой парадигмы и реставрация дореволюционных исторических концепций России.

Противостояние двух партий в советской исторической науке — традиционно-советской, возглавляемой Анной Панкратовой, и ревизионистской (а точнее, реваншистской) национально-государственнической, наиболее ярким и приближенным к власти сторонником которой был Евгений Тарле, вылилось летом 1944 года в ходе созванного ЦК ВКП(б) совещания историков, где позиции историков были представлены на суд высшего партийного руководства, которое оказалось перед дилеммой: с одной стороны, широкая реабилитация дореволюционной России и ее «героического и славного прошлого», несомненно, отвечала задачам мобилизации и будущей конфронтационной и изоляционистской идеологии холодной войны; с другой, она практически делегитимировала как самую революцию (которая в этом свете не только переставала быть «исторически закономерной», но и вообще лишалась мотивированности), так и возникший в ее результате советский строй.

О том, какое значение придавал этой дискуссии Сталин, свидетельствует тот факт, что он поручил работу над итоговым документом Жданову и лично правил многочисленные его варианты¹. Но то обстоятельство, что этот документ так и не был им одобрен и опубликован, а историки так и не получили четких указаний о том, как им трактовать те или иные события русской истории, не было случайным. Выявив раскол в среде историков, Сталин прибег к испытанной тактике «борьбы на два фронта»: обе позиции объявлялись крайними, но срединная, «уравновешенная», «диалектическая» позиция

¹ Подробный анализ как самого совещания историков в ЦК, так и участия Сталина см.: Дубровский А. М. Историк и власть: Историческая наука в СССР и концепция истории феодальной России в контексте политики и идеологии (1930–1950-е гг.). Брянск: Изд-во Брянского гос. ун-та, 2005. С. 424–489; Юрганов А. Л. Русское национальное государство: Жизненный мир историков эпохи сталинизма. М.: РГГУ, 2011. С. 227–484.

четко не прописывалась. Предполагалось, что в условиях «творческого марксизма» противоречия историков будут сняты, но ситуация замыкалась на арбитре в лице Сталина (поскольку никто, кроме него, не мог давать авторитетных оценок тем или иным историческим событиям и лицам). Решение не связывать себя ни с одной из позиций позволяло Сталину оставаться «над схваткой» и, в соответствии с политической целесообразностью, поощрять оба направления. Главным образом «реваншистское» (государственническое), но держать его сторонников в узде постоянными напоминаниями о «классовом подходе». В результате советская история соединяла в послевоенном своем изводе, казалось бы, несоединимое: откровенный русский шовинизм — с «дружбой народов», ксенофобию — с «пролетарским интернационализмом», апологию царизма и государственного насилия — с «борьбой за свободу». Эта история стала походить на сам политический режим — революционный «по форме» и методам и глубоко традиционалистский и реакционный «по содержанию».

Упор на царях и военачальниках, который был сделан накануне и во время войны и оправдан военно-политическими обстоятельствами, не позволял власти достаточно гибко реагировать на смену политической конъюнктуры после войны. Сами исторические сюжеты, связанные с персонажами такого рода (войны, восстания, государственный террор и т. п.), требовали предельно однозначной оценки и не предполагали «диалектического балансирования». Если добавить к этому исчерпание интереса самого Сталина к историческим аллюзиям-подпоркам для собственной легитимности, завершение этого тематического ряда станет объяснимым. Как объяснимым станет послевоенное смещение фокуса с военно-политических фигур на деятелей культуры и науки, которые не требовали оценки. В этих фильмах стала действовать не столько оценочно-интерпретационная установка (как в «Петре Первом» или «Иване Грозном»), сколько установка на «фактичность» (т. наз. «художественно-документальный» жанр). Эти фигуры должны были быть не столько хорошими или плохими, сколько «исторически достоверными». В основе этого различия — разница между аллюзивной метафоричностью и замещающей метонимичностью.

Ни один медиум не мог выполнить эти функции полнее и эффективнее, чем кино. Не случайно поэтому «ждановская эпоха» началась именно с него, и именно на совещании в ЦК по вопросам кино 26 апреля 1946 года Жданов объявил о новой «идеологической» пятилетке, наступающей после войны¹. Не случайно и то, что в центре дискуссии вокруг кино была, по сути, проблема истории. Как мы видели, переработка прошлого, преобразование пережитого

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 378. Л. 80. Стенограмма совещания в ЦК по вопросам кино 26 апреля 1946 г.

опыта в исторический нарратив стали насущной заботой режима. В этом процессе должна была выплавиться новая основа легитимности, происходила окончательная формовка новой советской нации. От того, насколько убедительной будет вновь написанная История, зависело то, станет ли опыт Войны опытом Победы. Перековка опыта в Историю требовала отказа от прежних эстетических конвенций. И здесь на первый план выходит один из ключевых принципов соцреализма — *принцип историзма*.

Чтобы быть пригодным для актуальных политических нужд, историзм должен был стать частью советской эстетической доктрины, войти в систему гибких, диалектически противонаправленных принципов соцреализма, стать смесью «правды жизни» с «революционной романтикой»:

Историзм ленинского учения — это научное осмысление реальной исторической действительности, основанное на соотносении человека с историей. Действительность рассматривается как логическое продолжение исторического процесса в его постоянном развитии и устремлении в будущее, с позиций которого определяются и оцениваются ведущие тенденции современности¹.

Формула эта, по знакомой соцреалистической диалектике, верна и в обратном прочтении: если «ведущие тенденции современности» определяются и оцениваются с точки зрения истории, то и прошлое должно определяться и оцениваться с точки зрения «ведущих тенденций современности» — совсем определенно:

Социалистический историзм — это художественное осмысление жизни с позиций коммунистического идеала, определение ведущих тенденций эпохи, способствующие образному воспроизведению жизни в ее исторической перспективе и исторической ретроспекции, приводящие писателя к созданию образа времени и типического героя эпохи².

Словом, *историзм — это образ прошлого, каким его хотела бы видеть власть здесь и сейчас*.

Мы имеем дело с новым изводом формулы Михаила Покровского: история — это политика, опрокинутая в прошлое. Не ошибемся поэтому, если скажем, что политика — это история, опрокинутая в настоящее. А поскольку политика была исключительной прерогативой Сталина, то и содержание историзма определялось каждый раз им. Согласно официальной доктрине, соцреалистический историзм состоит

¹ Александрова Л. П. Советский исторический роман и вопросы историзма. Киев: Изд-во Киевского ун-та, 1971. С. 23.

² Там же. С. 84.

в глубоком понимании причинной связи явлений, процесса и перспектив общественного развития с позиций научного социализма. Знание логики истории поднимает художника на уровень подлинной творческой свободы — свободы от предрассудков и заблуждений. Видеть мир в его реальных закономерностях — значит осознать себя силой, способной правдиво судить об этом мире и воздействовать на процесс его совершенствования¹.

Речь идет о поистине божественном знании. Таким историзмом мог обладать только Сталин.

Хотя производство исторических фильмов было образцовым советским предприятием по изготовлению политико-исторических аллегорий/метафор, оно оставалось типичным продуктом сталинской мегаломании. Полностью ушедший в 1930–1940-е годы в исторический кинематограф Всеволод Пудовкин утверждал в 1945 году, что расцвет советского исторического фильма является, по сути, главным достижением, с которым советское киноискусство пришло к Победе. Это, по словам Пудовкина, результат того, что «ход развития народного сознания выдвинул эти темы как главные, как самые интересные»². И в самом деле, «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1944–1946) Эйзенштейна, «Минин и Пожарский» (1939) и «Суворов» (1941) Пудовкина, «Петр Первый» (1938) и «Кутузов» (1943) Владимира Петрова, в Грузии — «Георгий Саакадзе» (1942–1943) Михаила Чиаурели, в Армении — «Давид-Бек» (1943) Амо Бек-Назарова, на Украине — «Богдан Хмельницкий» (1941) Игоря Савченко — каждый из этих фильмов в отдельности и все они в совокупности, снятые за относительно короткий период, были значительными явлениями в советском (а фильмы Эйзенштейна — и в мировом) кино. Однако Пудовкин развивал далее необычную для художника идею:

Мы надеемся, что со временем исторические фильмы будут не только демонстрироваться в кинотеатрах. Они составят систематический курс, который мы сможем показать и в школах.

Наша мечта — снимать картины так, чтобы не сдавать их в архив после того, как картина, имевшая успех, прошла по экранам, а ставить их в фильмотеку, как ставят на полку том за томом курс истории, исторический роман, для того чтобы потом, на долгие времена, не исчерпывать, а, наоборот, увеличивать их успех и значение.

Я думаю, что это будет тем скорее и тем легче, чем теснее будет связь между картинами. «Александр Невский» или «Иван Грозный» станут еще ценнее, когда на экране появятся новые картины, которые позволят сделать их первой серией многосерийной картины «История нашего народа»³.

¹ Марков Д. Проблемы теории социалистического реализма. М.: Худож. лит., 1978. С. 236.

² Пудовкин Вс. Советский исторический фильм // Пудовкин Вс. Собр. соч. в 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1975. С. 235.

³ Там же. С. 236.

Кино теряет статус искусства, превращаясь в бесконечный исторический сериал, а по сути, в тематизированную идеологию, поскольку эта написанная и отснятая история должна не только заменить старую, но и заполнить все пространство конструируемого прошлого. Идея тотальной его апроприации и поглощение любых анклавов автономности через создание протезированной — экранизированной в прямом и переносном смысле — памяти стала радикальным продолжением историзирующего проекта 1930-х годов. Эта идея тотальной истории захватывает всех — от главного киночиновника Большакова до кинорежиссера-классика Пудовкина.

Но сразу после Постановления ЦК, где критиковались исторические картины Пудовкина и Эйзенштейна, Большаков выступает против излишнего увлечения историческими темами, в частности, на национальных студиях:

Чрезмерное увлечение национальных киностудий показывать прошлую жизнь и не показывать современной жизни своего народа очень вредно отразилось на состоянии национальной кинематографии. Советский народ хочет видеть не то, как жили цари или ханы, а хочет видеть современную жизнь своих республик, хочет видеть, что советская власть дала народам этих республик, как выросла их культура, экономика¹.

Неожиданно то, что поощрялось в 1945 году, стало неприемлемым в 1946-м. Причина этой перемены в том, что изменилась оптика, полностью трансформировавшая исторический фильм.

Как известно, индустрией исторических картин Сталин руководил лично: он не только составлял списки персонажей, но лично определял режиссеров-исполнителей, знакомился со сценариями, утверждал актеров на заглавные роли, принимал законченные картины. Как вспоминал хорошо информированный Константин Симонов, Сталин

ничего так не программировал последовательно и планомерно, — как будущие кинофильмы, и программа эта была связана с современными политическими задачами, хотя фильмы, которые он программировал, были почти всегда, если не всегда, историческими <...> Это можно проследить по выдвинутым им для кино фигурам: Александр Невский, Суворов, Кутузов, Ушаков, Нахимов. Причем показательно, что в разгар войны при учреждении орденов Суворова, Кутузова, Ушакова, Нахимова как орденов полководческих на первое место были поставлены не те, кто больше остался в народной памяти — Кутузов и Нахимов, а те, кто вел войну и одерживал блистательные победы на рубежах и за рубежами России².

¹ Всесоюзное совещание работников художественной кинематографии по обсуждению решения ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» (2 серия). 14–15 октября 1946 года // Живые голоса кино. М.: Белый берег, 1999. С. 322.

² Симонов К. Глазами человека моего поколения. М.: АПН, 1988. С. 189–190.

Формирование национальной идентичности через превращение истории в постоянно приспособляемый к актуальным политическим нуждам экранный образ, несомненно, один из наиболее эффективных компонентов сталинского политико-эстетического проекта. «Историко-биографический фильм» достигает апогея в 1952 году, когда принимается решение заново ставить фильмы о великих деятелях прошлого, уже получивших «экранную жизнь» в картинах крупнейших советских режиссеров и сценаристов. В январском номере журнала «Искусство кино» за 1953 год опубликована статья Большакова «Задачи нового года», где сообщалось о том, что в 1953 году будут ставиться новые цветные фильмы об Иване Грозном, Александре Невском, Петре Первом и Михаиле Кутузове. Это решение мотивировалось тем, что фильмы, посвященные им, были выпущены много лет тому назад. Тогда как, с одной стороны, успехи советской исторической науки позволяют по-новому, полнее и ярче «осветить историю» страны, жизнь великих полководцев и государственных деятелей. А с другой, кино за это время обогатилось цветом. Поэтому, обещал Большаков, в 1953 году будут вестись работы также над фильмами о Дмитрие Донском, композиторе Чайковском, художнике Крамском, национальном герое Албании Скандербеге и об освобождении Болгарии от турецкого ига.

Ни одного фильма, посвященного истории революции, не планировалось, да и современная тема занимала второстепенное место в тематическом плане. Сама идея «переснятия» уже снятых фильмов, как кажется, говорит о реализации идеи пудовкинского «учебника истории» — кино здесь превращается в визуализацию исторического нарратива. И связано это было с трансформацией самого жанра. Чтобы понять, что произошло с советским историческим фильмом (и советским историзирующим искусством в целом), нужно присмотреться к самому понятию «историко-биографический фильм».

Здесь следует исходить из особенностей сталинского способа саморепрезентации. Сталин не просто различал в публичной репрезентации персональное и политическое, но последовательно выстраивал свой образ на полной сепарации этих двух сфер. Так, думать и говорить о себе в третьем лице стало не просто грамматической привычкой, но особенностью сталинского мышления. В романе «Солдатами не рождаются» Константина Симонова, не раз встречавшегося со Сталиным, есть примечательный пассаж: «У него было то годами, тщательно, навсегда выработанное выражение лица, которое должно было быть в присутствии этих людей у товарища Сталина, как он уже давно мысленно, а иногда и вслух, в третьем лице, называл самого себя»¹.

Это раздвоение было сознательной репрезентативной стратегией Сталина-политика, позволявшей ему деперсонализировать собственные решения. Сталин, говорящий о Сталине в третьем лице, был необходим для того, чтобы

¹ Симонов К. Солдатами не рождаются. М., 1964. С. 681.

заслонить Сталина первого лица, который и был той самой Властью, которая через изложение своего Слова, своей Истории и продуцирования собственного Образа навязывала свою волю. Сведение «исторической личности» к «человеческой личности» было в этой проекции обнажением приема, покушением на самую природу власти, ставило под сомнение ее легитимность.

Это стало совсем нетерпимым после войны, когда Сталину сделался тесен созданный им самим в 1920–1930-е годы образ «верного ученика Ленина», когда ему потребовалась новая основа собственной легитимности, не нуждавшейся ни в каких идеологических и исторических подпорках-аллюзиях. Ему не нужен был больше *другой Другой* в виде Ленина или «марксизма-ленинизма». Оставалось лишь третье лицо. На его защиту и было направлено постановление о фильме Пудовкина «Адмирал Нахимов», где говорилось о том, что Пудовкин «легкомысленно» и «безответственно» обошелся с историческими фактами и без должной серьезности снял фильм с балами и танцами о личной жизни адмирала Нахимова вместо изображения исторических событий.

Ситуация с Нахимовым была запрограммирована еще в 1940 году. Пудовкину рассказывали, что после просмотра «Суворова» Сталин сказал: «Хороший фильм сделали об Александре Васильевиче Суворове, теперь надо бы сделать фильм о полководце Суворове»¹. То, что в 1940 году звучало как добродушная шутка (в 1941-м «Суворов» будет удостоен Сталинской премии первой степени), в 1946 году переросло в жесткое политическое требование, и основной порок «Адмирала Нахимова» был указан однозначно: «извращение исторической правды и героического образа Нахимова несостоятельной попыткой характеризовать героя в маловажных и вымышленных эпизодах вместо крупных исторических событий»². Хотя режиссеру были интересны прежде всего личность и психология, никакая персонализация и психологизация исторической личности теперь не допускалась (именно это будет вменяться в вину и Эйзенштейну в связи со второй серией «Ивана Грозного»). Как указывала, вторя Постановлению, критика, «решить биографический образ замечательного человека можно лишь на основных, составляющих его биографию фактах, смело оперируя значительными историческими событиями, не отклоняясь на путь мелочных поисков забавных и оригинальных эпизодиков»³.

Внутреннее противоречие «историко-биографического» жанра в случае с «Адмиралом Нахимовым» достигло предела. Противоречие это можно сформулировать оппозицией: История против Биографии. То, что требовалось от Пудовкина, в предельном виде было реализовано в «художественно-документальном фильме» о войне, где Сталин, чья биография и не могла быть ни чем

¹ Громов Е. Кинооператор Анатолий Головня: Фильмы. Свидетельства. Размышления. М.: Искусство, 1980. С. 137.

² Юрнев Р. Советский биографический фильм. М.: Госкиноиздат, 1949. С. 131.

³ Там же. С. 133–134.

иным, кроме как самой Историей, как историческое лицо был лишен какой-либо индивидуальности, но стал персонифицированной Историей.

Ситуация с «Нахимовым» интересна поиском баланса между личным и публичным. Сценарий Луковского, принятый к производству, был сфокусирован на биографии и представлял прежде всего Нахимова-человека. Пудовкин вполне осознавал это, когда еще за два года до Постановления, выступая 4 февраля 1944 года на обсуждении сценария худсоветом Мосфильма, говорил о том, какого Нахимова создает по сценарию Луковского: «Лично я и товарищ Луковский убеждены в том, что в сценарии сейчас сделан акцент на человеческом характере Нахимова. Фигура Нахимова получилась живой, но разрешена она в основном в его взаимоотношениях с целым рядом людей, в его сугубо бытовой жизни»¹. Ни сам Пудовкин, ни его коллеги не видели в этом ничего плохого. Выступая на Пленуме Союза писателей 5–8 февраля 1944 года Иван Астахов говорил о сценарии «Нахимова»:

Самая крупная удача состоит в том, что по тому направлению, которое избрала студия в своей работе, а именно стремиться к раскрытию наиболее полно и глубоко образа, характера, а не поверхностно, как раньше считалось за благо описание чисто сюжетных положений, — удалось создать живой образ нашего флотоводца Павла Степановича Нахимова, который в сценарии фигурирует как главный герой².

В ходе обсуждения фильма на худсовете при Комитете по кинематографии накануне его сдачи 13 февраля 1946 года коллеги по-разному оценили картину. Одни (Борис Бабочкин, Николай Охлопков) говорили о том, что «мы имеем дело с чрезвычайно важным произведением кинематографического искусства» и «крупнейшей работой крупного кинорежиссера». Другие видели в картине немало недостатков. Так, Сергей Герасимов, отметив, что хотя здесь и «виден Пудовкин-мастер», что картина «значительная, запоминающаяся, волнующая, страстная», увидел в картине Нахимова — историческую личность, прежде всего заявив, что Нахимов «в одной краске показан режиссером. Как он встал медалью с самого начала, так он медально и идет по картине»³. Иван Пырьев также утверждал, что не видит,

какой был Нахимов, какой он был человек, в каких взаимоотношениях этот человек находился с близкими ему моряками, матросами, народом и как он воспитывал и учил этих моряков и чем он был так любим, что люди могли отдавать свою

¹ Пудовкин Вс. Собр. соч. в 3 т. Т. 3. М.: Искусство, 1976. С. 63.

² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 282. Л. 20. Стенограмма Пленума СП 5–8 февраля 1944 г.

³ Там же. Ед. хр. 468. Л. 10–11. Обсуждение на художественном совете при Комитете по делам кинематографии кинофильма «Адмирал Нахимов» (стенограмма 13 февраля 1946 года).

жизнь за одно его имя? Какими секретами обладал этот адмирал, который остался в веках и в честь которого в Отечественную войну учреждена медаль с его именем? Этого не получилось. Пустой сценарий, и меня удивляет, как могло случиться, что сценарий, не будучи раскритикован, мог дойти в таком виде до постановки¹.

Представлявший редакцию «Правды» генерал-майор М. Галактионов, напротив, утверждал, что «не получилось величия тех события и той фигуры, которые здесь изображены»². А другой член худсовета генерал-майор Н. Таленский сформулировал свои претензии примерно так, как они будут сформулированы после просмотра картины Сталиным:

Мало показать хорошего адмирала. Нужно показать во всем размахе его историческую значимость для России, для русского флота. И с этой точки зрения можно больше всего предъявить претензий к фильму. В фильме отсутствует Россия. Вся историческая эпопея Севастополя и связанные со всем этим исторические события взяты изолированно, сами по себе, что снижает историко-познавательное и воспитательное значение подвига Нахимова³.

Сценарий вызывал серьезные сомнения с самого начала. Заключение на сценарий Луковского Сергея Сергеева-Ценского (автора романа-эпопеи об обороне Севастополя в 1854–1855 годах «Севастопольская страда») от 2 февраля 1944 года содержало на 8 страницах полный разгром работы сценариста — от указаний на бытовые и исторические нелепости и неточности до обвинений в пошлости и мелодраматизме. В заключение Сергеев-Ценский писал: «Так ли надо было отнестись к задаче воспроизвести для миллионов советских людей образ Нахимова на экране, как это сделал автор сценария? Со всей решительностью я должен сказать, что задача эта решена халтурно и даже возмутительно халтурно. Я совершил бы преступление, если бы одобрил эту стряпню и сказал, что она возможна для постановки»⁴. Резолюция секретаря ЦК Александра Щербакова Большакову гласила: «Ряд замечаний, о которых я вам говорил по телефону, надо учесть»⁵. Речь шла о тех самых замечаниях, которые были сформулированы после просмотра картины Сталиным — о необходимости показать победу русских в Синопском бою, «когда была взята в плен целая группа турецких адмиралов во главе с командующим», и тут же переданы Пудовкину. Спустя несколько месяцев замечания эти были сформулированы в закрытом постановлении Секретариата ЦК, разработанном в апреле и принятом

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 468. Л. 12.

² Там же. Л. 13.

³ Там же. Л. 14–15.

⁴ Там же. Ед. хр. 291. Л. 19.

⁵ Там же. Л. 12.

11 мая 1946 года¹. К тому времени, когда фильм критиковался в открытом Постановлении ЦК о кинофильме «Большая жизнь» в сентябре 1946 года, его переработка была практически завершена Пудовкиным.

Как бы то ни было, отношение руководства Министерства кинематографии и ЦК к этой работе было вполне доброжелательным. Так, во время совещания в ЦК по вопросам кино 26 апреля 1946 года, где обсуждался тематический план производства художественных фильмов на 1946 год и где принимали участие секретарь ЦК Андрей Жданов, начальник Агитпропа ЦК Георгий Александров, Министр кинематографии СССР Иван Большаков, кинорежиссеры Григорий Александров, Амо Бек-Назаров, Иван Пырьев, Сергей Герасимов, Юлий Райзман, Александр Птушко, Михаил Ромм и др. (всего 40 приглашенных), Жданов заявил:

Мы всячески приветствуем картину «Нахимов», она отнесена в разряд шести (лучших. — *Е. Д.*). Это будет один из лучших фильмов и для того, чтобы он был нашей «Леди Гамильтон», лучше его доработать, чтобы он был шедевром. «Адмирал Нахимов» имеет возможность такой доводки, при которой фильм может стоять на уровне классических произведений советского киноискусства².

Не случайно уже в следующем году новая версия картины была удостоена Сталинской премии первой степени.

Несомненно поэтому, что критика «Адмирала Нахимова» была внесена в постановление о «Большой жизни» для того, чтобы перефокусировать критику картины Эйзенштейна: якобы его «Иван Грозный» является результатом того же «невежества» — не сознательного саботажа ясно выраженной сталинской воли и не субверсивной стратегии режиссера, направленной на слом сложившихся исторических аллюзий, но «незнания фактов» и «недобросовестности». Поэтому критика «Ивана Грозного» следовала за критикой «Адмирала Нахимова» как продолжение осуждения тех же «крупнейших недостатков».

Не проведи Эйзенштейн эти месяцы 1946 года с инфарктом в больнице, он спросил бы не «Причем здесь Луков?», но «Причем здесь Пудовкин?».

Конец метафоры: Ловушка Эйзенштейна

В одном Сталин и Эйзенштейн сходились: для обоих главным художественно-политическим тропом оставалась аллюзия — основанный на метафоре код вписывания/вычитывания подтекста. Созданием таких метафор-аллюзий, нередко многоуровневых и чрезвычайно сложных, Эйзенштейн занимался всю

¹ Кремлевский кинотеатр. С. 730–731.

² Там же. С. 724.

свою творческую жизнь, в чем в мировом кинематографе имел мало равных. Как мало равных было Сталину политиков, столь погруженных в параноидальное вычитывание подтекстов и скрытых происков явных и тайных врагов.

«Иван Грозный», как и предшествовавший ему «Александр Невский», как, по сути, и все исторические фильмы того времени, был фильмом-аллюзией. Выделялся он из потока исторических картин тем, что аллюзия была слишком политически нагруженной и обращенной к наиболее чувствительным сторонам режима, став, по сути, анализом природы сталинизма. Любое смещение акцентов превращало ее в вызов. Фильм Эйзенштейна представляет собой своего рода экранизацию макиавеллиевских фантазий, спроецированных на русскую историю XVI века, и вместе с тем сталинского террора. Как заметил по этому поводу Бернд Уленбрух, «победа над Гитлером стала историческим доказательством того, что Сталин успешно завершил дело Грозного. Теперь вместо того, чтобы создавать историческую притчу апофеоза Сталина, Эйзенштейн создал во второй части криптограмму внутреннего состояния партии в 1930–40-е годы»¹. При этом сам статус центрального персонажа был таков, что уже не мог читаться не аллюзивно. Как показала Маурин Перри, «степень, до которой Иван Грозный стал идентифицироваться со Сталиным к концу 1940-х годов, была такова, что любая критика Грозного, даже самая мягкая, могла быть прочитана как аллегорическая атака на советского вождя»².

Задачу, которая стояла перед режиссером, очень точно сформулировал Леонид Соболев: «Мы должны наших людей как-то приблизить к тому, чтобы они поняли Ивана Грозного и полюбили, потому что этот исторический персонаж сделал для государства много хорошего <...> Нужно опричнину полюбить, потому что люди во имя большого прогрессивного добра делали очень хорошие вещи»³. Именно так и понял свою задачу Эйзенштейн и потому задался целью деисторизировать главного героя (подобно тому, что Пушкин сделал в «Борисе Годунове») с тем, чтобы поднять сюжет над исторической повседневностью и политической сиюминутностью до уровня «трагедии власти». Между тем аллегоризм советского исторического фильма был продуктом очень сложного баланса сюжетного нарратива и визуального образа: он не выносил слишком сильной историзации (поскольку должен был оставлять пространство для исторических аллюзий), но и не выдерживал излишней деисторизации (поскольку «обобщение» через символизацию слишком сильно раскрывало такие аспекты «исторической реальности», которые не только не должны были быть артикулированы, но самое прочтение которых могло рассматриваться как акт опасного диссидентства).

¹ Uhlenbruch B. The Annexation of History: Eisenstein and the Ivan Grozny Cult of the 1940s // Hans Gunther (ed.). The Culture of the Stalin Period. London: MacMillan, 1990. P. 278.

² Perrie M. The Cult of Ivan the Terrible in Stalin's Russia. London: Palgrave MacMillan, 2002. P. 105.

³ Заседание художественного совета при Комитета по делам кинематографии. Просмотр и обсуждение второй серии «Ивана Грозного» 7 февраля 1946 г. // Живые голоса кино. С. 293.

Эйзенштейн сознательно использовал эту внутреннюю логику исторической аналогии для того, чтобы дискредитировать сталинскую концепцию власти. Он перевернул бинокль аллюзии, так что на первый план выдвинулись не фигуры прошлого, но современники, переодетые в исторические костюмы. Ю. Юзовский передавал свой разговор с Эйзенштейном. Жданов сказал ему по поводу Ивана Грозного:

История есть урок, и этот урок народ должен уразуметь, кто не понимает — поймет; аллюзия, аналогия есть цель картины — чтоб всех можно было узнать, — резюмировал Эйзенштейн. Все кругом должны быть узнаны, я не буду уходить в глубь веков, чтоб оттуда вытаскивать те или иные фигуры, я, напротив, возьмусь за современников и буду их тащить в глубь веков, ведь мне сказали — аналогия, а вы знаете — увлекательная для художника задача, я думаю — аналогия, аналогия, хожу — аналогия, аналогия, смотрю — аналогия, аналогия. Все мои знакомые и все известные мне лица, всем известные лица — преображаются в моем воображении, меняются их одежды, поступки, движения, даже внешность соответственно видоизменяется, но они-то остаются, какие они есть¹.

Исчерпывающую интерпретационную модель чтения картины Эйзенштейна дал Всеволод Вишневский в обширной рецензии в «Правде» по случаю присуждения фильму Сталинской премии первой степени². Сама картина, разумеется, — «крупный, талантливый, радующий вклад в дело познания эпохи Грозного и самого Грозного», «сильными, яркими художественными средствами фильм исторически правдиво раскрывает содержание эпохи, образ Ивана Грозного, как прогрессивного деятеля своего времени». Бояре — реакционеры и изменники, растаскивавшие страну на удельные княжества и готовые продать ее. Отсюда —

страстная и страшная борьба Грозного с внутренней язвой государства — с боярской оппозицией. Они проходят перед нами — эти представители 200 родовитых, титулованных фамилий — отпрыски удельных князей, эти крамольники, которые хотели вновь разорвать государство русское на мелкие клочки, на уделы и вотчины, обессилить его. Вот они — надменные, чванные, жадные, готовые в любой момент предать родину в угоду своим корыстным интересам... Ни одна черта лица не дрогнет у них, когда больной, стоящий на пороге смерти, тоскующий о судьбах родины царь Иван молит их понять интересы общей, единой России. Они отворачиваются, молчат или злобно шипят, готовя заговоры, двоедушные изменники, сочинители «прошений» и писем к немецким и польско-литовским князьям и панам. И станет нашему зрителю понятно, почему Грозный рубил головы этим реакционерам

¹ Юзовский Ю. Эйзенштейн! // Киноведческие записки. Вып. 38. С. 42.

² Вишневский Вс. Фильм «Иван Грозный» // Правда. 1945. 28 января.

и губителям России и откуда идет и почему был так обилён поток облыжных обвинений против Грозного... Грозный ведет непримиримую борьбу с корыстным и злокозненным боярским миром, который пытается сдвинуть царя плотным кольцом и внушить ему подчинение старине и подчинение боярам-феодалам. Иван Грозный бросает в лицо всему этому стану идеи о единой, централизованной царской власти, которой во имя высших интересов должны подчиниться все.

Все это, оказывается, идет от идеализма Ивана, от того, что «Грозный жил возвышенным представлением о государстве». Отражением этих «возвышенных представлений» являются «положительные герои» картины — «люди из народа, „земские“ люди, рядовые новопожалованные дворяне — Басманов с сыном, Малюта Скуратов и другие, которые служат делу царя Ивана преданно и неутомимо. Именно из людей этих слоев Грозный создавал опричнину и надежные командные кадры армии. Во имя государственного дела великой Руси Грозный и осуществлял ряд реформ». Так что «фильм вскрывает и методы, которыми Грозный укреплял новые социальные основы».

К победному апофеозу идет Вторая мировая война, поэтому картина Эйзенштейна является прямой проекцией побед советского оружия, ведь созданная Грозным армия — это, согласно Вишневскому,

подлинная, хорошо вооруженная и многочисленная армия с лучшей в Европе артиллерией, армия, которая несколькими ударами разгромила все волжское ханство, взяла Казань и Астрахань, побудила государства Кавказа войти в сношения с Москвой, подчинила своим выдвиганием к Уралу сибирского хана Едигера и заставила Европу резко переменить оценку России. Зритель увидит суровых наших латников, увидит и молчаливых пушкарей у огромных русских пушек и поймет, почему европейцы высоко ценили силу России и считали, что Грозный мог поднять наиболее многочисленную армию в мире.

Трудно не узнать в этой армии прообраз армии — победительницы во Второй мировой войне, так же как нельзя не увидеть в фильме проекции новых геополитических реалий послевоенной Европы, ведь «на побережье Балтики русские стояли вместе с эстами и латышами еще до появления Ливонского ордена (XIII век). Укрепления полоцких князей на Западной Двине и берегах Рижского залива и южнее (Куконос и другие) были порубежными и исконными исстари русскими». Или не узнать гениального стратега-Сталина в том, как «Грозный гениально предупредил намерения врагов, северным путем через Архангельск, установил дружественные связи с Англией, а за сим последовали и связи с Голландией, через полтора века упроченные Петром I»?

«Иван Грозный» — это еще и историческая аллюзия внутрипартийной борьбы эпохи Большого террора, своего рода экранизация «Краткого курса»

истории ВКП(б), и потому «на стены кремлевских светлиц и переходов падают зловещие тени. Заговорщики проникают все глубже». Появляется здесь и персональное измерение: «трагической жертвой падает жена Грозного, царица Анастасия Романовна. Она случайно узнала о честолюбивых планах Курбского, но умолчала, скрыла правду от мужа и пала жертвой тех же сообщников Курбского», подобно застрелившейся жене самого Сталина Надежде Аллилуевой, которой тот не мог простить «предательства». И вот «горе, страшное горе обрушивается на Грозного. Тяжелые сомнения гнетут и давят душу, одинокую и мучительно страдающую. Былых друзей нет... И вот тут, в минуту, когда кажется, что меркнет все, рядом с одиноким Грозным встают воины и охранители государства». Достаточно сравнить эти пассажи с тем, как описывала переживания Сталина после самоубийства жены Светлана Аллилуева, чтобы увидеть, насколько прозрачны аллюзии этих сцен¹. О том, насколько сильны эти глубоко интимные параллели, свидетельствовал сам пронизанный непривычным эротизмом стиль Вишневого: «Со dna великой души Грозного вздымаются новые силы. Мы видим, как разряжается бурная энергия царя... Мы присутствуем при рождении новых грандиозных его замыслов и неожиданных ходов, дальновидных и целеустремленных».

Весь этот театр аллюзий, вчитываемых в первую серию картины, был демонстративно разрушен Эйзенштейном во второй серии. И все же основное, что превратило события, связанные с «Иваном Грозным», в политический скандал, было, как представляется, не столько диссидентское «протаскивание» всевозможных непредусмотренных аллюзий, но создание ситуации, при которой для озвучивания критики приходилось произносить вещи, не подлежащие произнесению. Эйзенштейн раздвинул границы заказных «аналогий» и исторических аллюзий так, что они не только производили противоположный ожидаемому

¹ «Это сдерживание себя, эта страшная внутренняя самодисциплина и напряжение, это недовольство и раздражение, загоняемое внутрь, сжимавшееся внутри все сильнее и сильнее, как пружина, должны были, в конце концов, неминуемо кончиться взрывом; пружина должна была распрямиться со страшной силой.

...Мне рассказывали потом, когда я была уже взрослой, что отец был потрясен случившимся. Он был потрясен, потому что он не понимал: за что? Почему ему нанесли такой ужасный удар в спину? Он был слишком умен, чтобы не понять, что самоубийца всегда думает „наказать“ кого-то — „вот, мол“, „на, вот тебе“, „ты будешь знать!“ Это он понял, но он не мог осознать — почему? За что его так наказали?..

Первые дни он был потрясен. Он говорил, что ему самому не хочется больше жить. (Это говорила мне вдова дяди Павлуши, которая вместе с Анной Сергеевной оставалась первые дни у нас в доме день и ночь.) Отца боялись оставить одного, в таком он был состоянии. Временами на него находила какая-то злоба, ярость. Это объяснялось тем, что мама оставила ему письмо.

Очевидно, она написала его ночью. Я никогда, разумеется, его не видела. Его, наверное, тут же уничтожили, но оно было, об этом мне говорили те, кто его видел. Оно было ужасным. Оно было полно обвинений и упреков. Это было не просто личное письмо; это было письмо отчасти политическое. И, прочитав его, отец мог думать, что мама только для видимости была рядом с ним, а на самом деле шла где-то рядом с оппозицией тех лет.

Он был потрясен этим и разгневан и, когда пришел прощаться на гражданскую панихиду, то, подойдя на минуту к гробу, вдруг оттолкнул его от себя руками и, повернувшись, ушел прочь. И на похороны он не пошел» (*Аллилуева С.* Двадцать писем другу. London: Hutchinson, 1967).

эффект, но создал ситуацию, в которой зритель оказывался перед необходимостью проговаривать неприемлемое. Иными словами, аллюзия стала смертельно опасной. *Такого* Грозного как аллюзию читать было нельзя.

Ю. Юзовский рассказывал, как радовался Эйзенштейн, когда тот сказал ему, что увидел в фильме намек на «Бориса Годунова»:

Господи, неужели это видно? Какое счастье, какое счастье! Конечно, Борис Годунов: «Шестой уж год я царствую спокойно, но счастья нет моей душе». Я не мог сделать такой картины без русской традиции, без великой русской традиции, традиции совести. Насилие можно объяснить, можно узаконить, можно обосновать, но его нельзя оправдать, тут нужно искупление, если ты человек <...> Вот, стало быть, что — мотив искупления, а не сомнения, не Гамлет — европейская традиция, а Борис Годунов — русская. Но я представляю себе, как И. В. встал на дыбы. Как? Он воплощает собой торжествующую победу над поверженным врагом, а я заставляю его расплачиваться за это тем, что «счастья нет в моей душе», да, нет счастья, торжества, силы. Я понимаю его гнев от этого недовольного намека, упрека... Он был обижен, что его заподозрили в слабости, но это не слабость...¹

Эйзенштейн, конечно, лукавил: он понимал, что «И. В.» «обиделся» вовсе не на эти невинные намеки. Достаточно прочитать работы Сталина, где он полемизировал с меньшевиками до революции, с оппозицией в 1920-е годы, его гневные выступления на кровавых пленумах ЦК второй половины 1930-х, чтобы убедиться в редкостном умении вождя вычитывать у оппонентов самые невероятные политические «искривления» и «ошибки», в его способности к самой изысканной казуистике и склонности к самой извращенной подозрительности. Нет, Сталин не «обиделся» — он просто точно прочитал заложенные в фильме аналогии. Те самые, в которых боялись себе признаться современники. Вс. Вишневский воспроизводит в дневниках разговор с А. Довженко о второй серии «Ивана Грозного»: «Какие-то намеки, параллели с современностью... Странно, Всеволод... Или Эйзенштейн наивен, или... не знаю. Но такой фильм о такой России, Кремле — был бы невероятной агитацией против нас. И этот заключительный монолог о праве царей на внеморальность... — Грозный говорит в объектив... От автора... — Что-то нехорошее в этом...»² Вот этот страх от необходимости проартикулировать то, что понимали, конечно, оба собеседника (и что, несомненно, понимали они, понимал и Эйзенштейн, и Сталин), и была основным взрывным эффектом, произведенным фильмом.

Эйзенштейн сделал все для того, чтобы его отношение к царю и боярской оппозиции осталось двойственно-неопределенным. По замечанию Уленбруха,

¹ Юзовский Ю. Эйзенштейн! // Киноведческие записки. Вып. 38. С. 62.

² Вишневский Вс. Из дневников 1944–1948 гг. // Киноведческие записки. Вып. 38. С. 67.

«фильмы Эйзенштейна и его самокритика являются отличными примерами техник сублимиции. В самих фильмах это отказ от второй интерпретации путем постановки под вопрос самих мотивов, по которым раздражались зрители и цензоры»¹. Резче других сформулировал этот вопрос Сергей Герасимов в ходе обсуждения второй серии на худсовете: «Кто же Грозный? Клинический самодур, больной человек, жаждущий крови, или государственный деятель, стремящийся к освобождению России от боярской ереси и поднятию ее на высокие государственные позиции. Остается глубокое сомнение: про то ли эта картина, про что мы все ожидали?»²

В ходе кампании против второй серии фильма оказалось необходимым проартикулировать эти острые вопросы. Коллеги Эйзенштейна не только в закрытых обсуждениях должны были признать, что вместо заказанной и, соответственно, ожидаемой исторической легитимации сталинизма Эйзенштейн создал «трагедию власти». При этом все критики вынуждены были строить свой спор с Эйзенштейном по принципу демонстрации несоответствия того, что Эйзенштейн *якобы* стремился показать (прогрессивность царя и опричнины и т. д.), тому что у него («по наивности», «несознательно», как утверждали доброжелатели, или «по невежеству», как утверждало постановление ЦК) «вышло» в фильме. Ясно между тем, что «вышло» в фильме именно то, чего хотел режиссер, не страдавший ни от наивности, ни от неопытности.

Риторика осуждения картины не могла в этих условиях строиться иначе, как на противопоставлении того, «как-должно-быть», тому, «что-получилось». В результате обнажалась та именно историческая реальность, которую официальный миф старательно стремился скрыть. Это происходило не только в кулуарах, но и публично. Критик Ростислав Юренев писал:

Нас пытались уверить, что политика Ивана прогрессивна, но никакой политики в фильме нет, если не считать ею придворные интриги. Нас пытались уверить, что борьба с боярами носит общественный, политический характер, но объяснение этой ненависти, этой борьбы дано психо-физиологическое: показано детство Ивана, когда его бледного, болезненного и нервного отрока, будто только что сошедшего с иконы, пугали и мучили грубые бояре, посеявшие в его сердце жестокость и вечную к себе ненависть. Нас пытались уверить, что государственный аппарат Грозного был прогрессивным, но показали опричников беснующимися в личинах, пьяными, орущими песни про убийства, про кровь, кривляющимися то в красных, то в черных монашеских балахонах. Наконец, нас пытались уверить, что все

¹ Uhlenbruch B. The Annexation of History: Eisenstein and the Ivan Grozny Cult of the 1940's. P. 283.

² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 468. Л. 29. Обсуждение II серии «Ивана Грозного» на Худсовете Комитета по делам кинематографии, 20 февраля 1946 года.

помыслы и чувства Грозного были обращены к народу. Но что общего между великим русским народом и психопатом, страшным и жалким, каким выведен Грозный во второй серии фильма?¹

Первая часть конструкции («нас пытались уверить, что») звучит двусмысленно: как будто речь идет о том, что кто-то — не Эйзенштейн — пытался уверить в положительных сторонах Ивана, тогда как фильм показал совершенно иное. Трудно придумать что-либо более разрушительное для апологетической мифологии, основанной на снятии всяких противоречий в образе Ивана Грозного, чем сама эта противопоставительная конструкция в тот именно момент, когда апологетические пьесы Алексея Толстого и Владимира Соловьева шли в крупнейших театрах страны (включая МХАТ, Малый, им. Вахтангова, ленинградские и многие провинциальные театры), когда многотысячными тиражами выходили книги историков (Роберта Виппера, Ивана Смирнова, Сергея Бахрушина) с апологетикой Ивана, статьи в центральных газетах, а также литературные произведения — от трехтомного романа Валентина Костылева до «стихотворной трагедии» Ильи Сельвинского².

Первым в расставленной Эйзенштейном ловушке оказался, однако, не Сталин, но худсовет Министерства кинематографии СССР, где обсуждался фильм. Первая серия картины, которая, как все знали, была заказана Эйзенштейну Сталиным и только что удостоилась Сталинской премии первой степени, задавала оптику при оценке второй серии, а «поскольку никто уже не сомневался, что первая серия — это рассказ и о Сталине и его диктатуре, утверждать, что вторая о чем-то другом, было просто невозможно»³. Поэтому, даже поняв замысел второй серии картины, коллеги Эйзенштейна оказались в весьма опасной ситуации:

Разве могли они вслух его хотя бы сформулировать, не то что открыто обсуждать, принимая или отвергая? В любом случае это значило рисковать жизнью Эйзенштейна, притом смертельно, да и себя ставить в крайне опасное положение нежелательных свидетелей дерзкого богохульства, недопустимого даже в помыслах, даже в подсознании. Тем, кто брал слово, оставалось одно — сравнивать исполнение с заказом, а делать это жестко или мягко — вот тут выбор был за каждым. И отдадим им должное: они высказывали упреки достаточно сдержанно⁴.

Субверсивная стратегия Эйзенштейна основывалась на сознательной двусмысленности и очевидном несоответствии исполнения заданию. Один из

¹ Юрнев Р. Советский биографический фильм. С. 150.

² См.: Platt K. *Terror and Greatness: Ivan and Peter as Russian Myths*. Ithaca: Cornell UP, 2011.

³ Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 567.

⁴ Левин Е. Историческая трагедия как жанр и как судьба: По страницам двух стенограмм 1944 и 1946 годов. С. 92.

самых официозных советских писателей Леонид Соболев во время обсуждения второй серии не удержался от того, чтобы не заподозрить Эйзенштейна в сознательном уклонении от обещанной «трагедии»: «Хотя Грозный клянется, что во имя народа, во имя будущего, во имя выхода на Балтику он все делает, но я вижу другое, что данный человек удерживается на троне и хочет порубать своих врагов <...> Когда Басманов говорит: жарь, жги терема, то это уничтожение не во имя народа, не во имя исторического будущего, а во имя присущего людям садизма: им нравится убивать, сжигать терема»¹. Именно это почувствовал и Сталин, сравнив эйзенштейновских опричников с ку-клукс-клановцами.

Идущее же от фильма «объяснение» (а с ним и оправдание) русской истории (через жертвы и трагедию) было также поставлено под сомнение уже современниками Эйзенштейна. Во время той же дискуссии Иван Пырьев по этому поводу заметил: «Как русскому человеку мне тяжело смотреть такую картину. Я не могу ее принять, потому что мне становится стыдно за свое прошлое, за прошлое нашей России, стыдно за этого великого государя — Грозного, который был объединителем и первым прогрессивным царем нашей России»². Менее искушенные, чем Пырьев, зрители, такие как Борис Чирков, и вовсе впали в депрессию: «На меня эта картина произвела страшное, угнетающее впечатление. Не только потому, что я этих людей не понял, как живых, как передвигающиеся каменные глыбы. Страшно за людей. Какие страшные люди не только жили, но продолжают жить. Страшно за человечество. Меня это очень подавило. (Голос с места: Стоит ли жить?)»³

В этих условиях самым мягким из возможных обвинений стало обвинение в «нерусскости» картины — обвинение по тем временам тяжелое, но все же куда менее опасное, чем обвинение в «антисоветскости»:

Михаил Ромм. Все это какое-то нерусское. Это какая-то переряженная Испания, перенесенная на Потылиху <...> Пещное действие показано как-то странно: какие-то загримированные китайцы, какие-то скоморохи, играющие халдеев⁴.

Леонид Соболев. Это — не русская картина. Она и в первой серии была такой. Ничего в ней нет русского <...> как это ни странно, единственный, в ком

¹ Заседание художественного совета при Комитете по делам кинематографии. Просмотр и обсуждение второй серии «Ивана Грозного» 7 февраля 1946 г. // Живые голоса кино. С. 293–294. Стоит заметить, что никто из современников всерьез и не говорил о «трагедии». Все они определяли это иначе: режиссер Михаил Ромм: «Дворцовая мелодрама, а не трагедия» (Там же. С. 290); актер Алексей Дикий: «Дворцовая мелодрама» (Там же. С. 292); драматург Всеволод Вишневский: «Дворцовая», мрачная вещь» (*Вишневский Вс.* Из дневников 1944–1948 гг. // Киноведческие записки. Вып. 38. с. 67).

² Заседание художественного совета при Комитете по делам кинематографии. Просмотр и обсуждение второй серии «Ивана Грозного» 7 февраля 1946 г. С. 285.

³ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 468. Л. 28. Обсуждение II серии *Ивана Грозного* на Худсовете Комитета по делам Кинематографии, 20 февраля 1946 года.

⁴ Заседание художественного совета при Комитете по делам кинематографии. Просмотр и обсуждение второй серии «Ивана Грозного» 7 февраля 1946 г. С. 291.

я чувствую русского, — это этот болван, кретин — Владимир Старицкий. Иван Грозный — нерусский¹.

Иван Пырьев. Мне непонятно из этой картины, почему бояр обвиняют в том, что они — за иноземцев, что они родину готовы продать иноземцам и т. д. Этого не видно из картины. Наоборот, судя по тому, как себя ведет Грозный и опричники, как они одеты, какие они делают поступки, какой у них грим, какое у них поведение, в какой обстановке они живут, — я, скорее, обвинение могу предъявить Грозному и его опричникам, что они продались иноземцам, потому что ведут себя не как русские люди, а как иезуиты какие-то, как поклонники Гойлы², и Грозный является тем великим инквизитором, который возглавляет эту опричнину. Я оправдываю и целиком стою на стороне тех бояр, которым рубят головы, этих русских бородатых людей, добрых и хороших, потому что не показано, почему они плохи, я ничего за ними — никаких поступков против Русского государства — не вижу. Так что я стою за бояр, за Владимира, потому что в нем есть черты настоящего человека, во всяком случае — проблески этого настоящего человека³. В то же время во всех этих людях, которые следуют за Грозным, во главе с Малютой, ничего человеческого, доброго, хорошего (в каком бы это веке ни было, но идущего от русских людей) — нет <...> царь выглядит здесь не прогрессивным царем, а лишь великим инквизитором, собравшим вокруг себя этих страшных молодых людей, которые похожи в своем поведении на фашистов в XVI веке⁴.

Последняя ремарка Пырьева вызвала смех в зале. Между тем настроение у обсуждавших картину было самое мрачное. Все понимали, что речь идет не просто о срыве сталинского задания или о конкретной кампании по реабилитации Грозного царя. По сути, «обнажив прием», Эйзенштейн взорвал изнутри супержанр советского кино: исторический фильм, построенный на аллюзивности, выполнял важные политико-идеологические функции. Неслучайно после «Ивана Грозного» последовали исторические фильмы почти исключительно о композиторах, писателях и ученых, которые не могли решать тех политических задач, которые решались картинами о царях, народных вождях и полководцах.

Эйзенштейн понимал задачу как нельзя лучше: «Иван Грозный» должен был представить «прогрессивными» самого страшного персонажа русского средневековья и его кровавое «историческое дело». Тем самым высшую историческую

¹ Заседание художественного совета при Комитете по делам кинематографии. Просмотр и обсуждение второй серии «Ивана Грозного» 7 февраля 1946 г. С. 295.

² Так в тексте. Очевидно, что имеется в виду Лойола.

³ По иронии спустя два года, в 1948 году, Павел Кадочников, игравший в «Иване Грозном» Владимира, сыграл в фильме «Повесть о настоящем человеке» главную роль «настоящего советского человека» А. Мересьева.

⁴ Заседание художественного совета при Комитете по делам кинематографии. Просмотр и обсуждение второй серии «Ивана Грозного» 7 февраля 1946 г. С. 284–285.

легитимность должен был получить и самый кровавый режим в «истории государства Российского» — сталинский. «Мне сказали: картину сделать не ради прошлого, а ради будущего, не сегодняшняя эпоха должна объяснить вчерашнюю — нам что до нее за дело! — а вчерашняя пусть послужит сегодняшней, послужит не на страх, а на совесть, а в случае чего — пускай и на страх, если совесть у тебя хлипкая и ты такой церемонный! Понятно?» — объяснял Эйзенштейн Юзовскому¹. Если продолжать читать фильм аллегорически (а иначе его читать было нельзя), то он, по сути, представлял зрителю советское средневековье во главе с кровавым автократом. Подобные сравнения были смертельно опасны. Неожиданно точно сформулировал эту проблему член худсовета генерал-майор Галактионов: «Бриллиант получился черным. Картина заключает в себе элементы „достоевщины“»².

Приемом, которым режиссер добился своей цели, было *дистраивание*. Сталинская историческая концепция основывалась на балансе внутренних противоречий, которые обнажались буквально в каждом новом историческом фильме или романе. «Иван Грозный», о котором сам автор говорил, что стремился показать «противоречия», оказался самым *непротиворечивым* из них. Как заметил Соболев, Грозный просто «удерживается на троне и хочет порубать своих врагов»³. Тогда как в других фильмах мотивы поведения персонажей и представляемых ими социальных групп были абсолютно непонятны, а политический смысл борьбы за власть прикрывался флером борьбы за «дело великое», в «Иване Грозном» мотивы поведения героев совершенно ясны. Да, Иван постоянно говорит о «деле великом», но ясно, что не это «дело» занимало царя, Эйзенштейна и главного зрителя картины — Сталина.

Сталинский исторический нарратив плохо переносит непротиворечивость. Без противоречащих друг другу утверждений идеологическая система переставала быть диалектически гибкой, становясь политически нефункциональной. Так, простое прославление царя, при последовательном устранении любых следов классовой или революционной риторики, становилось политически бессмысленным, если не опасным.

И в самом деле, официально поставленной задачей «Ивана Грозного» было обоснование «исторической прогрессивности» абсолютной монархии. Эйзенштейн доводит идею абсолютизма до логического завершения. Внутренний сюжет картины Эйзенштейна сводится к трансформации Ивана: вначале он объявляет себя *царем* (коронация), затем трансформируется в *народного царя* (сцены у гроба Анастасии и в Александровой слободе), затем — во *главу опричнины* (после сцены «Пещного действия»), и наконец — в находящегося выше

¹ Юзовский Ю. Эйзенштейн! С. 46.

² Заседание художественного совета при Комитете по делам кинематографии. Просмотр и обсуждение второй серии «Ивана Грозного» 7 февраля 1946 г. С. 284.

³ Там же. С. 293–294.

ритуала и народа *вождя*, контролирующего карательный аппарат государства (пир опричников), пролившего «царскую кровь». *Такой* Иван и смог произвести в объектив свой «нехороший» и столь напугавший Довженко «заключительный монолог о праве царей на внеморальность».

Эйзенштейн показывает, что итогом борьбы Ивана за абсолютную власть стал крах самого его «великого исторического дела». Так что историческая аллюзия создает проекцию не столько «исторических достижений» Грозного, сколько наступившего вслед за его царствованием Смутного времени, стоявший у истоков которого Борис Годунов наконец-то проартикулировал («через Пушкина») этот трагический парадокс.

Тема Годунова растворена в логике развития сюжета, и все же именно в финальном пире опричников она заявляет о себе наиболее отчетливо. Как известно, в несостоявшемся фильме о Пушкине Эйзенштейн намеревался превратить монолог Годунова в «цветной кошмар»¹. Именно таким «цветным кошмаром» и оказалась сцена «шутовства» и «блудодействия окаянного». Точность попадания подчеркивается реакцией главного зрителя — первой реакцией Сталина на вторую серию были слова: «Не фильм, а кошмар какой-то!»

Но есть здесь и другая неожиданная параллель: речь идет об опере Мусоргского, постановка которой в Большом театре в 1946 году обернулась горячей дискуссией о завершавшей «Бориса Годунова» сцене «Под Кромами». Дискуссия касалась содержания сцены, где восставший народ величал Самозванца, что стало предвестием Смутного времени. «Антипатриотизм» этой сцены заставил Большой театр снять ее, в чем его поддержал Агитпроп ЦК. Однако «Правда» встала на защиту этой сцены (редкий случай, когда дискуссия велась между газетой Агитпропа ЦК «Культура и жизнь» и главным печатным органом ЦК «Правдой»), утверждая, что крестьянские восстания были стихийными и крестьян с легкостью обманывали разные авантюристы².

В результате сцена была переработана и возвращена в спектакль (премьера нового варианта постановки «Бориса Годунова» с включением этой сцены состоялась в 1948 году; спектакль был удостоен Сталинской премии первой степени). Однако самое изображение «блудодействия окаянного» в финале «Ивана Грозного» является почти зеркальным отражением этого «крестьянского восстания» у Мусоргского: Иван/Самозванец, Владимир/Юродивый, «коронация» Владимира / «величание» боярина, наконец, рефрен Ивана «Жги! Жги! Жги! Гойда! Гойда!..» / рефрен хора народа «Гойда! Души! Дави!..»

Эйзенштейн демонстративно вводит эту параллель: игравший в «Иване Грозном» молодого Басманова Михаил Кузнецов вспоминал о съемках сцены

¹ Goodwin J. Eisenstein, Cinema, and History. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 1993. P. 180.

² См. обзор этой дискуссии в кн.: Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics. London: Yale UP, 2016. P. 209–215.

покаяния и исповеди (отошедшей в третью серию фильма): «Я говорю: „Сергей Михайлович, ну что же такое? Ну, 1200 бояр убито. Царь, Грозный! — чего же он так раскаивается-то?“ И вдруг Эйзенштейн говорит: „А вот Сталин больше уничтожил людей и не раскаивается. Пусть посмотрит — может быть, будет раскаиваться“»¹. Приведя это высказывание актера, Леонид Козлов тут же замечает: «Здесь естественно напрашивается ассоциация с гамлетовской „Мышеловкой“». И конечно, она относится не только к отдельным сценам картины, но ко всей эйзенштейновской концепции картины.

Отсылка к другому культурному тексту, который дает новую подсветку фильму, была характерным для Эйзенштейна аллегорическим приемом. Так, в «Алекサンドре Невском» в конце сцены, где у князя сложился план будущей битвы у Вороньего камня на берегу Чудского озера, на максимально удаленном от зрителя плане лошадь Александра поднимается на дыбы и всадник с трудом справляется с ней. Совершенно необязательный в фабульном и изобразительном отношении, этот кадр создает важный концептуальный сдвиг:

В какой-то момент эпизода княжеский силуэт со стопроцентной точностью повторяет контуры фальконетова монумента Петру Великому, после чего сама сцена приобретает совершенно особенный смысл, да и конструктивные принципы построения картины оказываются соотнесены с пушкинским «Медным всадником» <...> Если вспомнить о том, как Петр Великий чтит память святого благоверного князя, сходство окончательно принимает характер цитаты².

Подобная же почти демонстративная апелляция, если не цитирование «Бориса Годунова», меняет сам финал «Ивана Грозного», где надо всем происходящим как будто звучит плач Юродивого: «Лейтесь, лейтесь, слезы горькие, / плачь, плачь, душа православная. / Скоро враг придет и настанет тьма, / темень темная, непроглядная...» Прямым итогом царствования Ивана становится, таким образом, не величие царства, но его крах — Смутное время, что обнажает трагический смысл событий. На фоне всей грандиозной по размаху сцены «Под Кромами» и песни Юродивого финал «Ивана Грозного» становится еще более политически субверсивным, приобретая значение не просто мрачного пророчества, но фактически исторической оценки сталинского режима.

Однако в событиях 1946 года дело было не столько в истории, сколько в современности: после Победы в войне проблема легитимности через исторические аллюзии потеряла для Сталина актуальность. В написанной как раз в эти

¹ См.: Козлов Л. Тень Грозного и Художник // Киноведческие записки. 1992. Вып. 15. С. 35.

² Юмашева О. «Александр Невский» в контексте евразийской рефлексии // История страны/ История кино / Под ред. С.С. Секеринского. М.: Знак, 2004. С. 104.

годы политической биографии Сталина Исаак Дойчер обратил внимание на то, что после войны

уже не считалось хорошим патриотическим тоном вспоминать о Кутузове, Суворове, Минине и Пожарском. Стало более не модно воспевать великих царей — Ивана Грозного и Петра Первого, которых историки совсем недавно рассматривали с большим пиететом, как духовных предтеч Сталина <...> Частично этот поворот диктовался личными соображениями Сталина. В 1941–43 гг. он все еще, видимо, считал честью сравнения с Петром Великим и был горд аналогиями между двумя Отечественными войнами — 1812 и 1941 гг. На плечах предков он набирал в росте. Но как победителю ему все это стало не нужно. Петры, Кутузовы, Александры выглядели теперь пигмеями в сравнении с ним¹.

В связи с картиной Эйзенштейна ситуация эта стала совсем ясной. Как замечает Бернд Уленбрух,

после победы над гитлеровской Германией современность предлагала достаточно художественного материала для искусства. Система внутренне легитимировала себя и более не нуждалась в исторических параллелях <...> Дилемма истории, в которой сталинская культура пребывала в предшествовавшую войне эпоху, исчезла после войны. Как ясно из хронологии событий, борьба Эйзенштейна за спасение второй серии была арьергардной битвой. Действительный, жизненный интерес был очевиден в первой части фильма, ошибки которой были с легкостью прощены. Вторая часть должна была исчезнуть в архивах не из-за ошибок, но из-за безразличия партийного руководства. Сталинский культ в послевоенные годы не нуждался в исторических метафорах. В таких фильмах, как «Сталинградская битва» и «Падение Берлина», Сталин сам появился на экране.

После победы над гитлеровской Германией исторический дуализм был не в чести, поскольку советская история и ее вершитель, Сталин, уже имели позитивный исторический контекст. Модель начала 1940-х годов была полностью отброшена после 1945 года. Если история до этой победной точки рассматривалась как результат предпосылок, которые следовало читать как пророчества, исполненные задним числом, то теперь, после 1945 года, советская культура оказалась вне истории, фокусируясь на настоящем и на победах в последней войне².

Эйзенштейн оказался в самом эпицентре этого исторического сдвига. Как одному из главных создателей фокальной точки Революции в 1920-е годы, в его последней картине ему уготована была прямо противоположная роль — создать

¹ *Deutscher I.* Stalin. A Political Biography. 2nd ed. New York: Oxford UP, 1966. P. 562–563.

² *Uhlenbruch B.* The Annexation of History: Eisenstein and the Ivan Grozny Cult of the 1940s. P. 283–285.

фокальную точку контрреволюции. Он вполне отдавал себе отчет в этой трагической коллизии, введя в «Иване Грозном» прямую аллюзию на «Броненосец Потемкин». Многократно отмечавшаяся в литературе об Эйзенштейне параллель — две человеческие ленты: в «Броненосце Потемкине» это бесконечная людская цепь на молу; в «Иване Грозном» — крестный ход в Александровскую слободу в финале первой части. Противопоставление это было чрезвычайно идеологически нагруженным:

в «Потемкине» люди идут поклониться тому, кто ценой добровольной жертвы разрывает замкнутое пространство противоестественных социальных отношений и возвращает каждому его подлинную сущность. В «Грозном» они идут передоверить самодержцу право полностью распоряжаться их судьбами. В первом случае результатом становится сюита просветленных человеческих лиц. Во втором — зловещий профиль царя, нависающий над процессией, есть акт замены-подмены множества лиц единым державным ликом. Если в основе «Потемкина» — пафос постоянно расширяющегося пространства, то профиль Грозного как бы ставит пространству предел <...> В основе «Потемкина» — гуманистический пафос раскрепощающей человека личностной идеи («Братья!»). В основе «Грозного» — надличностная державная идея («Ради Русского царства великого»), зримо воплощенная в образе шапки Мономаха¹.

Но, взорвав сталинский замысел «Ивана Грозного» изнутри, Эйзенштейн переписал написанный Сталиным финал его собственной жизни². Поэтому еще до всякого Постановления, зимой 1946 года, находясь после инфаркта в больнице, сорокавосемилетний Эйзенштейн скажет Сергею Прокофьеву: «Жизнь кончена, остался постскриптум»³. Постскриптумом оказалось постановление ЦК — расписка в бессилии Сталина и беспорное свидетельство последней победы Эйзенштейна.

От аллегории к синекдохе: Чиатурели как новый Эйзенштейн

Когда претензии к советскому кинематографу достигли критической массы, Сталин произнес 9 августа 1946 года речь на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б). Хотя в центре выступления была вторая серия фильма Леонида Лукова о Донбассе «Большая жизнь», основной мишенью являлся «Иван Грозный», критика которого была припасена к концу сталинского выступления. Назвав картину «омерзительной штукой», Сталин утверждал, что Эйзенштейн

¹ Марголит Е. Живые и мертвое. С. 354.

² См.: Козлов Л. Тень Грозного и Художник // Киноведческие записки. 1992. Вып. 15; Клейман Н. Формула финала // Киноведческие записки. 1998. Вып. 38.

³ Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. С. 569.

совершенно отвлекся от истории. Изобразил опричников, как последних паршивцев, дегенератов, что-то вроде американского ку-клукс-клана. <...> Иван Грозный — человек с волей, с характером, у него какой-то безвольный Гамлет. Это уже формалистика. Какое нам дело до формализма, вы нам дайте историческую правду. Изучение требует терпения. А у некоторых не хватает терпения и поэтому соединяют все воедино и преподносят фильм: вот вам глотайте, тем более что на нем марка Эйзенштейна.

В опубликованном месяц спустя постановлении Оргбюро ЦК ВКП(б) «О кинофильме „Большая жизнь“» сталинские формулировки — о «прогрессивном войске опричников», представленном «в виде шайки дегенератов, наподобие американского ку-клукс-клана», об Иване, кажущемся «чем-то вроде Гамлета», — были воспроизведены. Однако не только не последовало дальнейших репрессий, но всем осужденным режиссерам был дан шанс на исправление (чего нельзя сказать о результатах рассмотрения другого вопроса на том же заседании Оргбюро 9 августа 1946 года — об Ахматовой и Зощенко). Причина этой относительной мягкости, как представляется, в том, что театр исторических аллюзий потерял для Сталина интерес.

В те же августовские дни 1946 года, когда публично осужден был «Иван Грозный», на экраны вышел фильм Михаила Чиаурели «Клятва», где Сталин получал легитимность прямо из рук советского народа — без каких бы то ни было исторических аллюзий. Работавший во время войны параллельно с Эйзенштейном над исторической картиной «Георгий Саакадзе» Чиаурели выполнял сталинский заказ хотя и меньшего масштаба, чем Эйзенштейн, но, поскольку речь шла о персонаже *грузинского* средневековья, весьма значимый в глазах Сталина¹. В отличие от «Ивана Грозного», фильм Чиаурели был признан успехом. Он удостоен двух Сталинских премий первой степени в 1943 и 1946 годах за каждую серию в отдельности.

Теперь, когда автор «Ивана Грозного» оказался в опале, Чиаурели прямо сравнивали с Эйзенштейном (разумеется, не в пользу последнего). Так, Сергей Герасимов приписывал автору «Клятвы» достижения, прочно закрепленные в истории кино за Эйзенштейном. Он утверждал, что в «Клятве» «кинематографический язык применен с беспредельной свободой и убедительной силой», и это «окончательно утверждает советское кино как вполне самостоятельный своеобразный род искусства, не только синтезирующий другие роды искусств, но и свободно объединяющий разные жанровые признаки под знаком единой политической целеустремленности». Он доказывал, что «новаторство „Клятвы“ определяется тем, что авторы ее поняли свою задачу не в бытописании или объективистской регистрации событий своей эпохи, не в изобретении

¹ См.: Добренко Е. Музей революции. С. 92–97.

формальных приемов, а в деятельной борьбе средствами искусства за великие цели советского народа, за коммунизм»¹. Отсылки к «формальным приемам» в кино в 1950 году однозначно воспринимались как намек на Эйзенштейна (достаточно вспомнить реплику Сталина об «Иване Грозном»: «Это уже формалистика. Какое нам дело до формализма, — вы нам дайте историческую правду»).

Если такие сравнения позволяли себе коллеги Эйзенштейна, то официальный биограф Чиаурели Иосиф Маневич и вовсе видел в «Клятве» новый «Броненосец „Потемкин“» и полагал, что «новаторское значение» фильма Чиаурели состоит в том, что он «расширил рамки и границы киноискусства, доказав, что ему по силам такие темы и такие масштабы повествования, которые считались доступными лишь эпической прозе, роману». Именно в этой эпичности картины, ставшей своего рода экранизацией «Краткого курса» истории ВКП(б), видел Маневич преимущества экстенсивного метода Чиаурели. Он напоминал о словах Эйзенштейна о том, как создавался «Броненосец „Потемкин“»:

Достаточно известна история о том, как «Броненосец „Потемкин“» родился из полустранички необъятного сценария «1905 год». Иногда в закромах творческого архива наталкиваешься на этого гиганта трудолюбия, с какой-то атавистической жадностью впитавшего в свои неисчислимые страницы весь необъятный размах событий 1905 года. Диву даешься, как двое не лишенных сообразительности и владеющих профессиональными навыками человека смогли хоть на мгновение предположить, что все это можно снять и показать, да еще в одном фильме².

Если опыт «Броненосца „Потемкина“», в одном эпизоде революции 1905 года сумевшего передать пафос революционного подъема масс, явился в свое время гигантским новаторским скачком, продвинувшим вперед все наше киноискусство» и «вошел в арсенал киноискусства», то теперь, после выхода «Клятвы», «ни у кого не возникает сомнений, что может быть создан фильм, в котором крупнейшие события революции 1905 года будут показаны с такой простотой, которая казалась Эйзенштейну недостижимой для киноискусства»³.

«Потемкин» стал непревзойденной синекдохой: в один эпизод первой русской революции Эйзенштейн сумел не только вложить взрывную энергию всех трех русских революций, но создать символ революции как таковой. Эта методическая интенсивность образа обессмертила картину Эйзенштейна. Стратегия Чиаурели была, напротив, экстенсивной. И в «Клятве», и в «Падении Берлина», и в «Незабываемом 1919-м» он шел по пути дескриптивной аггравации.

¹ Герасимов С. Искусство передовых идей // 30 лет советской кинематографии: Сб. статей / Под общей ред. Д. Еремина. М.: Госкиноиздат, 1950. С. 170.

² Маневич И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. С. 144.

³ Там же.

«Клятва» был также фильмом-синекдохой: в ней концентрируется история страны после смерти Ленина вплоть до Победы в войне, представленная как история сплошных достижений и претворения в жизнь клятвы Сталина над гробом Ленина. История страны олицетворена в семье Петровых, члены которой представляют советское общество. Судьба отца — рабочего-большевика, отправленного в деревню и погибшего от кулацкой пули, — воплощает «обострение классовой борьбы» в эпоху коллективизации. Старший сын Александр — представитель «народной интеллигенции», выучившийся на инженера, активный строитель пятилеток, в годы войны привозит на фронт танк со своего завода и погибает в бою. Дочь Ольга становится жертвой вредителей, устроивших пожар на заводе (соответственно, ее смерть свидетельствует об «обострении классовой борьбы» в эпоху первых пятилеток). Наконец, мать, Варвара Михайловна, символизирует Родину-Мать. На приеме в Кремле мы видим ее с детьми и внуками за столом с вождями и главными героями 1930-х — Стахановым и Папаниным, а также другими персонажами картины, украинцем, грузином и узбеком, воплощающими «дружбу народов».

Хотя критики утверждали, что «„Клятве“ — произведению эпического характера, чужд всякий схематизм»¹, фильм Чиаурели буквально соткан — сцена за сценой — из сплошных разыгранных идеологем, каждая из которых является последовательно метонимическим образом. Так, после прохода Сталина, глубоко переживающего смерть Ленина, по парку сквозь ледяной ветер следует сцена у скамьи в Горках. Знаменитая скамья, известная всем по репродукциям, — напоминание о дружбе Ленина со Сталиным (одна из самых известных фотографий Ленина со Сталиным была сделана на этой скамье во время болезни Ленина). По сценарию здесь следовал разговорный эпизод (воспоминания о Ленине). Но Чиаурели убирает диалог, оставляя опустевшую скамью, ведь «появление ее в монтажной фразе в определенном изобразительном и музыкальном контексте рождает столько ассоциаций, что необходимости в пояснениях нет»².

Подобные монтажные решения следуют одно за другим. Сцена в кабинете, где после смерти Ленина Сталин рисует его профили, и Ленин как бы оживает, в углу сталинского кабинета появляется его документальный образ. Являясь Сталину, он как бы переселяется в него. Метонимия перерастает в метаморфозу: Сталин физически замещает Ленина. Преображенный, он отказывается писать некролог о Ленине: «Такие люди, как Ленин, не умирают. Он жив и будет вечно жить среди нас!» — говорит Сталин, выходя к ожидающей его многотысячной толпе, перед которой произносит слова клятвы исполнить заветы Ленина. Эта сцена, выполненная в оперной стилистике, являет собой своего рода ремейк как сцены клятвы над гробом Анастасии, так и сцены в Александровой

¹ Вайсфельд И. Эпические жанры в кино. М.: Госкиноиздат, 1949. С. 27.

² Там же. С. 79.

слободе в финале первой серии «Ивана Грозного», где царь выходит к осиротевшему народу и обретает новую легитимность. Обращает на себя внимание образ бесконечной народной очереди, тянущейся к «отцу» — к царю в «Иване Грозном» и к Ленину в «Клятве», а также сам нависающий над ней образ самого отца — соответственно, Ивана и Сталина (ил. 11).

Интересна здесь и стыковка разных жанров — некролога и клятвы. Некролог утверждает смерть героя. Клятва, напротив, связана с идеей посмертной жизни его дела. Но, как показала Урсула Юстус, культ Сталина строился на утилизации и инструментализации ленинского культа, потерявшего свою самостоятельность и ставшего лишь функцией культа Сталина. Оплакивание смерти Ленина как бы освобождало место, до тех пор занимаемое Лениным в поэтической, политической и мифологической сферах для прибытия нового вождя — Сталина. Оно также указывало на окончательную потерю любимого отца и вождя, чем работало на легитимацию сталинского прихода к власти. Культ бессмертия и вечной жизни Ленина преображался в культ его смерти. Ленина больше нет среди живых. В сцене клятвы Варвара Михайловна, которая несла в Москву адресованное Ленину письмо, не задумываясь, отдает его Сталину со словами: «Сегодня ты — наш Ленин»¹ (ил. 12). «Клятва» — первый исторический фильм, в котором Сталин появлялся в качестве главного персонажа без Ленина. В начале картины он — «Ленин сегодня». В конце — как победитель в войне и спаситель страны — он полностью самодостаточен².

Рассуждая об «особой трансцендентности» экранного Сталина, Андре Базен замечал, что, показанный таким образом, он не кажется, да и не может казаться ни исключительно умным человеком, ни «гениальным» вождем, — «это сам господь бог, воплощенная трансцендентность. Потому-то и возможно создание его экранного образа параллельно с его реальным существованием»³. В этом, иронизировал Базен, выражается отнюдь не «сверхмощное проявление марксистской объективности, не приложение к искусству принципа исторического материализма, — совсем нет, потому что речь идет уже, собственно говоря, не о человеке, а о некоем социальном гипостазировании, переходе к трансцендентности, то есть, о мифе» (163).

Отмеченное гипостазирование, то есть материализация некоей идеальной сущности, наделение ее предметностью, является продуктом метонимической

¹ См.: Юстус У. Вторая смерть Ленина: Функции плача в период перехода от культа Ленина к культу Сталина // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000.

² Съёмки «Клятвы» проходили в Горках, Москве и Сталинграде зимой 1944/45 года, когда война еще не закончилась, но сама концепция картины, завершавшей целую эпоху в истории сталинианы, была продуктом приближающейся Победы. Неслучайно поэтому «именно после успеха «Клятвы» возник вопрос о создании фильмов, в которых были бы показаны основные события Великой Отечественной войны: Сталинград, Ленинград, освобождение Крыма, взятие Берлина. И жанр этих фильмов был определен как художественно-документальный» (Юренев Р. Урок стратегии // Искусство кино. 1948. № 3. С. 17).

³ Базен А. Миф Сталина в советском кино. С. 162. Далее в тексте указания страниц в скобках.

замены. Оно, в свою очередь, связано с изменением статуса Сталина, который отныне не нуждался ни в каких легитимирующих подпорках. Базен точно уловил своеобразное «завершение» Сталина в этих послевоенных картинах: «Сделать из Сталина главного героя реальных исторических событий, человека, определяющего их ход (пусть даже при соучастии народа), при том, что Сталин на сегодняшний день — активно действующее лицо, это значит негласно предположить, что он отныне не подвержен ни одной человеческой слабости, что жизнь его уже обрела окончательный смысл» (163).

Но завершившись и обретя окончательный смысл, жизнь Сталина стала когерентна самой Истории. Тот факт, что Сталин не просто один из героев исторического фильма (каким он предстал в довоенных историко-революционных картинах), но является теперь «пружиной драмы», влечет за собой необходимость того, чтобы «его биография буквально идентифицировалась с Историей, чтобы она разделяла ее надличностный характер» (163). В ощущении абсолютной прочности положения Сталина как героя биографии в советских послевоенных фильмах Базен увидел не просто утверждение его бессмертия, но нечто гораздо большее:

здесь речь идет не о возможной смерти Сталина, при жизни превращенного в статую, но скорее как раз о совсем обратном: о конце Истории, или, по меньшей мере, о завершении ее диалектического развития в социалистическом мире. Мумификация Ленина, создание мавзолея и некролог Сталина «Ленин жив» провозгласили о начале этого конца. Однако бальзамирование ленинского тела символично не в меньшей степени, чем мумификация Сталина в кино. Эта мумификация означает, что в отношениях Сталина с советской политикой не осталось уже ничего случайного, ничего относительного и, если уж договаривать до конца, ничего из того, что принято называть словом «человеческое», что асимптота: Человек и История — это в данном случае пройденный этап. Сталин это и есть воплощенная История (166).

Однако, приводя примеры удивительного преображения Сталина в пророка и спасителя страны, Базен противоречит себе, утверждая, что «во всех этих фильмах Сталин предстает как истинная аллегория» (166). Базен апеллирует к той сцене в «Клятве», где после смерти Ленина Сталин в одиночестве бредет по снегу, совершая паломничество к месту их последней встречи, чтобы, присев на заветную скамейку, предаться медитации. Здесь на снегу появляется тень Ленина и возникает голос умершего. Дальнейшее Базен комментирует следующим образом:

боясь, что одной метафоры мистического коронования и вручения скрижалей с заповедями будет недостаточно, Сталин поднимает глаза к небу. Сквозь еловые ветки пробивается солнечный луч, освещая лоб нового Моисея. Как видите, все

на своих местах, вплоть до огненных рожек. Свет падает сверху. Конечно, знаменательно, что Сталин оказывается единственным участником этой марксистской Пятидесятницы, в то время как апостолов было двенадцать. Затем мы видим, как он, чуть ссутулившись под тяжестью обрушившейся на него благодати возвращается к своим товарищам — людям, из чьих рядов он отныне будет заметно выделяться, причем теперь уже не только благодаря своей учености или гениальности, но в первую очередь потому, что он несет в себе Бога Истории (167).

Между тем в этой сцене нет ничего метафорического. Дело обстоит ровно наоборот: советский Моисей создается здесь не через аллереорию, но через синекдоху. Экранный Моисей, действующий как Сталин, — несомненная аллегория, но Сталин, действующий как Моисей, — метонимия: Сталин фактически замещает Моисея. Это метонимическое превращение — продукт нового символического порядка обеспечения новой легитимности. В сталинских фильмах, утверждает Базен тут же, вновь противореча себе, «идея превосходства сталинского гения лишена всякой метафорики и оппортунизма, она носит чисто онтологический характер» (167).

Будучи киноведом, а не историком, причину этого Базен искал не в смене режима легитимации, но в самой природе кино, которое «навязывает себя нашему сознанию как нечто строго соответствующее действительности» и «по сути своей неоспоримо, как Природа или История» (168). Между тем Природа и История — вещи, по сути, разные. В отличие от Природы, История — продукт идеологического производства. И Чиаурели был настоящим мастером этого производства.

Чутко чувствующавший актуальную политическую конъюнктуру, безошибочно улавливавший требуемый градус восхваления вождя и ориентировавшийся на самый непритотливый зрительский вкус, Чиаурели был законченным циником. Оказавшийся в опале за сценарий «Украины в огне» Александр Довженко записал в дневнике, как после проработки у Сталина в 1943 году Чиаурели учил его не жалеть для Сталина «десяти метров пленочки» — запечатлеть его на экране. «Ты работай, как я, — поучал его Чиаурели, — думай, что хочешь, а когда делаешь фильм, разбросай по нему то, что любят: тут серпчек, тут молоточек, тут серпчек, тут молоточек, там звездочка...»¹ Этим искусством автор «Великого зарева», «Клятвы», «Падения Берлина», «Незабываемого 1919-го» владел в совершенстве.

Статус всесильного Чиаурели, опекаемого Берией участника ночных застолий на сталинской даче, в советском кинематографе был недосыгаем. Лауреат пяти Сталинских премий первой степени с 1941 по 1950 год, он стал ключевой

¹ Довженко А. П. Из записных книжек // Советские писатели. Автобиографии. Т. 2. М., 1966. С. 227. См. также: Шмыров В. Мефисто на склоне лет // Искусство кино. 1990. № 8. С. 80.

фигурой в создании послевоенной сталинианы. Специализируясь исключительно на фильмах о вожде, курировавшихся Сталиным лично, он находился вне критики. Обсуждение его картин превращалось обычно в поток славословия, которое как будто переливалось из самих его фильмов, состоявших из грубой лести. В ходе обсуждения «Клятвы» худсоветом Министерства кинематографии СССР 14 июня 1946 года коллеги говорили о том, что «Чиаурели создал памятник большой жизни, большой страны. Эта картина оставляет огромное и глубоко волнующее впечатление» (актер Борис Чирков)¹, что особенно удался образ Сталина: «Картина потрясает душу. Вот опять появился какой-то ватерпас, масштаб, потолок, до которого имеет смысл тянуться и нам. Целый ряд портретов, которые он (Геловани. — *Е. Д.*) дает, — просто поражают <...>. Таким мы привыкли понимать Сталина» (режиссер Сергей Герасимов)², что «образ Сталина здесь просто вылеплен Геловани, он необычайно выразителен и сильно впечатляет» (режиссер Иван Пырьев), что «здесь показан настоящий Сталин. По крайней мере, таким я себе представляю Сталина. Таким я всегда его ощущал и ощущаю» (композитор Владимир Захаров)³. А Николай Охлопков заявил, что просто не в состоянии «передать свою взволнованность и не выплеснуть то огромное, большое чувство, с которым уходишь после этой картины. Мы имеем дело с гениальным явлением. Я не думаю, что мы сейчас даже сможем оценить огромную культуру, высшее мастерство режиссера <...>. Я эту вещь сравниваю с „Героической симфонией“ Бетховена. Я убежден, что эта картина будет жить вечно»⁴.

Сравнение «Клятвы» с симфонией не было просто грубой лестью. Таким хотел видеть свой фильм сам Чиаурели. Еще в 1940 году, говоря о намерении закончить съемки «Клятвы», он сообщал, что фильм будет решен «в стиле исторической эпопеи с элементами симфонической формы, которой требуется тема клятвы, подсказывающая необходимость приподнятости, патетики»⁵. Поэтому, когда картина вышла, критики находили, что «драматургическая композиция «Клятвы» напоминает построение симфонии, сонатную форму, в которой все великие музыканты выражали наиболее глубокие философские идеи, благодаря которой они достигали наибольшего эмоционального эффекта»⁶. Между тем фильм состоял из «серии эпизодов-плакатов, обозначающих то одно, то другое государственно важное событие. Так же плакатно выражают свое отношение к этим событиям и персонажи. При внеш-

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 468. Л. 139.

² Там же. Л. 140.

³ Там же. Л. 141.

⁴ Там же. Л. 139–140.

⁵ Чиаурели М. К вершинам мастерства // Двадцать лет советской кинематографии: Сб. статей. М.: Госкиноиздат, 1940. С. 46.

⁶ Юрнев Р. Советский биографический фильм. С. 211.

нем драматизме обстоятельств и судеб образы-схемы предельно холодны, безэмоциональны»¹.

Попытки возвысить «художественно-документальный» жанр предпринимались неоднократно и, несомненно, были связаны с его главным персонажем. После успеха исторического фильма «Георгий Саакадзе» Чиаурели понял, что аллегорическая сдержанность и иносказательность более не требуются. Запрос был на прямое мифотворчество, которое предполагало обращение к наиболее простым визуальным решениям, превратившим картины Чиаурели в настолько совершенный политический китч, что невозможным стал даже их простой пересказ, поскольку он сам превращался в концентрированно китчевый текст. Вот как описывал Юренев одну из ключевых сцен картины:

Мы следуем за Сталиным в его кабинет. Сталин безмолвен. Отзвучали скорбные фанфары, безутешные виолончели 6-й симфонии Чайковского. Чувство духовной связи со Сталиным не покидает нас: Сталин борется с горем. Страдание рождает мысль. Утрата удваивает силы. Перед нами витает образ: Ленин говорит с народом. И Сталин идет к народу, чтобы произнести перед народом бессмертные и мудрые слова клятвы².

Апелляция к массовому вкусу была у Чиаурели программной еще со времен довоенной картины «Великое зарево». Критика объясняла это тем, что поскольку «воссоздание на экране образов вождей победоносной революции, гениев человечества Ленина и Сталина — задача необычайно трудная», прежние каноны драматургии не могут служить для этого основой. Поэтому Чиаурели обратился к «той образности, которая создана в народном революционном эпосе» и «раскрыл представление народа о Ленине и Сталине, идущее от народных сказов о великих вождях. В образном строе его живет тема нерушимой дружбы вождей, воспетая ранее в народном творчестве <...> Как рисует Ленина и Сталина народное творчество, так изображает их фильм»³. Апелляции к «народному творчеству» должны были служить оправданием эстетики идеологического примитива, которой в совершенстве владел Чиаурели.

Если «простота» делала их функциональными, то «возвышенность» достигалась сопутствующим дискурсом заведомого несовершенства образов (прежде всего, разумеется, образа Сталина). Режиссер ожидал прихода художника, который создаст полноценный образ вождя. Этот образ будет грандиозен, как грандиозна сама фигура Сталина:

¹ Белова Л. Сквозь время: Очерки истории советской кинодраматургии. С. 227.

² Юренев Р. Советский биографический фильм. С. 213.

³ Маневич И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. С. 69.

Мы, безусловно, знаем: придет из недр народа настоящий художник, которому будет по плечу эта грандиозная задача. <...> Наши робкие предварительные попытки дадут ему пищу, послужат импульсами для создания совершенного полотна, подлинного шедевра, жемчужины мирового искусства. А эту подготовительную работу все наши художники — скульпторы, мастера кисти, поэты, музыканты, драматурги, актеры и режиссеры — должны вести не от случая к случаю, но непрерывно, изо дня в день, ибо это — одна из главнейших задач современного искусства. Через монументальные полотна мы сможем наиболее исчерпывающе, волнующе и глубоко рассказать человечеству о замечательных, ослепительно ярких счастливых днях эпохи великого Сталина!¹

Плох тот художник, который не удовлетворен выпавшей на его долю задачей удобрить почву для появления такого невиданного масштаба произведения искусства:

Но неправ был бы художник, если, зная ограниченность своих сил, средств и возможностей, подавленный необычайной ответственностью принимаемой на себя задачи, и зная, что мы не готовы еще к созданию портрета-шедевра, который стал бы непревзойденным сокровищем мирового искусства, отказался бы от попытки запечатлеть образ любимого вождя. Нет, в меру своих сил и возможностей мы обязаны работать над этой грандиозной темой. Из удачных деталей, частных успехов каждого из отдельных произведений мастера современности художники будущего почерпнут, быть может, ценные и необходимые мысли, идеи и данные для создания достойного полотна. И потому вдвойне ценна каждая, хотя бы и малая крупица истины, добытая на этом пути творческими поисками народа и его мастеров².

Тему эту развивали и исполнители Сталина на экране. Михаил Геловани говорил, что, работая над образом Сталина в «Клятве», понимал, что «образ товарища Сталина — вождя и государственного деятеля, полководца и воина-стратега, гениальнейшего человека нашей эпохи — так сложен, многогранен и величествен, что раскрыть его глубину не под силу самому талантливому актеру, тем более в одной актерской работе»³. Ему вторил другой исполнитель роли Сталина Алексей Дикий: в этой роли «ощущение законченности в работе никогда не приходит и прийти не может. В каждом таком произведении экрана или сцены удастся, может быть, найти лишь какую-то новую краску, еще какой-то верный штрих для обрисовки великого облика. Но законченный

¹ Цит. по: Маневич И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. С. 100–101.

² Чиаурели М. Воплощение образа великого вождя // Искусство кино. 1947. № 1. С. 7.

³ Цит. по: Маневич И. Народный артист СССР Михаил Чиаурели. С. 101.

образ вождя нашим искусством еще не создан». Остается лишь бесконечный процесс приближения к нему. «Пусть мы, — писал А. Д. Дикий, — делаем это еще не полно, мы только намечаем пути к созданию будущего шедевра. Но пробираться по новым, неисхоженным тропам, смело прокладывая их для путников будущего — именно в этом и состоит почетный долг советского художника-патриота»¹.

Тема бессилия художника запечатлеть величие вождя возникла еще в 1920-е годы в лениниане и облеклась в словесные одеяния восточной велеречивости в сталиниане 1930-х годов. Но культ Сталина до войны строился либо на исторических аллюзиях, либо на апелляции к Ленину. В новых условиях он должен был найти внутренние основания. Чиаурели был, несомненно, одним из тех, кто ближе всех подошел к решению этой задачи. Имея доступ к «натуре», он находился в уникальном положении. Его описания творческого процесса работы над образом Сталина полны мистики:

Многие из советских художников не раз видели товарища Сталина, беседовали с ним, слушали его голос, видели его глаза, теплую улыбку, ощущали пожатие его руки. Но в простоте его слов — мудрость веков, в его глазах — свет гения, в его жестах — спокойная уверенность в себе, в обращении — простота великого человека. Как показать в искусстве величие этой простоты? Вот перед вами человек, охвативший мыслью философа всю сложность организма вселенной и нашего мира, взаимоотношение классов, обществ и государств, — человек, который объял необъятное, носитель великих идей и необычайной движущей силы истории <...> Невольно начинаешь думать, что Сталин — больше, чем человек, но эта мысль — от бессилия понять, что все великое просто <...> Нет! Все-таки он отличается от обыкновенных людей даже внешне! Я долго смотрел на его руки, следил за каждым движением, хотелось запечатлеть в сознании мельчайшую деталь его облика, жесты, каждую линию и черточку его лица, выражение лица, манеру речи. И все время меня не покидала мысль о том, что подсознательно я стремился как бы «приземлить» образ этого великого человека <...> Но в тот же миг вспоминал я грандиозность его деяний и вновь ощущал, что все у него необычно: руки, глаза, улыбка.

И тут на помощь приходят знания, полученные Чиаурели в Тифлисской школе живописи и скульптуры. Перечисляя мастеров Древнего Востока, Египта, Греции и Рима, имена от Микеланджело и Леонардо да Винчи до Веласкеса и Гойи, Чиаурели приходит к выводу, что никто из них не оставил нам настоящего пути к раскрытию образа Сталина. Это и понятно: «ни перед кем из художников всех времен и народов не стояла задача создать столь величественный образ, как перед нами — работниками искусства страны Советов.

¹ Смирнова Е. Алексей Денисович Дикий. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 30, 31.

<...> Мы впервые узрели гения мира. Его имя *Сталин*¹. В этом мире уже не было места не то что Ивану Грозному, но и Марксу и Ленину.

20 мая 1946 года Андрей Жданов, Георгий Александров и Иван Большаков направили Сталину докладную записку о плане производства художественных фильмов в 1946–1947 годах. В ней сообщалось, в частности, что «два фильма будут выпущены на темы из истории советского государства и жизни народов СССР: „Клятва“ — о выполнении народами Советского Союза великой клятвы товарища Сталина, данной им у гроба В.И. Ленина, и „Свет над Россией“ — о возникновении и претворении в жизнь ленинского плана ГОЭЛРО»².

Обращает на себя внимание неловкая формулировка: клятва принадлежит «товарищу Сталину», а выполняют ее «народы Советского Союза». В финале «Клятвы» происходит следующий примечательный диалог между Сталиным и Варварой Михайловной:

Сталин. Спасибо от имени Родины.

Варвара Михайловна. Как мы думали, Иосиф Виссарионович, по-нашему и вышло. Выстояли мы. Клятву свою сдержали.

Сталин. Да, сдержали. И все потому, что вы, а вместе с вами миллионы советских матерей вырастили отличных сынов. Кровь, пролитая нашим народом, даст великую жатву.

Этот короткий диалог поражает резкими и неожиданными сменами субъектности. В используемых здесь местоимениях — вся система соподчинений: подобно синекдохе, где часть замещает целое, местоимение замещает имя. Это и создает семантическое напряжение: Сталин — это народ, но одновременно он — медиум народа, и потому говорит от имени Родины. Хотя героиня говорит: «как *мы* думали, Иосиф Виссарионович», а не «как *мы с вами* думали», кажется, что «*мы*», сдержавшие клятву («*по-нашему* и вышло. Выстояли *мы*»), — это и Сталин, и Варвара Михайловна, и ее «отличные сыны». Но из реплики вождя следует, что Сталин-отец не является частью множества, что это не «клятва поколения»: сдержавшие ее, исполнившие завет — матери («*вы, а вместе с вами миллионы советских матерей*») и их «отличные сыны». Отсутствие упоминания здесь «отцов» примечательно. Хотя клятву дает Сталин *от имени* Народа, выполняет ее Народ.

В этом смысле Сталин похож на Ивана Грозного, превратившегося из «народного царя» в вождя. В послевоенных фильмах о войне, на плакатах, на таких картинах, как «Утро нашей Родины» Федора Шурпина, или парадных полотнах Михаила Хмелько, Дмитрия Налбандяна, Алексея Шовкуненко, Юрия Кугача

¹ Чиаурели М. Воплощение образа великого вождя. С. 9–10.

² Кремлевский кинотеатр. С. 734.

и др. Сталин так же одинок, как Иван. Но разница между Иваном Грозным Эйзенштейна и Сталиным Чиаурели состоит в том, что первый был *аллегорией Сталина*, а второй — *синекдохой Народа и самой Истории*. В первом нет ничего онтологического, он, по сути, идеологическая марионетка, которую можно по-разному закодировать и читать. Вторым — чистая трансцендентность и не предполагает не только никакого *разночтения*, но даже чтения, а лишь созерцание. Вот почему когда коллеги Эйзенштейна говорили, что «и в Казанском походе, и в борьбе с боярской крамолой, и в борьбе с интервентами Иван Грозный возглавил народные чаяния своего времени»¹, они говорили не столько о Грозном, сколько о Сталине, через которого смотрели на царя: Грозный был воплощением «чаяний народа» в той мере, в какой он был аллегорией Сталина.

На аллегории строилась репрезентация вождя до войны, когда Сталин был представлен как самый верный и лучший ученик и продолжатель ленинского дела, согласно Анри Барбюсу, «Ленин сегодня». Сталин сознательно возродил привычную для России модель легитимности с богом в лице Ленина и его земным наместником в виде себя самого. Однако после войны сталинский статус не только сравнился с ленинским, но превзошел его. О том, что Сталин не желал более быть лишь «верным учеником», свидетельствует такой примечательный факт: в 1949 году, когда готовились торжества по случаю 70-летия вождя, Георгий Маленков предложил учредить орден Сталина. Однако Сталин от этой идеи решительно отказался, что можно объяснить лишь необходимостью в этом случае определиться, какой из двух орденов выше в наградной иерархии. Открыто ставить себя выше Ленина Сталин счел политически неуместным, а быть вторым больше решительно не хотел.

Чиаурели использовал уже сложившиеся в лениниане и сталиниане конвенции для продвижения образа Сталина как *единственного* вождя. В проанализированных Базеном сценах после смерти Ленина нет надуманной символизации, которая легко вчитывается в визуальный образ. Подобными картинками была наполнена послевоенная сталиниана. Причем та же сценография, что разворачивается в картине Чиаурели после смерти Ленина, используется и при подаче истории при его жизни.

В 1948 году Виссарион Саянов написал поэму «Ленин в Горках» о последних месяцах жизни Ленина. Здесь неперемнная встреча вождей подается в том же мистическом ореоле, что и в картине Чиаурели: «Мелькнуло окно голубое, / И Сталин идет по траве. / И, солнечным светом увенчан, / Вдруг Ленин встанет вдалеке, / В широком расстегнутом френче / И с книгою в правой руке». Сама их встреча подается как свидание ближайших друзей, которые не могут дожидаться встречи: «Слезинка в глазах его зорких... / Он за руку взял...

¹ *Рошаль Г.* Из опыта работы над биографическим фильмом // Вопросы мастерства в советском киноискусстве: Сб. ст. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 182.

говорит: / „Я счастлив, что снова вы в Горках...“ — / Прищурясь, на друга глядит...» Разговор между ними не передается — их объединяет нечто большее, чем слова: «Задумавшись, Ленин и Сталин / По тихому саду идут». Встреча закончена. Сталин возвращается в Кремль: «И Сталин, задумавшись, входит / Под сумерки в свой кабинет, / Он комнату взглядом обводит: / Там Ленина новый портрет // Огонь до зари не погаснет... / Он папки и книги берет... / И снова за труд ежечасный / На долгие годы вперед. // Деревья плывут из тумана... / Он курит и смотрит в окно... / Светает уже — и неожиданно / Становится синим окно». Ленин здесь *еще* жив, но подается он как *уже* отошедший от дел. Сталин становится Лениным *при его жизни*. Он является не просто его душеприказчиком, но его *alter ego*.

Попутно фильм Чиаурели корректировал «Краткий курс», проглатывая пять досталинских лет советской истории, с 1924 по 1929, когда единоличного лидерства в партии у Сталина еще не было. Чиаурели и не скрывал своих интенций, напоминая зрителю, что его фильм «охватывает события на протяжении 20 лет — с 1924 года, когда от нас ушел товарищ Ленин и великий Сталин дал нерушимую клятву свято хранить и осуществлять ленинские заветы, до 1945 года — года великих битв и побед советского народа, его могучей Красной Армии, ведомой полководческим гением Сталина»¹. Поэма Саянова идет еще дальше, превращая Сталина в вождя *еще при жизни* Ленина.

И здесь самое время вспомнить о судьбе второго из названных в письме Жданова, Александрова и Большакова фильмов, «Свет над Россией» (1947) Сергея Юткевича по сценарию Николая Погодина. Фильм резко не понравился Сталину, поскольку его перестала удовлетворять сама идея изображения какого-либо события в жизни страны, в котором его роль не была бы определяющей. В заключении ЦК после просмотра картины было прямо заявлено, что в картине недостаточно показано участие Сталина в создании плана электрификации России (ГОЭЛРО), а сцены с Лениным фальшивы и излишни — «в них не свойственный Ленину „ложный демократизм“». В действительности Сталину не понравилось, что в картине ленинский план ГОЭЛРО не был приписан Сталину. Тем не менее, надеясь спасти картину, авторы пошли на исправления и теперь «в одной из главных сцен, в которой Кржижановский показывал Ленину картину „Гидроторф“, когда практически зарождался ленинский план электрификации, сцене, кстати, широко известной по воспоминаниям современников, Кржижановский уступил место Сталину»².

Но и это не спасло фильм: Сталин категорически не желал более находиться в тени Ленина. Трудно не согласиться с Евгением Марголитом и Вячеславом Шмыровым:

¹ Чиаурели М. Воплощение образа великого вождя. С. 7.

² См.: Марьямов Г. Кремлевский цензор. С. 94–97; Марголит Е., Шмыров В. (Изъятые кино). М.: Киноцентр, 1995. С. 99–102.

Причина неприятия фильма Сталиным очевидно кроется в несоответствии картины историко-революционному мифу в послевоенный период. Декларативная паритетность вождей, подчеркиваемая в историко-революционных фильмах довоенного времени, после победы над Германией окончательно трансформировалась в формулу «Сталин — это Ленин сегодня», которая нашла прямое экранное воплощение в фильме Михаила Чиаурели «Клятва» (1946), а косвенное — в серии эпопей о роли Сталина в битвах Великой Отечественной войны. Отчасти на это указывает и тот факт, что единственная, помимо фильма Юткевича, картина с участием Ленина, снятая в период 1946–1953 гг., — «Незабываемый 1919-й» (1952) Чиаурели, также не понравилась Сталину и подвергалась переделкам вплоть до самой смерти вождя¹.

Последнее — спорно. Во-первых, хотя и имелись две версии картины — двухсерийная и сводно-усеченная односерийная, — фильм вышел на экраны в мае 1952 года, то есть почти за год до смерти Сталина. Во-вторых, в своем докладе на XX съезде Хрущев говорил как раз о том, что «Сталин очень любил смотреть фильм „Незабываемый 1919-й год“, где он изображен едущим на подножке бронепоезда и чуть ли не саблей поражающим врагов». Новая модель двух вождей в «Незабываемом 1919-м» никак не походила на довоенную.

Обращает на себя внимание полное выпадение этой картины из доминирующей тематики послевоенного советского кино, из которого тема революции и гражданской войны была совершенно вытеснена. Зачем в 1952 году понадобилась экранизация не очень актуального, на первый взгляд, сюжета «Краткого курса» о решающей роли Сталина в защите Петрограда от наступления белых армий и интервентов?

Сталиниана подавала Сталина организатором победы в Гражданской войне. Никто другой и не мог ее выиграть ко времени, когда реальные организаторы этой победы во главе с Троцким были давно уничтожены. События, описанные в фильме, были прямой экранизацией официальной биографии Сталина:

В мае 1919 года, в целях отвлечения красных войск от Колчака, генерал Юденич при поддержке белофинских и эстонских войск устремился к Петрограду. Наступление Юденича было поддержано английской эскадрой. В тылу Красной Армии было организовано восстание на фортах Красная Горка и Серая Лошадь. Красный фронт дрогнул, и враг прорвался к самому Петрограду.

Для организации отпора белым Центральный Комитет большевистской партии послал Сталина. На фронт двинулись коммунисты. Сталин быстро ликвидировал растерянность, беспощадно уничтожил врагов и изменников. Комбинированным ударом пехоты с суши и кораблей с моря были заняты мятежные форты,

¹ Марголит Е., Шмыров В. (Изъятые кино). С. 101–102.

отброшены белогвардейские войска. Угроза Петрограду была ликвидирована. Планы Антанты — захватить Петроград — были разбиты. Армия Юденича была разгромлена, ее остатки бежали в Эстонию¹.

В картине мы присутствуем при разговоре Ленина со Сталиным. В своем кремлевском кабинете от имени партии и правительства Ленин облакает Сталина неограниченной властью для разгрома контрреволюционеров и предателей. Слова Ленина, читающего мандат, звучат с экрана, как бы сопровождая Сталина, отправляющегося на самый опасный и решающий участок фронта: «Там, где в силу ряда причин создавалась смертельная опасность для Красной Армии, где продвижение армий контрреволюции и интервенции грозило самому существованию Советской власти, туда посылали Сталина. Там, где смятение и паника могли в любую минуту превратиться и беспомощность, катастрофу, — там появлялся товарищ Сталин»².

Приближенный к Сталину, Чаурули точно знал, каким хотел видеть себя вождем в каждый данный момент. В мае 1952 года, когда фильм вышел на экраны страны, Сталин, как раз в это время готовивший очередную волну массовых чисток среди высшего руководства партии и государства (а именно с ней было связано готовившееся им «дело врачей» — дело о заговоре, плетущемся иностранными разведками), хотел видеть себя не столько военачальником, сколько мастером распутывания заговоров. Здесь он в своей стихии. Так на первый план выходит в картине параллель: Сталин во главе борьбы с антисоветским заговором, управляемым из-за границы, прозорливо прозревающий «нити и связи» заговорщиков в руководстве партии и государства. Парадоксальным образом, само это руководство едва ли не в полном составе опять, как в эпоху Большого террора и оказывается заговорщическим. Надо полагать, что оно готовит заговор против самого себя.

Заговор рисуется огромным. Фильм переносит зрителя во Францию 1919 года, где Версальская конференция, лидеры США, Британии и Франции обсуждают «русский вопрос», в кабинет военного министра Великобритании Черчилля. Введение в сюжет фильма отсутствовавших в пьесе Вишневого лидеров Антанты позволило усилить картину тянувшегося из-за границы империалистического заговора против Советской республики и продемонстрировать экспансионистскую внешнюю политику англо-американского империализма, который представлен в фильме разведчиками Эгаром и Дэксом. У зрителя не возникает сомнений: враги — это «различные круги внутренней контрреволюции, направляемые в своей совместной деятельности иностранными резидентами и англо-американским империализмом»³.

¹ Иосиф Виссарионович Сталин: Краткая биография. С. 75.

² Там же. С. 81.

³ Рачук И., Ольшанский И. Сценарий о незабываемом // Искусство кино. 1951. № 6. С. 14.

Узнав о движении белых армий к Петрограду, Ленин тут же заявляет: «Наступление генерала Родзянко — это обдуманное и решенное в Вашингтоне, Лондоне и в Париже шаг». Он также прозревает изменнические поползновения петроградского руководства, заявляя о пораженческих и предательских настроениях в нем. Но он недолго думает о том, кто может предотвратить катастрофу, раздавить мятеж, поднять народ на борьбу с врагом и навести в Петрограде революционный порядок: «Сталин! Теперь только Сталин». Вот какой предстает в киносценарии следующая за этим картина:

И сразу, как бы в ответ на слова Ленина, слышится величественная симфоническая музыка. Песня времен гражданской войны.

Над необъятной степью, над дымом сражения встает солнце.

Мчатся всадники с красными лентами на лихо заломленных кубанках. Черные бурки развеваются по ветру.

Летят тачанки. Захлебываясь, бьют пулеметы.

Грозно и победно бушует музыка. Весь эпизод пронизан этим единым стремительным ритмом. Постепенно вплетается шум идущего бронепоезда, перестук колес.

Бронепоезд идет по степи, идет под артиллерийским обстрелом. Совсем рядом ложатся снаряды, но поезд мчится вперед сквозь вихрь огня, дыма и взметенной взрывами земли.

Открывается броневая дверца. С неизменной трубкой в руке появляется Сталин. Озаренный восходящим солнцем, спокойно и задумчиво смотрит вперед.

Такова своеобразная «героическая увертюра» фильма. А в коде опять несутся бронепоезд по степи: «Сталин вышел на площадку. Задумчиво смотрит вперед. По степи идет бронепоезд, унося Сталина к новым боям». Между этими двумя сценами развивается сюжет, каждый элемент которого должен раскрыть очередной тезис в многогранной характеристике Сталина: мощь его военной мысли, гениальность его как стратега и творца новой военной науки (совещание с командирами Красного Балтфлота в Ораниенбауме); революционную бдительность вождя, разоблачившего и ликвидировавшего контрреволюционный заговор белогвардейцев (организация Сталиным обыска буржуазных квартир, посылка им отряда коммунистов для проверки деятельности командиров форта «Красная Горка» и т. п.); беспощадность революционного военачальника к паникерам, трусам, замаскировавшимся предателям (встречи Сталина с трусом — комиссаром Военного Совета Петроградского военного округа и с изменником — членом Военного Совета Армии); чуткость великого человека к простым людям (идя навстречу желанию Кати, Сталин разрешает ей отправиться вместе с отрядом на форт «Красная Горка»); его личную храбрость (он спокойно идет по обстреливаемому противником полотну железной дороги) и т. д.

И все же главная из этих ипостасей — разоблачитель заговора. Сталин занят главным образом тем, что разгадывает замыслы иностранных разведок, распутывает заговоры контрреволюционеров, распознает предателей, «пролезших в партию», выявляет мятежников. Именно таким персонажем из «Краткого курса» он хотел предстать в 1952 году перед зрителями и соратниками. Именно этот аспект картины услужливо выделяли все писавшие о ней. От режиссера Григория Александрова, подчеркивавшего, что в фильме развивается «острая, не на жизнь, а на смерть борьба представителей революционного народа с предателями — изменниками Родины, пошедшими в услужение иностранным интервентам»¹, до критика Маневича, обращавшего внимание на то, что сюжет картины выстроен так, чтобы как можно «величественнее обрисовать подвиг Сталина, разрубившего хитроумные сплетения врагов и отбросившего их от стен Петрограда. В центре фильма образ Сталина: к нему стягиваются линии всех драматических конфликтов произведения. Героическая борьба революционного народа, руководимого товарищем Сталиным, отражена в эпической драме, полной глубоких и острых столкновений»².

Фильм Чиаурели создавался по законам принципиально новой ситуации, в которой больше не нужны были исторические аллегории и метафоры для оправдания террора, но совершилась метонимическая замена: теперь Сталин прямо и непосредственно делает то же, что делал Грозный — после поражения внутреннего врага поворачивает орудия против врага внешнего. Если раньше Грозному приходилось повторять исторические жесты Сталина, то теперь Сталин сам становится полноценным актором на исторической сцене.

И в самом деле, картина показывает Сталина, который стоит перед грандиозным заговором. Английский разведчик Эгар так описывает сложившуюся ситуацию: «Фактически Петроград окружен. В самом Петрограде созрел огромный заговор, нити которого мы держим в руках». Тему развивает Черчилль: «Надо немедленно учредить Верховный Совет союзников, объединить все государства, враждебные большевикам, в одну громадную военно-дипломатическую систему и осуществить обширную программу вооруженной интервенции». Зрители 1952 года без труда узнавали в этих речах Черчилля о громадной военно-дипломатической системе, объединяющей враждебных большевикам союзников, описание НАТО.

Эта прямая проекция на современность делала сюжет отнюдь не историческим, но вполне актуально-политическим. Гражданская война представлена в картине как сплошной заговор: большевики против заговорщиков-белых, которые финансируются и засылаются в страну западными разведками, проникшими в самое сердце большевистского руководства. Таковы были

¹ Александров Г. Правда истории // Огонек. 1952. № 19. С. 27.

² Маневич И. Киноэпопея великой борьбы // Искусство кино. 1952. № 8. С. 114.

и «врачи-убийцы» — наемники американо-британских разведок, а в перспективе — и сталинские соратники по Политбюро. Не успев прибыть в Петроград, Сталин заявляет: «Есть данные, что диверсии и мятежи, ослабляющие нашу оборону, составляют часть широко задуманного плана, составленного неким единым центром. Этот центр надо нащупать и раздавить... Мы не можем допустить, чтобы враг орудовал в нашем тылу. Надо расчистить Петроград». Об этом сообщалось зрителю безо всяких аллюзий, от первого лица — Сталиным.

Сами заговорщики, которым идет на помощь британская эскадра, действуют удивительно схоже с большевиками: они собираются захватить ЧК, вокзалы, телеграф, телефоны и Зимний дворец. Англичане действуют в 1919-м так же, как действовали в годы Второй мировой войны, затягивая открытие Второго фронта: «Благодетели! — кричит Эгару прозревший Неклюдов. — Шлите нам зубные щетки и туалетную бумагу вместо солдат. А мы, идиоты, верим и ждем... Всю жизнь вранье... „Сэр“, „мадам“, „месье“, и все лезут, кланяются что-то болтают о цивилизации в Европе, и все врут, врут утомительно, однообразно». И как бы в доказательство этого Чиаурели показывает гротескную сцену, когда Клемансо, Ллойд-Джордж и Вудро Вильсон буквально дерутся на расстеленной на полу карте, деля Советскую Россию между собой, а Черчилль в их присутствии признает поражение и заявляет, что «надо начинать все сначала». Таковы обстоятельства «незабываемых» 1919-го, 1937-го, а теперь и 1952 года.

Финальная сцена фильма вновь представляет зрителю Ленина, но прав оказался рецензент: «возможности воссоздания большого и масштабного образа В.И. Ленина не были использованы авторами кинокартины. <...> Живой образ Ленина предстал в фильме неразвернутым»¹. В финале Сталин заявляет, что не является полководцем. Таковым он называет только Ленина. Себя же считает лишь «солдатом» ленинской армии. Но Ленин показан в финале лишь комической тенью Калинина. Оба спорят о том, кто должен вручить Сталину орден. Ленин хочет вручить его «поторжественнее» и настаивает, чтобы это сделал Калинин как Председатель ВЦИК — «глава государства, рабоче-крестьянский президент». Калинин же настаивает, чтобы это делал Ленин как глава правительства. Их препирательства прекращаются с появлением Сталина и его триумфальным проходом через Георгиевский зал Большого Кремлевского дворца, где Калинин в присутствии Ленина вручает ему орден. Эта заключительная сцена фильма, низводящая Ленина до церемониального статуса Калинина, была, вероятно, самой оскорбительной в истории советского кино и, отменяя сталинские дифирамбы в адрес Ленина, показывала истинную их цену.

Подобно тому как Сталин заменял Ленина, Чиаурели заменял Эйзенштейна, на протяжении всей картины переиначивая знаковые сцены из «Броненосца

¹ Калашиников Ю. Традиции героического эпоса // Искусство кино. 1952. № 7. С. 13.

„Потемкина“», явно не дававшего ему покоя. Таковы сцены встречи с британской эскадрой, столкновений матросов с офицерами, линейный корабль, разворачивающий орудия в сторону зрителя, и многое другое. Вместе с историей революции переписывалось и революционное кино.

От метафоры к метонимии: Мистика московского текста

Историзация была одной из основных идеологических и эстетических стратегий сталинизма, начиная с середины 1930-х годов. Ее основным приемом оставалась аллегория. Идеологическое содержание находило в ней образное выражение и путь к массовому потребителю. Зритель смотрел на Ивана Грозного, но должен был видеть Сталина; в тактике Кутузова он должен был прозреть сталинский «военный маневр», читая отступление до Москвы как сознательное «заманивание» врага вглубь страны с целью его «погубления»; он смотрел на Суворова или Нахимова, узнавая в их отношении к простым солдатам сталинскую «заботу о людях», и т.д. Подобные аллегории советское довоенное и военное искусство производило в товарных количествах.

После войны на смену метафорическим и аллегорическим образам приходит метонимический (прежде всего через синекдоху) механизм производства политической образности. В отличие от метафоры, основанной на замене слов «по сходству», метонимия заменяет слова «по смежности», когда часть заменяет целое или наоборот. *Победа синекдохи была прежде всего победой символического и идеального над конкретным и реальным.* Последнее сужало свободу воображения, производя бесконечно похожие образы. Так, все «прогрессивные» цари и великие полководцы от Александра Невского до Георгия Саакадзе и от Ивана Грозного до Петра Первого были аллегориями Сталина. Символическое же, связанное не со сходством, но со смежностью, требовало индуктивно-дедуктивного мышления: увидеть в клятве вождя символ и код практически всей последующей советской истории, а в самой истории — развертывание заложенного в клятве действия политической магии было сложнее, чем узнать Сталина в Иване Грозном.

Метафора (аллегория) сравнивает и указывает на нечто, находящееся в актуальной реальности, с целью перекодирования этой реальности: смотря на действия опричнины, зритель «Ивана Грозного» должен был понимать оправданность и даже необходимость государственного террора (о чем говорил Сталин Эйзенштейну), но биографический фильм о Попове не намекал на то, что это не Маркони, а Попов изобрел радио¹. Он рассказывал о Попове как

¹ Нечто подобное происходит в позднесталинскую эпоху с Пушкиным. Как показал Холт Майер в работе «Пушкин в 1949 г.», сравнив два пушкинских юбилея — 1936–1937 (100-летие со дня смерти) и 1949 годов (150-летие со дня рождения), он стал «воплощением — точнее СИНЕКДОХОЙ — русскости как абсолютной внеисторической, т.е. современной прогрессивности».

о реальном изобретателе радио. Он превращал его в первооткрывателя. *Он менял реальность*. Механизм этой смены можно уподобить механизму метонимической замены.

Если такой реальностью был живой опыт (как в случае с только что закончившейся войной), подобная переработка требовала серьезной перестройки механизма социальной памяти. Именно в эту раму встраивалась индивидуальная память, которая могла сильно отличаться от сконструированной «общей картины» прошлого. Причем обе они могли существовать параллельно, не вступая в противоречие одна с другой. Иное дело — сферы, в которых прошлое не имело индивидуального измерения, сферы «чистой истории» (как в случае с историей партии). Здесь производство идеологической реальности было менее болезненным. Однако его воздействие оказалось куда более глубоким, поскольку было направлено не столько на память, сколько на коллективное воображаемое, которое формировало политическое сознание.

Примером такой измененной реальности является новый «московский текст», который был буквально соткан из фальсификаций, нелепых недоговорок и почти фарсовых передергиваний. Кульминации эта идеологическая переработка московского топоса достигла в 1948 году, в дни празднования 800-летия Москвы. Представление о том, что собой представлял «московский текст», дает подготовленный в Управлении пропаганды ЦК документ об истории Москвы, опубликованный в «Правде» 4 сентября 1947 года под названием «О 800-летию Москвы (Материалы для докладчиков)». В нем, например, рассказывалось о том, что город, который поднялся за счет сбора дани для Золотой Орды, «превратился в центр оживленного края, население которого упорно боролось с завоевателями. Особенно ярко проявилось значение Москвы в период развертывания борьбы русского народа с татаро-монгольскими поработителями. <...> Шли десятилетия. Москва с прежним упорством и настойчивостью собирала Русь. Русь бесспорно признала Москву центром народного объединения»¹. На посвященной 800-летию Москвы визуальной продукции (плакаты, витражи, украшение улиц) Москва изображалась в качестве защитницы страны, перечислялись главные связанные с ней победы (над татаро-монголами, поляками, французами и немцами) и повторялся мотив «древности» столицы и исторической преемственности: Москва была представлена в качестве стержня русской истории, собирателя русского государства и основы национальной идентичности.

Созданный Агитпропом нарратив рисовал картину «национально-освободительной борьбы русского народа» под руководством прогрессивных московских князей, не указывая, разумеется, того, что именно от Орды те получали ярлык на княжение, что Москва процветала именно потому, что стала

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 500. Л. 17.

оплотом Орды или что «Русь бесспорно признала Москву центром» не без помощи Орды. Агитпроп ЦК продолжал начатое еще екатерининскими историографами переписывание истории, чтобы затушевать тот факт, что Московское государство, из которого впоследствии выросли и Российская империя, и Советский Союз, было наследником отнюдь не Киевской Руси, но Золотой Орды. Москва, потому и ставшая магнитом для «русских земель» и столицей этого государства, что была инструментом в руках татар и впитала в себя восточно-деспотическую политическую культуру, определившую развитие страны на столетия вперед, по праву становилась синекдохой страны.

Все, что могло даже косвенно умалить роль Москвы как символа русской государственности в прошлом, микшировалось. Так, согласно Агитпропу, «в годы польско-шведской интервенции в начале 17-го века Москва являлась национальной *святыней* (в „Правде“ „национальная святыня“ будет заменена на „центр“. — Е. Д.), вокруг которой объединились все силы народа в борьбе за честь и независимость нашей Родины». Поэтому непонятно, почему «святыня» и «центр» потеряла свой столичный статус при прогрессивном Петре. Факт переноса Петром столицы, поскольку его нельзя проигнорировать, лишь упоминается. Причем делается это гротескно неуклюже: «Когда Петр I перенес царскую резиденцию в новую столицу государства — Петербург, Москва отнюдь не утратила своего значения в качестве крупнейшего экономического, политического и культурного центра страны <...>. Москва сохраняет свое значение как центр русской национальной культуры»¹. Нарочитая обтекаемость формулировок должна скрыть нелепость подобных утверждений, противоречивших общеизвестному: не только «царская резиденция», но политический и культурный центр на протяжении двух бесспорно наиболее плодотворных веков русской истории находился именно в Петербурге, тогда как Москва интенсивно превращалась в купеческую провинцию. Сталинская же Москва функционировала в качестве синекдохы, становясь символом и, по сути, заменяя самое государство².

Обильная поэтическая продукция 1947 года, посвященная 800-летию города, нещадно эксплуатировала этот троп: метонимическая замена страны Москвой стала расхожим поэтическим штампом. Так, в стихотворении «Москва — Россия» Николай Асеев писал не просто о метонимической взаимозаменяемости страны и ее столицы («Два слова: Москва и Россия, — / Два зова: Россия — Москва»), но о том, что в этом топонимическом тандеме Москва едва ли не первична: «Россия с Москвы начиналась, / Как клетот лебяжий — с птенца. / Москвой от врагов защищалась, / Москвой красовалась с лица...»

¹ Правда. 1947. 4 сентября. С. 2.

² Интересно, что Петербург такой роли никогда не играл. Напротив, он был всегда чем-то ином, западным, во всех смыслах пограничным.

В стихотворении Твардовского «Москва» речь шла о том, что защита страны на протяжении всей войны была, по сути, защитой Москвы. И даже в самом конце войны, когда фронт уже «катился на запад», подступив к Берлину, в «громыхающих сталью войсках», в их «несметной силе» поэт видел прежде всего защитников Москвы, а в памяти о войне — память о Москве: «Память горя сурова, / Память славы жива. / Все вместит это слово: / „Москва! Москва!..“» И, расширяя синекдоху до «всего», вместилищем чего стала Москва, Твардовский завершает стихотворение резким метонимическим усилением: «Это имя столицы, / Как завет, повторим. / Расступились границы, / Рубежи перед ним... // Стой, красуйся в зарницах / И огнях торжества, / Мать родная, столица, / Крепость мира — Москва!» Москва становится синекдохой не только страны, но всего мира.

Однако и сама она, подобно матрешке, является целым для одной своей части — Кремля. В другом стихотворении Твардовского «Кремль зимней ночью над Москвой — / Рекой и городом Москвою» становится не только спатильным, но темпоральным тропом: он «чуден древностью высокой / И славен с нею наравне / Недавней памятью жестокой». Речь опять идет о далеком и недавнем прошлом: «Кремль зимней ночью, на твоих / Стенах, бойницах, башнях, главах / И свет преданий вековых, / И свет недавней трудной славы». Но тут же этот троп переворачивается, вновь приобретая спатильное измерение: «Незримым заревом горят / На каждом выступе старинном / И Сталинград, и Ленинград, / И знамя наше над Берлином».

Этот спатильный аспект метонимии связан с абсолютной политико-идеологической уникальностью Москвы. В стихотворении Василия Лебедева-Кумача «Москва» советская столица не похожа ни на один город мира, какой бы славной судьбы он ни имел, каким бы древним ни был: «Но среди многих городов вселенной, / Похожих и различных меж собой, / Один есть город, навсегда нетленный, / С неповторимой, сказочной судьбой».

Прежде чем обратиться к теме сказочности, обратим внимание на то, как обнажает прием Лебедев-Кумач. По сути, его стихотворение становится настоящим пособием по метонимической технике: «М-о-с-к-в-а! Шесть букв. Короткое название. / Но в это слово краткое легли / Все долгие людские упования, / Все лучшие надежды всей земли. // В ее истории история народа — // Строителя, героя и бойца. / Написано: Москва! Читается: Свобода! / Так чувствуют все честные сердца». Она вбирает в себя страну и мир, прошлое и будущее: «Все силы мрака смело побеждая, / Озарена сияньем алых звезд, / Восьмисотлетняя, но вечно молодая, / Она стоит, как в будущее мост...» И наконец, она сама превращается в целое, представленное своей частью — Кремлем, который, в свою очередь перестает быть средоточием пространства и времени, но превращается в средоточие и синекдоху политических и моральных добродетелей как таковых: «Все города, как люди и народы, / Свою судьбу имеют

на земле. / Но Честь и Правда, Совесть и Свобода / Живут в Москве, в ее седом Кремле!» Нужно ли говорить, что синонимом Москвы (а с ней — и всех ее атрибутов) является вождь: «И все, что есть на свете дорогого, / Вошло в два слова: / Сталин и Москва».

Подобная выделенность Москвы соответствовала стратегии политического дискурса. В своем «Приветствии Москве» Сталин следовал именно этой, метонимической стратегии:

Заслуга Москвы состоит, прежде всего, в том, что она стала основой объединения разрозненной Руси в единое государство с единым правительством, с единым руководством. Ни одна страна в мире не может рассчитывать на сохранение своей независимости, на серьезный хозяйственный и культурный рост, если она не сумела освободиться от феодальной раздробленности и от княжеских неурядиц. Только страна, объединенная в единое централизованное государство, может рассчитывать на возможность серьезного культурно-хозяйственного роста, на возможность утверждения своей независимости. Историческая заслуга Москвы состоит в том, что она была и остается основой и инициатором создания централизованного государства на Руси¹.

Москва как центр сталинского мира и реальная история Москвы настолько разнятся, что для усвоения сталинского «московского текста» требуется отказ от рационального исторически верифицируемого нарратива и сильная доза иррациональной поэтической анестезии. Послевоенная поэзия, посвященная Москве, была полна экстастики и мистики, судьба Москвы в ней поистине «сказочна». Свое стихотворение «Моя Москва» Сергей Васильев завершал так: «Как ты воочью сказочна, Москва, / Как явственно похожа ты на диво!» Наиболее адекватную жанровую форму эта сказочность находит в детской поэзии, которая допускает любые отклонения от истории и реальности.

Пространственная мифология является ключевой для русской национальной идентичности: будучи относительно молодой страной, Россия, прежде всего, известна как самое большое в мире государство. Его необъятные размеры компенсируют коллективное ощущение «исторического отставания». Соответственно, мифология пространства в России требует постоянной историзации, поскольку только история может легитимировать эти нуждающиеся в постоянном обосновании и укоренении размеры. История служит здесь пространству — не наоборот. С одной стороны, просторы страны требуют постоянного воспроизводства историзирующего нарратива, спрос на который необычайно вырос после войны, во время небывалого по масштабам имперского строительства и роста государственного национализма. С другой стороны, в этом

¹ Сталин И. В. Приветствие Москве // Сталин И. В. Сочинения. Т. 16. М.: Писатель, 1997. С. 68.

всегда есть опасность перепроизводства: Россия производит куда больше истории, чем в состоянии ее потребить¹.

И все равно, по сравнению с историями Запада и Востока, русской истории мало. Если для Запада характерна дифференциация пространства, то для России — единство и тотальность пространственной мифологии. Мифология пространства является в России основой не столько национально-культурной идентичности, сколько государственного, и потому неизбежно территориально-политического (или столь популярного в России геополитического) воображаемого, в котором пространство преобразуется в важнейшую субстанцию власти. Национально-государственная мифология и рождалась в России как пространственно-географическая — причем одновременно с новой русской литературой. Не удивительно, что она приобретала формы национально-исторического нарратива. Производство этого нарратива в России в силу самих особенностей «производственного процесса», идеологического спроса и предложения всегда находится на грани вызванного перепроизводством обвала. Русской истории настолько же недостаточно для обоснования пространства России, как ее населения недостаточно для его обживания. Острота переживания этой недостаточности ведет к экзальтированному национализму и гипертрофии национально-исторического фантазирования.

В то время как петербургский миф складывался на протяжении трех столетий, государственный миф Москвы был произведен буквально в течение полутора десятилетий — с середины 1930-х до конца 1940-х², достигнув апогея ко времени широкого государственного празднования 800-летия Москвы.

Именно на протяжении этих пятнадцати лет и работала Наталья Кончаловская над главной книгой своей жизни — поэмой «Наша древняя столица», которая впервые опубликована в 1948 году по случаю празднования 800-летия Москвы. По интенсивности и экзальтированности московский миф намного превзошел петербургскую мифологию, которая была выработана и представлена преимущественно в «высокой» культуре. Сталинский же вариант московского мифа стал продуктом историзирующей пропаганды, официальной науки (краеведения, истории, архитектуры и пр.) и массового по адресации

¹ См.: Добренко Е. Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008; Платт К. Репродукция травмы: сценарии русской национальной истории в 1930-е годы // Новое литературное обозрение. 2008. № 90.

² Разумеется, московский культурный миф существовал и ранее (об этой предыдущей стадии «московского мифа», на смену которой пришла «государственная», см.: Репин А. О «московском мифе» в 20–30-е годы XX века — <http://lit.1september.ru/articlef.php?ID=200304606>), но именно в 1930–1940-е он был «перестроен» в государственный, тогда как петербургский изначально создавался как миф о противостоянии человека и государства. См.: Топоров В. Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. М., 1995; Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 2011.

соцреалистического искусства. Одна из более поздних версий поэмы Кончаловской начиналась обращением к «юному читателю»:

Читатель мой, бывал ли ты
На башне Университета?
Видал ли с этой высоты
Столицу нашу в час рассвета?

С этой идеальной смотровой площадки послесталинской Москвы прежде всего можно видеть собственно город: «Москва-река перед тобой / Лежит серебряной подковой. / Все видно с высоты такой — / Бульвары, площади и парки, / Мосты повисли над рекой, / Раскинув кружевные арки». Однако в этой топографии автор прозревает исторические смыслы:

Давай займемся стариной!
Представь себе, читатель мой,
Что там, где столько крыш вдали,
Огромный лес стоял когда-то,
<...>
Полянки вместо площадей,
А вместо улиц — перелogi,
И стаи диких лебедей,
И рев медведицы в берлоге...

Перед нами почти мифическое время отсутствия Москвы, время девственной дикости, хотя здесь уже селились люди: «славянский люд» здесь проживал «с десятого, быть может, века». В эти поистине баснословные времена начинают появляться москвичи. Первое метонимическое превращение совершается в начальных строках: эти тысячелетней давности москвичи и есть «русский наш народ». Советский исторический нарратив весь направлен на «связь времен»: населявшие безграничные территории славянские племена, занимавшиеся, конечно, не только «мирным трудом», но и набегами на соседей (в свою очередь, промышлявших аналогичным разбоем), объявляются современниками сегодняшних «москвичей».

Поскольку главный поэтический троп этой квазиистории — метонимия (Москва здесь равна Руси, а история Москвы — истории России), Кончаловской постоянно приходится объяснять, почему рассказ об истории Москвы всякий раз сбивается на рассказ об истории государства в целом: «Быть может здесь не все страницы / Тебе, Москва, посвящены, / Но всё, что на Руси творится, / Всегда касается столицы, / Как сердца всей большой страны».

Кто же является субъектом истории у Кончаловской? Согласно марксистской схеме в ее советской интерпретации, разумеется, «народ». Здесь стоит остановиться на «творческой истории» поэмы. Известно, что хотя писалась она в течение пятнадцати лет, и после первой публикации в 1948 году текст ее многократно переписывался. Как утверждалось в издании 1972 года, происходило

это оттого, что якобы «в каждое новое издание вносились исправления и дополнения, поскольку ежегодно археологи открывали новые подробности, связанные с историей нашей Родины. Так, идя вперед, историческая наука как бы возвращается назад, в глубину веков. Вот почему это издание книги „Наша древняя столица“ значительно отличается от первого. Текст книги переработан, обновлен и расширен».

Однако, взяв в руки издания поэмы 1948 и 1972 годов, поймем: археологи неповинны в том, что поэте пришлось переписывать свое произведение. Когда Кончаловская начала писать поэму в начале 1930-х годов, господствующей исторической доктриной в СССР была еще классовая концепция Покровского. В середине 1930-х она была заменена националистической, которая все усиливалась, становясь с годами все более ксенофобской и достигнув апогея во время войны. В конце 1940-х годов официальная историософская концепция фактически вернулась едва ли не к Дмитрию Иловайскому, автору дореволюционных учебников русской истории, для которого «движущими силами» истории были монархи и борьба придворных партий. В позднесталинский период историческая концепция стала откровенно имперской, почти забыв о своих классово-интернационалистских истоках.

Совместить все перемены официально поощряемых версий истории в едином тексте Кончаловской, конечно, не удалось (да и никому бы не удалось!). Так что, несмотря на откровенный национализм, нарратив поэмы колеблется между разными идеологическими доктринами, что придает ему некоторую динамику. Надо ли говорить о том, что после смерти Сталина переписывать пришлось уже буквально, не только убирая из текста какие бы то ни было упоминания о «культе личности», но и переделывая целые куски, например об Иване Грозном и опричнине? Словом, текст оказался «переработан, обновлен и расширен», а непоименованные «археологи» все продолжали «открывать новые подробности, связанные с историей нашей Родины».

Кончаловская рассказывает как будто о «русском нашем народе» (синоним «москвичей»), но одновременно — и о «замечательных людях»:

Прочитав страницы эти,
Пусть узнают наши дети
Про седую старину,
Про крестьянскую войну,
Про героев и вождей —
Замечательных людей.

Князя не все были, разумеется, «замечательными», но лишь те из них, кто делал «народное» дело. Так, одни присоединились к «народу» в Смутное время, а другие — нет. Тогда один совсем незамечательный князь попрекает другого, «замечательного», тем, что тот связался с «чернью» (предав, таким образом, «классовые интересы боярства»). «Замечательный» отвечает ему с презрением:

Глянул князь на князя хмурого
И сказал: «Мы все — народ!»
Тронул стремями каурого
И за Мининым — вперед...

Итак, «народом» у Кончаловской оказываются «все», поэтому «народ» становится понятием не социальным (тем более не классовым), а этническим.

Хотя фантазии сталинской историографии покрыты в поэме Кончаловской густыми румянами «исторически правдивого реалистического показа прошлого», она демонстрирует полную свободу «исторических ассоциаций», превращая сталинский исторический нарратив в настоящий раешный театр (чему, конечно, способствует и раешный стиль, которым этот нарратив прошит): «Москвичи любили драться: / „Ну-ка! Кто смелее, братцы? / Выходи-ка, силачи!“ / Не на зло, не на расправу — / На потеху, на забаву / Бились предки-москвичи...», «И закричали тогда москвичи: / „Долго ль нас будут душить палачи!“... / Тысяч пять-шесть горожан-москвичей / Там полегло от руки палачей», «Наши предки-москвичи / Обжигали кирпичи...» и т. д. Такие вот стихи: москвичи-кирпичикалачи-силачи-палачи... Словом, «на Руси народ поет, / Проливая кровь и пот».

Эта выработанная в сталинизме «народно-песенная культура», которая отражала полукрестьянскую культуру сталинского города и в которой черпала вдохновение Кончаловская, полна театральности. Так, очередной венценосный «москвич» сказочным образом завершил трехсотлетнее татаро-монгольское иго одним лишь «гордым» жестом: «Государь прочитал и, спокоен и строг, / Повернулся к Ахметовым людям, / Бросил наземь ярлык под сафьянный сапог / И сказал: „Дань платить мы не будем!..“ // С той поры не решалась нас грабить орда, / Иго тяжкое сброшено было. / А в Орде началось несогласье, вражда, / И распалась ордынская сила».

Чаще, однако, приступы «гордости национальной» проявляются в народной ярости и бунтах: «Поднял обманутый русский народ / Знамя бунтарское, вечно живое, / Над непокорной своей головою». Эти бунты являются, согласно советскому историческому нарративу, высшими моментами «национальной гордости великороссов», в которых они возрождали свою древнюю и неизменную славу. Именно так оформлен рассказ о самосуде толпы над Григорием Отрепьевым:

Где ж ты, былая московская слава?
Иль москвичи позабыли о ней?
Древнюю славу хмельная орава
Топчет копытами панских коней.
Только иссякло в народе терпенье,
Кровь закипела у русских людей.
Ох, надоели им пляски и пенье!
Ох, надоел им расстрига-злодей!
Ох, загудели ночные набаты,
Ох, и вломился народ во дворец!..

Подобные рассказы о «гордости» указывают на своеобразную историческую шизофрению советского национально-классового нарратива: оксюморонный в своей основе, он повествовал, в сущности, о *гордости рабов*, то есть о двух противоположных, на первый взгляд, сюжетах: о бездарном и жестоком российском государстве, в течение тысячи лет обездоливавшем своих подданных, и о борьбе этих подданных за... это государство, гордящихся своими жертвами во имя его «славы». Таков результат соединения национальной и классовой парадигм.

Из окончательно сложившегося после войны сталинского исторического нарратива вытекает в поэме Кончаловской география Москвы как *абсолютной столицы*. «Столичность» Москвы воплощена в магической силе притяжения: вся страна, а далее — и весь мир (в лице «всего прогрессивного человечества») как будто вращаются вокруг нее. Так что кольцевая система Белого города, топография власти определяется структурными принципами организации «русского пространства» в целом.

Все ворота на засовах,
 Сторожа из войск царевых
 Караулят пять ворот
 Переключкой в свой черед.
 У Фроловских начинают:
 «Славен град Москва!» — кричат.
 У Никольских отвечают:
 «Славен Киев!» — говорят.
 И у Троицких не спят:
 «Славен Новгород!» — кричат.
 «Славен Псков!» — у Боровицких.
 «Славен Суздаль!» — у Тайницких.
 И гремят в ночи слова:
 «Славен, славен град Москва!»
 Славен город наших дедов,
 В жизни многое изведав,
 Сколько войн и сколько бед,
 Сколько радостных побед!
 И над всеми временами
 Древний Кремль, хранимый нами,
 Нас хранит из года в год —
 Наша гордость и оплот!

Москва превращается не только в предмет «гордости», но и утверждается в своей абсолютной универсальности. В своей «всеохватности» Москва включает в себя весь мир. Кремлю как символическому центру Москвы (=страны =мира) и источнику власти посвящено в поэме Кончаловской немало «лирических отступлений» — патетических и для 1948 года весьма актуальных: «Ну-ка снимем шапки, братцы, / Да поклонимся Кремлю. / Это он помог собраться /

Городам в одну семью. / Это он нам всем на славу / Создал русскую державу. / И стоит она века / Нерушима и крепка. / Времена теперь другие, / Как и мысли и дела... / В наше время, в наши годы / Против злых вражеских сил / Все советские народы / Русский Кремль объединил. / Говорит он новым людям: / „Вечно в дружбе жить мы будем!“ / Умный, сильный наш народ / Далек глядит вперед. / А преданья старины / Забывать мы не должны».

Истинное призвание Москвы — быть столицей мира: «Факел дружбы на Земле / Зажигается в Кремле». Эта кремлевская мифология начата была, конечно, не Кончаловской. Она лишь следовала традиции, заложенной в одном из первых советских стихотворений для детей — «Прочти и катуй в Париж и Китай» Маяковского, в котором были знаменитые строки: «Начинается земля, / как известно, от Кремля». В свою очередь, эта мифология возрождает на новом уровне доктрину «Москва — третий Рим». Согласно поэме Кончаловской, универсальность Москвы как «третьего Рима» и ее осознание себя центром мира происходит уже в эпоху Ивана III. Именно при нем создается роскошный двор. И сделано это, объясняет Кончаловская, в первую очередь для того, чтобы показать всему миру новую роль Руси: «...чтоб в Европе короли, / Чтоб Мухаммед — султан в Царьграде — / И папа римский знать могли, / Что Русь, доступная когда-то / Вторженьям варваров-врагов, / Теперь сама крепка, богата, / Сильна единством городов. / И то, что создано руками / И сердцем русских мастеров, / Живет и будет жить веками / Среди сокровищ всех миров».

Кончаловская включает эти «миры» в историческую географию самой Москвы—Руси/России/СССР, выстраивая ее по принципу расширения. Но отношения Москвы с этими «мирами» отнюдь не всегда были безоблачными. Даже напротив: вся история Москвы — России была историей войн «за свободу и независимость». Создававшаяся в 1930–1940-е годы поэма Кончаловской описывала происходившее на западных границах средневековой Руси в геополитических категориях советской идеологии после пакта Молотова — Риббентропа¹. Неудивительно поэтому, что война оказывается освободительной для народов Прибалтики: «Ливонский орден, ссорясь с нами, / Закрыв на Балтику пути, / И в рабстве эсты с латышами, — / Нам доведется их спасти, / И пусть балтийские народы / Пропустят нас в морские воды. / Вот для чего Руси нужна / С Ливонским орденом война!» В полном соответствии с описанием событий 1940 года в советской пропаганде, после разгрома

¹ Об этом «геополитическом» переписывании истории средневековой Руси в конце 1930-х см.: Данилевский И. Ледовое побоище: Смена образа // Отечественные записки. 2004. № 5. О более широком контексте подобного переписывания см.: Дубровский А. М. Историк и власть: Историческая наука в СССР и концепция истории феодальной России в контексте политики и идеологии (1930–1950-е гг.). Брянск: Изд-во Брянского гос. ун-та, 2005; Юрганов А. Л. Русское национальное государство: Жизненный мир историков эпохи сталинизма. М.: РГГУ, 2011; Тихонов В. В. Идеологические кампании «позднего сталинизма» и советская историческая наука. Середина 1940-х — 1953 г. М.; СПб.: Нестор-История, 2016.

Ливонского ордена «Без боязни эсты москвичей встречали. / Шла свобода к эстам с этою войною, / На балтийский берег хлынула волною, / С новыми друзьями, с новою торговлей, / С новыми правами под эстонской кровлей. / Этих дней эстонцы ждали и хотели, — / Им Ливонский орден язвой был на теле». В послевоенной сталинской истории, окончательно забывшей о том, что Российская империя еще недавно считалась «тюрьмой народов», все это описывалось исключительно как освобождение, возвращение, приращение, включение и освоение.

Из всех врагов самыми нелюбимыми оказываются поляки. Эти братья-славяне вызывают у советской (как, впрочем, и у постсоветской) государственнической пропаганды настоящий разлив желчи. Они не только враги сами по себе, но еще и приводили на Русь новых врагов: «На Москву, на Русь огромную / Шляхтичи шли не одни — / Немцев, венгров силу темную / За собой вели они». Даже к страшным, но все же проигравшим татарам ощущается жалость, даже к «немцам-ливонцам» у повествователя в поэме Кончаловской сохраняется уважение. Не то — поляки. По отношению к ним возможен только откровенный сарказм: «Жили да были, носили жупаны / Ясновельможные польские паны. / Знатные, важные, как поглядишь, / Только в казне королевской-то — шиш! / Все-то им, панам, земли не хватало. / Все-то им плохо да все-то им мало. / Смотрит на русских завистливый пан — / Взять бы себе на работу крестьян! / Пану обидно, что рожь и пшеницу, / Лен и гречиху, скотину да птицу / Русские пахари с русской земли / Польскому пану во двор не везли. / Польская шляхта сидит на Воыни, / Паны-хозяева — на Украине. / Заняли паны и запад и юг, — / Русскую землю забрать бы вокруг!»

В традиционной нелюбви российско-советской имперской пропаганды к Польше читается плохо скрываемый комплекс бедного, но спесивого родственника, так никогда и не ставшего европейцем, а потому насмехающегося над своим более «европеизированным» сородичем: «Позабыли честь дворянскую: / По Москве ползли ползком / И сложили гордость панскую / Перед русским мужиком». Сарказмами прошита каждая строка, посвященная Польше. Но Кончаловская идет дальше, рисуя поляков не только «гордыми», но по-настоящему инфернальными злодеями-врагами России:

Горит, пылает, стонет Русь
 Под игом польских банд.
 В Кремле враги: полковник Струсь —
 Кремлевский комендант.
 Москву ограбив, обобрав,
 Орава панов ждет,
 Что королевич Владислав
 Из Польши в Кремль придет.
 Придет, займет московский трон,
 И Польшей станет Русь.

Итак, история Москвы — России состоит из бесконечных битв с противниками, осаждавшими ее отовсюду и желавшими ей погибели. Ее доблести — в основном военные, а ее трансформации, постоянные перерождения — результат бесконечных пожаров. В описаниях Кончаловской их обилие поражает: в поэме рассказывается, как Москва горела при монголах, при поляках, при князьях, при царях, в войнах и в мирное время... И вот в очередной раз «среди многих тысяч мертвых тел / Своих родных и близких ищет / Тот, кто, по счастью, уцелел. / И горькой, дымной гарью тянет, / И горько плачет русский люд / О тех, кто никогда не встанет, / О ком не раз мы вспомним тут. / Не раз еще Москва горела, / Не раз глумился враг над ней, / Орда топтала то и дело / Просторы родины твоей. / Но солнце к вечеру садится / И утром заново встает, / Так каждый раз свою столицу / Вновь восстанавливал народ».

Поэма буквально состоит из рассказов о бесконечных пожарах и последующем чудесном возрождении Москвы. Пожары подобны кинематографическому затемнению, после которого перед читателем предстает новая картина Москвы под рефрен: «Жив народ, и Русь жива, / И опять растет Москва». Здесь происходит обнажение приема, когда наступает «выход в современность». Осовременивание прошлого в детской литературе имеет свои правила: чтобы актуализироваться, прошлое должно стать узнаваемым. Так, рассказывая о том или ином месте Москвы в «седую старину», Кончаловская почти непременно завершает рассказ выходом в Москву современную: «А в столице нашей юной / Нынче площадью Коммуны / Это место мы зовем. / И советского народа, / Нашей Армии и Флота / Там гостиница и Дом». Рассказ об опричнине завершается неожиданным топографическим пуантом: «И вот теперь на месте том, / Где двор стоял опричный, / Стоит необычайный дом, / Хоть с виду он обычный. / Куда же, — спросишь ты, — ведут / Ступеньки из гранита?¹ / И я скажу тебе, что тут / Священный храм народ воздвиг — / Миллионы книг! / Архивы полнятся, растут, / Для каждого открыты. / На языке любой страны / Новейшие издания. / Здесь документы старины / И древние сказанья. / Здесь и опричные дела / И Грозного приказы... / Ну, словом, книгам нет числа, / И не окинешь глазом. / Знаком в столице этот дом / Любому человеку, / И ты, быть может, будешь в нем, / Его мы с гордостью зовем: / БИБЛИОТЕКА / ИМЕНИ / ЛЕНИНА!» Среди этих миллионов книг — на месте опричного дома — есть и поэма Кончаловской.

¹ О том, насколько распространенным был этот прием в советской детской поэзии, свидетельствует вышедшее за год до поэмы Кончаловской стихотворение Самуила Маршака «Бильнебылица: Разговор в парадном подъезде» (1947), все построенное на подобной перебивке дореволюционной старины с советскими реалиями. Остранение происходит через восприятие советскими пионерами рассказов о дореволюционной жизни и их незнании не только ее реалий, но и обозначающих их слов. Кончаловская следует за Маршаком не только в использовании приема, но и интонационно: «— Вы, верно, жители Москвы? / — Да, здешние — с Арбата. / — Ну, так не скажете ли вы, / Чей это дом, ребята? / — Чей это дом? Который дом? / — А тот, где надпись „Гастроном“...»

Несомненно, создание московской мифологии стало одним из самых успешных идеологических проектов сталинизма. Рождение русской литературы было результатом европеизации России. Соответственно, центром русской литературной культуры был Петербург, породивший разветвленный «петербургский текст». Московского текста как такового к началу XX века не существовало. Однако к концу 1930-х годов современникам казалось, что «московский текст» существовал всегда. Мифология Москвы была важной частью создававшейся топографии власти. Созданный в течение очень короткого периода целенаправленными усилиями журналистов, поэтов, фольклористов, художников, кинорежиссеров, подкрепленный несколькими все время повторяющимися цитатами из Пушкина и Лермонтова и без конца воспроизводимыми на плакатах и в популярных кинофильмах видами столицы, уже к середине 1930-х годов образ Москвы как священного центра страны и мира воспринимался как едва ли не извечный¹.

Между тем еще в 1920-х годах не только не существовало мистики Москвы, но сам «текст» был совершенно иным. Характерно в этом смысле стихотворение 1925 года Михаила Исаковского «Большая деревня», эпиграфом к которому взята «старинная крестьянская присказка» «Москва — большая деревня»:

...И все слышней, и все напевней
Шумит полей родных простор,
Слывет Москва «большой деревней»
По деревням и до сих пор.

В Москве звенят такие ж песни,
Такие песни, как у нас;
В селе Оселье и на Пресне
Цветет один и тот же сказ.

Он, словно солнце над равниной,
Бросает в мир снопы лучей,
И сплелся в нем огонь рябины
С огнем московских кумачей.

Москва пробила все пороги
И по зеленому руслу
Ее широкие дороги
От стен Кремля текут к селу.

И оттого-то все напевней
Шумит полей родных простор,
Что в каждой маленькой деревне
Теперь московский кругозор.

¹ См.: Сидельников В. Москва в советской устной поэзии // Литература в школе. 1947. № 2.

Москва в столетьях не завянет
 И не поникнет головой,
 Но каждая деревня станет
 Цветущей маленькой Москвой.

Этот образ Москвы основан на «материализации», развертывании (если не перевертывании) идиомы «Москва — большая деревня», в основе которой лежит метафора. При том что в различных местах текста легко увидеть оттенки метонимичности, в целом он построен на чередовании сравнений и метафор с метаморфозой, отнесенной в будущее. Стихотворение это характерно как образец досталинского «московского текста» и как своего рода метатекст. В нем происходит почти демонстративное обнажение приема. Культура 1920-х годов была центробежна и чужда пиетета к столице. Она легко меняла местами центр и периферию, верх и низ. Иное дело — культура сталинская.

От метонимии к метаморфозе: Высокий историзм

В течение всего 1947 года Москва была ввергнута в водоворот праздников: в марте широко отмечалось тридцатилетие Моссовета, в июле — десятилетие канала Москва — Волга, в сентябре восьмисотлетие Москвы, в ноябре — тридцатилетие советской власти. Эта череда послушно выстроившихся (а точнее — выстроенных) исторических дат давала новые и новые поводы расхваливать достижения столицы. И это объясняет, почему поменялись здесь местами причины и следствия. Праздничные события были нужны лишь как повод в очередной раз возвеличить Москву, еще в 1930-е годы, как мы видели, переставшую быть просто городом, но превратившуюся в одушевленного, активного и самостоятельного персонажа, действующего на советской исторической сцене в качестве всесоюзного маяка и источника животворящих лучей красоты и величия сталинской эпохи¹.

Между тем никаких особых архитектурных чудес и градостроительных достижений в 1947 году предъявить было нельзя. Появление грандиозного пропагандистского проекта было в этих условиях почти неизбежно. Согласно воспоминаниям Хрущева, идея московских высотных зданий родилась у Сталина именно в таком качестве:

Помню, как у Сталина возникла идея построить высотные здания. Мы закончили войну победой, получили признание победителей, к нам, говорил он, станут ездить иностранцы, ходить по Москве, а у нас нет высотных зданий. И они будут сравнивать Москву с капиталистическими столицами. Мы потерпим моральный ущерб. В основе такой мотивировки лежало желание произвести впечатление².

¹ О праздновании 800-летия Москвы см.: *Махнырев А. Л.* 800-летие Москвы: Великий праздник после Великой Победы. СПб.: Нестор-История, 2017.

² Цит. по: *Васькин А. А., Назаренко Ю. И.* Сталинские небоскребы. С. 53.

Хотя все произошло согласно сталинскому плану, мотивировки изменились полностью: в Москву иностранцы ездить не стали. Напротив, с наступлением холодной войны — прекратили вовсе. Поэтому впечатление производить эти постройки должны были не на них, но именно на советское население. Соответственно, полностью должен был измениться сам дискурс, производившийся вокруг этого проекта. Для иностранцев высотные дома должны были сделать Москву *похожей* на «капиталистические столицы». Для советских людей они должны были сделать ее еще более *непохожей* на них.

О том, какое значение придавал Сталин этому сугубо репрезентативному проекту, говорит тот факт, что крупномасштабная акция по созданию восьми (успели построить семь) грандиозных по советским масштабам высотных сооружений — начиная с разработки и заканчивая строительством — была проведена всего за шесть лет, а также то, что курировать строительство было поручено Лаврентию Берии, который занимался в эти годы самыми ответственными проектами государственной важности, такими как ядерный проект. Небывало короткими были и сроки проектирования.

В день восьмисотлетнего юбилея Москвы состоялась закладка восьми многоэтажных зданий, которые, по предложению Сталина, должны быть сооружены в столице. Спустя всего год, в 1949 году, когда исполнялось семьдесят лет главному заказчику, проекты были окончательно им утверждены, и Комитет по Сталинским премиям объявил о присуждении Сталинских премий всем проектам. Например, комплекс МГУ, состоявший из пятидесяти зданий общим объемом 2 600 000 куб. м и имевший в длину полкилометра, уже в январе 1949 года, то есть через четыре месяца после того, как Лев Руднев во главе команды из нескольких сот человек начал работу над эскизами, был обеспечен первыми рабочими чертежами. В апреле 1949 года авторы всех высотных зданий получили Сталинские премии за законченные эскизные проекты, а уже летом 1952 года было сдано в эксплуатацию здание на Смоленской площади, а год спустя новые корпуса МГУ приняли первых студентов. В течение двух лет (1952–1953) было закончено строительство семи из восьми высотных зданий. Как замечает по этому поводу Дмитрий Хмельницкий, «такими же темпами и такими же методами Сталин и Берия восстанавливали во время войны эвакуированную на восток военную промышленность»¹.

Принявшие на себя функции проектировавшихся во время и сразу после войны триумфальных сооружений² высотные здания послевоенной Москвы стали настоящим апофеозом сталинской архитектуры. И не только потому, что

¹ Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. С. 254.

² Как писал Селим Хан-Магомедов, «высотные здания с самого начала рассматривались властными заказчиками как некие триумфальные башни в ознаменование Победы» (Хан-Магомедов С. О. «Сталинский ампи́р»: проблемы, течения, мастера // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления. М.: КомКнига, 2010. С. 23).

эти триумфальные башни были последним достижением сталинской архитектурной мысли и практики¹, но и потому, что в них сталинская неоклассика нашла свое стилистическое завершение. Это был еще и модернизационный проект: строительство высотных зданий символизировало урбанизм и техническое новаторство. Но даже такой проект не мог быть представлен в позднем сталинизме иначе, как через архаизирующую историзацию. И в этом — дискурсивно-идеологическом — плане также проявилась специфика его историзма, модернистского по форме и архаичного по содержанию.

Идея строительства в Москве высотных зданий получила официальное признание в постановлении Совета Министров СССР от 13 января 1947 года. Обосновывая ее тогда, главный архитектор Москвы Дмитрий Чечулин писал, что «высотные здания в ансамбле города — это спутники будущего Дворца Советов, которые составят важнейший элемент в формировании нового величественного силуэта Москвы»².

Идея высотного строительства родилась задолго до войны именно в связи с проектом Дворца Советов. Его автор Борис Иофан еще в 1935 году высказывал идею строительства многоэтажных зданий в непосредственной связи с будущим главным сооружением Москвы:

Высота Дворца Советов, — писал он, — превышающая, как известно, 400 м, вызывает необходимость установления его архитектурной связи по высоте с окружающей частью города. Для этого мне кажется целесообразным разместить в определенном порядке и на определенных расстояниях от Дворца Советов несколько высоких зданий, гармонично поддерживающих Дворец Советов в общем силуэте города³.

В 1947 году, уже после принятия постановления о строительстве высотных зданий, Иофан развивал эту мысль:

Строительство в Москве многоэтажных зданий дает возможность решить важнейшую градостроительную проблему столицы — улучшить ее архитектурный силуэт, создать крупные композиционные центры городских ансамблей <...> Постройка в Москве многоэтажных зданий, переходных по высоте от общей застройки к Дворцу Советов, обогатит силуэт города, создаст основу его пространственной композиции. Постройка многоэтажных высотных зданий позволит дать необходимое архитектурное завершение крупнейшим магистралям и площадям столицы⁴.

¹ Эту мысль подтверждает и историк сталинской архитектуры Хмельницкий, называющий московские высотные здания «абсолютной вершиной художественного развития советской архитектуры и символом победы над формализмом» (*Хмельницкий Д.* Архитектура Сталина. Психология и стиль. С. 278).

² Цит. по: Зодчие Москвы XX в. М.: Моск. рабочий, 1988. С. 35.

³ Там же.

⁴ Там же.

Постановление Совета министров СССР «О строительстве в Москве многоэтажных зданий» от 13 января 1947 года как будто продолжало следовать этой логике. В нем указывалось, что «пропорции и силуэты этих зданий должны быть оригинальными и своей архитектурно-художественной композицией увязаны с исторически сложившейся архитектурой города и силуэтом будущего Дворца Советов. В соответствии с этим проектируемые здания не должны повторять образцы заграничных многоэтажных зданий».

Московские небоскребы, формально придуманные для того, чтобы композиционно поддержать идею Дворца Советов, буквально похоронили ее под собой. При этом официально идея строительства Дворца не была отменена до начала шестидесятых¹.

Дворец Советов был откровенно религиозно-культовым сооружением и олицетворял большевистское понимание «демократии нового типа»: гигантская статуя Ленина должна была, по сути, стоять на головах народных депутатов, попирая самую идею парламента. Одновременно Дворец был и памятником Ленину. Именно в качестве постамента к памятнику Ленину видел его Сталин. Как замечает Хмельницкий, если конкурсный объект 1931 года, хотя и с оговорками, еще можно было рассматривать как парламентское здание, то в своем завершенном виде он «превратился в культовое сооружение, в постамент под статую бога, приспособленный для исполнения чисто ритуальных функций. Прямая историческая аналогия — древнеегипетские храмы в честь умерших фараонов»².

Но техническая невыполнимость делала его скорее фантазией, чем актуальным проектом. В результате к концу войны мифологический образ будущего Дворца Советов полностью перетек в дискурсивный план, став «центральным мифом послевоенного советского градостроительства, распространялся по стране, порождая своеобразный архитектурно-градостроительный эпос»³. Этот «былинный» стиль процветал не только в архитектурной критике, но и в диссертациях конца 1940-х — начала 1950-х годов. Так, в диссертации «Идейно-художественные проблемы советского градостроительства» (1949) К.И. Трапезников утверждал, что «после сооружения Дворца Советов именно образ Дворца Советов, а не Спасская башня, будет символизировать образ столицы страны социализма. Дворец Советов организует вокруг себя целую систему высотных сооружений, архитектурно-пространственно подчиненных ему как ведущему аккорду в общей симфонии высотных сооружений»⁴.

Но Дворец Советов мультиплицировался не только в Москве, но и по всей стране. В столице каждой союзной республики, в каждом областном центре

¹ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. С. 286.

² Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. С. 56.

³ Косенкова Ю.Л. Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов: От творческих поисков к практике строительства. С. 263.

⁴ Цит. по: Косенкова Ю.Л. Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов. С. 269.

воздвигался свой Дом Советов, на который переносились все черты московского оригинала. Об этом писала в диссертации «Вопросы архитектуры здания Дома Советов областного города средней полосы РСФСР» (1951) А. А. Тихонова: «Форма построения архитектуры, диктуемая ведущей градостроительной ролью здания Дома Советов, должна быть основана на великих традициях национальной русской архитектуры, примером чего служат ведущие сооружения новой социалистической Москвы — высотные здания, возводимые по личному указанию товарища Сталина»¹.

Лейтмотивом этого диссертационного эпоса была «национальная традиция»: «При проектировании зданий местных Советов прежде всего следует стремиться к высотной архитектурной композиции как наиболее выразительной и оправданной национальными требованиями русской архитектуры» (из диссертации А. Т. Капустиной «Архитектура зданий местных Советов», 1952)². С. М. Вайнштейн в диссертации о Доме Советов в г. Сталино (1950) и вовсе отводил этому сооружению роль храмового центра древнерусского города:

Трудно преувеличить значение здания Дома Советов для среднего города Советского Союза. Следуя традициям наших предков, которые говорили: «Где София — там и Новгород», и мы вправе сказать, что по Дому Советов можно определить лицо, облик города. Здание Дома Советов должно отображать и отображает индивидуальный, неповторимый облик города, будучи тесно связано с его историей, его прошлым и настоящим, с исторически сложившейся архитектурой, наконец, с понятием красоты города³.

Этот эпос распространялся и на строительство самих московских высотных зданий. Видимо, это имел в виду Владимир Паперный, когда утверждал, что здание МГУ «не имеет к профессиональной архитектуре никакого отношения — его скорее следует рассматривать в одном ряду с „Илиадой“, „Махабхаратой“, „Калевалой“ или „Беовульфом“. В крайнем случае, можно пойти на то, чтобы сопоставить его со строительным фольклором Индии, Египта или Вавилона»⁴.

Как бы то ни было, задуманные Иофаном в качестве поддержки Дворца Советов сталинские высотки, как оказалось, строились *вместо него*. Причины этого лежали в изменившейся политической ситуации. В 1931 году Сталин задумывал Дворец Советов как гигантский памятник Ленину, который был бы виден из любой точки Москвы. Само здание — от роскошных залов до подсобных помещений — функционально было подчинено гигантской скульптуре Ленина и, по сути, служило ей постаментом.

¹ Цит. по: Косенкова Ю. Л. Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов. С. 270–271.

² Цит. по: Там же. С. 271.

³ Цит. по: Там же. С. 269.

⁴ Паперный В. Культура Два. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 308.

После войны культ Ленина потерял для Сталина актуальность. Его легитимность питалась теперь не столько ленинским учением, сколько его ролью в одержанной Победе. Потребность в памятнике — столь экстагическом выражении культа — отпала: «зрелый сталинский режим был монотеистичен. За Лениным сохранялся статус пророка, с него вполне хватало священной гробницы на Красной площади»¹. Но хотя отпала политическая необходимость во Дворце, сохранилась градостроительная. Решить эту задачу проверенным в инженерном отношении способом, возвести сооружения, которые создали бы необходимые градостроительные акценты, не нарушая при этом политической символизации, — вот предпосылки послевоенного высотного строительства в Москве. В этом и причина странной похожести этих домов один на другой.

Как замечает Хмельницкий, при том что стилистически все проекты резко отличаются от обычной архитектурной практики тех лет, они «поразительно похожи друг на друга. Настолько похожи, что, даже хорошо их зная, в первый момент легко ошибиться и перепутать их между собой». Можно даже подумать, что «сделаны они одним и тем же архитектором. Или что авторские группы во время работы прошли одинаковый творческий путь и поэтому пришли к одинаковым результатам. <...> Здания отличаются друг от друга так, как отличались бы разные варианты одного проекта, разработанные одним автором».

Поэтому, полагает Хмельницкий, сталинские высотки следует рассматривать «не как восемь отдельных проектов, а как один-единственный проект, как архитектурный ландшафт, составленный из восьми неодинаковых, но похожих элементов». Это исключало «художественную конкуренцию между высотными зданиями» и, напротив, «предполагало наличие только одного автора, только одной творческой личности, принимающей решения» — самого Сталина. А то обстоятельство, что проектирование объектов протекало при параллельном руководстве, «позволяло заказчику-автору свести до минимума индивидуальные качества отдельных проектировщиков и добиться удивительного стилистического и образного единства решения всех восьми зданий»².

Понять причины подобного единообразия нетрудно: в случае с московскими высотными домами «речь шла об архитектурном символе власти, о странственной модели общества, об абсолютной вершине советской художественной культуры. Московские небоскребы — сразу все — переняли духовный и художественный смысл Дворца Советов. Здесь вариантность, допустимая на более низких уровнях системы, была невозможна»³.

Воздвигнув высотные здания, Сталин фактически осуществил проект Дворца Советов. Вот почему их модернность, как и их архаичность, кажется сегодня

¹ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. С. 288.

² Хмельницкий Д. Зодчий Сталин. С. 251–253.

³ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. С. 293.

мнимой, вот почему хотя «высотные дома принципиально изменили облик Москвы», они «не вызывают ассоциаций с чем-то народным или традиционным. Они вообще не вызывают никаких архитектурных ассоциаций. Они ассоциируются только с собственным временем, со сталинской Москвой»¹. Так можно было бы сказать об осуществленном Дворце Советов.

Тот факт, что все характеристики Дворца оказались перенесенными на семь высотных зданий, также является знаком именно послевоенной эпохи. Еще в 1930-е годы Сталин задумал воздвигнуть Дворец Советов в качестве Дворца для «народных масс». Этот проект нес на себе следы революционного утопизма, который растаял вместе с Победой:

Дворец Советов в прежнем своем варианте совершенно не вписывался в сложившуюся после войны государственную и идеологическую систему СССР. Во-первых, многотысячных собраний сталинский режим больше не предусматривал. Правительство являлось народу два раза в год на демонстрациях 1 мая и 7 ноября. Этого было вполне достаточно. Для функционирования государственного аппарата огромных залов на 21 и 6 тысяч человек и гигантского количества новых парадных и мемориальных помещений просто не требовалось. Их было бы невозможно использовать. Допуск населения внутрь государственных сооружений, даже самого низкого уровня, не только не поощрялся, но пресекался с помощью пропускной системы и гигантского количества вахтеров. Таинственность и секретность окружала все элементы государственного устройства и управления².

Не только идеологически, но и архитектурно — в отличие от конкретности и функциональности Дворца Советов — «высотные здания Москвы абстрактны — они выражают и символизируют иерархическое устройство мира, оставаясь силуэтами». Образую «обязательный фон для открытых процессов городской жизни, они в ней не участвуют», а «жизнь, которая их наполняет, протекает в ином измерении, закрытом для рядовых обитателей города. Они устремлены вверх, но при этом статичны — как статичны горы, не вызывающие ощущения отрыва от земли»³.

Если конструктивизм использовал обнаженные конструкции для стилизации индустриального процесса и производственной динамики, которая отчетливо ощущалась в бегущих оконных лентах и барабанах, то эти помпезные здания скорее походят на дворцы-храмы, вырастающие из земли. Обильно украшавшие их скульптурные группы, застыв в позах, имитирующих движение, лишь подчеркивали эту их статичность. И хотя «инстинктивная тяга к массе (или символу массы), к устойчивости, симметрии и пышности была

¹ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. С. 296.

² Там же. С. 287.

³ Там же. С. 298.

запрограммирована в психике сталинской системы»¹, предвоенная неоклассика еще сохраняла печать романтики, пафос напора, следы движения, которым уже не было места в позднесталинской архитектуре. В московских высотках статика становилась материальной, почти осязаемой и идеологически нагруженной, утверждая незыблемость режима, его вечность². Вот как формулировал эту идеологию Михаил Цапенко, видевший в высотных домах воплощение соцреализма в архитектуре:

Идейное содержание московских высотных зданий определялось уже тем, что они должны украшать нашу столицу многие десятилетия спустя, в эпоху коммунизма. В этом смысле архитектура, как долговечное искусство, произведения которого живут веками, должна забегать вперед, как бы предвидеть будущее, чтобы и через много лет она не казалась анахронизмом. Нельзя не признать, что образы высотных зданий удачно выражают идеи, вытекающие из существа коммунистического общества, а именно — величие этого общества, раскрепощенный творческий труд, жизнеутверждающую мощь свободного человеческого разума, радость бытия, веру в человека³.

Потеряв оправдание в качестве своего рода архитектурной массовки при Дворце Советов, эти дома требовали иной аргументации, иного дискурсивного обоснования. А поскольку высшей ценностью в сталинской архитектуре были ансамблевость и иерархичность, строгое подчинение градостроительных задач этим требованиям стало определяющим. По сути, они стали метонимически воспроизводить в масштабах Москвы конвенции, установленные в отношении отдельных зданий: подчинение декора и композиции ансамблевым параметрам улицы или площади, принципам симметрии, центричности, устремленности вверх и т. д.⁴

Хотя критика не переставала восхищаться тем, что «воздвигаемые в Москве здания являются крупнейшим событием в мировой современной архитектуре», поскольку они «формируют новый выразительный силуэт столицы и создают основу построения новых архитектурных ансамблей, отвечающих великому значению Москвы — светоча передового человечества»⁵, градообразующие оправдания этих построек выглядели малоубедительно. Если американские небоскребы появились из-за очень дорогой земли в Нью-Йорке, то московская земля не стоила ничего. Идея сталинских высоток наилучшим образом была

¹ Там же. С. 194.

² См.: *Зиновьева О. А.* Символы Сталинской Москвы. М.: ТОНЧУ, 2009. С. 194.

³ *Цапенко М. П.* О реалистических основах советской архитектуры. М.: Гос. изд-во лит. по строительству и архитектуре, 1952. С. 256.

⁴ См.: *Хмельницкий Д.* Архитектура Сталина. С. 180.

⁵ Цит. по: *Гершкович Е., Корнеев Е.* Высокий сталинский стиль. М.: Трилистник, 2006. С. 22.

воплощена в здании университета: небоскреб, стоящий в пустом поле¹. Да и те здания, что высятся в районе Садового кольца, окружены малоэтажной застройкой и воспринимаются так же, как здание университета, — в пустоте и одиночестве, что делает их высотность труднообъяснимой.

Но объяснения следует искать в иной плоскости: эти здания создавались не как архитектурные сооружения, но как скульптурные объекты. Вначале строились макеты, затем они рассматривались в качестве градостроительных ансамблевых элементов. Соответственно, и отношение к ним было сугубо эстетическим: богато украшенные лепниной и скульптурами, они настолько фигуративны, что их функциональность вторична.

Ясно поэтому, что экономические обоснования высотного строительства в Москве были сопряжены с немалыми трудностями. Ведь кроме обычных рассуждений о том, что «в условиях большого города малоэтажное строительство не только приводит к разбазариванию ценных городских территорий, излишним затратам на коммуникации и благоустройство, но и предопределяет создание мелкомасштабных архитектурных форм, выпадающих из ансамбля крупного города»², оставались сугубо эстетические:

Создание мощных, величественных и художественно полноценных архитектурных образов особенно необходимо для Москвы — столицы столиц, центра нового свободного мира, оплота передовой культуры, науки и искусства. Силуэты высотных сооружений, начатых строительством год-два назад, уже зазвучали новой мощной нотой в архитектурной симфонии Москвы, решительно изменили ее давно сложившийся силуэт, сообщали ему черты монументальности, ярко повествующие о величии эпохи коммунизма³.

Эти обоснования были куда более укорененными в советской архитектурной теории, которая всегда тяготела к идее «города-ансамбля». А потому задуманная Иофаном в 1930-х годах система высотных зданий Москвы, подчиненная принципу центричности и сводившаяся к размещению сети высотных зданий вокруг гигантского ступенчатого объема Дворца Советов, стала естественным завершением сталинского архитектурного эксперимента по реконструкции Москвы.

¹ Органичность подобных архитектурных решений внутри сталинской культуры такова, что для ее адептов не была ясна двусмысленность подчеркиваемой разницы между нью-йоркскими и московскими высотными зданиями. Вынужденной высотой нью-йоркской архитектуры здесь противопоставлялась статусная высота московской. Так, Каро Алабян всячески подчеркивал «размах» здания МГУ по сравнению с Колумбийским университетом, который занимает территорию в 12 раз меньшую, чем Московский. Как если бы научная репутация университета измерялась квадратными метрами территории его кампуса (*Алабян К. С.* Высотные здания столицы // *Огонек*. 1952. № 37. С. 6).

² *Цапенко М. П.* О реалистических основах советской архитектуры. С. 238.

³ Там же. С. 238.

Небоскребы, связанные со сверхвысотным зданием Дворца Советов, должны были постепенно смягчать переход от центральной доминанты к более низкой рядовой застройке. Так, построенные в 1949–1953 годах высотные дома со временем должны были войти в число небоскребов, построенных на площадях Садового кольца, которое, будучи обрамленным высотными зданиями, должно было играть роль своеобразной короны центра Москвы. Но и сама Москва должна была превратиться в своего рода высотную башню-пирамиду: по периметру шли 8–10-этажные здания, на Садовом кольце — 20–30-этажные дома. В центре — Кремлевский холм и махина Дворца Советов. Городу предстояло расти вертикально, усиливая символическую иерархию.

Речь шла о возрождении утерянного силуэта столицы. Расположенные в местах пересечения крупных магистралей, в излучине реки, на существенных в градостроительном отношении точках высотные здания усиливали кольцевую систему Москвы и, соответственно, силовое символическое поле власти. Высотные здания представляли комплексом градостроительных доминант, через идею высотности раскрывавших символическую иерархию власти.

Таким образом, экономические обоснования высотного строительства подменялись градостроительной целесообразностью. Ясно (хотя прямо об этом не писалось), что разрушение московских церквей и соборов сделало панораму города плоской и невыразительной. С другой стороны, «мощное многоэтажное строительство послевоенной Москвы совершенно «утопило» древние архитектурные вертикали города. Затерялась некогда самая высокая звонница Ивана Великого, не видны стали золотые купола и ярусные колокольни уцелевших в антирелигиозной кампании церквей, скрылись башни Кремля»¹.

Этим объяснялась необходимость возведения доминирующих вертикалей для создания в городской среде визуальных акцентов, что полностью подчинило эти дома «образным» функциям. Они, как замечает Хмельницкий, были «демонстративно, вызывающе нефункциональны». Но нефункциональны лишь в традиционном смысле. Идеологически и символически они были предельно функциональны:

высотные здания к своему формальному назначению безразличны. Их единственная функция — это функция театральной декорации. В идеале они должны были бы остаться фантомами, ничем и никем не заселенными пространственными структурами. Образцами так ненавидимого советскими искусствоведами «искусства для искусства». Практически оставить их пустыми было нельзя, но Сталину было совершенно все равно, чем заполнить их объемы. Министерства, гостиницы, жилые дома, университет — такое многообразие функций при единстве образа демонстрирует презрение автора к функциональной, бытовой составляющей

¹ Зиновьева О. А. Символы Сталинской Москвы. С. 204.

архитектуры. Он сконструировал свои композиции из изначально гомогенной, не структурированной архитектурной массы, которую архитекторы — формальные авторы проектов — должны были приспособить под исполнение той или иной функции¹.

Задача создания архитектурного образа и силуэта, отодвинувшая функциональность этих зданий на задний план, была сугубо политико-эстетической. По сути, речь шла о воссоздании того, что позже стало определяться как «храмовые акценты». Но и сами эти здания не только метонимически принимали на себя функции разрушенных храмов. Они создавались как поистине культовые сооружения. Речь идет об иерархии пространства не только вовне, но и внутри них. Таковы холлы и операционные залы высотных гостиниц «Ленинградская» и «Украина» или вестибюль здания МИДа. В МГУ таким был задуман Актовый зал, размещенный на вершине главной башни. Вот как он описывался самим главным архитектором МГУ Рудневым:

Колонны зала из белого искусственного мрамора поддерживают большой купол с нервюрами и двумя подсветами. В междуоконных простенках галереи установлены большие белые мраморные памятные доски, на которых размещены бронзовые медальоны с изображением корифеев русской науки. На фризе колоннады, против выхода из лифта, помещен бронзовый барельеф Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина в окружении знамен. В центре зала устанавливается мраморная скульптура товарища Сталина².

Обобщая опыт работы над подобной, по сути, алтарной инсталляцией, Руднев делал следующий примечательный вывод:

Расходование всей суммы архитектурно-декоративных средств должно производиться по принципу нарастания к центрам композиции, с целью получения контраста, выявления главного. Успех целиком зависит от правильного выбора помещения, в котором нужно заставить все средства зазвучать в полной мере³.

Когда же такое помещение выбрано, на «средства» (фигурально и буквально) можно не скупиться.

Интерьеры лишь продолжали заданный этим зданиям вектор — быть отстроенной идеологией, проецирующей через внешнюю пышность и помпезность величие сталинского режима. В особенности это касается зданий, где

¹ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. С. 298.

² Руднев Л. Интерьеры Дворца науки на Ленинских Горах // Архитектура и строительство Москвы. 1953. № 1. С. 17.

³ Там же.

должны были располагаться государственные институции. Таково в первую очередь здание МИД — настоящая витрина страны. В советской архитектурной печати этим зданиям приписывались трудноуловимые свойства. Так, якобы здание МИД вызывало «ощущение торжественности, свойственной советскому государственному учреждению и создающей одновременно радостное, праздничное настроение», что и подвигло авторов «придать свободно стоящему зданию, как бы естественно вырастающему из среды новой и реконструированной застройки, динамическую устремленность ввысь» и «высотную ярусную композицию»¹.

На самом деле, эти здания, будучи действительно адекватным выражением сталинского видения пространства власти и созданные в качестве центров городских архитектурных ансамблей, были

замкнуты в себе и враждебны публике фактически и психологически. Мощные входные порталы не приглашают, а отталкивают прохожих. В этом был прямой функциональный смысл. Советские министерства, гостиницы (тем более для иностранцев) и дома высокопоставленных чиновников и деятелей культуры были в равной степени охраняемыми правительственными объектами, недоступными и даже опасными для посторонних².

Все писавшие о высотных домах послевоенной Москвы указывали на то, что всегда характеризовавшийся многочисленными шпилями и куполами церковей силуэт Москвы оказался в советское время сильно сглаженным из-за роста среднего уровня этажности застройки. Если раньше панорама города определялась множеством островерхих колоколен, то теперь они были либо снесены, либо застроены, а «сохранившиеся башни уже не определяют архитектурного облика столицы, и верхний силуэт города превратился в простое скопище крыш. Чтобы вернуть Москве прежний исторически сложившийся силуэт, надо построить ряд зданий, которые были бы высотны в масштабах нашего времени»³.

Эти «масштабы нашего времени» формировали новые пропорции: «новое высотное здание так же относится к современным многоэтажным домам, как колокольня к старым постройкам»⁴. Более прозрачно журналист сталинской эпохи не мог определить сходство «социалистической столицы» с «архитектурным обликом» старой Москвы, где доминировали колокольни и церкви. Градостроительная роль московских высотных зданий заключалась не в том,

¹ Гегелло А. Новый успех советской архитектуры: Высотное здание на Смоленской площади // Архитектура СССР. 1952. № 11. С. 14.

² Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. С. 299.

³ Зыков Ив. Дворец науки // Новый мир. 1953. № 1. С. 161.

⁴ Там же.

чтобы, став новыми архитектурными доминантами, выявить утраченный с годами и многочисленными сносами памятников характерный силуэт Москвы. Действительно, на смену куполам снесенных церквей должны были прийти шпили со звездами. Но менее всего Сталина и его архитекторов занимали задачи консервации или реставрации. Спустя всего два месяца после принятия постановления Совмина Главное управление по охране памятников Москвы выступило с необычайно резким заключением о том, что 26-этажное здание в Зарядье и 16-этажное на Котельнической набережной оказываются в зонах расположения ценнейших историко-архитектурных памятников и грозят их уничтожением¹. Сам факт критики инициированного Сталиным постановления правительства свидетельствует о том, что никакого консервативно-охранительного измерения этот проект не имел, хотя идеологически и символически апеллировал к «традициям русской архитектуры».

Градостроительный дискурс, в который упаковывалось высотное строительство, был сугубо утилитарен и пропитан национальной риторикой:

Над Москвой уже возвышаются новые высотные величественные здания. Они расположены в различных точках города по всесторонне разработанному плану реконструкции столицы. Это не американские небоскребы-этажерки, в кучу «столпившиеся» на улицах Нью-Йорка или Чикаго, лишенные гармоничности силуэта, красоты, затесняющие город и подавляющие человека своей тяжелой массой, хаотичностью своего расположения в плане города, своей дешевой и кричащей рекламностью², —

писали на страницах журнала «Архитектура СССР» архитекторы В. Лебедев и П. Штеллер, восхищаясь планомерностью и художественной продуманностью расстановки московских высотных зданий, ставших «новым величественным украшением столицы»: «Город как бы воспринял и продолжил архитектурные принципы ансамбля Кремля с его гордыми и выразительными силуэтами башен и куполов, золотых их завершений»³.

Этот подход к градостроительной роли высотных зданий разделял и ведущий советский искусствовед Алексей Федоров-Давыдов, полагавший, что архитекторы «сумели <...> творчески использовать традиции высотных древнерусских сооружений, лежавшую в их основе идею триумфальности». Получившиеся в результате сооружения

¹ См.: Докладная записка и. о. начальника Главного управления охраны памятников архитектуры Ш. Е. Ратия председателю Комитета по делам архитектуры при СМ СССР А. Г. Мордвинову о сохранении памятников архитектуры при строительстве высотных зданий 3 марта 1947 г. // Косенкова Ю. Л. Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов. С. 264–265.

² Лебедев В., Штеллер П. Высотные здания и новые ансамбли Москвы // Архитектура СССР. 1952. № 8. С. 6.

³ Там же.

при своих грандиозных размерах не вызывают у человека ощущения подавленности, а наоборот, вызывают чувство светлой радости, свободы, олицетворяют идею расцвета материальной и духовной культуры советского общества, мощь и глубокую человечность нашей культуры. Благодаря им вся Москва превращается в грандиозный архитектурный ансамбль. Единство города получает свое наглядное выражение¹.

Наступление «русского стиля» в послевоенной архитектуре было неостановимым. Достаточно сравнить довоенные станции московского метро с введенными в эксплуатацию после войны (Арбатская, Киевская, Комсомольская и др.) — с их декоративными мотивами византийско-русского стиля, с низкими сводчатыми потолками, «пузатыми» колоннами, узкими окнами-бойницами, теремными элементами, зарешеченными металлическими дверными и оконными проемами, фресками и витражами с растительными орнаментами, многоцветными изразцами и массивной ковкой².

В большинстве московских высотных домов этот стиль проявлялся куда сдержаннее. Однако дискурсивно он прокламировался едва ли не в каждом тексте тех лет об этих сооружениях. Объяснение этому следует искать не только в том, что они имели совершенно иной масштаб в городской среде, но и в том, что небоскребы считались отличительной чертой американской архитектуры и имели в советской культуре устойчиво негативную коннотацию. Теперь, инкорпорированные Сталиным в советскую культуру, они нуждались не только в реабилитации, но и в исторической укорененности и легитимации. Как всегда, выход был найден в сепарации «советских» и «западных» образцов: советские высотные дома никогда не назывались «небоскребами», потому что они ими не были. Они принадлежали совсем иной архитектурной традиции.

Рассматривая конструирование этой традиции в *Культуре-2*, Паперный замечал:

Россия вступает как бы в спор с Византией и Ренессансом за право наследования античной традиции. Путь в Афины лежит уже не только через Рим, но и через Киев, Владимир и Москву. Постепенно, однако, и Афины и Рим как-то исчезают из поля зрения (хотя и остаются в подразумеваемом круге ассоциаций), и Москва из транзитного пункта традиции все больше превращается в ее начало и в ее же конец. К 1944 г., когда возникла задача восстановления разрушенных войной городов, культура уже обладала рецептом, ей уже было известно, как именно эти города надо восстанавливать и перестраивать³.

¹ Федоров-Давыдов А. А. Некоторые вопросы архитектурной теории и практики в свете труда И. В. Сталина «Экономические проблемы социализма в СССР» и решений XIX съезда партии // *Архитектура СССР*. 1954. № 11. С. 3.

² См.: Гацунаев К. Н. Героико-патриотические мотивы в московской архитектуре 1940–1950 гг. // *Вестник МГСУ*. 2015. № 8. С. 18–29.

³ Паперный В. *Культура Два*. С. 43.

Приводя цитату из одной из передовых статей того времени («Великие традиции русского градостроительства, великие ценности классической архитектуры и народного зодчества нашей страны составляют ту незыблемую основу, на которой должно твориться новое в архитектуре нашего времени»), Паперный замечает, что «эти традиции русского градостроительства — целиком изобретение 1940-х годов. Даже эпоха Александра III не имела о них ни малейшего понятия»¹. Апроприировав все классические традиции и объявив их «русскими», а по сути «размалевав» декором *à la russe* и ордером американские небоскребы, позднесталинская культура назвала московские высотные дома самым ярким воплощением «традиций русского градостроительства».

Чечулин, который руководил всем проектом послевоенного московского высотного строительства и настолько ассоциировался с ним, что получил прозвище «высотник» (именно он, будучи в 1945–1949 годах главным архитектором Москвы, а затем главным архитектором высотного дома на Котельнической набережной и так и не построенного восьмого высотного здания рядом с Красной площадью, ассоциируется с разрушением Зарядья), писал, что «высотные здания Москвы продолжили славные традиции классической русской архитектуры. Они одеты в белокаменный наряд, их башни, увенчанные ажурными переплетами арок, устремлены ввысь, как шатровые крыши древнего Кремля, а весь облик соответствует нашей русской природе, близок ее поэтическому характеру»².

В столь необычных для архитектора-специалиста поэтических терминах говорилось о русских традициях, которые всегда описывались весьма туманно. Так, утверждалось, что «в ансамбле социалистической Москвы в новом качестве возрождается исторически сложившийся архитектурный облик» прошлого, для которого якобы «было также характерно живописное сочетание жилой застройки с высотными, многоярусными сооружениями»³. Очевидно, что подобное сочетание (рядом с жилыми сооружениями стоят высотные — церкви или общественные постройки) характерно для любого города мира и ничего русского в этом, разумеется, нет.

Когда же доходило до описания конкретных элементов русской национальной архитектурной традиции применительно к высотным зданиям, к их числу относили шпили, зубцы кремлевских стен, декор, ярусное построение с убывающими кверху объемами и постепенным облегчением их масс, что использовалось обычно при возведении монастырских колоколен и храмовых зданий. Если все это накладное убранство в виде шатров и ярусных башен снять, высотные здания превратятся в презираемые американские небоскребы.

¹ Паперный В. Культура Два. С. 43.

² Чечулин Д. Н. Жизнь и творчество. М.: Молодая гвардия, 1978. С. 98–104.

³ Рзянин М. Об освоении классического наследия в советской архитектуре // Архитектура СССР. 1952. № 12. С. 22.

Даже Давид Аркин, один из немногих защитников современной западной архитектуры (еще до того, как он будет обвинен в космополитизме), выступая на торжественном заседании Президиума Академии архитектуры СССР, посвященном 800-летию Москвы, 16 сентября 1947 года, утверждал, что храм Василия Блаженного является чуть ли не метафорой не только Москвы, но и всей России, что «это не только храм, это, прежде всего, монумент триумфа и освобождения, радостный памятник победы и народного торжества». Этот храм, метонимически замещающий снесенный храм Христа Спасителя и еще не построенный на его месте Дворец Советов, нес в себе и прообраз будущих «триумфальных башен»:

Его девять башенных глав образуют на первый взгляд причудливый, почти фантастический силуэт. Всматриваясь, зритель замечает, что эти башни-главы расположены в строгом порядке, согласованно подчиняясь центральному шатру: как бы восемь отдельных храмов объединены в один организм, центром которого является вертикаль серединной, девятой башни, высоко вздымающейся над всем построением и как бы символизирующей объединение отдельных частей и земель Русского государства вокруг царственной Москвы. Радостная мечта и народная вера выражены здесь в ликующих архитектурных формах¹.

Вряд ли слушатели нуждались в более прозрачной метафоре будущих восьми высотных домов.

Если архитекторы старались хотя бы до некоторой степени держаться в терминологических рамках, то журналисты не сдерживали себя вовсе. Один из них на страницах «Нового мира» доказывал, что советские небоскребы, будучи продуктом «русской классической традиции», старше американских: «Приходится иногда слышать рассуждения, что высотные здания мы строим якобы по примеру небоскребов Нью-Йорка и Чикаго. Такие нелепые утверждения просто безграмотны. Зачем нам ходить за примерами так далеко, когда есть примеры поближе?» Журналист приглашал всех желающих съездить на трамвае в село Коломенское, где «на зеленой горке стоит над рекой высокая белая башня ростом в пятнадцатипятиэтажный дом — древняя церковь Вознесения. Чем не высотное здание?» — вопрошал он.

Взяв в качестве образца социалистического «Дворца науки» шатровую церковь XVI века, автор неожиданно переходил от эстетики к инженерии:

Ее строили умные люди с тонким вкусом и с большим чутьем к красоте. Стройные пропорции делают ее выдающимся произведением архитектуры. Даже в чисто инженерном отношении она построена очень неплохо для своего времени. Стоит

¹ Цит. по: Косенкова Ю. Л. Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов. С. 265.

уже пятое столетие, и нет причин не простоять ей еще тысячу лет. Построена она в 1532 году, в то время, когда Америка только открывалась и не было еще известно, будут ли когда-нибудь существовать Нью-Йорк и Чикаго с их небоскребами¹.

Автор утверждал, что такие семидесяти- и восьмидесятиметровые постройки, как Иван Великий, колокольня Новодевичьего монастыря, Спасская, Троицкая, Никольская, Водовзводная и Боровицкая башни Московского Кремля, «были для своего времени высотными в полном смысле этого слова. Да и сейчас их низкими не назовешь: они вровень с современным двадцатипятиэтажным домом». Отсюда следовал вывод: «Наша страна — родина высотных зданий. Ниоткуда они к нам не пришли, а самостоятельно созданы нашим народом»².

Сделав этот экскурс в историю, он обратился к новому зданию университета, ставшему «украшением Москвы» благодаря тому, что оно, будучи высотным, «выросло в высокую башню и увенчалось шпилем. Здесь проглянуло сродство с памятниками нашей древней архитектуры. Центральная башня возвышалась над крыльями, словно бы так же, как башни древних кремлей над их стенами». Словом, здание «само» устремилось ввысь, куда его позвала древнерусская традиция, а все попытки уйти от этой высотности оказались бесплодными — «история разработки проекта университетского здания поучительна. Она показала, что все попытки уйти в сторону от исторических традиций оказались порочными»³.

В послевоенную эпоху история чудесным образом не уходит вглубь веков, но, напротив, подобно некоей духовной лаве, пробужденной эпохой сталинских триумфов, экстатически *вырывается на поверхность, вздымаясь высотными домами*. Будучи *чистой исторической субстанцией*, они *естественным образом* обретают «традиционные» формы, которые в некоем семиотическом пароксизме демонстрируют историческую *глубину* через архитектурную *высоту*.

Так что, например, шпили, которыми завершались все эти постройки, были не простой данью традиции, но естественным ее выражением, о чем Сталин заботился лично. То, что он требовал завершения всех высотных зданий шпилями, не было просто фольклором. Об этом вспоминали сами архитекторы. Так, автор проекта высотки на Кудринской площади Михаил Посохин писал, что вкусы Сталина «особенно четко проявились при проектировании высотных домов в Москве, увенчанных по его желанию остроконечными завершениями»⁴. Даже те высотные здания, что не имели в проекте шпилей, как, например, здание МИДа на Смоленской площади, должны были приобрести его. Сталину особенно импонировала чечулинская башня на Котельнической набережной,

¹ Зыков Ив. Дворец науки. С. 160.

² Там же. С. 161.

³ Там же. С. 165.

⁴ Цит. по: Васькин А. А., Назаренко Ю. И. Сталинские небоскребы. С. 70.

имевшая шпиль, после чего он потребовал добавить шпили ко всем проектам, что делало эти здания больше похожими на Кремль, чем на нью-йоркские небоскребы.

И все же американские небоскребы оставались сугубо травматическим объектом сталинского архитектурного воображения — вплоть до того, что даже в постановлении правительства о строительстве высотных зданий в Москве оказались слова о том, что «проектируемые здания не должны повторять образцы известных за границей многоэтажных зданий». Дело в том, что эти «известные за границей» здания создавались по *экономическим* причинам. Именно эту их природу сталинский дискурс всячески дискредитировал, противопоставляя экономике эстетику, а «капиталистическому чистогану» «национальные традиции».

Советская архитектурная печать не переставала повторять, что «в отличие от американских небоскребов с их оголенной, безрадостной архитектурой, лишенной национального своеобразия, в наших высотных зданиях отражены характерные черты русской национальной архитектуры с ее красочностью и стремлением ввысь»¹. А для того чтобы эти «характерные черты» русской архитектуры оставались незамутненными, как вспоминал Посохин, «нам нельзя было в приказном порядке пользоваться иностранными журналами при проектировании; тем самым исключались заимствования и влияния Запада. Но желания такого не возникало; и мы увлеклись русскими высотными композициями»².

Борьба с американскими небоскребами началась одновременно с высотным строительством в Москве. В 1947 году первый автор проекта нового здания МГУ на Ленинских горах Борис Иофан писал:

В первый период строительства небоскребов в США американские архитекторы проектировали их то в виде ряда дворцов времени итальянского Возрождения, поставленных друг на друга, то в виде огромных массивов зданий, завершенных бортиками в бездушном ложно-классическом духе, то в виде тяжелого массива здания, покоящегося на таких же портиках и аркадах. В последующий период пошла мода на готику, и американские архитекторы строили многоэтажные универмаги в виде готических храмов, причем не без сарказма называли их «коммерческими соборами». В ряде случаев американские небоскребы являются лишь инженерными сооружениями с навешенными на них разнохарактерными украшениями. Советские архитекторы не пойдут по этому пути. У них есть чем руководствоваться в поисках характера архитектуры многоэтажных зданий³.

¹ Там же. С. 80.

² Там же. С. 206.

³ Иофан Б. Новый силуэт столицы // Советское искусство. 1947. 18 июля.

Руководствоваться предстояло традицией и эстетикой. Развивая эту мысль в специальном докладе на VIII сессии Академии архитектуры СССР, посвященной будущим высотным зданиям Москвы, Иофан большую часть речи посвятил доказательству того, что ни о каком копировании американских небоскребов здесь не может быть и речи:

Отличие советских многоэтажных зданий от зарубежных сооружений заложено в самой основе нашей жизни. Мы задумываем композицию силуэта города в целом и в связи с этим намечаем расположение многоэтажных зданий в городе. <...> В США, где в течение 50 лет широко была распространена практика сооружений «небоскребов», сейчас стало модным говорить о малоэтажном строительстве. <...> Случайно сгруппированные «небоскребы» создают лишённые солнечного света улицы-ущелья, оставляющие гнетущее впечатление. Многоэтажные здания, сооружаемые в Москве, будут свободны от этого недостатка. Располагаемые на достаточно открытом пространстве, на значительном расстоянии друг от друга, они не лишают улицы и площади необходимого проветривания и солнечного света, не будут давить своей массой на человека¹.

Говоря об американских небоскребах, непременно цитировали М. Горького, который после посещения Нью-Йорка писал о небоскребах: «Квадратные, лишённые желаний быть красивыми, тупые, тяжелые здания поднимаются вверх угрюмо и скучно. В каждом доме чувствуется надменная кичливость... своим уродством»². Совсем иное дело — советские высотные здания:

Пусть американские небоскребы превосходят наши здания числом своих безобразных этажей, но они никогда не сравнятся с нашими высотой художественного замысла по той простой причине, что не имеют пространственной свободы, необходимой зданию для выражения архитектурной идеи для осуществления своей внутренней закономерности. Они выдавлены вверх прессом городской тесноты и принимают случайную форму земельного участка в промежутке между соседними постройками. А наш университет расположился на просторе и занял вместе со всеми отдельно стоящими зданиями и садами площадь в 267 гектаров. Это в десять раз больше площади Московского Кремля³.

Тот факт, что при проектировании и строительстве здания МГУ использовался лучший опыт из-за океана, не только старательно скрывался, но и все достижения в высотном строительстве приписывались советским инженерам. Так, на страницах «Архитектуры СССР» инженер П. Красильников утверждал,

¹ Цит. по: Косенкова Ю. Л. Советский город 1940-х — первой половины 1950-х годов. С. 265–266.

² Цит. по: Зиновьева О. А. Символы Сталинской Москвы. С. 220.

³ Зыков Ив. Дворец науки. С. 167.

что поскольку «одной из ответственныхнейших теоретических проблем было при-
дание наибольшей прочности и устойчивости возводимым сооружениям, рас-
считанным на века», советским инженерам пришлось все делать самим: «Аме-
риканский метод строительства небоскребов не мог обеспечить решения этой
проблемы и был отвергнут. За короткое время советские ученые и инженеры-
строители создали новую отрасль науки — теорию высотных сооружений»¹.

В результате советская теория позволила решить проблему, которую оказа-
лись неспособными решить американцы, чьи «небоскребы сильно раскачива-
ются при ветре, что вызывает тяжелые физиологические ощущения у жителей
верхних этажей; нередки также случаи опадания наружных облицовочных ма-
териалов. В связи с этим особенно необходимо подчеркнуть большие дости-
жения советских строителей, воздвигающих практически не деформирующе-
ся высотные здания»². Примечательно, что выносные металлические сетки на
уровне первого этажа этих зданий появились почти сразу: «случаи опадания
наружных облицовочных материалов» (элементов декора, кровельных ограж-
дений, скульптурных конструкций) были зафиксированы в первые же месяцы
после ввода московских высотных зданий в эксплуатацию.

Но основным изъяном американских небоскребов считались их антиэсте-
тизм и отсутствие в них градостроительного потенциала. Если советские по-
стройки были градообразующими, удобными, красивыми, окруженными пар-
ками и скверами, то «поставленные на перекрестках американские небоскребы
превращают улицы в дымные и мрачные ущелья, подавляют человека, набра-
сывают мрачную тень на все окружающее, лишают жителей последней кап-
ли человеческого достоинства»³. Иначе говоря, тогда как советские высотные
здания *украшают* город, американские — *уродуют* его.

«Окружение» этих зданий считалось не меньшей проблемой, чем они сами.
Советские инженеры-строители А. Воронков и С. Балашов с отвращением
писали:

словно в ущельях, стоят в Нью-Йорке и Чикаго небоскребы. Вокруг них грязь
и плесень, самый воздух как бы пропитан миазмами. Узкая утилитарность, стрем-
ление выжать из каждого доллара, вложенного в постройку, максимальный барыш,
наибольшую выгоду — вот что движет владельцами строительных компаний Аме-
рики. Пусть вокруг небоскребов стоят грязнейшие лачуги, пусть его окружает за-
хламленная, покрытая грязью территория — все это мало тревожит бизнесменов.
Они не потратят и цента на то, что не принесет им дивидендов!⁴

¹ Красильников П. Важный этап в развитии советской строительной техники // Архитектура СССР. 1952. № 6. С. 15.

² Там же.

³ Воронков А., Балашов С. Дворец науки. М.: Моск. рабочий, 1954. С. 28.

⁴ Цит. по: Гершкович Е., Корнеев Е. Высокий сталинский стиль. С. 16.

Крупнейший в СССР специалист по высотному строительству и автор одной из московских высоток, гостиницы «Украина», Вячеслав Олтаржевский, который с 1924 по 1935 год работал в США, куда был командирован для ознакомления с современными строительными технологиями, и участвовал в высотном строительстве в Нью-Йорке, критиковал американские небоскребы за отсутствие в них градообразующих функций: в Америке «в роли градостроителя выступает не архитектор, а хищнический капитал, ищущий выгодно для себя приложения или рекламы». В результате город «приобретает все качества, вытекающие из хаотической бессистемной застройки», а «улицы, сплошь заставленные „небоскребами“, превращаются в узкие мрачные ущелья, лишаящие людей естественного света и воздуха, действующие угнетающе на психику человека». Что же касается градостроительных аспектов высотного строительства на Западе, то «небоскребы играют разрушающую, а не организующую роль в градостроительной структуре города»¹.

Рассматривая один такой небоскреб, построенный в Нью-Йорке в 1947 году и показанный в журнале «Америка»², Цапенко писал:

В этом сооружении нет ни композиции, ни ритма, нет красоты, изящества, образа. Есть только двадцать с лишним этажей и бесконечные ряды окон. Выражена ли тут какая-либо идея? Только та, что предпринимателю нужны торговые, конторские или жилые помещения, что нет дела этому предпринимателю до того, что его сооружение стоит в центре огромного города и так или иначе имеет какое-то общественное значение, ибо своими формами воздействует на ум и чувства тысяч людей. Смысл подобной архитектуры в том и заключается, что она является архитектурой в такой же мере антиобщественной, сколь антихудожественной³.

Соответственно, основная функция советских высотных зданий сугубо эстетическая, понимаемая как обогащение потребителей этих сооружений (от прохожих до жильцов) «художественным богатством», которое оказывалось в этом свете не сопутствующим украшением и не «архитектурным излишеством», как позже его стали называть, но *raison d'être* этой архитектуры.

В условиях послевоенной нищеты высотные здания поражали роскошью и богатством оформления. Все они обильно украшались колоннадами, псевдоклассическими фронтонами и декоративными арками, скульптурой, лепниной, фризами, барельефами, витражами, пышными орнаментами и рельефами, натуральным камнем и мозаикой. Каждое имело торжественные и очень тяжелые холлы, создающие впечатление давления сверху. Фасады и балконы

¹ Олтаржевский В. К. Строительство высотных зданий в Москве. М.: Гос. изд-во лит-ры по строительству и архитектуре, 1953. С. 214.

² Америка. 1949. № 29. С. 8.

³ Цапенко М. П. О реалистических основах советской архитектуры. С. 358.

украшались гранитом. Необычайно возросла роль монументально-декоративной скульптуры, которая в сравнении с довоенным строительством стала более распространенной и помпезной, декор — более богатым, а ордер — откровенно избыточным. В результате резко выросла стоимость строительства, в котором до 30% уходило на декор¹.

Уже декоративное убранство Дворца Советов поражало современников размахом. Одних картин в нем предусмотрено столько, что их количество измеряли квадратными метрами — 18 тысяч квадратных метров масляной живописи, 12 тысяч фресок, 4 тысячи мозаик, 20 тысяч барельефов, скульптурных групп до 12 метров высотой, 170 скульптур до 6 метров и т.д.² Но пышный дворцовый стиль послевоенной триумфальной архитектуры по затратности не имел в СССР прецедентов. Так, при строительстве высотного здания у Красных ворот использовано 39 килограмм стали на один квадратный метр здания — немыслимая цифра по любым критериям. Самую высокую среди других высотных зданий стоимость строительства имела гостиница «Ленинградская» — 21 000 рублей за 1 кв. м, а с оборудованием — 32 000 рублей. Речь идет об астрономических суммах. Неудивительно, что стоимость этого строительства была запредельной.

Однако поскольку богатство декоративного оформления зданий несло не только репрезентативные, но и символические функции, с расходами никто не считался, как, например, при строительстве нового здания университета. Будь то помпезная тематическая скульптура, воплощавшая витальную героику и триумфальность послевоенного сталинизма и символизировавшая мирный труд, материнство, учебу или творчество. Будь то барельефы и эмблемы советского плодородия и изобилия. Будь то скульптурные фризы, один из которых работы Георгия Мотовилова над колоннадой главного входа в новое здание МГУ изображал торжественный марш как будто сошедших с «Фундаментального лексикона» Гриши Брускина советских ученых, архитекторов, строителей, рабочих, колхозников, несущих знамена и отбойные молотки, модели самолетов и рулоны чертежей, горны и барабаны, снопы пшеницы и огромные детали машин, стопки книг и реторты. Герои этого фриза были одеты в национальные костюмы советских республик, что также напоминало об имперском статусе «Дворца науки» (как официально назывался главный корпус МГУ после открытия).

Конец сталинской архитектуры (в отличие от других искусств) имеет точную дату: 30 ноября — 7 декабря 1954 года прошло созванное ЦК КПСС и Советом министров СССР Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного

¹ См.: Васькин А. А., Назаренко Ю. И. Сталинские небоскребы. С. 57.

² Там же. С. 45–46.

и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций, на котором выступил Хрущев. Итоги совещания спустя год были закреплены в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве». На протяжении всего 1955 года в печати подвергались разностной критике и объявлялись идеологически чуждыми «архитектурные излишества», которыми, по сути, стало теперь называться то, что вчера еще называлось «русскими архитектурными традициями».

Выступая на совещании, Хрущев приводил цитаты десятилетней давности из высказываний как архитекторов, так и ученых, которые теперь, после смерти Сталина, вызывали гнев нового руководства. Одни, как архитектор А. Мордвинов, прямо поощряли «украшательство»: «Создание значительных архитектурных произведений требует строительных объемов, не обусловленных прямой практической необходимостью (портики, монументальные залы, башни». Другие, как профессор А. Бунин, оправдывали нефункциональное строительство: «Для украшения города необходимы утилитарно неоправданные целые здания, в частности, купольные и башни»¹.

Ставшее распространенным сравнение высотных домов с церквями (поскольку, как мы видели, больше нечем было поддерживать претензии на самобытность русской национальной архитектуры) вызвало особенно гневную реакцию со стороны Хрущева, обвинившего архитекторов в неверных политических установках, как будто они не выполняли то, чего прямо требовали постановление ЦК 1947 года и лично Сталин. К ним обращается теперь Хрущев с судьбоносной речью:

Проектируя высотные здания, архитекторы интересовались главным образом созданием силуэта сооружений и не думали, во что обойдется строительство и эксплуатация этих зданий... Архитектор Захаров, например, представил проектные соображения по застройке Большой Тульской улицы такими домами, которые своими очертаниями мало чем отличались от церквей. Попросили его объяснить <...> чем это вызвано. Он ответил: «Мы сочетаем наши проекты с высотными зданиями, необходимо показать силуэт зданий. Вот, оказывается, какие проблемы больше всего занимают товарища Захарова. Ему нужны красивые силуэты, а людям нужны квартиры. Им не любоваться силуэтами, а жить в домах нужно!»²

Но именно этого — архитектурных силуэтов — прямо требовало правительственное постановление 1947 года:

¹ Всесоюзное совещание строителей, архитекторов и работников промышленности строительных материалов, строительного и дорожного машиностроения, проектных и научно-исследовательских организаций. М., 1955. С. 390.

² Там же.

Пропорции и силуэты этих зданий должны быть оригинальны и своей архитектурно-художественной композицией должны быть увязаны с исторически сложившейся архитектурой города и силуэтом будущего Дворца Советов. В соответствии с этим, проектируемые здания не должны повторять образцы известных за границей многоэтажных зданий.

На другой день после речи Хрущева всем сразу стало ясно, что еще вчера считавшиеся вершиной советской архитектуры московские высотные здания — образец нефункциональности и бесплодного «украшательства»:

Высотная композиция здания с вертикальными объемами, создаваемая в угоду форме и в отрыве от утилитарного назначения здания, привела к творческой неудаче, примером чему могут служить неудобные квартиры в узких башнях дома на Котельнической набережной и такие же неэкономичные объемы дома на Смоленской площади в Москве¹.

Но дело было не только в завышенной высотности жилых домов — под сомнением оказалась «ненужная пышность архитектуры жилищ. „Триумфальность“ жилых домов последнего времени явилась сигналом общего неблагополучия, в котором повинны не только одни архитекторы, но также строители и порой чрезмерно расточительные заказчики»². Хотя «заказчики» названы здесь во множественном числе, заказчик у этих сооружений был один — Сталин. Расточительство заказчика и привело к тому, что «стоимость квадратного метра стала во много раз больше и без того очень высокой стоимости жилой площади»: «Нельзя мириться с тем тяжким положением, что стоимость жилой комнаты средних размеров равняется стоимости трех автомобилей „Победа“. Не может же в самом деле в предельно короткий срок наше государство наделить каждого человека в полном достатке жилой площадью столь высокой стоимости!»³

И все же главной заботой руководства советской архитектуры было снять ответственность за архитектурную политику с ее кураторов и переложить на самих архитекторов. В передовой статье «Архитектурное творчество — на службу народу!» журнала «Архитектура и строительство Москвы», вышедшей накануне публикации постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», говорилось:

Надо до конца понять, что игнорирование требований индустриального строительства, формалистические извращения в архитектуре возникли в самой архитектурной

¹ Николаев И. Вопросы экономики и эстетики в советской архитектуре // Архитектура СССР. 1954. № 11. С. 35.

² Там же.

³ Там же.

среде и были они порождены прежде всего утратой правильных идейно-творческих позиций многими видными деятелями советской архитектуры. Надо также осознать, что расточительство было не случайным явлением. В нем лишь наиболее отчетливо проявилось общее неблагополучное состояние нашего зодчества¹.

В крайнем случае ответственными назначались архитектурные чиновники:

Нельзя недооценивать отрицательное влияние на архитектурную практику строительства высотных зданий и роль в этом строительстве руководителей бывшего Комитета по делам архитектуры. Эти сооружения, будучи наглядным проявлением великих созидательных возможностей советского общества, вместе с тем запечатлели в себе многие крупные недостатки нашего послевоенного зодчества. Авторы же высотных зданий, поощряемые к необоснованному повышению этажности, упиваясь речами о стилеобразующем значении высотных композиций, совершенно упустили из виду требования экономичности и технической целесообразности строительства².

Теперь предлагалось расстаться с историческими фантазиями, которые питали советских архитекторов на протяжении десятилетий. Они теперь назывались «предрассудками, взлелеянными слепыми поклонниками старины и укorenившимися в сознании архитектора». К числу таких заблуждений были отнесены «мудрствования о непреходящей ценности большого числа памятников различных эпох и тот фимиам, который далеко не всегда заслуженно воскуривается вокруг многих архитектурных имен, дошедших до нас из глубины веков». Молодому архитектору предлагалось теперь раскрыть глаза на «историческую ограниченность композиционных схем ренессанса и творческих приемов планировки русского классицизма. Пора также правдиво поведать ему о противоречиях в творчестве Палладио и Баженова, не теряя уважения к замечательному их мастерству, но и не греша против исторической истины». Оказывается, даже восхваляемые «традиции русской архитектуры» тоже не были безупречны. Вдруг открылось, что «творчество досоветского периода питалось не только прогрессивными идеями лучших людей прежних поколений, но часто определялось также прихотью феодала или купца»³.

Культивировавшийся в послевоенные годы дискурс чуда, окружавший высотное строительство в Москве, неожиданно сменился дискурсом демистификации. Вместо описаний чудо-лифтов, невероятных кухонных приспособлений

¹ Архитектурное творчество — на службу народу! [Передовая] // Архитектура и строительство Москвы. 1955. № 10. С. 3.

² Там же.

³ Там же. С. 4. См. также: Ильин М. О традициях и новаторстве // Архитектура и строительство Москвы. 1955. № 1. С. 5.

и технических изысков, установок искусственного климата, специальной системы вентиляции и других неслыханных коммунальных удобств в высотных домах, на которых специализировались газеты и в особенности журнал «Огонек»¹, архитектурные журналы вылили на головы читателей в течение года ушат ледяной воды, не оставив от магии «русских архитектурных традиций» и следа.

Ополчившаяся, как по команде, против домов «столичного типа», этих «дворцов» в виде «огромных ящиков», где «человек чувствует себя лилипутом» и где главная забота архитектора — «богатая пластика фасадов», архитектурная печать дала читателю возможность заглянуть за тяжелые охраняемые двери высотных домов и узнать, что, например, в жилом доме на площади Восстания из-за больших предлифтовых холлов и поэтажных коридоров конструктивная площадь здания (занятая стенами, перегородками, шкафами и т.п.) почти равна жилой, а если добавить к ней подсобную внеквартирную площадь, то намного превосходит ее. Что на большие поэтажные коридоры, соединяющие предлифтовые холлы с квартирами, потребовалось почти 5 тыс. кв. м, или более четверти (!) всей жилой площади дома. Причиной тому — усложненная конфигурация здания, продиктованная все теми же заботами об архитектурном силуэте². Что из-за этого, в совокупности со слишком дорогим оборудованием (например, слишком большими и мощными лифтами) стоимость 1 кв. м жилой площади в этом доме почти вчетверо (!) превышала стоимость 1 кв. м жилья в зданиях, строившихся по индивидуальным проектам и имевших немало излишеств, и была вшестеро (!) дороже 1 кв. м жилой площади в домах обычного типа³.

Особенным расточительством характеризовались публичные места в этих домах. Таковы, например, богато украшенные помещения гастронома, расположенные по периметру дома на пл. Восстания. При общем объеме торговых залов 39 тыс. кв. м их полезная площадь составляла лишь двадцатую (!) часть — 1,9 тыс. кв. м. В причудливой роскоши, с которой был отделан магазин, в изобилии были представлены мрамор, полированный гранит, майолика, затейливая мозаика витражей, лепка, латунные обрамления и т.д., не говоря уже о великолепных люстрах и бра, о полах из полированного гранита, блестящая гладь которых была быстро стерта ногами сотен тысяч покупателей и которые обошлись в 900 тыс. руб. Столько же стоили цветные стеклянные витражи. Одни только тамбуры для четырех входов стоили 2 млн руб., а облицовка

¹ Богорад С., Антонов П. День в доме-гиганте // Огонек. 1951. № 23. С. 12; Атаров Н. Окно, из которого видна Москва // Огонек. 1951. № 36. С. 5–6; Рябчиков Е. Когда взойдешь на Ленинские горы... // Огонек. 1953. № 35. С. 6–8; Кулешов Н. Высотная гостиница // Огонек. 1953. № 50. С. 30.

² См.: Плотников Н. Жилой дом на площади Восстания // Архитектура и строительство Москвы. 1955. № 7. С. 13–14.

³ Там же. С. 15.

стен и колонн мрамором и майоликой — 8 млн руб. В общей сложности отделочные работы в магазине обошлись в 16,2 млн руб. При общей стоимости 1 кв. м торговой площади в 22,7 тыс. руб. на отделочные работы приходилось около 9 тыс. руб.¹

Не лучше обстояло дело в высотном доме на Котельнической набережной, где огромные шестиугольные холлы (каждый из которых имел более 100 кв. м), созданные на каждом этаже центральной части здания (с 1 по 24 этаж), были предназначены для сообщения с квартирами, расположенными в этом центральном объеме и, следовательно, обслуживали каждый только 5–6 квартир. Не удивительно, что при полезной площади 26 787 кв. м жилая площадь здания составляла всего 14 957 кв. м. Таким образом, половина площади ушла на нежилые (или «представительские») помещения — разного рода холлы, вестибюли, лифтовые залы, широкие парадные лестницы².

Таковыми же непомерно большими оказались и подсобные площади в большинстве квартир. Так, в двухкомнатных квартирах, имеющих 32,2 кв. м жилой площади, подсобная площадь составляла 33,8 кв. м; в трехкомнатных квартирах с жилой площадью 54,8 кв. м подсобная площадь составляла 41 кв. м; в четырехкомнатных квартирах соответственно имелось 81 кв. м жилой площади и 62,5 кв. м подсобной. Отношение подсобной площади к жилой колебалось в пределах от 0,75 до 1,04, в то время как для квартир аналогичных типов в обычных секциях это отношение составляло 0,5–0,8³. Объяснение всем этим диспропорциям было в архитектурных решениях и высотности, которые создавали большое количество нефункциональной площади.

Но скандальной вершины нефункциональности достигло самое «русское» из всех высотных зданий — гостиница «Ленинградская» на Комсомольской площади, при возведении которой реальные цифры настолько превосходили запланированные, что разработчиков лишили Сталинской премии.

Вертикальная композиция здания осложняла его использование по назначению — лифты занимали слишком много места, а верхние этажи почти не использовались. Вся центральная часть здания представляла собой узко вытянутую вверх 28-этажную башню, только 17 этажей которой были жилыми. Остальные 11 были непригодны для жилья (два из них — технические, девять — служебно-вспомогательные, из которых две трети — «конструктивно-го» происхождения). В этажах со 2-го по 19-й было размещено 352 номера на 447 мест. Таким образом, на одного проживающего приходилось в среднем 58 кв. м. 22 и 78% — таково соотношение полезной площади и площади во всех смыслах бесполезной. Поскольку речь шла о гостинице, возникал вопрос:

¹ Плотников Н. Жилой дом на площади Восстания. С. 14.

² См.: Рубаненко Б. Архитектура высотного здания на Котельнической набережной в Москве // Архитектура СССР. 1952. № 6. С. 7.

³ Там же. С. 11.

«Какой же сверхдоходной должна быть эта почти одна пятая доля полезной площади, чтобы оправдать существование остальных четырех пятых!»¹

Но, как советовал Руднев, в зданиях общественного назначения надо трать «архитектурно-декоративные средства» в «центрах композиции». Такими центрами в гостинице оказались многочисленные холлы, рестораны, буфеты, операционный зал, которые поражали своими размерами и богатством украшения. Поскольку гостиница «Ленинградская» открылась в 1954 году, она сразу попала под обстрел в ходе начавшейся кампании борьбы с «архитектурными излишествами». Один из авторов журнала «Архитектура и строительство Москвы» недоумевал, отчего возникла такая диспропорция между полезными и бесполезными площадями, и задавался вопросом: «Неужели архитекторами руководило одно только желание „выжать“ как можно больше площади для этих помещений и декорировать их с такой вычурностью, чтобы все они имели не подчиненное значение, а доминирующее?»²

Убранство этих помещений было настоящей коллекцией клише позднесталинской архитектуры: рядом с мраморными лестницами и грязно-серого цвета колоннами центр вестибюля перед лифтовой площадкой занимал пышный позолоченный портал, напоминающий один из главных элементов храмового интерьера, а золотой кессонированный потолок был выполнен в формах итальянского Возрождения. Парадные помещения украшали большие многоярусные тяжелые бронзовые люстры с лампами в виде свечей, громоздкие бронзовые торшеры, также напоминавшие церковную утварь, и светильники, еще более подчеркивающие храмовый характер интерьера. Помещения холлов разделялись тяжелыми металлическими позолоченными воротами, как будто ведущими в волшебный терем и не имевшими никакого практического назначения. За ними открывался новый пышный портал перед лифтовой площадкой, также копирующий храмовые архитектурные формы. Интерьер подавлял излишней позолотой, тяжелой лепкой на потолках, чрезмерно преувеличенной по размеру осветительной арматурой, неуместными здесь дорогими породами дерева и тканей. Даже обивка мебели была произведена из материала, напоминавшего парчу для риз³.

Все это вело к удорожанию стоимости строительства. Так, большие непроизводительные расходы вызвала облицовка стен обычных поэтажных коридоров панелями из дорогих пород дерева с выносными карнизами, где скапливалась пыль. Для отделки стен коридоров было применено 2280 кв. м ореховых и 2439 кв. м дубовых панелей, стоимость которых превышала 2,5 млн руб.

¹ См.: Плотников Н. О некоторых существенных недостатках высотного здания гостиницы «Ленинградская» // Архитектура и строительство Москвы. 1955. № 1. С. 18.

² Там же. С. 20.

³ См.: Малахова Ю. В. Христианские мотивы в декоративном оформлении архитектурных объектов послевоенной Москвы // Вестник РГГУ. 2011. № 11. С. 222–228.

Затраты только на лепные работы составили 1 млн руб. Во всех помещениях насчитывалось свыше 3600 различных дорогостоящих светильников и люстр. Одни только люстры и бра обошлись в 2 млн руб., и т. д.¹ О новом отношении к «русской архитектурной традиции» говорит передававшаяся из уст в уста реплика Хрущева, брошенная в адрес огромной люстры в гостиничном холле «Ленинградской»: «Это что еще за паникадило?»²

Общая стоимость работ выходила за рациональные пределы: средняя стоимость 1 кв. м жилой площади в «Ленинградской» составляла 21360 руб., 1 куб. м здания — 874 руб., одного гостиничного места — 307,2 руб., а одного номера, если считать, что их 352, — 388,4 тыс. руб. Таким образом, цена двух номеров площадью в 56 кв. м (около 800 тыс. руб.) была равна стоимости 470 кв. м жилой площади, или 10 квартир в новом благоустроенном доме³. Зато здание аттестовалось как лучший пример следования «русским архитектурным традициям».

Очевидная нерациональность этих построек, то обстоятельство, что освещенные дневным светом помещения располагались лишь по периметру башенных объемов, вели к тому, что значительные площади во внутренней их части были темными и практически не использовались, образуя ненужные в жилых домах огромные поэтажные холлы. Помпезность, с которой декорировались не отвечавшие назначению жилых домов парадные, украшенные мрамором и бронзой, лепниной и цветными витражами, коврами, тяжелыми люстрами и бра вестибюли, не всегда уместные даже в общественных зданиях, — все это было следствием репрезентативных задач, поставленных перед архитекторами. Сугобо идеологические функции этих зданий были первичными. А то, что им к тому же приходилось выполнять еще какие-то задачи практического свойства (быть жилыми домами, гостиницами и учреждениями), было скорее досадным недоразумением, чем заложенной в замысел установкой.

Эти репрезентативные функции сводились к созданию городской среды, которая позволяла бы советским людям ощущать себя в «великой сталинской эпохе», понимаемой как естественное продолжение многовековых традиций русской государственности. Создание атрибутов, принадлежащих *одновременно* настоящему и прошлому, требовало постоянных и назойливых апелляций к «русской национальной традиции».

Это совмещение современности с прошлым давалось далеко не всем. Выступая на Втором съезде советских писателей, открывшемся через неделю после выступления Хрущева на Всесоюзном совещании строителей и архитекторов, Ольга Берггольц была встречена аплодисментами, когда рассказала о своих

¹ Малахова Ю. В. Христианские мотивы в декоративном оформлении архитектурных объектов послевоенной Москвы // Вестник РГГУ. 2011. № 11. С. 222–228.

² Васькин А. А., Назаренко Ю. И. Сталинские небоскребы. С. 194.

³ Там же. С. 22.

впечатлениях от посещения только что открывшейся гостиницы «Ленинградская»: «Как будто там все на месте! Этажей множество, архитектура сверхсовременная, но безвкусица внутреннего убранства такая, что гостиница производит впечатление полного отставания от современности»¹.

Она призвала коллег-писателей бороться «с такими высотными зданиями в литературе», каковых было немало. Среди делегатов съезда был и Владимир Кирпотин, один из главных деятелей сталинской культурной политики 1930-х годов (в 1932–1936 годах — заведующий сектором художественной литературы ЦК ВКП(б) и одновременно секретарь Оргкомитета Союза писателей СССР). 7 мая 1960 года он записал в дневнике:

Прогулка по Москве. На университете надпись: 1949–1953 гг. Строительство закончено в год смерти Сталина. Парадоксы жизни. Самый злой культ, и такой памятник себе. Я за высотные здания. Но, боже мой. Все, что можно было взять от феодализма, абсолютизма. Все это взято. Здесь и элемент башни Адмиралтейства, Ростральные колонны, и портал, и подъезд для экипажей за пешеходными лестницами, и ненужные не то трибуны, не то боковые подъезды, бесконечные лестничные марши. Перед фасадом с колоннадой, как в любом ампирином дворце, расчищенная площадка, но каких грандиозных размеров! Сколько положено асфальта на площадях и дорожках, для заполнения которых надо минимум пятьдесят тысяч гуляющих. А где их взять? Полукруглые скамьи на тридцать человек. Сидит одна парочка. Асфальт трескается, дорого поддерживать².

Построенные, чтобы стоять в веках, эти «варварские и пышные декорации»³ оказались недолговечны прежде всего идеологически. Они пришли в физическую негодность быстрее, чем закончилась советская эпоха, но идеологически — сразу по окончании сталинской эпохи, когда некоторые из них еще не успели полностью освободиться от лесов. Будучи задуманными, как сказал Хрущев, «чтобы произвести впечатление», они должны были остаться памятниками своей эпохе, и значит — образцами национального своеобразия и проводниками национальной традиции. Ведь сталинизм мыслил себя в качестве наследника тысячелетней русской истории. В сталинских высотных зданиях соцреалистический историзм завершил цикл: от метафоры — к метонимии и от нее — к метаморфозе. Подобно тому как самодостаточна всякая метонимия (например, Кремль, который замещает всю страну), высотные здания также оказались самодостаточны, повторяя башни Кремля. Созданные как замена Дворцу Советов (который задумывался в качестве метонимической замены

¹ Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Сов. писатель, 1956. С. 345.

² Кирпотин В. Я. Ровесник железного века: Мемуарная книга. М.: Захаров, 2006. С. 694.

³ Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. С. 214.

Кремлю), эти постройки, воплощавшие «мажорный историзм и жизнерадостную декоративность»¹, оказались сугубо риторичны. Истории в них оказалось ровно столько, чтобы отсылать к эпохе своего возведения.

Памятник оказался много больше того, к чему он должен был отсылать. Даже Кирпотину, одному из главных учредителей соцреализма, это бросалось в глаза: для заполнения площадей и дорожек перед зданием МГУ требовалось минимум пятьдесят тысяч гуляющих, которых негде взять. На бесконечных скамьях сидит одна парочка. Асфальт трескается, дорого поддерживать. Так же некому, да и дорого оказалось поддерживать исторические претензии этих фильмов, поэм и дворцов. Всего в них оказалось в избытке, кроме запаса истории, к которой они непрерывно апеллировали и которую одновременно конструировали, но которая вне культурной атмосферы позднего сталинизма полностью источилась.

¹ Гершкович Е., Корнеев Е. Высокий сталинский стиль. С. 18.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

ПОСТАНОВЛЕНИЯ О ПРЕКРАСНОМ: ИДЕЙНОСТЬ КАК ПРИЕМ

Горячий август сорок шестого

И все же Эйзенштейн ошибался, полагая, что к Лукову и его кинофильму «Большая жизнь» одноименное постановление ЦК ВКП(б) не имело отношения. Современность интересовала Сталина не меньше, а даже больше, чем история. Особенно после войны, когда страна вступала в эпоху новой нормальности и когда режим абсолютной власти Сталина обрел наконец окончательную, признанную всем миром легитимность. Наступала эпоха имперского стасиса, требовавшая смены репрезентативных стратегий и новой, по сравнению с довоенным и военным искусством, изобразительной культуры. Чуткий к такого рода сдвигам в сфере политической репрезентации Сталин отнесся к этой задаче с чрезвычайным вниманием.

Хотя три постановления ЦК, с которыми принято связывать начало ждановской эпохи, доводились до окончательной редакции в течение трех недель (постановление о литературе опубликовано 14 августа, о театре — 26 августа, о кино — 4 сентября 1946 года), родились они, по сути, в один день — 9 августа 1946 года на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б). О значении, которое придавал Сталин этой акции, говорит тот факт, что это заседание Оргбюро — *единственное* за последние пятнадцать лет сталинского руководства страной, на котором он лично присутствовал и которым непосредственно руководил¹. Причем речь идет отнюдь не о формальном руководстве. Об обстановке на Оргбюро не меньше сохранившейся неправленной стенограммы говорят отклики его участников. Так, Вс. Вишневский спустя несколько дней делился своими

¹ Хлевнюк О., Горлицкий И. Холодный мир: Сталин и завершение сталинской диктатуры. М.: РОССПЭН, 2011. С. 47.

впечатлениями с участниками заседания Президиума Союза советских писателей: «Четыре часа подряд большая духовная инициатива разговора была в его руках. Он не выключался из беседы, как выключаешься иногда, а в течение четырех часов он был в курсе разговора. Он бросал много реплик»¹.

На этом заседании было рассмотрено три вопроса: о журналах «Звезда» и «Ленинград», о второй серии фильма «Большая жизнь» и о мерах по улучшению репертуара драматических театров. В деле сохранились списки лиц, вызванных на заседание Оргбюро на 8 часов вечера: по пункту первому повестки вызвано 13 человек, по пункту второму — 12 человек и по третьему пункту — 4 человека. Хотя постановления и были приняты в один день, готовились они в аппарате ЦК куда дольше: постановление о литературе — по крайней мере в течение трех лет (начиная с декабря 1943 года, когда в документах ЦК стали формулироваться претензии к литературным журналам, и в частности к повести Зощенко «Перед восходом солнца»), постановление о театре — от четырех (если считать от 2 апреля 1946 года, когда поступившее в секретариат Берии анонимное письмо было переслано начальнику Агитпропа Александру) до шести месяцев (если считать от получения этого письма аппаратом Берии 3 февраля 1946 года), постановление о кино — в течение пяти месяцев, с начала марта, когда Сталин посмотрел вторую серию «Ивана Грозного».

Эти три постановления принято считать политическими близнецами и рассматривать одним блоком т. наз. «ждановских постановлений 1946 года», но они были очень разными. И не только потому, что касались различных (хотя и самых популярных и важных для Сталина) искусств — литературы, кино и театра, но и потому, что представляют собой три разных институциональных модуса сталинской культурной политики: персонально-волевой (постановление о кино), процедурно-бюрократический (постановление о театре) и аппаратно-номенклатурный (постановление о литературе). Разумеется, здесь действовали все элементы системы принятия решений — в каждом случае требовались инициатива и воля вождя, личная заинтересованность участников-бенефициантов, соблюдение бюрократических и ритуально-идеологических процедур. И все же, как мы увидим, в каждом случае доминирующий импульс был различным.

Каждое из этих постановлений по-разному активировало различные аспекты культурного производства. Если постановление о кино устанавливало требуемые параметры нового режима репрезентации реальности в искусстве, то постановление о театре не только требовало создания пьес о современности «от обратного» (претензии к осуждаемым пьесам давали представление о том, чего власть не желала видеть в качестве «сценического отражения современности»), но и отказа от «засилья» зарубежного репертуара, создавая условия для своеобразного идеологического импортозамещения. Постановление

¹ Цит. по: Сарнов Б. Сталин и писатели: Книга вторая. М.: Эксмо, 2008. С. 279.

о литературе завершало этот сдвиг, упирая на идеологические и эстетические аспекты требуемой трансформации: оно устанавливало новые параметры литературно-критического дискурса («борьба с безыдейностью» стала темой критики на все последующие годы) и вводило в него историческое измерение (критика декадентства, «Серапионовых братьев» и т.п.).

Вместе все три постановления представляли собой единый аккорд, задавший советскому искусству новую тональность. Как до постановлений 1946 года трудно было представить «Кубанских казаков» Ивана Пырьева или «Кавалера Золотой Звезды» Семена Бабаевского, так после них нельзя было представить «В окопах Сталинграда» Виктора Некрасова или «Спутников» Веры Пановой. Постановления окончательно отодвинули в сторону тему войны, лишив ее статуса «современной темы», поставив на место современности наступившее «коммунистическое завтра».

Именно тема современности объединяла собой все три постановления. Постановление о кино не случайно называлось по картине Лукова «О кинофильме „Большая жизнь“» и затрагивало исторические картины лишь попутно: десять абзацев было посвящено фильму о послевоенном Донбассе Лукова, и лишь один — историческим картинам Эйзенштейна и Пудовкина. Постановление о репертуаре театров говорило о засилье иностранных пьес и требовало создания советских пьес о современности. Наконец, постановление о литературе говорило о неприемлемости как «отрыва от жизни» (Ахматова), так и слишком пристального (сатирического) к ней приближения (Зощенко). Все три постановления требовали одного: создания произведений — литературных, театральных, кинематографических — о современности, выполненных в новом, «лакировочном» ключе.

Последнее следует понимать не только как сознательную фальсификацию, но и как следствие сталинской оптики, на которую в условиях режима личной власти было слишком много завязано. В конце концов, по точному замечанию Евгения Марголита, «практически единственным адресатом отечественной кинопродукции на рубеже сороковых-пятидесятых становится один человек — Сталин»¹. Следует помнить, что этот «один человек» десятилетиями был оторван от реальности вне своих дач и Кремля. Кроме как в отпуск — с одного правительственного объекта на другой в специальном поезде — по стране он не ездил, не бывал на предприятиях и в колхозах, не встречался с людьми, кроме собственной охраны и сотрудников, и не имел никакого представления о том, как живет население. Кроме газет, рисовавших сильно приукрашенную жизнь, сводок секретной полиции и статистики, также в целом подтверждавшей ожидаемую им картину, фильмы, книги, пьесы о современности были его окном в мир. Все вместе они должны были создавать для него некую единую

¹ Марголит Е. Живые и мертвое. С. 365.

картину. Все, что могло вызвать когнитивный диссонанс и разрушить эту гармонию, последовательно удалялось.

В результате картина должного и картина реального окончательно слились. Как заметил по этому поводу Марголит, «реальность и ее эстетическая модель для Сталина в последние годы жизни действительно представляются абсолютно идентичными»¹. Не удивительно поэтому, что ему не просто очень нравились романы типа «Кавалера Золотой Звезды», автор которого получил три Сталинские премии (за каждую часть в отдельности!), но он воспринимал их в качестве реальности. Известно, к примеру, что после первого просмотра «Кубанских казаков» Сталин нисколько не сомневался в том, что перед ним реальность: «А все-таки неплохо у нас обстоит с сельским хозяйством... Я всегда знал, что у нас в деревне живут очень хорошо!» — сказал он, предложив переименовать картину Пырьева «Веселая ярмарка» в «Кубанские казаки». Переименование значимое: пырьевское название указывало на фиктивность изображаемого, стилизацию и жанровость, сталинское апеллировало к реальности.

На протяжении десятилетий литературоведы, театроведы и киноведы рассматривали только негативные — запретительно-цензурные — последствия этих постановлений: положенные на полку или отправленные на переработку фильмы, снятые с репертуара пьесы, изъятые из библиотек и издательских планов книги. Но есть и другой, недостаточно осмысленный аспект этих политических акций: это были не только блокирующие, но и открывающие постановления.

Они окончательно утвердили «большой стиль» парадного сталинского искусства, который до войны только формировался: пылающий ампи́р московских высоток, барочная помпезность послевоенных станций метро, сталинский стиль роскоши, пафосная популистская поэзия — все это стало прямым результатом постановлений 1946 года. Без них лакировочно-бесконфликтные литература и искусство не стали бы доминирующими. *Эти постановления создали условия для производства пьес и спектаклей, романов и поэм, фильмов и картин, резко отличных от осужденных, что в куда большей мере определило развитие как советского искусства, так и советского политико-эстетического проекта в целом на годы вперед, чем то, что было ими цензурировано.* Это были не только цензурные постановления. Их культурогенный потенциал оказался огромным. По сути, от них берет начало все послевоенное советское искусство, вершинами которого станут «бесконфликтные» пьесы, заполонившие советскую сцену, «Кубанские казаки» в кино, «Кавалер Золотой Звезды» в литературе, полотна Александра Лактионова и Дмитрия Налбандяна, циклопические монументы Николая Томского — самые известные образцы «лакировочного искусства». Именно в этом искусстве соцреализм достигнет своей завершенной формы.

¹ Марголит Е. Живые и мертвое. С. 366.

Это лучше других понял один из центральных персонажей новой эпохи в советском искусстве Иван Пырьев, когда в октябре 1946 года на совещании в Министерстве кинематографии СССР, где обсуждалось постановление о «Большой жизни», предупредил коллег, надеявшихся на скорый спад новой кампании:

то, что сейчас происходит, это глубоко, серьезно и навсегда. Никаких «вспять» не будет! А будет наоборот — все вперед, вперед! Все выше и выше! Все глубже! Все серьезнее! Все принципиальнее! <...> Три постановления ЦК партии — по литературе, кино и театру и великолепная речь товарища Жданова знаменует собой не временное явление, а новую эпоху, эпоху поворота всех наших искусств и всей нашей литературы на путь утверждения социалистического строя в нашей стране как строя самого прогрессивного и самого лучшего в истории человечества. Это эпоха поворота на путь утверждения человека нашего строя как человека самого передового, самого культурного, самого мужественного и гуманного во всем мире¹.

Все это предвещало наступление бурной эпохи и яркого искусства. Предостережение Пырьева было весьма своевременным, поскольку ожидания самих кинематографистов накануне постановления ЦК были совершенно нереалистичными. Об этом дает представление выступление Михаила Ромма в марте 1945 года «О вкусе современного актера», в котором он заявил, что современный кинематограф «болен двумя искривлениями вкуса. Первое и главное — это болезнь театрального штампа, театральная условность. Второе — это бормочущий кинематограф, якобы изображающий жизнь такой, как она есть»². Этот кинематограф, как казалось Ромму, страдал театральной условностью и штампом, недостаточностью «жизни такой, как она есть». Вывод, который он делал из своих наблюдений, в проекции на 1946 год кажется полностью оторванным от всякой реальности:

Я думаю, что у нас появится мастер, про которого через сто лет будет написано, что он, скажем, в 1946 году на смену штампу выдвинул сценическую или кинематографическую правду. Каждый раз приходит гений, который на смену условности и штампу приносит правду. Значит, когда-то эта правда превращается в условность и в этот-то период мы и живем³.

И гений в 1946 году высказался.

¹ Всесоюзное совещание работников художественной кинематографии по обсуждению решения ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» (2 серия). 14–15 октября 1946 года // Живые голоса кино. М.: Белый берег, 1999. С. 348–349.

² Цит. по: Зак М. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры. М.: Искусство, 1975. С. 146.

³ Там же.

*Превращения донецких шахтеров:
Постановление о кинофильме «Большая жизнь»*

Принятию постановления о второй серии кинофильма «Большая жизнь» предшествовало обсуждение и выступление Сталина на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) 9 августа 1946 года. Инициатива обсуждения картин принадлежала Сталину лично. Она не исходила ни от его окружения, ни от аппарата ЦК, ни от работников кино. Это была реакция Сталина на возмущившее его «самоуправство» Эйзенштейна, «легкомысленный и невежественный» подход Пудовкина к исторической личности и на «искажение» картины реальности, какой он себе ее представлял, Луковым. Все трое задели Сталина лично: то, что Эйзенштейн позволил себе проделать с Иваном Грозным, ставило под сомнение историко-символическую легитимность сталинского режима; то, как показал Нахимов Пудовкин, представляло историческую личность слишком по-человечески интимно, что создавало неприемлемый ракурс для его, Сталина, репрезентации в настоящем и будущем; то, как показывал Донбасс Луков, лишало картину реальности той гармонии, на которой строилась сталинская пропаганда достижений и эффективности советского строя. Все это Сталин списал на «невежество», «легкомыслие», «формализм» и «халтуру» (одному лень изучать жизнь, другой недобросовестно изучал историю, третий вместо полноценного показа истории решил отделаться «показом двух-трех бумажных кораблей, остальное — танцы, всякие свидания», — так о кино мог бы говорить герой Зошенко).

В каждом случае Сталин реагировал гневно и по каждой картине инициировал репрессивные акции: постановление Секретариата ЦК ВКП(б) «О второй серии фильма «Иван Грозный» от 5 марта 1946 года, которым фильм был запрещен как «антиисторический и антихудожественный»; постановление Секретариата ЦК ВКП(б) от 11 мая 1946 года о кинофильме «Адмирал Нахимов», в котором говорилось, что «в фильме имеет место пренебрежение к исторической правде»¹. И вот теперь принималось постановление о картине Лукова. Но если два первых постановления были закрытыми, постановление о фильме Лукова было публичным.

Сравнение двух документов — стенограммы выступления Сталина в ходе заседания Оргбюро ЦК и текста постановления — показывает, что, с одной стороны, постановление верно выступлению Сталина (в нем дословно повторяются все формулировки из сталинской речи). С другой стороны, оно содержит очевидное изменение объекта и пропорций критики. Выступление Сталина было посвящено трем картинам — Пудовкина, Эйзенштейна и Лукова (в таком именно порядке). По объему уделенного Сталиным внимания картинам Пудовкина

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 116. Ед. хр. 262. Л. 73–74.

и Эйзенштейна было отведено равное время, картине Лукова — ровно столько же, сколько обоим этим фильмам, вместе взятым. Чтение стенограммы отчетливо указывает на то, что Сталина живо интересовали все три картины и, хотя наибольшее возмущение вызвал Эйзенштейн, он решил обрушить свой гнев на Лукова, полагая, видимо, что слишком резкая публичная критика Эйзенштейна и Пудовкина в силу их статуса контрпродуктивна.

Сталин не впервые резко критиковал режиссеров, обвиняя их в недостаточном «сочувствии социалистическому строительству». Так, 9 сентября 1940 года он обвинил авторов картины «Закон жизни» (прежде всего писателя Александра Авдеенко, по сценарию которого фильм был снят) в том, что они показывают врагов и не изображают «хороших людей», чем клеветают на советскую жизнь. Тогда же он высказался в том смысле, что у Шекспира, Гоголя и Грибоедова было немало отрицательных персонажей и конфликтов, а он, Сталин, «предпочел бы другую манеру письма — манеру Чехова, у которого нет выдающихся героев, а есть „серые“ люди, но отражающие основной поток жизни»¹. Лишь после войны вторая серия «Большой жизни» дала ему повод объяснить, каким именно хотел бы он видеть этот «поток». Обвинения в «очернительстве» и «клевете на советскую действительность» стали программой бесконфликтного искусства на годы вперед.

Изображать реальность такой, какова она есть, — значит лишь потрафлять вкусам «нетребовательного зрителя», утверждал Сталин:

Одному нравится гармошка с цыганскими песнями. Это есть. Другому нравятся ресторанные песни. Тоже есть. Третьему нравятся некоторые рассуждения на всякие темы. И они есть. Четвертому нравится пьянка, — и в фильме есть рабочий, которого нельзя заставить проснуться, если он не учует запаха водки и не услышит звона стаканов, и тогда быстро вскакивает. И это есть. Любовные похождения тоже есть. Ведь различные вкусы у зрителей².

Это, констатировал Сталин, «конечно, не большая жизнь». Это просто жизнь. Не искусство, а фотография, как объяснял он в 1940 году Авдеенко его «объективизм». Угодать вкусам невзыскательной публики — значит идти на поводу у «отсталых», «мещанских», «обывательских» настроений. В постановлении все это будет названо «проповедью отсталости, бескультурья и невежества». Результатом становится «фальшивое, искаженное изображение советских людей». Повторяющиеся эпитеты: советские люди изображаются как «малокультурные», а песни и романсы в картине — «пошлые». Эти же эпитеты

¹ Сталин И. В. Неправленая стенограмма выступления на совещании в ЦК ВКП(б) о кинофильме «Закон жизни» 9 сентября 1940 года // Сталин И. В. Сочинения. Т. 18. Тверь: Союз, 2006. С. 199.

² Выступление Сталина цит. по: Кремлевский кинотеатр. С. 754–755.

использовались и в постановлении о ленинградских журналах применительно к «пошляку Зощенко». Так что удаление из картины гармошки, ресторанных песен, пьянок, «цыганщины», «пошлых романсов» и «любовных похождения» — первый шаг к «идейному искусству».

Это искусство не похоже на реальность, но именно оно делает жизнь «большой», соответствующей той высшей реальности, в которой Сталин уже жил и куда звал художников, все еще разрывавшихся между потребителем-зрителем и потребителем-вождем. Сталин призвал их решительно порвать со зрителем, заявив, что они «живут среди золотых людей, среди героев», но «не могут изобразить их как следует, а обязательно должны испачкать».

Чем же «пачкали» советских людей советские художники? Тем, что «приписывали» им «отсталые настроения». Сталин не отрицал: «Такие настроения были у рабочих в первые годы Советской власти, когда рабочий класс впервые взял власть. Это было, но это было неправильно. С тех пор сколько времени ушло! Страна поднята на небывалую высоту при помощи механизации». А в картине — «Что это за восстановление показано, где ни одна машина не фигурирует? Все по-старому. Просто люди не изучили дела и не знают, что значит восстановление в наших условиях. Спутали то, что имело место после гражданской войны в 1918–1919 годах, с тем, что имеет место, скажем, в 1945–46 годах». Режиссеры не знают изменившейся жизни и по инерции продолжают потрафлять «отсталым» вкусам.

Леонид Луков всю жизнь снимал Донбасс. Все его фильмы, начиная с «Итальянки» (1931), были о Донбассе. Самые известные среди них — «Большая жизнь» (1939), «Александр Пархоменко» (1942) и «Это было в Донбассе» (1945). Он снимал и о дореволюционном Донбассе, и о Донбассе первых пятилеток, и о Донбассе во время войны. Никто в советском кино лучше него не знал Донбасс. И вот он, родившийся и выросший в Донбассе, прошедший там молодость, работавший там журналистом, а затем кинорежиссером, Донбасса не знал, а Сталин знал. И внутреннее зрение вождя было верным, а знание режиссера — ложным.

Сталинская логика действовала и в обратном направлении. Сложность состояла в том, чтобы сделать изображенную «большую жизнь» похожей на реальную. Тотальное недоверие к реальности порождало инсценировку даже там, где ее не должно было быть по определению — в документальном кино. Характерно в этом смысле принятое 30 января 1950 года Политбюро ЦК ВКП(б) специальное постановление о запрете выпуска на экраны киноочерка «Рыбаки Каспия». Несоотнесенность масштабов (высший политический орган страны занимается рассмотрением и запретом короткометражного киноочерка, снятого на третьей ступени киностудии!) не должна смущать. Видя в кино (особенно документальном) проекцию реальности, Сталин требовал «правдоподобия на экране».

«Рыбаки Каспия» — короткометражный документальный фильм Нижневолжской киностудии — был запрещен к показу Министерством кинематографии СССР. Однако вопрос не просто выносится на рассмотрение Политбюро, но и принимается специальный текст сообщения для публикации в центральных газетах! Как следует из него, режиссер Яков Блюх

на основе утвержденного сценария документального киноочерка «Рыбаки Каспия» должен был в этом фильме правдиво показать богатства Каспийского моря как крупнейшей рыболовной базы Советского Союза, показать развитие государственного и колхозного рыболовного хозяйства на Каспийском море, новые передовые методы лова и применения механизации в рыболовном деле.

Режиссер Блюх к порученной ему работе отнесся безответственно и недобросовестно, допустил грубые инсценировки в фильме, нарушив имевшиеся на этот счет неоднократные указания Министерства кинематографии СССР о недопустимости инсценировок в документальной кинематографии, исказив тем самым реальную жизнь показом фальшивых эпизодов. Так, например, при показе лова осетров и белуги режиссер Блюх использовал ранее выловленную рыбу и искусственно пытался создать впечатление настоящего лова, вводя своей инсценировкой в заблуждение советского зрителя, который должен в документальной кинематографии видеть жизнь в ее документальной точности. Такой халтурный подход к показу труда рыболовов Каспийского моря, проявленный режиссером Блюх, привел и к другим серьезным ошибкам.

Вместо правдивого показа организации труда рыбаков Каспийского моря, передовых методов лова и переработки рыбы в фильме воспроизводится старая отсталая техника рыбного лова, основанная на ручном труде. В киноочерке не показан современный механизированный лов, а также не показаны крупнейшие государственные рыбопромышленные заводы по переработке рыбы, оснащенные современным первоклассным техническим оборудованием, и высокая механизация техники переработки рыбы.

В результате такого недобросовестного и халтурного подхода к выполнению ответственных задач режиссер Блюх создал киноочерк, не отвечающий высоким политическим и культурным требованиям советского зрителя¹.

Можно не сомневаться, что под псевдонимом «советский зритель» скрывался сам Сталин. Его авторство выдает не только стилистика (с любимым сталинским определением «халтура»), но и знакомая оптика: «фальшивые» эпизоды — те, что инсценированы, тогда как «правдивыми» были бы картины «первоклассного технического оборудования», которым не нашлось места в фильме. Перечень претензий повторяет список прегрешений авторов «Большой жизни». Только та картина была игровой, а эта — документальной. В обоих

¹ Цит. по: Власть и художественная интеллигенция. С. 660–661.

случаях правда заменялась правдоподобием. «Жизнь в ее революционном развитии» вступала в конфликт с «жизнью в ее документальной точности». Политбюро на этот раз встало на защиту последней, произведя на свет постановление, как будто написанное героем Зоценко.

Едва ли не все цензурные постановления, которые принимались на разных уровнях партийного руководства (как «открытые», так и «закрытые», каковых, конечно, большинство), так или иначе были связаны все с тем же вопросом репрезентации советской реальности. Каждое из них содержало целый набор инструментов соцреалистической критики («типическое», «реальная действительность», «отражение правды жизни», «искажение перспектив нашего строительства» и т. п.) и могло бы служить образцом не только аппаратного творчества, но и «партийной критики». Однако если видеть в этом не просто образец партийной казуистики, но некую эстетическую программу, то следует признать, что, выступая за «жизнь в ее документальной точности», то есть неинсценированную «жизнь», сталинская эстетика апеллировала к ней вовсе не как к «отображенной» реальности, но именно как к реальности как таковой. Просто в сознании главного советского зрителя идеология настолько проросла сквозь эту «реальность», что уже не отслаивалась.

От идеологии происходила и идейность. Это весьма ясно объяснялось на страницах журнала «Искусства кино»: «недобросовестное отношение, проявленное Блюхом в работе над очерком „Рыбаки Каспия“, вытекает из непонимания им существа профессии киножурналиста и задач советской кинохроники». Оказывается, «владеть техникой съемки, монтажа фильма и другими чисто техническими навыками и познаниями советскому кинохроникеру далеко не достаточно», поскольку «его профессия складывается из трех качеств: политической грамотности, высокой общей культуры и собственно технического мастерства. И именно потому, что Я. Блюх не развивал в себе два первых качества, уповая на ремесло, он и оказался неподготовленным к решению стоявших перед ним идейно-творческих задач, не смог правильно осмыслить материал, не сумел правдиво рассказать о рыбаках Каспия»¹.

Когда у кинохроникера отсутствует идейность, у него наступает размывание фокуса, его охватывает идейная слепота, и он теряет способность видеть. Тогда ему и приходится инсценировать. Киноочеркист — «не фотограф и не холодный регистратор событий, а художник, партийный пропагандист. Его задача — проникнуть в существо явлений, раскрыть всю значимость факта. Этим своим глубоким проникновением в жизнь, политически осмысленным раскрытием реальных фактов киноочеркист должен звать в будущее, подчеркивать проявление этого будущего уже в сегодняшних делах»². Документалисту

¹ Назаров И. Правдивость в документальном фильме // Искусство кино. 1950. № 2. С. 4.

² Там же.

было сложнее обойтись без инсценировки, чем автору игровой картины. Ведь именно «инсценировка» давала ту идеологическую прибавочную стоимость, которая делала это производство эффективным. Вполне откровенные рассуждения на сей счет найдем в замечаниях, сделанных Андреем Ждановым на заседании комиссии по Сталинским премиям за 1947 год:

О документальных кинокартинах «105 лошадиных сил» и «Колхоз „Красный октябрь“». Это — большой вклад в документальную кинематографию. Киноработникам удалось показать в этих картинах настоящий социализм. Если сравнить их, например, с кинокартиной «Трактористы», то, несомненно, идейная сила, мобилизующее значение этих кинокартин больше. В «Трактористах» все-таки много «надбавок» — то, что, например, каждый колхозный бригадир имеет мотоцикл, обед в конце картины изображен такой, что подчас и в Совмине не бывает. А эти картины дают колхозную жизнь как она есть, правдиво и без «надбавок». И в этом как раз их громадное мобилизующее значение¹.

Этот вполне циничный разговор о «надбавках» объясняет ошибки авторов второй серии «Большой жизни». При ее обсуждении на Оргбюро ЦК присутствовали: заместитель министра кинематографии Михаил Калатозов, режиссеры Леонид Луков, Иван Пырьев, Всеволод Пудовкин, Михаил Чиаурели, автор сценария Павел Нилин, директор студии «Союздетфильм» Кузнецов, начальник Главного управления по производству художественных фильмов Семенов, заведующий отделом УПА ЦК ВКП(б) В.П. Степанов, заместитель министра угольной промышленности Е.Т. Абакумов, а также министр угольной промышленности восточных районов СССР В.В. Вахрушев и А.А. Савченко — один из руководителей Министерства угольной промышленности западных районов СССР. Во вступительном слове Жданов прямо сравнил Художественный совет Министерства кинематографии СССР с редакциями ленинградских журналов, обвинив его в «либерализме». Особенно возмутило его, что

Художественный совет дал очень хорошую оценку фильма. Недостатки они видели не в идейной стороне, а со стороны художественности отдельных деталей, но, в общем, дали положительную оценку. На какой основе можно дать положительную оценку этому фильму? На той же примерно основе, которая была по предыдущему докладу, когда товарищи в «Звезде» и «Ленинграде» мирились с такого рода писателями, как Зоценко, на основе аполитичности, на основе нетребовательности².

¹ Цит. по: Кремлевский кинотеатр. С. 797.

² Там же. С. 750. Об этом эпизоде в работе Художественного совета Министерства кинематографии СССР см.: Афиногорова А. Большая жизнь донецких шахтеров // Искусство кино. 1989. № 9.

Эта связь в сознании участников заседания двух обсуждавшихся тем — ленинградских журналов и картины Лукова — неслучайна. Оба постановления требовали одного и того же — «идейности» искусства, то есть, по сути, «лакировки действительности».

Во время обсуждения произошла такая сцена. Нилин и заместитель председателя Худсовета Министерства кинематографии Пырьев, желая подыграть Сталину и цепляясь за протянутую им соломинку, делали упор на то, что сценарий писался, когда Донбасс был только что освобожден, а теперь уже 1946 год, и за это время все якобы изменилось до неузнаваемости (поскольку если не это объяснение, катастрофу с картиной пришлось бы признать результатом злого умысла авторов, что несло прямую угрозу):

Пырьев. Большинство материала в сценарии дано из того периода, когда люди только что взяли Донбасс, фронт еще недалеко и они начинают вести восстановительную работу. Беда вся в том, что, как и в других художественных произведениях, так и в этом, что прошло большое количество времени. Сейчас не 1945, а чуть ли не 1947 г. Донбасс стал уже другим, а фильм — первоначального периода захвата. Получился такой разрыв из-за этого. И сейчас, если смотреть на это, то, очевидно, это большой недостаток.

Луков. Я спутал эпохи <...>

Нилин. Я начал писать сценарий, когда еще не закончилась война, и поэтому произошло смешение эпох. Тогда только приступали к восстановлению, и мы не могли угадать в дальнейшем всего размаха этого дела. Я не хочу смягчить свою вину, как литератор и коммунист я обязан смотреть дальше, но произошло смешение.

Это была спасительная зацепка. Получалось, что авторы не смогли увидеть «жизнь в ее революционном развитии», что буквально за год Донбасс изменится до неузнаваемости (вместо ручной работы все делают новые механизмы и т. д.). Подобная ошибка квалифицировалась как профессиональная, а не как политическая. Но тут выступил неопытный в политико-эстетическом политеесе один из руководителей Министерства угольной промышленности западных районов СССР Савченко, и, судя по тому, что он говорил, вина авторов была прямо в противоположном.

Савченко. Нельзя так показать, с такой легкостью, восстановление Донбасса, как показано. Очень легко все это проходит. Во-первых, не показан разрушенный Донбасс. Когда мы начали восстановление Донбасса, не было ни одного копра (а копер это самое основное для шахты¹). Все копры были подорваны и разрушены. В фильме же показывается восстановление шахты с готовыми копрами.

¹ Копер — сооружение над шахтным стволом для размещения шахтной подъемной установки.

Дальше. В фильме показано, что копры остались в шахтах. У них получается так, что подрывают шахты, все взрывается, а копры остаются.

Сталин. Смеяться будут над этим <...>

Савченко. Давая тему о восстановлении надо показать степень разрушения Донбасса, а у них получается эпизод, а не картина. Они дают шахту, да и то не разрушенную. Они дают ствол шахты, таких стволов не бывает. <...> Надо показать, как спускаются в ствол шахты, как в воде горняки трудятся не то что по колена в воде. Правда, там показано, что люди по пояс в воде стоят, но ведь в стволе громадный дождь льется, там обычно стоят насосы, которые выкачивают этот сплошной дождь, а в картине показано много пространства, много света. Непонятно это. Если шахтерам покажете, они скажут, что это художник нарисовал и снимали в павильоне¹.

Выходило, что либо авторы фильма все приукрасили, что прямо противоречило всему, что говорили Сталин и Жданов, либо последние знали, какова жизнь Донбасса, намного лучше работников Министерства угольной промышленности западных районов. Смеяться бы пришлось над этим, а не над тем, что предполагал Сталин.

Поэтому вождь быстро перешел к рекомендациям по переделке картины. Каждое новое предложение заканчивалось словами: «это надо выкинуть». Например, «то, что люди живут в страшных условиях, почти под небом, что инженер, заведующий шахтой, не знает, где поспать, все это придется выкинуть. Это, может быть, и имеет место кое-где, но это нетипично. Мы целые города построили в Донбассе, но все же это было взорвано». Видно, как сложно Сталину соединить реальное с воображаемым. Он объявляет изображенную в картине реальность «нетипичной», но тут же как будто оправдывается за то, что это «*может быть* имеет место *кое-где*», поскольку «целые города построили», которые теперь «были взорваны». Но если они были взорваны — и не может быть, а точно, и не кое-где, а везде, — то как же изображенное может быть «нетипичным»? Перечислив все, что «нетипично» и что «надо выкинуть», Сталин задается вопросом: «Что же там остается?» Он колеблется — позволять ли переделку картины:

Сталин. Если можно будет исправить, исправляйте, пожалуйста. Но очень трудно будет, все надо перевернуть. Это будет, по существу, новый фильм. <...> придется все перевертывать. Пусть попробуют, может быть удастся.

Пырьев. Я думаю, что можно исправить <...> Нужно поставить и сделать фильм о восстановлении Донбасса.

Сталин. Что же останется из этого фильма?²

¹ Цит. по: Кремлевский кинотеатр: 1928–1953. С. 754–755, 761.

² Там же. С. 761.

Останется действительно «новый фильм» «Донецкие шахтеры»... Путь к нему был для Лукова мучительным. Выступление режиссера на совещании в Министерстве кинематографии спустя несколько месяцев после принятия постановления о его картине дает представление о том, как шла ломка оптики и как устанавливался новый репрезентационный режим в советском искусстве.

Начинается с психологически оправданного (само)обмана: всем понятно, что режиссер пытается оправдаться за «неверную» картину. Он хочет убедить коллег в том, что прежняя картина — плод исторической аберрации:

К съемкам мы приступили в начале 1945 года, а закончили в середине 1946 года. За это время наш Донбасс настолько шагнул вперед, что сейчас уже выполняет довоенную норму добычи угля. А многие шахты так механизированы и отстроены, что они перевыполняют довоенную норму, а у нас в картине показаны только первые робкие приступы к восстановлению, основанные на грубой мускульной силе — работа с обушком¹.

Как же снимать «новый Донбасс», который так красочно описан в постановлении, но которого нет в реальности? Луков без обиняков признается, что намерен экранизировать... план:

Мы просмотрели настоящий план будущего восстановления и развития Донбасса, и это мы обнаружили только после случившегося, когда обратились к материалам. На самом деле Донбасс восстановился не за счет маленьких шахтенок, а по грандиозному намеченному плану, по которому шахты не только возвратились к прежнему довоенному масштабу, а расширили свою мощь и строятся на основе высокой техники и внедрения нового метода работы в этих шахтах, которые позволяют с меньшим трудом выбирать больше угля...

И вот режиссеру, который знал Донбасс как никто, вырос в нем и снимал его всю жизнь, становится ясно,

что в свете этих фактов наша картина абсолютно фальшивая, ибо показывает только грубый, мускульный труд. Если бы мы внимательно просмотрели пятилетний план развития и восстановления Донбасса, если бы мы внимательно вникли в цифры, которые показывают будущий рост Донбасса, то мы должны были бы увидеть абсолютное несоответствие того, что было в сценарии, с тем, что происходит на самом деле, в жизни.

¹ Всесоюзное совещание работников художественной кинематографии по обсуждению решения ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» (2 серия). 14–15 октября 1946 года. С. 339.

Идеальный макет будущего — план, цифры и будущий рост — называется здесь «фактами», «тем, что происходит на самом деле, в жизни». В этой перспективе героев второй серии «Большой жизни» не существует:

в действительной жизни большого Донбасса таких людей нет. Нет таких людей, которые занимаются вместо работы пустопорожней болтовней. Пьянками по всякому поводу и без всякого повода, меланхолическими романсами под аккомпанемент гитары¹.

Иван Пырьев счел нужным объяснить столь радикальную эстетику:

Мы не поняли, что наш народ хочет видеть на экране свою прекрасную страну, свою родимую страну, которую он защищал и видел пред собой, когда шел в бой с врагом².

Иначе говоря, не реальную страну, но ту, которую он «видел пред собой», идя в бой. Эта идеальная страна и была описана в постановлении ЦК в резком контрасте с тем, что создал на экране Луков.

В начале «Донецких шахтеров» есть долгий флешбэк, когда современные шахтеры сравниваются с тем, как изображал их художник-передвижник Николай Касаткин — угрюмые лица, изможденные трудом, пропитанные угольной пылью и копотью. Все это должно контрастировать с современными шахтерами образца 1950 года. Действие фильма протекает во дворце культуры, куда шахтеры — все в роскошных черных мундирах с золотыми нашивками и в орденах — приезжают на своих «Победах» и ЗИСах, в огромных светлых двухэтажных залах с роскошными люстрами и оркестрами, где столы накрыты, как в «Книге о вкусной и здоровой пище», а в хрустальных бокалах искрится шампанское. В просторных, как спортзалы, начальственных кабинетах с дубовыми панелями, плюшевыми шторами, книжными стеллажами во всю стенку, глубокими кожаными креслами и диванами и всегда на фоне огромных портретов Сталина. В шахтах, похожих на станции московского метро, — с оштукатуренными тоннелями, освещенными неоновыми лампами, где шахтеры ездят в специальных вагонах. В домах шахтеров, похожих на усадьбы, — с огромными светлыми скорее залами, чем комнатами, садами под окнами, с беседками и верандами, на которых, подобно купцам и купчихам Островского, восседают шахтеры с друзьями и женами и, попивая чай вприкуску, расхваливают варенье из райских яблок.

И все же сравнение с картинами Касаткина в «Донецких шахтерах» кажется совершенно избыточным: Лукову не нужно было заглядывать в XIX век.

¹ Там же. С. 340–341.

² Там же. С. 347.

Точкой отталкивания могла бы стать вторая серия «Большой жизни» — с пьющими прокопченными шахтерами, грубостью, недисциплинированностью, руганью, грязью, нищетой и разрухой. Все это куда-то исчезло за время, прошедшее после 1946 года. Луков экранизировал не столько сценарий Бориса Горбатова, сколько постановление ЦК. Основные претензии ко второй серии «Большой жизни» формулировались там следующим образом:

- «в фильме изображен лишь один незначительный эпизод первого приступа к восстановлению Донбасса, который не дает правильного представления о действительном размахе и значении проведенных советским государством работ <...> Главное внимание уделено примитивному изображению всякого рода личных переживаний и бытовых сцен».

Теперь же изображается не эпизод, а настоящая технологическая революция на шахте и во всем Донбассе. Центральным событием фильма является ввод в строй угледобывающего комбайна, который полностью механизмирует шахтерский труд. Добыча угля превращается в «современное промышленное производство», где массово нужны не шахтеры, а инженеры. Соответственно, главное внимание уделяется внедрению новой техники и учебе. Личные переживания героев сведены лишь к тому, идти ли учиться или продолжать давать трехсотпроцентное перевыполнение плана.

- «по уровню техники и культуре производства <...> кинокартина отражает скорее период восстановления Донбасса после окончания гражданской войны, а не современный Донбасс с его передовой техникой и культурой, созданной за годы сталинских пятилеток».

Теперь же в центре картины — самая современная техника, а культура производства такова, что рабочие ходят в шахтах чуть ли не в мундирах и все говорят исключительно о своем профессиональном совершенствовании: исчезли не только обушок и отбойный молоток, но и забойщики и коновозы; проходчики лавы превращаются в механиков, механики — в техников, техники — в инженеров, а инженеры — в руководителей шахт.

- «дело восстановления Донбасса изображается таким образом, будто бы инициатива рабочих по восстановлению шахт не только не встретила поддержки со стороны государства, но проводилась шахтерами при противодействии государственных организаций <...> В этой связи в фильме фальшиво изображены партийные работники».

Теперь же на экране — сплошные руководители: начальник шахты, директор комбината, секретарь обкома, министр угольной промышленности и, наконец, сам Сталин в окружении членов Политбюро. Вождь сам инициирует создание комбайна, и весь фильм, по сути, рассказывает о том, как это решение претворяется в жизнь. Сюжет этого образцового бесконфликтно-лакировочного фильма катится по наезженным рельсам производственного романа или пьесы. Критика с радостью констатировала: «В фильме „Донецкие шахтеры“ нет

отрицательных персонажей. Герои фильма ведут борьбу за внедрение самой совершенной техники, которая в корне меняет их труд и быт, ставит в новые отношения между собой. Фильм „Донецкие шахтеры“, правдиво отражающий нашу сегодняшнюю действительность, романтичен, устремлен в завтрашний день»¹.

- «о войне, которая была в этот период в разгаре, в фильме говорится, как об отдаленном прошлом».

Теперь же, с переносом действия на четыре года вперед, о войне не говорится *вообще*, так, как будто ее не было. Столь резкое изменение исторической перспективы связано с тем, что война должна была оправдать «отсталость», но с заменой отсталости на неслыханный прогресс и процветание, всякое упоминание о войне лишь усиливало бы недостоверность изображаемого.

- «совершенно немотивировано и неправильно показано <...> массовое движение на руководящие посты технических рабочих с отсталыми взглядами и настроениями <...> Самые лучшие по замыслу фильма люди являются беспробудными пьяницами <...> в качестве основных героев фильма фигурируют люди, служившие в немецкой полиции».

Теперь же герои как будто прошли через сито отдела кадров. В центре повествования семья Степана Недоли, представляющая целую династию шахтеров. Его старший сын Павел — парторг ЦК ВКП(б) на шахте, другой сын Владимир — начальник передового участка, дочь Лида — диспетчер. А над ними всеми — отец, который, говоря словами одного из критиков, «проходит в фильме как живой монумент, олицетворяющий в себе наиболее характерные черты потомственных шахтеров»². Вокруг этого «монумента» — толпы горящих энтузиазмом рабочих, мудрые партийные руководители и умиленные до слез старики, жалеющие лишь о том, что прожили жизнь до того, как она стала столь прекрасной.

- «художественный уровень фильма также не выдерживает критики. Отдельные кадры фильма разбросаны и не связаны общей концепцией... Артистам навязаны нелепые роли, их талант направлен на изображение примитивных людей и сомнительных по своему характеру бытовых сцен».

Теперь же на экране была своеобразная перелицовка «Кубанских казаков» в шахтерском интерьере. В восприятии зрителя фильм Лукова, вышедший прямо после комедии Пырьева, воспринимался как прямое его продолжение, только выдержанное в серьезном модусе. Луков использовал в своей картине тот же актерский состав, что и Пырьев в «Кубанских казаках»: Сергей Лукьянов, сыгравший там председателя колхоза, у Лукова играл секретаря обкома, влюбленная пара — лирическая Клара Лучко с незадачливым женихом

¹ Родионов Н. Образы фильма // Искусство кино. 1951. № 3. С. 23.

² Грошев А. Образ нашего современника в киноискусстве // Искусство кино. 1951. № 4. С. 15.

в исполнении Андрея Петрова — также перекочевала в картину Лукова, и даже типично пырьевские «правильные» частушки (только теперь на шахтерскую тему) ввел Луков в свой фильм: «Ой да устарел мой ухажер / Ах с молотком, с лопатой. / За комбайн берись, шахтер, / А потом невесту сватай». С другой стороны, из «Большой жизни» остался в «Донецких шахтерах» Петр Алейников — знаковая фигура советского «долакового» кино. Только если в «Большой жизни» он воплощал веселый, склонный к выпивке, балагурству и стихийности народный характер эдакого заводилы, душевного «простого парня», то в «Донецких шахтерах» он лишь бессмысленно и натужно улыбался и, наряженный в мундир, демонстрировал образцовую сознательность и трудовую дисциплину. Изменилась и речь героев: вместо живого говора «Большой жизни» с экрана лилась правильная сценическая речь.

Фильм был отмечен Сталинской премией (хотя и второй степени), а затем призом на кинофестивале в Карловых Варах. По выходе картины Луков делился передовым опытом создания «высокоидейного» фильма. Ошибка авторов «Большой жизни» состояла, по его словам, в том, что, вместо того чтобы «развернуть на экране широкий показ этого народного энтузиазма», авторы, «как слепые котята, тыкались носом вокруг заранее намеченного сюжетики, написанного вдали от материала». Неудивительно, что в фильме и появились неполноценные, ограниченные, некультурные люди, занимающиеся артельным восстановлением кустарной шахты. Отсутствие механизмов, ручной труд, узкие и маленькие интересы людей делали мир в фильме тесным и убогим. Так авторы фильма были наказаны и поплатились за то, что не поинтересовались жизнью, которая их окружала. Фильм получился фальшивый, неправдивый. Мы отстали, и время нас обогнало¹.

Четыре года работал Луков над новой картиной, которая вначале называлась «Битва за уголь», затем вышла под названием «Донецкие шахтеры». И если картина удалась (чему свидетельство — Сталинская премия), то благодаря новому методу работы, заявляет Луков: «Изучить материал! Это главное». Это означает:

Когда приступаешь к изучению современного материала, особенно нашей, советской действительности, которая буквально семимильными шагами движется вперед, — надо не только познавать уже существующее, но главным образом твердо знать законы развития общества с тем, чтобы сделать верный, точный вывод, выбрать самое типическое, чтобы к моменту завершения работы не отстать от быстро развивающейся жизни. Таким образом, изучая современный мир, важно не только констатировать существующее, познавать прошедшее; необходимо увидеть главное — будущее (18).

¹ Луков Л. Любимая и близкая тема // Искусство кино. 1951. № 3. С. 18. Далее ссылки на эту статью в тексте с указанием страниц в скобках.

Вот так, смотря в будущее, Луков работал над «Донецкими шахтерами». Оказывается, когда авторы сели писать сценарий, в реальной жизни еще не существовало угольного комбайна; его только испытывали, а он — этот перенец — капризничал и отказывался действовать. Но в него верил весь Донбасс. Поэтому и нам нетрудно было идти на творческий риск и поставить свой сценарий в зависимость от успеха комбайна, который тогда только внедрялся и испытывался на шахте «Три-бис» (19).

Только так, заглядывая в будущее, можно попасть в настоящее, избежав опасности увязнуть в прошлом: «Делать сценарий надо так, чтобы можно было развернуть Донбасс с его мощной индустрией, шахтами, где лампы дневного света, длинные лавы и просторные штреки, где исчезнут последние профессии, связанные с тяжелым ручным трудом, где все поставлено на службу человеку». Описанное Луковым — наглядная иллюстрация к тому, что вскоре будет названо «лакировкой действительности». Это «заглядывание в завтрашний день» подается как единственно адекватное отражение дня сегодняшнего. Поэтому сразу за описаниями так и не наступившего «завтрашнего дня» следует призыв «глубоко, повседневно изучать жизнь во всех ее проявлениях — больших и малых, — соблюдать достоверность, ничего не приукрашивать, не делать комплиментов нашей действительности — она в них не нуждается, ее не нужно припудривать и подслащивать, она и без того многогранна и богата, красива и монументальна» (20). Дилемма, которую вынужден был решать соцреалистический художник, состояла в том, как совместить миметичность с «революционным развитием жизни». Будущее наступало столь стремительно, что сметало реальность со своего пути. Так что художник находился в постоянной опасности отстать от еще не наступившего «завтрашнего дня», не способный зафиксировать изменяющийся облик реальности.

Единственным способом верификации «отраженного» оказывались свидетельства современников, в том числе и самих авторов. Последние были убеждены в том, что поскольку «малейшая неточность раздражала бы шахтеров, самая маленькая неправда поколебала бы веру во все произведение», «только чистый сплав нашей многообразной жизни должен стать источником фильма». Этот сплав мечты и реальности мог вызвать вопросы у зрителей: «— Неужели Донбасс такой? — удивляются те, кто никогда там не был». Авторы утверждают: «мы снимали все с хроникальной точностью».

Хроникальная точность съемки несуществующего угольного комбайна и прочей техники или широких, как проспекты, освещенных неоновыми лампами шахт способна вызвать когнитивный шок только у неподготовленного зрителя. Напротив, «свой зритель» с легкостью узнает уже наступивший завтрашний день. Шахтеры «узнают в фильме места, где они живут, работают и веселятся, узнают знакомых людей, и не только по образам, созданным актерами, но и в буквальном смысле слова узнают своих знакомых,

знаменитых людей Донбасса, а многие обнаруживают на экране себя» (20). Оказывается,

многие сцены снимались так, как они есть в жизни, без заранее подготовленного реквизита. Такова, например, сцена подъезда ко Дворцу культуры во время чествования старого шахтера. Она не потребовала особенной подготовки к съемке. В объявлении, вывешенном у входных ворот шахты, мы написали: «Приглашаем на съемку в парадных мундирах и на собственных машинах». И вот в назначенный час ко Дворцу культуры стали съезжаться жители этого небольшого шахтерского поселка, владельцы собственных машин. Без всякого преувеличения можно сказать, что это было зрелище более массовое и масштабное, чем мы смогли показать в нашем фильме: добрую половину приехавших машин нам просто не удалось вместить в просторный двор Дворца культуры!.. Жизнь современного Донбасса гораздо ярче и богаче, чем это мы смогли показать, будучи стесненными метражом фильма (20).

Как утверждал Луков, «многое, очень многое, что покажется непосвященному зрителю фильма „чудом“, уже бытует и мы показали в своем фильме только незначительную часть того, что создано у нас для советского шахтера <...> Весь наш коллектив изо всех сил старался как можно точнее воспроизвести жизнь, которая сильнее всякой выдумки». Это фатальное отставание искусства от жизни на сей раз было прощено авторам фильма.

Проблема рецепции становится следующей после проблемы мимесиса. Соответственно, презентация фильма на страницах журнала «Искусство кино» состояла из трех частей. Вначале Луков рассказывал о работе над картиной и о том, как авторский коллектив достиг столь высокой степени правдивости. Затем лауреат Сталинской премии и горный генеральный директор III ранга А. Топчиев говорил об узнаваемости для самих шахтеров увиденного на экране, и, наконец, критик Н. Родионов давал правильную интерпретацию увиденному, как если бы оно могло вызывать какое-то недоверие. Соответственно, статья Топчиева «Правдивый рассказ о новом Донбассе» начиналась со слов: «Фильм „Донецкие шахтеры“ — это правдивый, убедительный, почти документальный рассказ о грандиозных изменениях, которые произошли в Донбассе за годы Советской власти, о его несокрушимой механизированной базе»¹. Согласно очевидцу Топчиеву, «варварски разрушенные немецкими захватчиками шахты возродились за годы послевоенной сталинской пятилетки, созданы новые, высокомеханизированные шахты — подземные заводы с совершенными и многообразными механизмами»².

¹ Топчиев А. Правдивый рассказ о новом Донбассе // Искусство кино. 1951. № 3. С. 20.

² Там же. С. 21.

Если у зрителя возникнут сомнения в том, каким образом могло произойти столь сказочное преобразование Донбасса за время одной пятилетки, стоит вспомнить, что уже в 1946 году постановление ЦК критиковало Лукова за то, что он не заметил всего этого спустя всего лишь год после окончания войны. Неудивительно, что «завтрашний день» и «мечта» Лукова, изображавшего еще несуществующий угольный комбайн, обогнала авторов фильма. Согласно Топчиеву, хотя «фильм убедительно показал, как трудятся и живут шахтеры на передовой советской шахте», «внедрение комбайна „Донбасс“ — это уже пройденный этап, это Донбасс вчерашнего дня. Жизнь обогнала авторов фильма». Иначе говоря, сегодняшний день просто не поддается фиксации. Оказывается, «теперь на шахтах Донбасса, Кузбасса, Караганды работают уже многие сотни комбайнов. Выполнен сталинский наказ — создан и внедрен комбайн для выемки тонких угольных пластов, авторы которого награждены Сталинской премией I степени за 1950 год»¹.

Обжегшись на «очернительстве», на этот раз Луков не пожалел ярких красок для изображения «достижений» и радостных тостов и здравниц в честь вождя. Юбилеи, торжества, празднества следуют в фильме одно за другим. Словословиями фильм открывается и ими завершается. Даже в весьма благожелательном заключении Художественного совета Министерства кинематографии СССР по фильму «Донецкие шахтеры» отмечалось, что «в целом от фильма остается впечатление некоторой „приглаженности“». Слишком много праздничных эпизодов, торжественных обедов»². Даже один из самых официозных советских кинокритиков Ростислав Юренев (правда в годы перестройки!) писал о «Донецких шахтерах», что

произведение это может служить эталоном лакировки, фальши и приспособленчества. В нем шахтеры живут в коттеджах, напоминающих выставочные павильоны. Штреки похожи на тоннели метро. Угольный комбайн, который внедряет главный герой-новатор, похож на концертный рояль. Конфликты, как положено по ждановской концепции, происходят между хорошим и еще лучшим. Старые шахтеры умиленно уступают места молодым. Молодые становятся изобретателями и инженерами. Шахтеру-ветерану, уходящему на пенсию, даруют огромный дом, в котором происходит величественный банкет с верноподданническими тостами и благолепными песнопениями, конечно, уж без кабацкой меланхолии... Бедный Луков!³

В 1946 году советская кинокритика еще не имела языка описания для столь радикальной эстетической практики. В 1947 году мастер операторского

¹ Там же. С. 22.

² Заключение Художественного совета Министерства кинематографии СССР по фильму «Донецкие шахтеры» от 12 марта 1951. <http://www.kino-teatr.ru/kino/history/3-12/429/>.

³ Юренев Р. Трудная жизнь «Большой жизни» // Советский экран. 1989. № 4. С. 12.

искусства и тонкий теоретик кино, многие годы проработавший с Пудовкиным, Анатолий Головня пытался объяснить этот новый способ видения несуществующего: оказывается, авторы «Большой жизни» пошли по пути «формализма» и потому «не увидели того, что снимает каждый хроникер. Правда принесена в жертву нарочитой „стилизации“. Причудливая вычурность, нарочитая манерность выступают там, где нужны ясный взгляд и любовь художника»¹. Объяснение это очевидным образом не имело никакого отношения к «Большой жизни», где как раз доминировала органика и отсутствовала всякая стилизация. Напротив, именно в «Донецких шахтерах» господствовал холодный помпезный стиль. Головня видел задачу оператора в том, чтобы «повернуть аппарат в ту сторону, где нет пиротехники, подсветок и дорисовок, показать режиссеру, каков настоящий советский Донбасс новой сталинской пятилетки». «Советский стиль, — утверждал он, — рождается из живой правды нашей жизни и любви к ней художника»². Любовь как способ снятия когнитивного диссонанса — столь мистический рабочий инструмент — единственный, что отвечал задачам киноискусства, как они понимались в сталинизме.

С одной стороны, как писал Ростислав Юренев, «зритель, пришедший в кино поучаться, познавать действительность, требует от своего искусства верного и полного, всестороннего изображения жизни»³. Единственное число, использованное здесь кинокритиком, не является фигурой речи: в конечном счете единственным зрителем-адресатом советского кино был Сталин, который и в самом деле «познавал действительность» в кинозале. Остальные зрители имели много других возможностей для такого познания.

С другой стороны, назвать это «жизнью» не решались даже самые опытные мастера советского кино. Характерны в этом смысле сетования Сергея Герасимова на заседании комиссии по подготовке резолюции по реформированию Художественного совета Министерства кинематографии СССР 19 августа 1946 года (после заседания Оргбюро ЦК, но до публикации постановления!): «Люди оглядываются на какую-то эмпирическую действительность, на практику, совершенно забывая о целях, о тенденциях, топчутся вокруг да около»⁴. Упоминание о *целях* дает ключ к пониманию того, чего же требовали постановления ЦК от искусства, и в частности от кино.

Лишь к концу сталинской эпохи, как раз к тому времени, когда началась «борьба с бесконфликтностью», кинокритика смогла, наконец, сформулировать эти эстетические требования соцреализма. Вот как объяснял их видный советский эстетик Александр Буров:

¹ Головня А. Об искусстве оператора // Искусство кино. 1947. № 1. С. 22.

² Там же.

³ Юренев Р. Советский биографический фильм. М.: Госкиноиздат, 1949. С. 225.

⁴ Цит. по: Левин Е. Совет да любовь // Искусство кино. 1991. № 11. С. 84.

В известном постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» как на решающую причину неудачи авторов указывалось на незнание ими изображаемого материала, на то, что они не изучили действительности, которую взялись изображать. Это значит, что авторы фильма подошли к делу не вполне сознательно, без ясного и четкого понимания стоящей перед ними задачи. Фильм «Донецкие шахтеры» при ином подходе к теме, при ясности понимания задач, которые обнаружил тот же режиссер, является удачей советского кино, ибо он рисует жизнь современного Донбасса в стремительном развитии, с его новой техникой и новыми людьми¹.

Итак, правильное решение является результатом верного понимания задачи. Только оно позволяет создать «идейное» произведение. «Идея» (как и самое искусство) здесь сугубо функциональна. О таком понимании идейности как творческом принципе говорил Всеволод Пудовкин, ссылаясь на идеи Станиславского. Последний, отвечая на вопрос о том, что он понимает под «высоким искусством», говорил: «Это такое искусство, в котором есть *сверхзадача и сквозное действие*. А плохое искусство, где нет сверхзадачи и сквозного действия». Из этого Пудовкин делал следующий вывод:

То, что Станиславский условно называет абстрактным термином «сверхзадача», стало для нас вполне конкретной частью практической общественной деятельности. Когда, работая над первым вариантом «Адмирала Нахимова», я потерпел неудачу, партия разъяснила мне неверно понятую, а следовательно, и неверно разрешенную «сверхзадачу» картины. Отнесясь поверхностно к главной цели — показать народу Нахимова как великого флотоводца, определившего развитие русского военного флота на далекие годы вперед, — я увлекся выдумкой фактически не существовавших моментов его частной жизни только потому, что хотел сделать картину внешне занимательной. Всю переделку картины мы решили вести не по пути частных мелких исправлений, а путем поворота направления всего действия картины в целом. Мы не только выбрасывали ставшее ненужным, но и снимали совершенно новые сцены, кардинально изменившие образ Нахимова, и сумели в конце концов правильно поставить и разрешить «сверхзадачу»².

И действительно, задача была выполнена, доказательством чему — новая («идейная») версия «Нахимова», получившая Сталинскую премию первой степени.

Вернемся теперь к соцреалистической теории: «Идейность в творчестве советского художника в методе социалистического реализма выступает в новом и высшем качестве. Идейность советского искусства есть коммунистическая идейность, она базируется на марксистско-ленинской теории научного

¹ Буров А. Понятие художественного метода // Искусство кино. 1952. № 9. С. 77.

² Вопросы мастерства в советском киноискусстве: Сб. М.: Госкиноиздат, 1952. С. 128–129.

коммунизма, следовательно, на научно обоснованных общественных идеалах». Это позволяет советскому художнику «улавливать действительность в ее революционно-поступательном развитии»¹. «Коммунистическая идейность» лежит в основании принципа партийности (то есть обосновывает, почему художник должен следовать партийной линии). Иначе говоря, идейность — это своего рода партийные очки, корректирующие фокус отражения, отбора и концептуализации жизненного материала.

Сверхценной в мире позднего сталинизма была идея стабильности, завершенности и сохранения статус-кво. Так что «послевоенная современность становится синонимом вечности». Это означало —

Систему можно бесконечно совершенствовать, но — в частности, ибо в целом она абсолютно, окончательно завершена. Отсюда сюжетная коллизия наиболее показательных, утвержденных как эталон, принципиально цветных фильмов о современности — «Кавалера Золотой Звезды» Ю. Райзмана и «Донецких шахтеров» Л. Лукова (оба — 1950): высокопроизводительный труд становится еще более высокопроизводительным посредством внедрения более совершенных производственных средств².

Позднесталинское искусство — это искусство бесконечного *совершенствования* уже прекрасного и совершенного, разрешаемого в т. наз. «конflikте хорошего с лучшим и лучшего с отличным». В этом смысле трудно найти более показательный пример для объяснения его специфики, чем сравнение похороненной постановлением ЦК «Большой жизни» и рожденных этим постановлением «Донецких шахтеров». Удар, нанесенный по второй серии «Большой жизни», одной из первых послевоенных картин о современности, и опасения быть обвиненными в «очернении советской действительности» привели к тому, что современная тематика в послевоенном кино резко сошла на нет, оставшись едва ли не только в экранизациях современной советской литературы, апробированной Сталинскими премиями («Далеко от Москвы» Александра Столпера, «Кавалер Золотой Звезды» Юлия Райзмана, «Возвращение Василия Бортникова» Пудовкина и др.) и музыкальных комедиях («Сказание о Земле Сибирской» и «Кубанские казаки» Пырьева, «Весна» Григория Александрова и др.).

Театр отмененной реальности: Постановление о репертуаре драматических театров

Ахматовское «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...» относимо не только к стихам. Постановление ЦК «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» родилось из... анонимного

¹ Буров А. Понятие художественного метода. С. 79.

² Марголит Е. Живые и мертвое. С. 366.

доноса, поступившего 3 февраля 1946 года в секретариат Берии. Спустя два месяца, 2 апреля, оно было переправлено начальнику Агитпропа ЦК Георгию Александрову.

Письмо представляло собой обширную аналитическую записку на сорока двух (!) машинописных страницах¹. Это был грамотно построенный документ, явно написанный кем-то, кто хорошо знал изнутри работу не только театров, но и Комитета по делам искусств, располагал обширной информацией и умело оперировал статистикой, понимал, как функционирует бюрократический механизм прохождения пьес и приема спектаклей, финансовые аспекты и мн. др. Именно в этом письме впервые зашла речь об отсутствии пьес на современную советскую тематику: «Репертуар театров строится так, как будто у нашей страны есть прошлое, но нет настоящего» (л. 131). Вину за это автор возлагал на государственные контролирующие органы: «Наблюдающееся сейчас уменьшение количества пьес на советские темы объясняется <...> сознательной политикой Комитета по делам искусств, выдвигающего на первый план постановку классических произведений» (л. 135). Он утверждал, что «наш театр в значительной степени аполитизировался» (л. 129), словно «вернулись времена, когда в искусстве господствовала реакционная теория „чистого“ искусства» (л. 130).

Документ был откровенно «инсайдерским». Хотя критиковался в нем Комитет по делам искусств, направлен он был косвенно против Жданова, в ведении которого находилась сфера культуры. Если вспомнить, что проходил он через секретариат Берии, то легко предположить, что это письмо было заказано автору, действовавшему в интересах тандема Берия — Маленков. Никакой прямой ответственности за ситуацию в театре Жданов нести не мог: «его» кадры (как было в случае с ленинградскими журналами) здесь не были задействованы. Это был лишь дополнительный шаг, направленный на дискредитацию пропагандистско-идеологического руководства. Между тем аппаратно-бюрократическая машина заработала, поскольку спустить на тормозах письмо, поступившее из ведомства Берии, Агитпроп не мог.

В результате начавшейся проверки 24 июня 1946 года родилась подписанная начальником Управления пропаганды и агитации ЦК Александровым, его заместителем Александром Еголиным и заведующим Отделом искусств Управления пропаганды и агитации ЦК Поликарпом Лебедевым аналитическая записка «О состоянии репертуара драматических театров»². Этот документ, во многом повторявший не только выводы, но и примеры из анонимного письма, и послужил основой будущего постановления ЦК.

Обратившись к той же, что и анонимный автор письма, статистике, руководители Агитпропа ЦК указывали на резкое снижение качества пьес, идущих

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 465. Далее ссылки на этот документ в тексте с указанием листа в скобках.

² Там же.

на советской сцене. Если в 1943 году наиболее распространены были «Русские люди» Константина Симонова, «Нашествие» Леонида Леонова и «Фронт» Александра Корнейчука, то в 1946 году в десятках театров по всей стране идут «малохудожественные и безыдейные» пьесы «Где-то в Москве» Владимира Масса и Михаила Червинского, «Поединок», «Чрезвычайный закон» и «День рождения» братьев Тур и Льва Шейнина, «Вынужденная посадка» Михаила Водопьянова и Юрия Лаптева, «Давным-давно» Александра Гладкова, «Лодочница» Николая Погодина. Многие из авторов — не столько писатели-драматурги, сколько фельетонисты, очеркисты, а то и вовсе люди, напрямую не связанные с литературой (Шейнин — следователь, Водопьянов — летчик и т. д.), которые «набили руку на „сочинении“ занятных сюжетов, наделяют выдуманных персонажей вульгарным блатным языком, провинциализмом, пошлыми словечками, искажающими русскую литературную речь <...>. В них нет ни одного яркого правдивого характера»¹.

Указанные в этом документе пьесы будут перечислены в постановлении ЦК, где утверждалось, что в них «советские люди изображаются в уродливо-карикатурной форме, примитивными и малокультурными, с обывательскими вкусами и нравами». Постановление запрещало не просто определенные пьесы (качество большинства из них было поистине удручающим), но направление массовой культуры как таковое. Подбор названных в постановлении пьес дает ясное представление о том, какого рода драматургия не должна быть представлена на советской сцене. Стоит поэтому присмотреться к ним ближе, тем более что, ушедшие из репертуара, они никогда не рассматривались даже историками советского театра.

Прежде всего, многие из них были непритязательными комедиями. И это неудивительно, поскольку во время войны много пьес создавалось для фронтового театра. Эти пьесы были не только тематически привязаны к разного рода военным ситуациям, но пригнаны к уровню «солдатского юмора». Типична в этом смысле «комедия из фронтовой жизни» «День рождения», которая шла в тридцати четырех театрах страны. Пьеса эта была настолько популярна, что была экранизирована (фильм «Беспокойное хозяйство», к которому прилегают снятые тогда же «Воздушный извозчик», «Небесный тихоход» и др.). По сути, она являлась водевилем.

На расположенный у линии фронта ложный аэродром прибыло пополнение: ефрейтор Таня Калмыкова — мечтательная красавица с золотой косой и рядовой Тихон Огурцов — «ограниченно годный», трусоватый паренек, служивший до войны счетоводом в санатории «Тихий отдых». Он влюбляется в Таню и штудирует книгу «Сто способов понравиться женщинам», пишет о ней романтично в своем фронтовом дневнике. Но Таню не увлекает

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 465. Л. 177.

«парень-нестроевик», который мечтает о разведении кроликов и впадает в панику при каждой бомбежке. Она мечтает о «настоящем герое». На крышке ее чемодана наклеены портреты «абсолютно лирического тенора Лемешева», киноартиста Крючкова и Героя Советского Союза летчика Крошкина.

Истребитель Крошкин совершает вынужденную посадку на этом аэродроме. Таня влюбляется в него с первого взгляда. Но на его пути становится боевой друг французский летчик Лярошель из эскадрильи «Шампань»: он тоже увлечен Таней. Друзья ревнуют друг к другу. Говорят летчики только о водке и любви, десятками сбивают немецкие самолеты, а в промежутках пьют и ухаживают за девушками. Наличие на сцене французов из эскадрильи «Шампань» является источником нескончаемых скабрёзных шуток. Следующие одна за другой стычки и ссоры ведут к размолвке, которая вызвана, однако, недоразумением, так как Таня не ходит на свидания ни к одному из них. Она занята выполнением «особого задания»: начальник ложного аэродрома старшина Семибад поручает ей увлечь немецкого разведчика, подосланного для наблюдения за аэродромом. Разведчик, унтер-офицер Краус — опытный шпион, но Таня, притворившись влюбленной в него, его обманывает. В финале друзья-летчики мирятся. Крошкин спасает Лярошеля в бою, а Таня арестовывает шпиона и отдает свое сердце рядовому Огурцову, который оказывается настоящим героем, так как один взял в плен целый немецкий штаб. Изображена эта бравада так, чтобы вызывать солдатский смех. Оказавшись в плену у немцев, Огурцов деловым тоном заявляет: «Значит так, вы сдаетесь вместе со штабом, артиллерией и знаменем...»

Полковник. Орудия мы взорвем...

Огурцов. Не пойдет! Я не согласен. Только вместе с орудиями.

Полковник. Мы солдаты... Мы давали присягу... Орудия должны быть взорваны.

Огурцов. Не можете? Даю вам пять минут сроку. Если вы отвергаете мой ультиматум — ищите себе другого проводника из леса, а меня можете вешать... *(Сильный артиллерийский гул. Все прислушиваются.)* Вы слышите эти звуки? Это наша «Катюша» шепчет вам на ухо: «Сдавайтесь», пока не поздно...

Полковник. Хорошо. Орудия мы не взорвем. Но знамя... знамя должно быть сожжено по уставу.

Огурцов. Не пойдет! Нашли дурака — без знамени! *(Вынимает из кармана веревочную петлю, вдевает голову.)* Где виселица? Вешайте! *(Делает шаг к солдатам.)*

Полковник *(вслушиваясь в канонаду. Совсем близко слышна пулеметная очередь).* Стойте! Мы согласны!

Огурцов. Ордена, холодное оружие и личное имущество я оставляю офицерскому составу. Вам, полковник, — пистолет. Смирно! Слушать мою команду! Построиться! И чтобы у меня был порядочек, господа военнопленные!

Вся эта веселая война, где действовали комические солдаты-бодрячки и разгорались опереточные страсти, стала теперь ненужной. Но вместе с пьесами о войне стали ненужными и пьесы о мирной жизни, написанные в том же водевильно-лубочном стиле. Так, герой описывавшей жизнь совхоза на освобожденной территории пьесы «Вынужденная посадка» — бывший партизан, директор совхоза, типичный колхозный шут Елкин — написал заявление секретарю райкома Кротовой: «Я, нижеподписавшийся Тимофей Иванович Елкин, глядя на эту разруху и беду, которую учинили нам дьяволы-немцы, нахожусь в раздражении ума. Исходя из такого положения, прошу Михаила Ивановича Калинина, командующего фронтом, а также секретаря райкома товарища Кротову Е. А., по прочтении сего, моментально освободить меня из совхоза „Партизанская слава“, где я нахожусь директором и... отравить». Секретарь райкома рвет заявление, но Елкин не унимается: «Повешусь! Ей-бо повешусь, — кричит он, — сейчас ремень сниму и вот на том крюке... Бож-жа милостивый. До чего дожил». Наконец, он соглашается работать, если ему пришлют тракториста — парня, а не девушку.

Кротова договаривается по телефону с девушкой Шурой Шевченко, чтобы та переделалась мужчиной и явилась к Елкину на работу в качестве тракториста. А в это время Герой Советского Союза летчик капитан Гурьев совершает вынужденную посадку и задерживается в совхозе. В первый же день Гурьев обнаруживает, что Шура не парень, а девушка, и влюбляется в нее. В Шуру, которую все считают парнем, влюбляются и несколько девушек. Шура в свою очередь влюбляется в Гурьева. Вся пьеса состоит из бесконечных ухаживаний и водевильных любовных недоразумений. Любовь поднимает производительность труда, и девушки перевыполняют планы. Видя это, Гурьев решает «подогреть» работников совхоза, объявив, что женится. Это вызывает еще больший «производственный подъем», из окрестных колхозов начинают съезжаться колхозники, чтобы погулять на свадьбе и заодно помочь совхозу в уборке урожая.

Тут появляется еще один комический персонаж — мечтающий стать следователем «бдительный» бухгалтер Колупаев, которого называют «бумажным клещом» и который везде усматривает врагов и от всех требует анкет. Узнав, что Шевченко не Александр, а Александра, он усматривает здесь заговор:

За красивой наружностью может скрываться очень многое такое... Вот представьте себе. Человек пробирается в хозяйство, имеющее оборонное значение — раз. Человек меняет свой облик и не хочет дать о себе никаких сведений — два. Человек старается посеять смуту и опорочить ответственных работников хозяйства — три! А кроме того, этот человек начинает спаивать директора хозяйства и командира Красной Армии.

Эти пьесы — образец самого непритязательного масскульта, который, однако, пользовался широким спросом. Они отличались не просто разговорностью,

но, говоря словами постановления, «вульгарным блатным языком, провинциализмом, пошлыми словечками». Таков характерный диалог двух подруг из «Вынужденной посадки»:

Фрося. Да ты посмотришь-ко в зеркало. Вся морда опухла.

Нюшка. Какое у вас примитивное суждение. Конечно. Разве ты что-нибудь понимаешь? Ты вон даже «Анну Каренину» не читала.

Фрося. Как это не читала? Читала Анну. Это которая под поезд бросилась.

Нюшка. А что ее к этому привело?

Фрося. Дурусть бабья. Видела ведь, за кого выходила. А раз так, нечего было от живого мужа к этому, как его, офицерику-то.... Воронин, что ли?

Нюшка. Вронский, дура!

Фрося. Сама дура.

Пьеса такого качества шла на сценах семидесяти четырех (!) театров страны и по количеству постановок занимала четвертое место в репертуаре. Историческую версию подобного сюжета с гендерными переодеваниями и (не)узнаваниями представляла собой шедшая в сорока пяти театрах комедия «Давным-давно».

Другой разновидностью жанра было шедшее в ста восемнадцати театрах страны (третье место в репертуаре) ревю «Где-то в Москве», главный герой которого лейтенант Мельников разыскивал в Москве девушку, спасшую ему жизнь на фронте. По ходу пьесы он по ошибке попадал в три разные квартиры, оказываясь в смешных ситуациях, и в конце концов девушку находил. Подобные комедии рассматривались как безыдейные, пошлые и потворствующие «отсталым вкусам».

К числу «легковесных, развлекательных пьес» относились и приключенческие пьесы фельетонного характера. Если для пьесы о летчиках в качестве автора требовался летчик Водопьянов, то для пьесы о жуликах — следователь прокуратуры Шейнин. Сатирическая комедия «Чрезвычайный закон» была весьма популярна и шла на сценах шестидесяти театров.

Во время войны директор консервного завода Трубников женится на дочери бухгалтера этого завода Леночке. Сам бухгалтер Синицын — кристально честный человек, его дочь — тоже честная комсомолка. Но их сосед по квартире — заведующий отделом сбыта завода Клембовский — жулик: он ворует консервы, продает их по спекулятивным ценам и легализует деньги, скупая выигранные облигации. Однажды он покупает такую облигацию у молодого человека, ухаживающего за Леночкой, некоего Веревкина. Затем шантажом Клембовский втягивает в свои «грязные делишки» Трубникова, зная, что и тот не чист на руку. В очередной раз Клембовский не регистрирует наряд, сам «покупает» сто ящиков консервов и продает их на сторону втридорога. Трубников называет его «негодяем и жуликом», на что Клембовский отвечает: «А вы

еще до войны стали жуликом — дачку строили. Лес-то я взял тогда из фондов, отпущенных для строительства нового корпуса. А эта мебелишка? А пластинки? А вилки, ножи, тарелки? А то, что вы изволите каждый день лопать — на какие шиши я все это приобретаю?»

Угрожая ему т. наз. законом от 7 августа (чрезвычайный закон военного времени, грозящий расстрелом за спекуляцию во время войны), Клембовский заставляет Трубникова подписать подложные накладные, уверяя, что «все просчитал». Он, однако, не учел, что при перечислении заводу денег за отпущенную продукцию банк удерживает мелкую сумму за операцию по перечислению. А за эту операцию со ста ящиками консервов такого отчисления произведено не было. Так старик-бухгалтер, наткнувшись на излишек в 37 рублей 15 копеек, выявил кражу, так как и завод, на который эти ящики были якобы отгружены, их не получил. Старик отправляется к прокурору. Его дочь беременна от Трубникова. Клембовский между тем покупает жене котиковое манто и чернобурку и продает Трубникову купленную счастливую облигацию. Тот отдает свои деньги и эту облигацию Клембовскому, чтобы спрятать. Клембовский же идет к прокурору и оговаривает старика Сеницына, обвиняя его в воровстве, а жена Клембовского идет к Сеницыным и тайно прячет у них в патефоне пакет с деньгами и облигацией, чтобы у тех нашли их при обыске. Кроме того, жена Клембовского рассказывает о махинациях обоих мужей Леночке, думая, что та, как «боевая подруга», в курсе дела. Леночка тоже немедленно отправляется к прокурору. Неожиданно появляется ухаживающий за ней Веревкин, который полученные от Клембовского деньги отдал на строительство танка и получил благодарственную телеграмму от Сталина. Он, оказывается, хорошо запомнил номер своей счастливой облигации.

Все готово к развязке, происходящей в зале суда. У суда нет улики против подсудимых — денег Трубникова. Поэтому они не подпадают под чрезвычайный закон. И тут в зал заседаний суда врывается жена Сеницына, мать Леночки: она случайно нашла пакет в граммофоне, а главное — в нем саму выигрышную облигацию, изобличающую и Трубникова, и Клембовского.

Торжество справедливости воспринимается с особым облегчением, поскольку оба — не просто воры, но демагоги и циники. Трубников цитирует «Правду» и жалуется жене на то, как ему трудно в тылу в такое время, «когда решаются судьбы революции, судьбы родины». Его утешает только то, что «консервный завод — это тоже фронт. Армии, стране нужны продукты». Таков и Клембовский, рассказывающий о себе: «Мне не сидится в тылу. Я старый конник и должен прямо сказать — тянет на коня. Эх, бывало, в Первой конной любил я рапортовать Семену Михайловичу Буденному: „Товарищ командарм, во вверенном мне полку...“» Склонный к резонерству Клембовский читает Трубникову нотации: «Вы никогда не были коммунистом, Сергей Павлович. По существу, вы всегда были хозяином небольшой скобяной лавки».

Ситуация, когда один жулик отчитывает другого, связана с дефицитом в этих пьесах положительных героев — протагонистов партии. Хотя такого рода полицейско-фельетонные пьесы о «расхитителях социалистической собственности» пользовались большим успехом (в них разоблачались спекулянты и воры, торжествовал закон и удовлетворялось чувство социальной справедливости рядовых зрителей), они объявлялись теперь «низкопробными» и страдающими «легкой занимательностью». Им не хватало «идейности» и партийных протагонистов, они выпячивали негативные стороны советской действительности.

Как всегда, большой популярностью пользовался у массового зрителя детектив, который был не в чести в официальной литературе. Поэтому пьеса «Окно в лесу» с успехом шла во многих театрах.

Микробиолог профессор Костров остался в оккупированном немцами городе, так как не мог бросить лабораторию, где создавал уникальную вакцину. Партизаны не только переправили его с дочерью Валею и двумя ассистентами Якимовым и Вертоградским в лес, но и создали там для них лабораторию. В течение трех лет работал Костров над своей вакциной и наконец создал ее. И теперь, когда город вот-вот будет освобожден советскими войсками, а партизаны готовятся вместе с регулярной армией войти в город, происходит ЧП: из дома исчезает не только вакцина, но и зашифрованный дневник и Якимов (который его шифровал). Все подозрения падают на него, когда с Большой земли на следующий день в лес прибывает следователь Старичков, оказавшийся бывшим учеником Кострова и возлюбленным Валею. Исчезновение бесценной вакцины, способной спасти миллионы жизней, осложняется тем, что впервые за три года немцы узнали о расположении отряда, а главное — в отряде завелся вражеский лазутчик.

Жизнь в лесной лаборатории рисуется так, как если бы войны не было: герои едят жареную колбасу с картошкой, руководитель отряда жалуется на то, что не всегда он мог обеспечить лабораторию всем необходимым («например, с белыми мышами у нас всегда было слабовато»), а Валя, отправляясь к себе пудриться, жалуется, что у нее «пудры осталось дня на два, не больше»). В антураже английского детектива (все действие протекает в комнате с камином) появляется партизанский Шерлок Холмс.

Хотя все улики против Якимова, Старичков не спешит им верить. Он не хочет «идти по легкому следу. Нет: присматриваться, выяснять отношения, характеры, обстановку, не упускать самой мелкой улики и не поддаваться гипнозу самых прямых улик». Он явно разрабатывает какую-то свою версию случившегося при помощи дедукции. Все «улики» он переосмысливает: например, находится признательное письмо от Якимова, написанное по-немецки, причем готическим шрифтом. Старичкову ясно: за этим скрывается попытка утаить почерк Якимова. Значит, это не он. В отряде исчезает телега. Старичкову ясно:

Якимов похищен как человек, знающий шифр, и его хотят вывезти из расположения отряда. Наконец, убийство Якимова ставит точку в цепи «улик». Все делают простые умозаключения. Следователь же имеет свою логику: «Давайте условимся, что никто из нас пока не знает, что к чему привело». Зритель пребывает в напряжении до конца спектакля.

Старичкову противостоит Вертоградский (человек с такой фамилией не может быть положительным героем советской пьесы). Он сводит все улики воедино и рисует образ запутавшегося, сбившегося с пути человека, который решает бежать от своих «хозяев», шантажирующих его, но в последний момент, когда он уже добегает до своих, его настигает пуля. «Минута страшной тоски от того, что он умирает предателем, непрощенным. Он видит меня. Он протягивает мне руку, чтобы проститься, но рука падает, не дотянувшись. Смерть». Старичкову эти рассуждения смешны. Как настоящий сыщик, он заявляет:

Совершенный вздор! Вы были бы прекрасным адвокатом, но следователь вы никудашный. <...> Не Якимов украл, а Якимова похитили. Не Якимов скрывался. Якимова скрывали. Он бежал сюда, чтобы спастись. <...> Не верьте в эту святую легенду о запутавшихся и слабых. Есть шпионы, и есть честные люди. <...> Я не верю в кающихся шпионов. Да еще пишущих по-немецки готическими, а не латинскими буквами. Готические остроконечные буквы делают почерк неузнаваемым.

Начинается интеллектуально-психологический поединок в духе Порфирия Петровича с Раскольниковым. Своей пронизательностью Старичков демонстрирует высший класс сыска:

Сейчас самые опасные не те преступники, которые совершают преступления, а те, которые никаких преступлений не совершают <...> Самые башковитые и умные агенты ставят перед собой сейчас совсем другие задачи. Они должны за эту войну пройти у нас все проверки, стать своими, заслужить полное доверие, выдвинуться, породниться с уважаемыми людьми, войти в семьи (а как раз накануне Вертоградский просит Валю выйти за него замуж. — *Е. Д.*) <...> У них дальние и широкие планы. Они рассчитывают на будущую войну <...> Вот такого агента вывести на свежую воду — действительно трудная задача.

Вертоградский нервничает. Он убивает своего подручного в отряде и прячет вакцину и дневник. Теперь зритель знает, что именно он организовал похищение Якимова. Старичков расписывает свои аргументы в присутствии всех и самого Вертоградского, показывая, что именно он мог быть самым ценным немецким агентом. Но у него нет ни одной улики. Теперь, зная, что ампулы и тетрадь спрятаны в доме, он просит всех уйти, чтобы провести обыск. Все уходят, кроме Вертоградского, который вынимает спрятанные вакцину

и дневник и бросает их в огонь. Но оказывается, что Старичков еще ночью их обнаружил и подменил. Теперь у него есть улики. В этот момент все появляются на сцене. Вакцина и дневник спасены. Валя бросается в объятия следователя. Шпион разоблачен.

Герои этих пьес — комедийные чудачки, жулики, детективы-самоучки — чем-то разным привлекали аудиторию. Объединяло их то, что все они являлись типичными персонажами массовой культуры и в этом качестве были непригодны для «идейного» искусства. Хотя они и были встроены в советские сюжеты (пусть и не всегда «политически выдержанные»), сами они подчинялись скорее жанровой логике, чем идеологической. Попытки же политизировать популярные жанры заканчивались предсказуемым провалом. Героям не хватало сюжетной дисциплины, они были слишком персонализированы и «стихийны», действовали без оглядки на идеологические конвенции. Яркий пример такого рода — пьеса «Лодочница», шедшая на сцене тридцати шести театров страны. Действие ее происходило среди защитников осажденного Сталинграда. Главный герой пьесы увлекался «Тайнами мадридского двора» и девушкой Шурой:

Вы убиваете меня и тут же жизнь даете. Давая жизнь, вы снова убиваете меня. Такой невыносимой драмы я никогда не знал. Такая жизнь страшней, чем весь кошмар под Сталинградом. Жить без ответа, рабом несбыточной надежды, каторжником своей души, искать глазами на заре, на красной зыби Волги одну лишь маленькую точку — вашу лодку, когда она — одна — весь свет, вся жизнь, — я не могу, я сделаю какой-нибудь ужасный шаг!

«Ужасные шаги» делали здесь многие герои. Среди них и те, кто не произносил столь напыщенных монологов из «романов про феодализм». По сцене ходили какие-то «потерянные люди» — истерики, шпион, некий казак Кашцев, который сыпал патриотическими сентенциями, заключая каждую словом: «Аминь!» О смерти мечтал и некий боцман Щекотов: «Хочу умереть! Я был покойником и покойником останусь <...>. Какой интересный сон мне приснился! Лежу я босиком в гробу, чистый, сытый, мертвый. И хочу своей жене прощальное слово сказать <...>. Но не умею языка поднять, чувствую, что пьяный... то есть мертвый я. Идиотский сон, но до чего приятно было!» После первой аварии боцман говорит: «Если бы так умереть, как во сне». Свою мечту он осуществляет: при следующей аварии он застрелился. Все это окутано в пьесе туманными рассуждениями о «загадочной русской душе».

Словом, послевоенный советский репертуар драматических театров представлял собой исчерпывающий набор «неправильных» пьес. И если постановление не объясняло, каким именно должен быть новый советский театр, то оно давало исчерпывающее представление о том, каким он быть не должен.

Но едва ли не больший гнев руководителей Агитпропа ЦК вызывали шедшие на советской сцене современные зарубежные пьесы. В записке «О состоянии репертуара драматических театров» от 24 июня 1946 года, подписанной руководителями Агитпропа ЦК, перечислялись некоторые из них и каждой давалась краткая характеристика. Например: «типичный образец буржуазной салонной драмы. В разных вариантах в них смакуются половые темы, рассчитанные на пресыщенный, развращенный вкус современного буржуазного зрителя»¹. Успех подобных пьес никак не оправдывал политику Комитета по делам искусств: «Постановка подобных переводных пьес на сцене советских театров находит отклик среди отсталой части советских зрителей, содействует усилению мелкобуржуазных пережитков в сознании наших людей»². В самом постановлении формулировки были ужесточены. Западные пьесы были объявлены «образцом низкопробной и пошлой зарубежной драматургии, открыто проповедующей буржуазные взгляды и мораль». Постановка этих пьес квалифицировалась как «предоставление советской сцене для пропаганды реакционной буржуазной идеологии и морали, попытка отравить сознание советских людей мировоззрением, враждебным советскому обществу, оживить пережитки капитализма в сознании и быту». Соответственно, «постановка этих пьес на сцене явилась наиболее грубой политической ошибкой Комитета по делам искусств».

После постановления современная западная драматургия надолго уходит с советских подмостков. Современных иностранных пьес советский зритель видеть не мог. Зато он мог о них многое узнать. Отсутствие пьес на сцене компенсировалось их активным обсуждением в театральной критике. 25 сентября 1946 года обсуждение постановления ЦК о ленинградских журналах и докладов Жданова прошло на заседании Ученого совета Пушкинского Дома³, где с докладом «Современные задачи литературоведения» выступил активно участвовавший в развернувшейся кампании заместитель директора Института литературы АН СССР Лев Плоткин, призвавший коллег «раскрывать перед читателем картину упадка и загнивания буржуазной культуры современного Запада»:

Долг наших западников — показать те процессы литературного распада, которые характеризуют современную буржуазную литературу <...> Особое место в наших историко-литературных исследованиях должно занять разоблачение антинародного реакционного существа упадочных эстетских школ и течений, реакционной и антинародной теории «чистого искусства» в литературе и критике⁴.

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 465. Л. 188.

² Там же. Л. 189.

³ См.: Обсуждение Постановления ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» и доклада товарища А. А. Жданова в Институте литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР // Известия Академии наук СССР. Отд. литературы и языка. 1946. Т. V. Вып. 6. С. 515–520.

⁴ Плоткин Л. А. Современные задачи литературоведения // Известия Академии наук СССР. Отд. литературы и языка. 1946. Т. V. Вып. 6. С. 459.

«Западники» не заставили себя ждать. Поток погромно-уничжительных статей о культуре современного Запада обрушился на читателя, достигнув пика к концу 1940-х годов. На волне антикосмополитической кампании тон о(б)суждения западного искусства приобрел характер настоящей политической истерики. Театр занимал здесь особое место. Едва ли не в каждой статье о «загнивании» культуры современного Запада отводилось место театру, дававшему немало примеров «распада и гниения». Цитаты из постановления ЦК о репертуаре драматических театров служили здесь образцом партийной критики.

Перевод этого дискурса на рельсы академического театроведения требовал времени, и в 1952 году в издательстве АН СССР вышел подготовленный сотрудниками Института истории искусств АН СССР сборник статей «Буржуазный театр на службе империалистической реакции», где лучшие советские театроведы-«западники» (ответственным редактором книги был Александр Аникст, а в состав редколлегии входили такие видные историки театра, как Алексей Дживелегов и Николай Зограф), буквально соревнуясь в брани, изошрялись в том, кто убедительнее осудит театр США, Франции и Англии как «орудия воинствующей реакции». Эти три страны были выбраны не случайно: «Общий распад буржуазного искусства, выполняющего политические задания империализма, распространился, как чума, на все империалистические страны и с особой разрушительной силой свирепствует сейчас в США, Англии и Франции»¹.

Продолжая критику декадентского искусства, прозвучавшую в докладе Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», где тот клеймил «гнилую и глетворную буржуазную культуру», наполненную «гангстерами, девицами из варьете, восхвалением адюльтера и походов всяких авантюристов и проходимцев»², советские театроведы обвиняли западный театр в том, что «вся эта, с позволения сказать, „драматургия“ пропагандирует нравственный нигилизм», а «анулли, камюсы, о'нилы сознательно стремятся отравить людей духовным ядом. Они хотят привить им свою растленную „философию“, чтобы тем самым укрепить пошатнувшееся здание империализма» (19).

Крупнейшие американские драматурги Юджин О'Нил, Уильям Сароян, Теннесси Уильямс, «ренегат Ирвин Шоу» объявлялись жалкими последователями реакционных идей Ницше, Фрейда и Сантаяны, увлеченными модными сексуальными теориями «апологетами разврата» (34). Вот что говорилось здесь о пьесе Уильямса: «Пьеса „Трамвай Желание“ — одно из наиболее типичных проявлений упадочничества, господствующего в американском буржуазном театре <...> в этом премированном опусе автор превзошел самого себя» (36). О пьесе Джона Стейнбека «Яркое горение» сообщалось, что проповедуемая в ней идея «всеобщего отцовства» «является проповедью всеобщего блуда,

¹ Буржуазный театр на службе империалистической реакции. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 103. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

² Жданов А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». М.: Госполитиздат, 1952. С. 28.

призывом к скотским отношениям между людьми» (38). Подобным образом рассматривались здесь десятки лучших американских пьес («На Бродвее подвизается весь международный сброд гангстеров пера», 45).

Одной из главных причин этого движения «по наклонной плоскости маразма и разложения» объявлялся психоанализ, критика которого все очевиднее устремлялась «по наклонной плоскости» вполне реакционного, не имеющего ничего общего с марксизмом буржуазного морализма. За громом политической риторики и ханжеской стыдливостью советской критики «буржуазного аморализма» западного театра скрывалось традиционное патриархальное сознание, апеллировавшее к архаизированным «здоровым семейным отношениям», «историческому оптимизму» и апробированным эстетическим конвенциям.

В современной французской драматургии объектом атак стали экзистенциализм и театр абсурда. Критика была подменена здесь самыми дикими обвинениями и лишена какого-либо позитивного содержания. Так, о «Калигуле» Камю сообщалось, что «пьеса представляет собой апологию фашизма, оправдание фашистского мракобесия и жестокости. Она — не что иное, как прославление выроodka Гитлера» (84). Любые теории, отклонявшиеся от «здорового реалистического театра», рассматривались как часть настоящего заговора против сил демократии и прогресса: «Все эти „теории“, несмотря на их внешнее разнообразие, преследуют одну цель: любыми способами увести от насущных проблем современности, протащить мысль об аполитичности театра и его независимости от действительности. Глубоко антинародные в своем существе, они используются воинствующей реакцией как прямое орудие в ее идеологической борьбе с силами прогресса» (61).

Поскольку эта «проповедь убийства, воспевание гангстерства, любование всякого рода психическими аномалиями тесно сливается с идеями массового уничтожения людей, пропагандируемыми писателями Уолл-стрита» (20), всякая критика скатывалась к разоблачению «поджигателей войны». Так, «Архиреакционная „теория“ театра Арто прямым образом отвечает кровавым замыслам империалистов, сделавших войну прибыльным предприятием, для чего им нужны люди-звери, лишённые самостоятельного мышления и воли. Именно к этому сводится смысл варварской „теории“ Арто» (67). Остро критикуемый «формализм» оборачивается «обыкновенной поповщиной. Он насквозь пропитан фашистской мистикой, преследовавшей, как известно, вполне определенные практические цели: притупление человеческого сознания и в конечном итоге превращение людей в пушечное мясо» (83).

Эти атаки были политическим сопровождением новой репертуарной политики, направленной на полный отказ от современной западной драматургии и опыта западного театра. Ключевым в этих условиях становился советский репертуар. По прошествии двух лет после постановления ситуация с советским репертуаром изменилась мало. Согласно отчету Сектора искусств Агитпропа

ЦК, в августе 1948 года ситуация с «патриотическими» пьесами складывалась так: пьеса Бориса Ромашова «Великая сила» ставилась лишь в трех театрах РСФСР и Украины, «Макар Дубрава» Александра Корнейчука — в шести театрах, «Русский вопрос» Константина Симонова — в двух театрах, «Великие дни» Николая Вирты — в одном театре. Тогда как «безыдейная» лирическая комедия Александра Галича и Константина Исаева «Вас вызывает Таймыр» шла в шестидесяти четырех театрах, а пьеса «Жили три друга» А. Успенского — в тридцати театрах. Зато «Ревизор» Гоголя ставился лишь в двух театрах, «Гроза» и «Лес» Островского, «Три сестры» Чехова — в трех. И хотя в III квартале 1948 года ситуация с «идейными пьесами» несколько улучшилась (если по всем театрам страны пьеса «Хлеб наш насущный» шла всего лишь в пяти театрах, «Великие дни» — в двух театрах, «Макар Дубрава» — в семи театрах, то «Великая сила» шла в тридцати одном театре, «Русский вопрос» — в тридцати театрах), количество прошедших спектаклей по этим пьесам было ничтожным¹.

Отсюда можно заключить, что репертуарная политика театров почти не изменилась. Однако положение в самих театрах изменилось радикально: «Казалось, еще так недавно у театральных касс стояли очереди и администраторы перед началом спектакля прятались за кулисами от людей, не желающих понять, что мест больше нет, а теперь, вот уже более года эти же администраторы, да и не только они одни, изощряются в различных способах завлечения зрителей в театр»². Даже после того как цены были снижены, «посещаемость и сборы ничуть не поднялись». Автор статьи в журнале «Театр» Г. Штайн объяснял это неожиданно возросшей требовательностью зрителя: «Тот факт, что недавно в Туле на шестом представлении комедии „Вас вызывает Таймыр“ присутствовало 150 зрителей, надо объяснять не тем, что раньше здесь спектакли были хороши, а теперь плохи <...> но исключительно тем, что вместе с ростом реальной стоимости рубля резко возросли и требования зрителя к театру»³.

И все же дело было не только в отмене карточек. Если в 1948 году залы пустовали на самых популярных комедиях послевоенного советского репертуара, то что же говорить о пьесах из колхозной и производственной жизни, интереса к которым не было никогда? Оказывается, дело было не в пьесах, а в... постановках: «Ставя пьесы советских драматургов, посвященные изображению современной советской действительности, наши театры еще слишком редко обнаруживают ту страстную заинтересованность в их судьбе, какую обнаружил, например, МХАТ, когда он так блистательно поставил на своей сцене провалившуюся в Петербурге „Чайку“ своего современника Чехова»⁴.

¹ Сталин и космополитизм: Документы Агитпропа ЦК КПСС, 1945–1953 / Под общ. ред. акад. А. Н. Яковлева; сост. Д. Г. Наджафов, З. С. Белоусова. М.: МФ «Демократия»; Материк, 2005. С. 216.

² Штайн Г. Самое главное // Театр. 1948. № 7. С. 36.

³ Там же. С. 37.

⁴ Там же.

Если даже центральные театры оказались неподготовленными к нашествию советских «Чаек», то на периферии картина была совсем удручающей. Автор приводил в пример Саратовский драматический театр, где одна зарубежная пьеса дала 70% сборов, пройдя четырнадцать раз в месяц (из всего тридцати спектаклей), тогда как четыре пьесы современных советских драматургов были сыграны восемь раз и дали 14% сборов. По его словам, «это типичная ситуация везде»¹. Но вывод критика никак не следовал из описанной им ситуации: «Все объясняется качеством не современных пьес, но театральных постановок. Это театры плохо ставят хорошие пьесы». В одном и том же театре спектакли по зарубежным пьесам имели куда больший успех, чем спектакли по пьесам отечественных авторов, чеховых среди которых не оказалось.

Прошло еще три года после принятия «исторических постановлений», и Комитет по делам искусств представил в ЦК отчет и план работы. В обширной справке по этому отчету, направленной 2 июня 1951 года на имя секретаря ЦК Георгия Маленкова, заведующий отделом литературы и искусства ЦК Владимир Кружков, первый заместитель начальника Управления пропаганды и агитации ЦК Дмитрий Шепилов и П. Тарасов писали о том, что в драматургии и театре мало что изменилось. Хотя утверждалось, что на сценах идут «удачные в идейном и художественном отношении произведения, правильно отражающие жизнь советских людей»², что «репертуар драматических театров обогатился произведениями на тему о рабочем классе, о жизни колхозной деревни в послевоенный период» и т. д., когда дело доходило до конкретных пьес и театров, картина представляла мрачную: «неудовлетворительное состояние драматургии. Драматурги в настоящее время предоставлены сами себе» (л. 3), «неинтересные, повторяющиеся конфликты», «неубедительные и схематичные образы», «жанровое однообразие» (л. 4).

В качестве примеров приводились главные драматические театры страны — МХАТ и Малый. Во МХАТе единственным поставленным в 1951 году спектаклем на современную тему стал «Потерянный дом» Сергея Михалкова. Спектакль, однако, «оказался неполноценным»: пьеса Михалкова «мелко, с обывательских позиций трактует вопросы морали советских людей» (л. 6). Поэтому «спектакль оказался лишенным жизненной правды» и был снят с репертуара. Вторая пьеса, намеченная к постановке, «Кандидат партии» Александра Крона, «неправильно отражающая жизнь заводского коллектива, подверглась критике в партийной печати». Поэтому работа над ней приостановлена. А другой пьесы на современную тему у театра нет. «В отношении репертуара на будущее в театре царит бесперспективность. Репертуарного плана на 1952 г.

¹ Штайн Г. Самое главное // Театр. 1948. № 7. С. 37.

² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 133. Ед. хр. 306 (Отд. Худож. лит-ры и искусства ЦК). Л. 1. Далее ссылки на этот документ в тексте с указанием листа в скобках.

МХАТ не имеет и в своей творческой деятельности переживает период застоя». Оказывается, «серьезное неблагополучие с репертуаром МХАТа объясняется прежде всего тем, что театр не работает с драматургами. Забыты традиции Станиславского и Немировича-Данченко по работе с Чеховым и Горьким».

Не посоветовав, где найти чеховых и горьких, работники Агитпропа ЦК сами занялись подбором достойных пьес для МХАТа. Но тут обнаружилось, что все рассматриваемые ими пьесы дефектны. В одной — «серьезные недостатки», в другой — «крупные недостатки, снижающие идейные и художественные качества, перегружена излишними картинками», третью пьесу вообще «не следует рекомендовать для постановки в МХАТ», поскольку в ней «не раскрыта роль коммунистической партии в борьбе за мир» (речь идет о пьесе Августа Якобсона «На грани ночи и дня»). Так что предложение отдела ЦК сводилось к следующему: «поручить Комитету и руководству МХАТа обсудить возможность постановки на сцене театра пьесы Кондрата Крапивы „Поют жаворонки“». В этой пьесе, «посвященной колхозному строительству на современном этапе, раскрывается значение такого важного вопроса, как правильное распределение натуральных и денежных доходов в колхозах» (л. 7).

Что касается Малого театра, то ситуация там представлялась кураторам ЦК еще более безнадежной. Большинство спектаклей, поставленных за пять лет после постановления ЦК, были «слабыми». В 1951 году поставлен только один спектакль на современную тему — «Семья Лутоновых», который «в связи со слабостью пьесы не стал значительным явлением театрального искусства». Теперь театр находится «в репертуарном тупике», а все намеченные к постановке пьесы раскритикованы. Пьеса «Настя Колосова» «театром уже подготовлена и включена в репертуар. По своим художественным достоинствам спектакль не является вкладом театра в разработку колхозной темы». Другая пьеса — «слабое в художественном отношении произведение», автору третьей пьесы «не удалось художественно убедительно раскрыть большую и сложную тему. Ставить пьесу в Малом театре не следует» и т. д. (л. 8).

Все эти недостатки свойственны и другим театрам. Все они — «следствие неудовлетворительной работы драматургов». Отдел ЦК рекомендовал «изменить методы руководства работой драматургов со стороны Союза писателей и Комитета по делам искусства и обязать их осуществлять постоянное идейное руководство творческой работой драматургов и театров» (л. 9).

Итак, вначале виноваты были театры. Затем вина была возложена на драматургов. Но проблема крылась в самой эстетической программе «идейного театра», заложенной постановлением ЦК. Его результатом стало не только исчезновение доминировавших в репертуаре советских и зарубежных «легких» пьес, но и массовое производство новых, «идейных». Постановление ЦК было типичным цензурным документом, но, запрещая, оно было направлено, прежде всего, на создание новых пьес и требовало от Комитета по делам искусств

и Правления Союза советских писателей «сосредоточить внимание на создании современного советского репертуара».

Такой репертуар предполагал создание, условно говоря, «Донецких шахтеров» вместо второй серии «Большой жизни», о чем без обиняков говорилось в постановлении: «Драматурги и театры должны отображать в пьесах и спектаклях жизнь советского общества в ее непрерывном движении вперед, всячески способствовать дальнейшему развитию лучших сторон характера советского человека». С этой целью перед Комитетом по делам искусств была поставлена задача «постановки в каждом драматическом театре ежегодно не менее двух-трех новых высококачественных в идейном и художественном отношении спектаклей на современные советские темы». Это, в свою очередь, требовало массового производства новых пьес. Поэтому в постановлении предусматривалось проведение Комитетом по делам искусств совместно с Правлением Союза советских писателей Всесоюзных конкурсов на лучшие современные советские пьесы. Яркую зарисовку этого производства оставила активный участник театральной жизни тех лет критик Инна Вишневская:

Почти каждый день, как во фронтовых сводках, назывались пьесы «плохие» и «хорошие», с точки зрения официальных инстанций подсчитывались цифры — тридцать хороших, семьдесят плохих. Объявляются многочисленные конкурсы на лучшую пьесу об армии, о детях, о тружениках тыла, денежные премии получают драматурги, об их победах сообщается во всех газетах и журналах, печатаются длинные подробные дискуссии по драматургии, подводятся итоги этих дискуссий. И опять. И опять объявлен конкурс на лучшую пьесу о современности (это — в марте 1947 г.). Пьесы пишутся «тоннами». На одном из конкурсов рассмотрено 147 пьес, сообщается, что прислано еще 79. Идут бесконечные пленумы по драматургии в Союзе писателей СССР, тут же многодневные партийные собрания и доклады, доклады...¹

Но постановление привело не только к количественному росту пьес. Оно утвердило советскую «бесконфликтную драматургию», принесшую новые жанры, типажи и конфликты. Эта драматургия отличалась особым стилем и развивалась в специфическом дискурсивном пространстве. Небывалые герои, которых не знали ни дореволюционный театр, ни драматургия революционной эпохи, ни постсталинская эпоха, населяли ее. Сталинская бесконфликтная драма была эстетически уникальна.

Когда 7 апреля 1952 года «Правда» вышла с редакционной статьей «Преодолеть отставание драматургии», где утверждалось, что «сила советской

¹ Вишневская И. Л. «Минуй нас пуще всех печалей...» (1946–1956) // Мир и война: Очерки из истории русской советской драматургии 1946–1980 годов / Отв. ред. И. Л. Вишневская. М.: ЛЕНАНД, 2009. С. 17–18.

драматургии в ее жизненной правде», а потому она «должна показывать жизненные конфликты, без этого нет драматургии», что «нам не надо бояться показывать недостатки и трудности», и объявила источником «отставания драматургии» «пресловутую теорию бесконфликтности»¹, было неясно, что это за теория, где, кем и когда она сформулирована и как подобная вредная теория могла доминировать на театре после стольких сталинских чисток (достаточно упомянуть о кампаниях по канонизации системы Станиславского, «реалистического метода МХАТа» и травли Мейерхольда во второй половине 1930-х годов, постановление о репертуаре драматических театров 1946 года или кампанию 1949 года по разгрому «театральных критиков-космополитов»).

Вскоре автором зловерной теории был объявлен обласканный властью драматург и сталинский лауреат Николай Вирта, который в своей рецензии на фильм Сергея Герасимова «Сельский врач» заявил, что советская жизнь «не позволяет конфликту между остатками капитализма в сознании людей и между сознанием коммунистическим *перерасти* в сложную, длительную драматическую коллизию»². Эта цитата кочевала из одной статьи в другую, а «борьба с бесконфликтностью» превратилась в непрерывную кампанию, захватившую в 1952 году все советское искусство. Критики и драматурги (а за ними — прозаики и поэты) наперебой уверяли друг друга и читателей в том, что не замечали вредности этой «теории», как будто это не они писали абсолютно то же, что и Вирта, на протяжении многих лет.

Понятие «теория бесконфликтности» появилось в 1952 году в ходе подготовки Сталиным новой волны террора одновременно с призывами к возрождению сатиры и появлению советских «Гоголей и Шедриных». Теория эта разоблачалась как «антипартийная» («„Теория“ бесконфликтности идейно разоружала искусство, ослабляла его силу в борьбе с врагами советского общества, в борьбе за передовое во всех областях жизни. Произведения, созданные под влиянием этой „теории“, особенно ясно показывают, как отказ от типизации того, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность изображаемых жизненных явлений и процессов, ведет художника к пассивно-натуралистическому фиксированию лежащих на поверхности фактов, не раскрывающих противоречий жизни, к безыдейности, к отступлениям от принципа партийности искусства»³) и «антинародная» («Отрицание конфликтов в жизни советского общества означает фактически отрицание развития человеческой личности при социализме, отрицание духовного богатства, это — буржуазная клевета на социализм»⁴). Теперь, напротив, цитировались

¹ Правда. 1952. 7 апреля. С. 2.

² См.: Очерки истории русского советского драматического театра. Т. 3. М.: АН СССР, 1961. С. 49.

³ Караганов А. О заостренности положительного образа // Театр. 1953. № 6. С. 67.

⁴ Голдобин В. О драматическом конфликте // Театр. 1953. № 3. С. 24.

выступления Сталина о необходимости критики и самокритики, о том, что развитие происходит всегда «в порядке борьбы», и утверждалось, что «борьба происходит между передовыми и чуждыми нашему обществу людьми, а не между „хорошими и лучшими“ людьми, как пытались утверждать горе-критики, изобретшие пресловутую теорию „бесконфликтности“»¹.

Между тем, как мне уже доводилось писать, соцреализм не *изображал* «жизнь в ее революционном развитии», но *создавал ее*². И в самом деле, если в 1920-е годы советская литература рассказывала о несознательной массе (или отдельных ее представителей), которая под влиянием протагонистов партии (комиссаров или партторгов) перековывалась в сознательных строителей социализма, то зрелый соцреализм, как будто пройдя вместе с советским обществом путь перековки, изображал уже совсем иную страну. Перековка была основой конфликта, а «переделка человеческого материала» — сюжетом ранней советской литературы. Но в эпоху позднего сталинизма на подмостках театров советский зритель видел уже перекованную, прошедшую горнило большевистского перевоспитания страну. Одним из продуктов этого гармонизированного общества и стала бесконфликтная пьеса (как и вся т. наз. «производственная» литература). Ее коллизию остроумно описал Александр Твардовский в главе «Литературный разговор» из поэмы «За далью — даль», когда соцреалистический «основной сюжет» представал уже полной окаменелостью:

Глядишь, роман, и все в порядке:
Показан метод новой кладки,
Отстальный зам, растущий пред
И в коммунизм идущий дед.
Она и он передовые,
Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал,
Министр в цехах и общий бал...

Перемена была особенно наглядной в производственных и колхозных пьесах, превратившихся в своего рода соцреалистическую *commedia dell'arte* — с застывшим набором масок, характеров и гэгов. Они как будто пришли из довоенной драматургии, но их было не узнать. Так, культурный уровень рабочих в них просто несопоставим с тем, что видел зритель в пьесах 1920-х — начала 1930-х годов — эпохи культурной революции и борьбы за «культурность». Культура теперь стала частью их повседневной жизни. В пьесе братьев Тур и Ивана Пырьева «Семья Лутониных» (1950) молодая рабочая пара собирается уходить: «Агния. Куда это вы собираетесь? Игорь. В зал Чайковского, Агния Васильевна.

¹ Ломидзе Г. За правдивое отражение жизненных конфликтов в литературе // Вопросы филологии. 1952. № 5. С. 155.

² См.: Добренко Е. Политэкономика соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

На концерт. Я очень люблю музыку. Говорят, она очищает душу». Иронические обертоны подобных реплик — как будто они принадлежат «культурным» героям Зоценко — уже не проникают в этот мир. Но столь рафинированные вкусы присущи не только молодым рабочим. Художественные предпочтения старых рабочих также далеки от всякой «пошлости». Между двумя такими рабочими из пьесы Вадима Кожевникова «Огненная река» (1949) происходит следующий разговор:

Гусев. Может, тебе патефон завести?.. (*Роясь в пластинках.*) Заграничный фок-строт желаешь?

Сухов. Не желаю.

Гусев. Это почему ж?

Сухов. Для чесоточных.

Гусев. Вертинского хочешь?

Сухов. Ты это по себе панихиду служи, а по мне еще не требуется.

Такие рабочие, разумеется, не могли смотреть вторую серию «Большой жизни» — их слух оскорбили бы «пошлые романы» и «цыганщина». В мире, в котором живут рабочие из этих пьес, высокая культура стала частью высокого уровня жизни. В пьесе Юлия Чепурина «Совесть» (1949) бакенщик Захарыч рассказывает о подарке, полученном от дочери, работающей контролером ОТК на заводе: «Лодка у меня теперь с мотором. Юлька в день рождения подарила. За ремешок дернул, газу прибавил — и хоть на край света! Мигом! Вот какие подарки стали преподносить». В той же пьесе хозяйка жалуется гостю — Герою Советского Союза на сына и мужа: «Сын гараж строить собирается... Машину надумал купить». Ее муж рассказывает о заботах семьи: «Тут я предлагаю пару яблонь посадить. А Максим на беседке настаивает. Вид на завод она закроет, как вы не поймете!.. Я предлагаю с осени малину посадить, а Максим под цветы землю завоевывает. Опять конфликт». «У них конфликты, а я отдуваюсь. Оба из завода не вылезают, а я одна красоту-то навожу», — жалуется хозяйка. Такими вот конфликтами по «наведению красоты» наполнена жизнь рабочих в позднесталинских пьесах.

Советская производственная пьеса, как и производственный роман, была продуктом революционной культуры. Однако по мере того как рабочий класс терял свою классовую определенность, растворяясь в безбрежных крестьянских массах, и свою какую бы то ни было политическую роль в советском «общенародном государстве», происходила его дереализация в искусстве. Параллельно этому шел процесс утверждения «нового класса» — советской бюрократии. Класс этот не имел достаточной идеологической легитимности и нуждался в репрезентации. Наиболее эффективными для этих целей оказались уже готовые, но опустевшие жанровые формы. Среди них и производственная пьеса.

Критика обратила внимание на эту перемену достаточно поздно: «Если по окончании вечерних спектаклей собрать действующих лиц со всех московских театров в один зал, то, вероятно, среди толпы испанских грандов, американских бизнесменов, длиннородых купцов, шумных студентов и заблуждающихся директоров было бы весьма трудно обнаружить простых рабочих людей — главных действующих лиц нашей жизни», — писал Ефим Холодов в 1952 году¹.

Даже Анатолий Суров, один из законодателей этой драматургии, в 1953 году сокрушался о том, что

вопрос о бесконечных столкновениях с директорами, руководителями, начальниками, председателями, секретарями партийных организаций, варьируемых на разные лады, имеет одну очень важную сторону, — недостаточное внимание советских драматургов к образу простого советского человека — труженика. Сосредоточивая свое внимание на обрисовке образов директоров и начальников и упуская из виду жизнь простых людей, строящих коммунистическое общество, наши драматурги приходят иногда к искажению действительности, героем и творцом которой являются не столько отдельные ответственные товарищи, сколько победоносный советский народ. В таких пьесах <...> вообще нет образов простых советских людей. Сталкиваются и борются различные <...> «номенклатурные» лица, оторванные от народа, не знающие ни его жизни, ни запросов².

Между тем эти пьесы отражали вполне реальную коллизию. Оказавшись после войны в положении сверхдержавы, Советский Союз попал в парадоксальную ситуацию. С одной стороны, эта роль обескровленной войной стране с неэффективной экономикой была не под силу с самого начала и, увлекшись ею, Советский Союз с каждым годом только увязал в пороках структурно-неадекватного общественно-политического строя и уродливой экономической структуры. С другой стороны, подготовка к войне, победа в ней и послевоенное восстановление создали ложное впечатление экономической эффективности государственной плановой экономики. Но главное, война сформировала особую элиту. Образцом советского руководителя стал военный директор — авторитарный тип менеджера, ориентированного на выполнение заданий любой ценой. Это был особый социальный типаж — причудливая, психологически сложная смесь бюрократа, порученца и авантюриста. Даже если бы советская пьеса хотела обойти всяческие конфликты, имея в центре подобного героя — одновременно волевого и властолюбивого, циничного и по-советски убежденного в правоте строя, — она этого сделать не смогла бы. Так родился

¹ Холодов Е. Действующие лица в поисках автора // Театр. 1952. № 5. С. 79.

² Суров А. Наши задачи // Идейнсть и мастерство: Сб. статей советских писателей о драматургии (1945–1953). М.: Искусство, 1953. С. 311–312.

новый тип доминировавшей на советской сцене пьесы, в которой номенклатурный герой вступал в отношения с «простыми людьми». Эти отношения изображала советская номенклатурно-производственная пьеса.

Лишь один класс в советской стране располагал властными полномочиями — номенклатура. Борьба за власть была главным профессиональным занятием этого класса. Чаще всего борьба эта была скрытой, но оттого не менее ожесточенной. Именно она, разливаясь по социальным капиллярам, приводила в движение номенклатурную машину с ее всеохватной системой внутренних зависимостей, подчиненностей и произвола на различных ее уровнях. Литература и театр были заняты камуфляжем этой реальной борьбы, выдавая ее за что угодно, кроме того, чем она была на самом деле — за борьбу за выполнение плана, внедрение новых технологий или поднятие воспитательной работы.

Собственно, эта симуляция и обеспечивала работой огромную армию советских драматургов. Производство этих пьес в Советском Союзе было точным, поскольку пьесы не задерживались в репертуаре: одна и та же пьеса могла идти в десятках театров по всей стране в одном сезоне, но в следующем исчезала бесследно. О количестве этих пьес говорит тот факт, что в секции драматургов одной только Московской писательской организации в 1953 году состояло 80 драматургов. Многие периферийные театры работали с местными авторами, которые строили свои пьесы на местном материале по готовым столичным лекалам, только с обюрократившимися начальниками меньших масштабов.

*«Свинцовая горошина от того секретаря»:
Постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград»*

Как бы мы ни определяли эпоху, наступившую после 1945 года, ключевым остается определение *«послевоенная»*. Как замечает один из самых авторитетных историков послевоенного советского общества Елена Зубкова, «в конце концов, послевоенное общество — это *общество, вышедшее из войны*. Без уяснения феномена войны, вошедшего в плоть и кровь поколений, не понять хода последующей истории, механизмов общественного поведения, смены чувств и настроений людей»¹.

Определяющими для послевоенного сталинизма стали два фактора: катастрофа начального периода войны и ее победный финал. В сущности, задачей переработки войны в эпоху позднего сталинизма стала замена первого вторым. Победа должна была затмить (и в идеале — отменить) трагический опыт начала войны. Проблема эта была далеко не только пропагандистски-идеологической

¹ Зубкова Е. Ю. Послевоенное советское общество: политика и повседневность. 1945–1953 гг. М.: РОССПЭН, 2000. С. 18.

(победитель не желает вспоминать об опыте поражений), но экзистенциально актуальной для режима. Ведь первые полтора года войны, наполненные военными катастрофами, массовой гибелью людей, разваливающимися фронтами, демонстрирующим свою неэффективность военным руководством, неспособным защитить своих граждан государством, были не просто лучшей иллюстрацией к антисоветской агитации и наглядно развенчивали мифы о всеилии вождя и непобедимости советского строя, но создавали ситуацию, чрезвычайно опасную для режима. Брошенные фактически на произвол судьбы миллионы людей оказались в новой экзистенциальной ситуации — ситуации свободы выбора.

Об этой «стихийной десталинизации» писали все историки войны. Один из самых ярких представителей того поколения историк Михаил Гефтер замечал: война «сделала и необходимыми, и возможными действия вне регламентации и субординации „мирной“, предвоенной жизни. Более того — вопреки им: в трагических испытаниях войны возродился — вместе с чувством личной ответственности за судьбы отечества — и личный взгляд, вернее зародыш личного взгляда на то, каким ему, отечеству, надлежит стать уже сейчас и тем паче в будущем»¹.

Неожиданно в обществе, разьедаемом страхом, возникла опасная для режима, идущая поверх него социальная консолидация, о которой писал Борис Пастернак: «Трагический тяжелый период войны был *живым* периодом и в этом отношении вольным радостным возвращением чувства общности со всеми»². Это было чувство *досталинской* страны. От лица «поколения победителей» Гефтер указывал и на то, что этот трагический опыт поражения также стал опытом выхода за пределы узко-советского мира, опытом открытости большому миру, который укрепился в конечный период войны, во время непосредственной встречи с Западом:

Человек, покинутый на произвол судьбы, внезапно, на кромке смерти, обретал свободу распорядиться собой. Именно свободу! Как очевидец и как историк свидетельствую: 41-й, 42-й множеством ситуаций и человеческих решений являли собой стихийную десталинизацию <...> Да, это наше — русское, российское, советское, но это еще и Мир, вошедший в нас тогда. Теряя же то, что обрели в эти два страшных и великих года, теряли вовсе и себя, и Мир³.

Но что это был за мир? Чаще всего обращают внимание на впервые увиденные советскими людьми черепичные крыши деревенских домов и разного рода домашнюю утварь и технику — от часов и патефонов до ковров

¹ Гефтер М. Судьба Хрущева // Октябрь. 1989. № 1. С. 156.

² Запись Бориса Пастернака от 11 февраля 1956 г. // Новый мир. 1988. № 6. С. 219.

³ Гефтер М. «Сталин умер вчера...» // Иного не дано. М.: Прогресс, 1988. С. 305.

и хрусталя. При этом игнорируется другой, не менее важный аспект, на который обратила внимание представитель того же поколения Инна Вишневская. Она иронизировала по поводу распространенного сравнения двух отечественных войн — Второй мировой и Отечественной войны 1812 года, «когда русские войска вступили в Европу и, узнав „другой мир“, возвращались домой, в свое „крепостничество“, иными, „развращенными“ мировой цивилизацией, опьяненные свободолюбием. Так, мол, и в нашу Отечественную советские войска, попав в Европу, имели возможность сравнить эти два мира, два образа жизни». Сравнение это, по словам Вишневской, не выдерживает критики:

Что же на самом деле увидели советские воины 40-х годов в Европе? Страшные следы гитлеровского нашествия, лагеря смерти, выжженные земли, последствия нового фашистского порядка. Где тут было набраться бунтарского духа, встретиться с комфортом, какую ощутить цивилизацию? Не солдаты и офицеры „заразились“ европейским свободомыслием, напротив — власть, давно готовая к перерождению, вынесла из Отечественной войны дополнительные примеры, которые могли бы помочь еще большему порабощению, еще большему усилению страха¹.

Действительно, широко распространенное сравнение наполеоновской Европы, находившейся в состоянии распада феодальных отношений и все больше проникавшейся либеральными идеями Просвещения и Французской революции с гитлеровской Европой, отравленной национализмом, человеконенавистнической нацистской идеологией и антисемитизмом, разрушенной материально и духовно массовым коллаборационизмом, представляется не вполне корректным. Фронтовое поколение было вполне советским. А в исторической перспективе — *самым советским*. В таком контексте сталинские идеологические атаки лета 1946 года могут показаться избыточными. Но в параметрах сталинской политики они были вполне целесообразны.

Постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград» вошло в историю литературы и советской культуры как образец грубого администрирования и запретительной политики советского режима в отношении искусства, как одна из самых мрачных глав в творчестве Ахматовой и Зощенко. Подвергнутые остракизму авторы в глазах партийного руководства не подлежали исправлению, но, не имея институциональной власти, не представляли опасности². Даже опасность от их творчества в постановлении ЦК была заведомо преувеличена.

¹ Вишневская И. Л. «Минуй нас пуще всех печалей...» (1946–1956). С. 7.

² Характерно в этом смысле возмущение Жданова тем, что Зощенко и Ахматова приобрели влияние и власть в писательской среде, а Зощенко «приобрел такую силу среди писательской организации Ленинграда, что даже покрикивал на несогласных, грозил критикам прописать в одном из очередных произведений. Он стал чем-то вроде литературного диктатора. Его окружала группа поклонников, создавая ему славу. Спрашивается, на каком основании? Почему вы допустили это противоестественное и реакционное дело?» (Жданов А. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». С. 21).

Как следует из стенограммы обсуждения на Оргбюро¹ и подробных записей участвовавших в обсуждении ленинградских писателей Дмитрия Левоневского² и Петра Капицы³, Зощенко и Ахматова оказались в центре кампании случайно — ни он, ни она ничем не провинились летом 1946 года (и даже вызвавший явно преувеличенную реакцию Сталина рассказ Зощенко «Приключения обезьяны» в журнале «Звезда» являлся уже четвертой его перепечаткой). Кроме того, ни Зощенко, ни Ахматова не были в центре докладной записки о неудовлетворительном состоянии журналов «Звезда» и «Ленинград», составленной главой Управления пропаганды Георгием Александровым и его заместителем Александром Еголиным 7 августа 1946 года и легшей в основание постановления ЦК. Однако выбор жертв для атаки был неслучаен. Для острастки остальных ей подверглись уважаемые в писательской среде авторы с давно сложившейся репутацией.

Чем эти постановления в действительности были, так это сигналом о сохранении статус-кво, о возвращении к установленным до войны нормам. Это был отрезвляющий душ для тех немногих, кто надеялся на некие «идеологические послабления». В этом смысле постановления ЦК 1946 года играли важную стабилизирующую роль. Хотя они освобождали от либеральных иллюзий, не следует преувеличивать их влияние на настроения литераторов. Диссидентствующих среди них были единицы⁴. И то, что ими могло быть воспринято как атака на свободу творчества, большинством писателей, воспринимавшим советские условия «литературной работы» как вполне естественные, постановления рассматривались как *позитивный* сигнал, подтверждающий их статус государственных чиновников высокого ранга, а Союза писателей как важного политического учреждения. Статус этот нуждался в подтверждении после войны, пошатнувшей многие установившиеся в 1930-е годы институты. Наилучшим образом выразил эти настроения Петр Павленко в письме Вс. Вишневскому от 7 октября 1946 года: «Чем хороши решения ЦК, что ими мы официально признаны служилыми людьми, государственными деятелями! Это вовремя!»⁵

В конечном счете именно к этой «писательской массе» были обращены постановления ЦК в первую очередь. Именно литераторы типа Павленко и Вишневского, писатели-чиновники, были в представлении Сталина теми,

¹ Материалы эти были впервые опубликованы Д. Л. Бабиченко в кн.: «Литературный фронт». История политической цензуры 1932–1946: Сб. док. М.: Энциклопедия российских деревень, 1994.

² Левоневский Д. История «большого блокнота» // Звезда. 1988. № 7.

³ Капица П. И. Это было так // Нева. 1988. № 5.

⁴ Многостраничные сводки высказываний деятелей литературы, кино, театра в связи с постановлениями ЦК и докладами Жданова, рассылаемые руководству партии и подготовленные на основе агентурной информации, показывают полное отсутствие каких-либо диссидентских «настроений в среде творческой интеллигенции», которые якобы эти постановления призваны были «усмирить». См.: «Литературный фронт». История политической цензуры 1932–1946. С. 240–252.

⁵ Павленко П. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6: Статьи и воспоминания. Неопубликованные материалы. М.: ГИХЛ, 1955. С. 532.

кто определял процесс литературного производства. Остальные были безгласны и не имели влияния. Наилучшее представление об атмосфере, царившей тогда в советской литературе, дает обширная аналитическая записка о состоянии литературы и искусства в СССР, написанная Исайей Берлиным, находившимся после войны в Москве в качестве сотрудника Британского посольства и оказавшимся одним из важных действующих лиц разыгранной в 1946 году драмы. Вышло так, что его отчет оказался последней подробной зарисовкой состояния культуры в СССР накануне принятия постановлений 1946 года. Берлин писал о том, что опасаться проблем отсюда режиму не приходится, поскольку

современная советская культура больше не шагает старой твердой, уверенной или даже обнадеживающей поступью; есть ощущение пустоты, полное отсутствие ветров и направлений <...> Определенно, настоящее зрелище советской художественной и интеллектуальной сцены свидетельствует о том, что изначальный великий импульс исчерпан и что пройдет, вероятно, значительное время, прежде чем что-либо новое или захватывающее в области идей, помимо устойчивой компетентности и уверенных достижений, прочно установленных властью в рамках сложившейся традиции, возникнет в СССР¹.

Проницательный и осведомленный наблюдатель, Берлин точно охарактеризовал состояние глубокого анабиоза, в который погрузилась советская культура вследствие исчерпания революционного импульса. Из его отчета, написанного за несколько месяцев до постановления ЦК, трудно сделать заключение о назревающей буре, которая вот-вот пронесется над советской культурой. Как кажется, ей просто неоткуда взяться: советская культура вступила в фазу неподвижности. Но для того, чтобы образцами «устойчивой компетентности и уверенных достижений, прочно установленных властью в рамках сложившейся традиции» стали «Кубанские казаки» и «Кавалер Золотой Звезды», нужен был толчок. Им и стали постановления 1946 года. Между тем мысль о наступившем стасисе кажется Берлину настолько важной, что он обращается к ней в своем эссе неоднократно, развивая и дополняя:

Над всем пространством русской литературы воздух странно неподвижен, ни одно дуновение ветерка не рябит водной глади. Возможно, это — спокойствие перед новым приливом, но признаков зарождения чего-то нового или оригинального в Советском Союзе пока мало. Нет пресыщенности старым и потребности в новом опыте, которая стимулировала бы угасший интерес. Русская публика менее пресыщена, чем любая другая в Европе, а знатоки, если они только там есть, слишком довольны,

¹ *Berlin I. The Arts in Russia under Stalin // The New York Review of Books. 2000. October 19. P. 62–63.*

когда на горизонте нет тревожных политических туч и их оставляют в покое. Эта атмосфера не благоприятствует интеллектуальной или художественной инициативе; власти, которые живо поощрили бы изобретения и открытия в технической области, кажется, совсем не думают о свободе творческой мысли, которую нельзя удерживать в заданных границах. Ее сейчас, видимо, принесли в жертву безопасности; пока это не изменится, Россия едва ли сможет сделать что-то значительное, во всяком случае — в области искусства и гуманитарных наук¹.

Никаких предпосылок к какой-либо самостоятельности интеллектуалов и художников (не говоря уже о неповиновении) Берлин не видел. Картина эта абсолютно противоречит той, какой она обычно рисуется накануне постановлений августа 1946 года — якобы наполненной атмосферой свободы, принесенной вернувшимся с войны поколением. Не столько страх перед этими веяниями заставил Сталина прибегнуть к идеологическим репрессиям, сколько сталинское понимание задач искусства и его роли в укреплении режима.

Советская литература была первостепенно важна для Сталина в качестве инструмента для мобилизации усилий по подъему разрушенной страны и в начавшемся противостоянии с Западом. А поскольку понимал он искусство политически утилитарно и сугубо бюрократически, то и видел задачу в том, чтобы восстановить контроль над идеологической сферой, который, как ему казалось, был расшатан во время войны. Возвращение политической ортодоксии было сигналом такого восстановления. А суровость, откровенная грубость и несдержанность, которыми оно сопровождалось, должны были сигнализировать о полном контроле над ситуацией. В этих действиях было больше демонстрации силы, чем стремления извести некую интеллигентскую крамолу, которая в параноидальном сознании вождя могла занимать некое место. Однако то обстоятельство, что решал он проблему с литературными чиновниками, свидетельствовало о том, что Сталин продолжал видеть в искусстве скорее институцию и инструмент политического воздействия, чем отдельных художников и интеллектуалов с их некими смутными ожиданиями, которые те якобы питали.

Результатом постановлений стал только цензурный и идеологический зажим, но и золотой век соцреализма. Если о первом написаны тома, то второй оказался проигнорированным. Причем именно теми, кто занимался советской культурой (не говоря уже о подавляющем большинстве тех, для кого самое словосочетание «советская культура» представляется оксюмороном). Из книги в книгу, из статьи в статью можно было прочитать, что послевоенная литература не только «самая мрачная глава в истории советской литературы»², но что

¹ *Berlin I. The Arts in Russia under Stalin // The New York Review of Books. 2000. October 19. P. 58–59.*

² *Vickery W. Zhdanovism (1946–53) // M. Hayward and L. Labeledz (Eds). Literature and Revolution in Soviet Russia: 1917–62. London: OUP, 1963. P. 105.*

1946–53 годы должны быть отмечены как самые мрачные и бесплодные в советской литературе. В эти годы литература существовала в вакууме; не только современные направления западной литературы практически полностью игнорировались, но и сравнительно сильная русская советская литература 1920-х была предана забвению. Свободный творческий дух советского писателя, который в лучшие времена мог проявить себя, несмотря на строгие ограничения, был заключен в смиренную рубашку и настолько зажат, что можно считать просто чудом, что среди убогих стереотипных поделок, маскируемых под литературу, было произведено [в это время] несколько достойных литературных произведений¹.

История литературы (и шире — советская культурная история) превратилась в историю «всего лишь нескольких авторов и их произведений, имевших литературные достоинства». Все остальное было названо «пустыней», через которую даже не стоит проходить. Марк Слоним писал о том, что «ландшафт русской литературы между 1945 и 1953 годами выглядел как монотонная равнина со всего лишь несколькими холмиками под хмурым затянутым облаками небом»². Прямо прокламировался превентивный отказ от каких-либо аналитических усилий по исследованию произведенного этой культурой продукта. Вальтер Викери сформулировал этот подход к «литературе последних сталинских лет» наиболее последовательно:

Возможно, что систематическое и детальное литературное исследование многих посредственных и нескольких достойных произведений этого периода принесло бы дивиденды в виде нового или модифицированного взгляда на их динамику. Но дивиденды должны быть сопоставлены с инвестициями, и крайне сомнительно, что подобный Геркулесов труд сможет существенно изменить наш взгляд на события. Более того, советская литература 1946–53 гг. остается совершенно непонятной без учета внелитературных факторов. Поэтому рассмотрение этих факторов, вероятно, является наиболее плодотворным и экономичным средством исследования этого периода³.

Культура заменялась культурной политикой. Ее эстетическое своеобразие не только полностью игнорировалось, но даже попытки понять специфику произведенной в этой культуре продукции заранее объявлялись лишёнными смысла. Эта традиция в подходе к сталинской культуре доминировала в течение десятилетий и сформировала целые поколения исследователей, смотревших на происшедшее в 1946 году исключительно сквозь призму биографий Ахматовой, Зощенко или Эйзенштейна. Не удивительно, что в постсоветской

¹ Ibid. P. 99.

² Slonim M. *Soviet Russian Literature: Writers & Problems, 1917–1977*. New York: OUP, 1977. P. 319.

³ Vickery W. *Zhdanovism (1946–53)*. P. 99.

России учебник о послевоенной эпохе сообщает, что «это был самый наружно триумфальный, победоносный и самый по сути тяжкий и пустой период в судьбах русской литературы»¹. В полном согласии со школой смотрит на эту эпоху историко-литературная наука. Так, Мариэтта Чудакова рассуждает о наступившей в это время остановке литературного развития («литературная эволюция замерла на семилетие»)².

Как верно заметил Бенедикт Сарнов, из трех постановлений «бесспорно самым громким, обозначившим настоящий исторический поворот и на многие годы вперед определившим политический курс, которым отныне должна была идти страна, было постановление „О журналах ‘Звезда’ и ‘Ленинград’“»³. Лишь отчасти это связано с тем, что оно было нацелено на крупнейших советских писателей. Куда важнее то обстоятельство, что именно в нем сошлись воля вождя с интересами сталинского окружения. Кроме того, это постановление затронуло все ленинградские институты и сопровождалось разносными докладами Жданова (тогда как другие два были скорее узковедомственными). О последнем обстоятельстве Фадеев писал в 1953 году в письме на имя Маленкова и Хрущева, доказывая им, что прямое руководство литературой и искусством партийными органами куда эффективнее воздействия через государственные учреждения:

Например, известное постановление ЦК ВКП(б) конца 1946 года о журналах «Звезда» и «Ленинград» способствовало большому подъему и расцвету советской литературы. А постановление о кинофильме «Большая жизнь» и о репертуаре драматических театров при всем том, что их принципиальное значение столь же высоко и сохраняет свою силу и до сих пор, не послужило столь же кардинальному улучшению дела в области кино и театра. Почему? Потому что постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград» разъяснялось и претворялось в жизнь общественным путем при непосредственном участии партии и лучших представителей литературы. Постановления же о кинофильме «Большая жизнь» и о репертуаре драматических театров проводились в жизнь не силами партии и творческих союзов, а проводились в жизнь административными методами Министерством кинематографии и Комитетом по делам искусств⁴.

Правда, однако, в том, что постановлению о литературе было обеспечено самое большое влияние в силу самого статуса литературы в литературоцентричной сталинской культуре. Неудивительно, что именно это постановление

¹ Акимов В. М. Сто лет русской литературы: От серебряного века до наших дней. СПб.: Лики России, 1995. С. 184.

² Чудакова М. Новые работы: 2003–2006. М.: Время, 2007. С. 70.

³ Сарнов Б. Сталин и писатели. Книга вторая. С. 306.

⁴ Александр Фадеев: Письма и документы / Сост. Н. И. Дикушина. М., 2001. С. 161.

и наиболее всего исследовано в литературе — как в плане последствий на его непосредственных жертв — Ахматову¹ и Зощенко², так и в плане влияния на развитие советской литературы в целом³. И все же основная роль этих постановлений состоит в том, что они стали краеугольным камнем эстетики радикального соцреализма и открыли дорогу для ее полной реализации.

Постановление о ленинградских журналах интересно и тем, что раскрывает механизм функционирования советской культуры в сталинскую эпоху. Оно является образцом аппаратно-номенклатурного процесса принятия решений. Предпосылкой, как всегда, являлась воля Сталина. Но самое направление и формы, заданные его действиям, были результатом маневрирования двух борющихся за влияние главных фигур в его окружении в это время: попавшего в опалу Маленкова и быстро набиравшего аппаратный вес Жданова. За каждым стояли внутренние аппаратные партии, целые номенклатурные кланы. Маленков, отвечавший в ЦК за идеологические вопросы во время войны, делал все для ослабления позиций довоенных ждановских выдвиненцев (в частности, Александра Щербакова, курировавшего литературу), и кампанию против Зощенко в 1943–1944 годах инициировал именно он. Жданов вынужден был принять этот вызов. И каждый раз это означало особенно агрессивные атаки на писателей, которые должны были отводить сталинский гнев от ждановских кадров.

Решения ЦК о литературных журналах 1944 года практически подготовили кампанию 1946 года. Интересно, что именно в это время журналы «Звезда» и «Ленинград» были выведены из списка журналов, которые предварительно цензурировались Агитпропом ЦК. Как замечает Денис Бабиченко, «Маленков лично понимал: литературные журналы, оставшиеся вне контроля УПА (Управление пропаганды и агитации, Агитпроп ЦК. — Е. Д.), то есть в исключительном

¹ См.: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М.: Водолей, 2005.

² См.: *Блюм А.* «Берегите Зощенко...»: Подцензурная судьба писателя после августа 1946-го // *Звезда*. 2004. № 8.

³ См.: *Yarmolinsky A.* Literature under Communism. The Literary Policy of the Communist Party of the Soviet Union From the End of the World War II To the Death of Stalin. Bloomington: Indiana UP, 1957. P. 16–43; *Swayze H.* Soviet Literary Politics, 1946–1956. Cambridge, MA: Harvard UP, 1962; *Hankin R.* Postwar Soviet Ideology and Literary Scholarship // E. Simmons (Ed.). *Through the Glass of Soviet Literature: Views of Russian Society*. New York: Columbia UP, 1953; *Vickery W.* Zhdanovism (1946–53) // M. Hayward and L. Labeledz (Eds). *Literature and Revolution in Soviet Russia 1917–62*. London: Oxford UP, 1963. Наиболее подробно и с опорой на новые архивные материалы эта история рассмотрена в работах Д. Л. Бабиченко: *Писатели и цензоры: Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК*. М.: Россия молодая, 1994. С. 111–148; *Его же*. И. Сталин: «Доберемся до всех» (Как готовили послевоенную идеологическую кампанию. 1943–1946 гг.) // *Исключить всякие упоминания...: Очерки истории советской цензуры*. Минск: Старый свет — принт, 1995. С. 139–188. См. также материалы круглого стола, посвященного 70-летию постановления и прошедшего 3 октября 1916 года в редакции журнала «Звезда»: «Власть слова и слово власти»: Доклады участников круглого стола / Под ред. Ю. Кантор. СПб.: Журнал «Звезда», 2016; *Шишкова Т.* «Представляя советских людей малокультурными»: История постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» в контексте антисоветской кампании в западной прессе // *Новое литературное обозрение*. 2017. № 3.

положении, вызовут обязательные нарекания при первом же их просмотре»¹. Так и случилось. Можно также только предполагать, насколько случайной была перепечатка в «Звезде» вызвавшего сталинский гнев рассказа «Приключения обезьяны» Зощенко без предварительного согласования с автором.

Как показал Виталий Волков, с кампании против повести Зощенко «Перед восходом солнца» началась «многоходовая комбинация, которую Маленков разыгрывал против Жданова»². Частью этой комбинации и стало постановление 1946 года, когда Маленков боролся со ждановскими выдвиненцами, потеснившими его в Москве (прежде всего с Алексеем Кузнецовым). Тем более странно, что эти постановления стали называться «ждановскими» (а постановление о ленинградских журналах в особенности, поскольку сопровождалось его разносными докладами). В действительности же последнее постановление было в особенности вредным для Жданова. Как резонно замечал В. Демидов: «Ну зачем Жданову столь крупный скандал вокруг партийной организации и культурного социума, которые он лично — одиннадцать лет! — формировал и пестовал?.. Разве же не страдал и его политический авторитет?..» Не располагая документами, на тот момент не опубликованными, он заключал: «Похоже, что кроме Сталина и Жданова там был кто-то третий, ускользнувший от нашего пытливого взгляда»³. Стенограмма Оргбюро не оставляет сомнений: этим третьим был Маленков.

Все интервенции и реплики Маленкова с очевидностью демонстрировали его желание свести дискуссию о ленинградских журналах к осуждению ленинградских партийных органов, утвердивших Зощенко в составе редколлекции «Звезды»⁴. В результате ему все же удалось обратить внимание Сталина на «грубые политические ошибки» ленинградских партийных руководителей, что нашло свое отражение в постановлении. В ходе обсуждения на Оргбюро Маленков не говорил ни о чем другом — ни о журналах, ни об о(б)суждаемых произведениях и авторах, но всякий раз лишь о том, что партийные руководители Ленинграда «пригрели» Зощенко, которого критиковали в Москве. Именно желанием отвратить (или смягчить) удар от своих кадров и продиктован агрессивно-развязный тон ждановских нападок на самих писателей:

Словно отвлекая внимание слушателей от жесткой оценки деятельности горкома и демонстрируя свою решительность в борьбе с «крамолой», Жданов оснастил доклад массой чудовищных обвинений и просто ругательств в адрес ленинградских

¹ Бабиченко Д. Л. И. Сталин: «Доберемся до всех» (Как готовили послевоенную идеологическую кампанию. 1943–1946 гг.). С. 163.

² См.: Волков В. За кулисами. Некоторые комментарии к одному постановлению // Аврора. 1991. № 8. С. 42–51.

³ Демидов Б. И., Кутузов В. А. Последний удар: Повесть // Ленинградское дело: Сб. ст. Л.: Лениздат, 1990. С. 51.

⁴ См.: Дружинин П. А. Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 84–99.

писателей и их покровителей в редколлегиях журналов, позаимствовав многие эпитеты из речи Сталина на Оргбюро и на десятилетия сделав это свое выступление символом преступного отношения государства к интеллигенции¹.

Неудивительно, что доклады Жданова в Ленинграде — эта, по словам Вениамина Каверина, «пересыпанная ругательствами казарменная чушь», — столь понравились Сталину, назвавшему их «превосходными». Сталин, а не писатели и не партработники, был их единственным адресатом. В отличие от Маленкова, он хотел дать острастку не столько ленинградским партийным кадрам, сколько самим писателям. Поэтому вождь постоянно говорил об «аполитичности», «безыдейности» и «пошлости» критикуемых в постановлении авторов. Особенно вписывался в прокламируемую Сталиным эстетику «безыдейный пошляк» Зощенко. Атака на сатиру была атакой на аллегорию как таковую (проза Зощенко читалась как аллегория, намек, скрытое «очернение советской действительности»). Она была оборотной стороной атаки на самую реальность в картине Лукова.

Борьба с Зощенко началась не с постановления 1946 года и им не закончилась. Атаки на Зощенко были непрекращающимися с 1920-х годов, а начиная с 1943 года приобрели характер систематической травли². Особо враждебное отношение Сталина к Зощенко объясняется тем, что, как подозревал сам писатель, вождь усматривал в нескольких его рассказах прямые выпады против себя, высмеивание его речи и пародирование сталинского культа³. Эти подозрения, как убедительно продемонстрировал Михаил Вайскопф, отнюдь не были беспочвенными. Зощенко сознательно вводил эти аллюзии в свои тексты, и не только в один из рассказов о Ленине, в котором читатель легко мог узнать в усатом грубияне Сталина⁴, но и раньше, в рассказе 1933 года «Какие у меня были профессии», который весь построен на тонком пародировании сталинских самовосхвалений. Обилие и прозрачность аллюзий в рассказе однозначно свидетельствует о том, что речь идет о писательской стратегии, а не о каких-то случайных переключках. В результате, пишет Вайскопф, «Сталин, с его обостренно подозрительным вниманием к слову, мог легко распознать в языке Зощенко „балаганную“ травестию собственного пафоса — и собственной биографии. Травля, организованная в 1946 г., была жестокой победой пародии над пародистом»⁵.

¹ Бабиченко Д. Л. И. Сталин: «Доберемся до всех». С. 178.

² См.: *Domar R. A. The Tragedy of a Soviet Satirist, or the Case of Zoshchenko* // *Through the Glass of Soviet Literature*, ed. Ernest J. Simmons. New York: Columbia UP, 1953; *Блюм А. Художник и власть: 12 цензурных историй* (К 100-летию М. М. Зощенко) // *Звезда*. 1994. № 8. С. 81–91.

³ См.: *Вайскопф М. Сталин глазами Зощенко* // *Известия АН. Серия литературы и языка*. Т. 57. 1998. № 5. С. 51–54.

⁴ Об этом эпизоде см.: *Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962: В 3 т. Т. 2. М., 1997. С. 157.*

⁵ Там же. С. 54.

Однако победой пирровой. Постановления ЦК породили критический дискурс, который должен был обслуживать и продвигать новую «коммунистическую идейность». Ключевым понятием, введенным в литературно-критический дискурс, стало понятие «идейности»/«безыдейности», повторенное в тексте постановления (в тринадцати абзацах его констатирующей части) двенадцать раз, и столько же раз в докладе Жданова. Характерно, что Жданов в основном говорил о «безыдейности»: Зощенко объявлялся «проводником безыдейности», публикуя его, «Звезда» занялась «пропагандой безыдейности», превратившись в «прибежище безыдейности», тогда как в советской литературе «не может быть места гнилым, пустым, безыдейным» произведениям, русская интеллигенция после поражения революции 1905–1907 годов «провозгласила безыдейность своим знаменем», русские поэты стали «проповедовать безыдейность» и пытались низвести литературу «в болото безыдейности», а Ахматова и вовсе стала «одним из знаменосцев пустой, безыдейной, аристократическо-салонной поэзии», ее поэзия только «может отравить сознание молодежи гнилым духом безыдейности, аполитичности, уныния», тогда как ее надо «воспитывать не в духе наплевизма и безыдейности, а в духе бодрости и революционности». Ахматова и Зощенко «протаскивали» лозунг «искусства для искусства» и, «прикрываясь маской безыдейности, навязывали чуждые советскому народу идеи», пытаясь отвлечь его «от острых вопросов политической и социальной борьбы и отвести внимание в русло пошлой безыдейной литературы».

Термин «идейность» призван был заменить использовавшееся в критике XIX века понятие «тенденциозность». Абстрактная «безыдейность» обобщалась антисоветской «тенденциозностью». Первая была характерна для Ахматовой, которая «уводила» от современности. Вторая — для Зощенко, который, напротив, писал о современности «безыдейно», то есть антисоветски. Последнее требовало прочтения любого текста Зощенко как непременно критического, сатирического и субверсивного. «Безыдейность» (то есть антисоветскую субверсивность) приходилось находить в текстах, где такой направленности не было вовсе. Это ставило критиков в потенциально комическую ситуацию, поскольку провоцировало заведомо перверсивное чтение зощенковских рассказов.

Так, сразу после выхода постановления о ленинградских журналах Управление кадров ЦК подготовило справку на все опубликованные накануне постановления произведения Зощенко. Среди них — вышедший в серии журнала «Огонек» сборник его рассказов (фактически брошюра). Цековские цензоры раскритиковали каждый рассказ в ней, помимо уже разгромленного в постановлении «Приключения обезьяны». Критика была такая: в рассказе «Через тридцать лет» рассказывается о том, как автор пришел к своей родной сестре и «подарил ее детям каждому по сто рублей на игрушки. А мужу ее — санитарному врачу — отдал свой портсигар, на котором золотыми буквами было

написано „Будь счастлив“. Потом я дал на вино и конфеты еще по сто рублей ее детям». Мораль рассказа: «Надо любить и жалеть детей, хотя бы тех, которые хорошие». Каждому читателю становится ясно, что, по мнению Зощенко, в Советском Союзе не любят и не жалеют людей — не только плохих, но и хороших. И чтобы делать всех счастливыми, надо дарить всем подарки. В рассказе «Кочерга» рассказывается «забавное происшествие о том, как у истопника на шесть печей была... только одна кочерга. Этой кочергой он обжег одну служащую. Тогда возникла мысль — иметь кочергу на каждую печку. Составили заявку, но... на складе кочерг не оказалось. Этот рассказец может быть напечатан в любой иностранной газете, как образец антисоветской пропаганды, даже кочерга стала дефицитной в Советском Союзе»¹.

Так анализировать рассказы Зощенко могли бы разве что сами его герои. По сути, так оно и было. Видя в искусстве некую высшую форму политической пропаганды, Сталин ценил в нем прежде всего «мастерство», понимаемое как владение ремеслом. Его понимание искусства было пропитано ремесленническим формализмом. Это примитивно-утилитарное понимание, лишенное всякого творческого и духовного содержания, нашло отражение в созданных Сталиным институциях советского искусства и опоре на бюрократию. Усматривая везде лень, невежество, халтуру, недобросовестность, сам он говорил голосом художника-ремесленника, знающего, что дело не во вдохновении, а в «работе». Великие писатели, режиссеры, музыканты похожи у него на каких-то двоечников, которым он давал мастер-класс. А его речи в ходе обсуждения картин, пьес и книг с беспощадной похожестью воспроизводили речи героев Зощенко, ментальный профиль и уровень культуры которых он пытался сублимировать.

Одной из форм такой сублимации стала историзация темы «безыдейности», что отличает постановление о ленинградских журналах от постановлений о кино и театре, создавая некий исторический фон. Эта историзация главных литературных злодеев была осуществлена в докладах Жданова, где много говорилось о «Серрапионовых братьях», к которым в молодости принадлежал Зощенко, о символистах и акмеистах, из среды которых вышла Ахматова, где цитировался Мандельштам (что в 1946 году позволить себе мог только секретарь ЦК). Крути расширились, включив в себя веховцев.

Вслед за Ждановым их расширением занялись критики. Они живописали «страшную атмосферу духовной опустошенности, свойственную декадентской литературе»². В ход пошла ленинская критика «интеллигентского ренегатства» и «контрреволюционного веховства», инвективы Горького в адрес буржуазного искусства и критика Плехановым удушающей атмосферы «литературного распада».

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 460. Л. 35.

² Плоткин Л. Сила советской литературы // Против безыдейности в литературе: Сб. ст. журнала «Звезда». Л.: Сов. писатель, 1947. С. 39.

Интенсивно переписывалась и история советской литературы. Много говорилось о борьбе Маяковского с футуризмом и его «полюемике с излишествами „левого искусства“»¹. На этом фоне главными злодеями выглядели «Серапионовы братья» как прямое продолжение буржуазного искусства. Характерно, что еще за несколько лет до этого атмосфера была совсем иной. Так, на пленуме Союза писателей 5 февраля 1944 года Алексей Сурков вызвал жаркую дискуссию своими нападениями на Зощенко и Федина, Сельвинского и Асеева, а также переводы Пастернака (Сурков возмущался тем, что тот во время войны переводил «Ромео и Джульетту»). В ходе дискуссии резкостью тона выделялось выступление Лидии Сейфуллиной в защиту «Серапионовых братьев» и Зощенко, назвавшей доклад Суркова «выступлением братишки во время гражданской войны»². После постановлений 1946 года подобную защиту представить себе невозможно. Атмосфера изменилась полностью.

Теперь один из активных участников травли, Лев Плоткин, цитировал неупомянутого Замятина. Причем наиболее «еретические» из его высказываний. В частности, о том, что искусство возможно только как протест против установлений и норм, а художник — всегда еретик. Путем разного рода увязок Плоткин приходил к заключению: «Зощенко избрал Путь Замятина. И это закономерно привело его к „Приключениям обезьяны“»³. Более того, он пошел дальше своего учителя, дополнив «реакционную философию» Замятина «вульгарным биологизмом, который [он] с маниакальным упорством проповедует».

Эти обширные исторические экскурсы понадобились для того, чтобы усугубить вину обвиняемых: Ахматова и Зощенко не просто «пошляки», «клеветники» и «хулиганы», но представители поверженных классов, говоря словами Жданова — «музейные редкости из мира теней». Их прямая связь с буржуазной культурой превращала их из просто «вредных» авторов во «врагов» (как без обиняков назвал их Сталин в разговоре с литературным начальством). И занимался Зощенко вражеской деятельностью — клеветой на советский строй: «Перед восходом солнца» — «пошлая автобиографическая повесть, представляющая грязный пасквиль на советскую действительность»⁴, рассказы Зощенко — это «пошлые, клеветнические, антисоветские писания, изображающие советских людей в уродливо-карикатурном виде»⁵, — писал заведующий отделом печати Агитпропа ЦК Александр Еголин вслед за Ждановым, который заявил, что произведения Зощенко «отравлены ядом зоологической враждебности к советскому строю». И здесь Зощенко — продолжатель чуть ли не белогвардейского дела:

¹ Маслин Н. Поэт и народ // Против безидейности в литературе. С. 61.

² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 280. Л. 8.

³ Плоткин Л. Проповедник безидейности — М. Зощенко // Против безидейности в литературе. С. 92.

⁴ Еголин А. За высокую идейность советской литературы // Против безидейности в литературе. С. 16.

⁵ Там же. С. 27.

Клеветническое представление о том, что советские люди по своему нравственному уровню ниже животных, представление о том, что законы жизни неизменны и что невозможно говорить о каком-либо историческом прогрессе у нас в стране, — восходит к реакционной буржуазной литературе Замятинных и Ремизовых. К ним же восходят и излюбленные литературные приемы Зощенко — анекдот и карикатура, нелепый и бессмысленный гротеск. В уродливом, клеветнически шаржированном, искаженном виде предстает у Зощенко вся наша советская действительность, все наши дела и стремления <...> Зощенко не нравятся советские порядки. Он с презрением говорит о советских людях, он клеветнически изображает наш быт, нашу культуру, наши традиции¹.

Это практически готовый набор уголовных преступлений. Причем наличие связи с «поверженными буржуазными классами» является отягчающим вину обстоятельством. Именно так — как «клевету на советский строй», «антисоветские настроения» и «выпады» — понимал Сталин «безыдейность». Примечателен такой диалог в ходе обсуждения ленинградских журналов на Оргбюро:

Сталин. Он проповедник безыдейности.

Вишневский. Он последние вещи дал без мысли, без фавулы.

Сталин. Злопахательские штуки².

Для Вишневского безыдейность — отсутствие мысли. Для Сталина — антисоветское злопахательство. Не удивительно поэтому, что главное, чего не могла простить критика сатире Зощенко, это «холодного, цинического безразличия, а иногда и попросту враждебного отношения к родине и народу, к его культуре и традициям»³. Их антиподом являлась «большевистская идейность», отклонения от которой поистине губительны. Пример Зощенко показывает, «в какое антисоветское болото приводит писателя теория аполитичности и безыдейности, принципы анекдотического и пошлого бытовизма»⁴.

Последнее является весьма точным описанием «безыдейности». Слово «пошлый» в отношении Зощенко встречается в постановлении пять раз (пошлые и клеветнические выступления, пошлые вещи, пошлый пасквиль, пошлость, пошляк), в докладах Жданова — тринадцать раз — столько же, сколько и слово «безыдейность». Пошлостью является все, что лишено пафосно-романтического измерения, то есть «коммунистической идейности». Ею страдали вторая серия «Большой жизни», пьесы на бытовые сюжеты. Жизнь, не увиденная в соцреалистической оптике, «в ее революционном развитии», превращается

¹ Плоткин Л. Проповедник безидейности — М. Зощенко. С. 96.

² «Литературный фронт»: История политической цензуры 1932–1946 гг.: Сб. документов. С. 206.

³ Плоткин Л. Проповедник безидейности — М. Зощенко. С. 103.

⁴ Там же. С. 104.

в карикатуру на самое себя. И в самом деле, на дворе уже были «зримые черты коммунизма», а Зощенко «все возился со своим неизменным однообразным чудовищно гипертрофированным героем, с его уродливо примитивным миром и косноязычной речью». Писатель просто не видел «революционного преобразования действительности»: «Драки, мордобои, бесконечно грязные любовные истории, скотское отношение к женщине — вот единственное, что видел в нашей жизни Зощенко»¹. Итак, всякий «бытовизм» оборачивается пошлостью — бескрылым натурализмом, ведущим к клевете на советский строй. Этим «пошлость» Зощенко отличалась от «пошлости» Ахматовой.

В советской критике Зощенко прошел полный цикл превращений: Лицо — Маска — Физиономия. Лицом и маской Зощенко критика занималась в 1920–1930-е годы. В 1940-е предметом ее интереса стала «литературная и общественная физиономия Зощенко». Маска была отброшена и за ней обнаружена «антисоветская физиономия» злобного насмешника и врага.

У некоторых критиков существовало представление, будто за уродливым карикатурным миром персонажей Зощенко стоит отдельно от этого мира вдумчивый, серьезный и взыскательный художник, что персонажи Зощенко, их нелепый язык и примитивный до убожества мир — это не что иное, как сатирическая маска. Однако творчество Зощенко, взятое во всей своей совокупности, с несомненностью свидетельствует, насколько неверен этот взгляд².

Отказ считаться со сказовой манерой повествования и последующая экстраполяция позиции героя на биографического автора не только соответствовали оптике наивного реализма, характерной для массового читателя, но прямо воспроизводили модус сталинского чтения. Так читал всегда подозрительный Сталин не только Зощенко. В ходе обсуждения на Оргбюро ленинградских журналов обращают на себя внимание реплики вождя в связи с другими обсуждавшимися авторами. Так, на слова главного редактора журнала «Ленинград» Бориса Лихарева о том, что пародия на Некрасова «пошляка Хазина» (как назовет его Жданов) была лишь пародией на книгу о Некрасове, Сталин отвечает: «Это уловка, автор прикрывается». Разговор переходит к стихотворению Сельвинского, в котором тоже усматривался некий скрытый смысл. И опять реплика Сталина: «Это уловка»³.

Если Сталин следил за творчеством Зощенко с глубоким недоброжелательством, то партийные руководители более низкого уровня, не знакомые с литературными предпочтениями вождя, читали его без опаски. Так, Зощенко читало все партийное руководство Ленинграда:

¹ Плоткин Л. Проповедник безидейности — М. Зощенко. С. 101.

² Там же. С. 103.

³ «Литературный фронт»: История политической цензуры 1932–1946 гг. С. 199, 200.

Первое, что, примчавшись на следующий же день после принятия постановления в Ленинград, спросил Жданов: «Что вы тут носились с этим Зощенко?» Второй секретарь обкома И. М. Турко, как он рассказывал, ответил: «Андрей Александрович, так я по вашей же рекомендации его и начитался — из вашей же библиотеки брал!» Дочь А. А. Кузнецова (первого секретаря Ленинградского обкома и горкома партии. — Е. Д.) на расспросы о литературных пристрастиях отца назвала Чехова и... Зощенко. Второй секретарь горкома Я. Ф. Капустин тоже, как все по рекомендации Жданова, с удовольствием читал и цитировал Зощенко...¹

Спустя несколько лет Кузнецов и Капустин будут расстреляны, а Турко осужден на 15 лет лагерей в ходе Ленинградского дела, ставшего триумфом Маленкова по уничтожению наследников его ушедшего из жизни врага Жданова.

Но читали опальных авторов не только партийные чиновники. Есть и другой, менее известный и менее изученный аспект особого положения Зощенко и Ахматовой в послевоенной литературе, не способствовавший позитивному отношению к ним со стороны Сталина: они были самыми популярными авторами на советских оккупированных территориях². Стихи Ахматовой и сатира Зощенко активно пропагандировались не только в периодической белоэмигрантской печати до войны, но и в печати и учебниках для школ оккупированных территорий³. Более того, «во время войны сатирические произведения Михаила Зощенко в пропагандистских целях обильно цитировал... Геббельс. Год спустя после Победы... кто-то не поленился — перевел сборник речей фашистского министра пропаганды на русский язык и с соответствующими подчеркиваниями подсунил Сталину»⁴. Из дневников Альфреда Розенберга, Альберта Шпеера и самого Геббельса было известно, что вышедший в 1940 году в Германии сборник сатирических рассказов Зощенко в течение нескольких месяцев был одним из главных развлечений Гитлера и рисовал для него и его окружения, говоря словами Геббельса, «страшную картину большевистского бескультурья, социальной нищеты и неспособности к организации»⁵. Все это не было секретом для советского руководства.

Мотивы негативного отношения к Ахматовой были несколько иными. И то, что называлось «безыдейностью» по отношению к ней, было в действительности *приватностью*. Табу на приватность (то есть частную жизнь, недоступную

¹ Ленинградское дело. Л.: Лениздат, 1990. С. 51–52.

² Равдин Б. Блокада Ленинграда в русской поднемецкой печати 1941–1945 годов // Блокадные нарративы: Сб. статей / Под ред. Барсковой П., Николози Р. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 308–311.

³ Равдин Б. Мама мыла пилораму? Стабильный учебник времен оккупации // Габриэлиада: К 65-летию Г. Г. Суперфина <<http://www.ruthenia.ru/document/545595.html>>.

⁴ «Ленинградское дело». Л.: Лениздат, 1990. С. 52.

⁵ См.: Шишкова Т. «Представляя советских людей малокультурными»: История постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград» в контексте антисоветской кампании в западной прессе // Новое литературное обозрение. 2017. № 3.

контролю и нормализации) вело к тому, что в сталинскую эпоху практически исчезла лирическая поэзия (если не считать ее короткого всплеска во время войны). Не случайно начало десталинизации в литературе в 1953 году начнется с дискуссий о «самовыражении в лирике» и об «искренности в литературе».

Жданов объяснял неприятие творчества Ахматовой тем, что оно «насквозь индивидуалистическое», а сама она была представителем «дворянско-буржуазного течения в литературе», которое отстаивало теорию «искусства для искусства», «красоты ради самой красоты», его представители «знать ничего не хотели о народе, о его нуждах и интересах, об общественной жизни», а напротив, «стремились укрыться от неприятной действительности в заоблачные высоты и туманы религиозной мистики, в мизерные личные переживания и копание в своих мелких душонках». Производным всех этих пороков был индивидуализм — опасная болезнь непрозрачности. О том же говорилось и в постановлении о «Большой жизни»: слишком пристальный интерес Пудовкина к личной жизни Нахимова привел к тому, что режиссер «смазал» его роль как исторической личности. Сфера приватности определялась как прибежище безыдейности и пошлости.

Последняя в случае с Ахматовой квалифицировалась как нечто постыдное. «Совершенно далекая от народа» ахматовская поэзия пронизана чуждой народу чувственностью. «Маленькая, узкая личная жизнь, ничтожные переживания и религиозно-мистическая эротика» этой «взбесившейся барыньки, мечущейся между будуаром и моленной», наполняет ее поэзию «любовно-эротическими мотивами» и «мистическими переживаниями пополам с эротикой», заявляет Жданов, который находит наконец требуемый симбиоз: «Не то монахиня, не то блудница, а вернее, блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой» (последнее — вольное переложение характеристики поэзии Ахматовой Борисом Эйхенбаумом в 1923 году¹).

Критика, которая следовала за постановлением и докладами Жданова, развивала именно эту тему, анализируя «безыдейные, аполитичные стихи Ахматовой»² и находя в них все указанные секретарем ЦК пороки: одно стихотворение «полно пессимизма, разочарования в жизни» и действительность в нем «представляется Ахматовой мрачной, зловещей», другое «насыщено чувством безысходной тоски», в третьем — «скорбь о прошлом, предчувствие смерти», — писал Еголин³. Другой критик находил, что

образ лирической героини ее стихов характеризуется прежде всего полной внутренней опустошенностью, полной атрофией воли к жизни. Отсюда глубочайшая

¹ В кн.: *Эйхенбаум Б.* Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг., 1923. См.: *Эйхенбаум Б.* О поэзии. Л.: Сов. писатель, 1969. С. 136.

² *Еголин А.* За высокую идейность советской литературы. С. 27.

³ Там же. С. 17.

пессимистичность ахматовской поэзии. Ее мировосприятие густо окрашено тонами уныния, безнадежности, безысходной и неизбывной тоски. Действительность предстает ее сознанию как нечто глубоко чуждое и враждебное. <...> От этого страшного, бесприютного мира она уходит в узкий, замкнутый, душный мирок своих интимных чувствований и переживаний, но и здесь не находит успокоения¹.

Отход от мира трактовался как признак опасного диссидентства — как отказ от принятия советской действительности. В разгар строительства социализма «еще явственнее стало ощущение душевного надлома, надрыва, пронизывающее все ее мысли и чувствования; еще более резко и обнаженно прозвучали теперь у нее мотивы тленности всего земного, разочарования в жизни»². Отсюда — лишь шаг к проповеди своеобразной духовной некрофилии: «тема, воплощающая самые худшие, самые гнилостные стороны декадентства, — тема смерти-избавительницы, смерти — «сладчайшего сна» красною нитью проходит сквозь ее стихотворения»³. Ее стихи не только окрашивали мотивами безнадежности и обреченности ее творчество военных лет («Защитникам Ленинграда она приписывает какие-то смертнические настроения, изображает их героическую борьбу, как слепое и покорное движение навстречу неминуемой гибели»⁴), но и «чудовищным анахронизмом звучат в наши дни». Оппозиция мертвое/живое достигает апогея в критике творчества Ахматовой во имя утверждения того, что Вальтер Викери остроумно назвал «безжалостным оптимизмом»⁵.

По иронии эта оппозиция оказалась актуальной не только метафорически, но и конкретно-исторически. Начиная с 1930-х годов, когда после гибели Кирова Жданов стал «хозяином Ленинграда», в интеллигентских кругах ходила шутка о том, что он «кропит» культуру «ждановской жидкостью», использовавшейся в XIX веке для того, чтобы «кропить» мертвецов, заглушая трупный запах. В 1946 году шутка эта вновь вспоминалась — самая ждановская жидкость воспринималась как смертельная и стала ассоциироваться с трупным запахом, который она заглушала. Некоторые именно к этой шутке относили ахматовское четверостишие:

За такую скоморошину,
Откровенно говоря,
Мне б свинцовую горошину
От того секретаря.

¹ Сергиевский И. Об антинародной поэзии А. Ахматовой // Против безидейности в литературе. С. 82–83.

² Там же. С. 85.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 87.

⁵ Vickery W. Zhdanovism (1946–53). P. 104.

Впрочем, сама Ахматова была уверена (и неоднократно об этом говорила, пересказывая рассказ некоего свидетеля сталинского «взрыва бешенства»), что атака на нее вызвана ее встречей с Исайей Берлиным¹: «Оказывается, наша монахиня принимает визиты от иностранных шпионов», — якобы сказал Сталин и разразился такими непристойными ругательствами в адрес Ахматовой, что она не решилась их воспроизвести в разговоре с Берлиным. Сталина мог возмутить не только факт встречи Ахматовой с иностранцем и то, что Берлин был в его глазах английским шпионом. Берлин был другом сына Черчилля Рэндолафа, который работал после войны московским корреспондентом *Daily Telegraph* и *Morning Post*. Именно Рэндольф был непосредственно вовлечен в инцидент, который резко усилил сталинскую паранойю, стал источником опалы Молотова, кампании против ЕАК и гибели Михоэлса.

Здоровье вождя было залогом его власти и потому — главной государственной тайной СССР. После перенесенного в 1945 году инсульта (о чем советская печать, разумеется, не сообщала) Сталин находился на восстановлении в Крыму, когда в западной печати активно обсуждалась фигура его возможного преемника. Автором ряда статей, где строились догадки о состоянии здоровья Сталина, и был Рэндольф. Именно он обратился к Молотову во время приема в Кремле с предложением об интервью, которое тот неожиданно согласился дать. Впоследствии Сталин поставит это Молотову в вину, обвинив его в том, что он чуть ли не был завербован американской разведкой. Именно с этого времени начнется его многолетняя опала. Больше всего беспокоили Сталина разговоры о состоянии его здоровья и о преемниках во власти. Ведь именно борьбой за передел власти в ближайшем сталинском окружении и влияние на Сталина объяснялись многие как идеологические, так и политические кампании послевоенных лет (дело ЕАК, Ленинградское дело, Мингрельское дело, дело врачей). У Сталина возникли подозрения, что кто-то из его ближайшего окружения поставляет Западу информацию о состоянии его здоровья. Подозрение пало на членов собственной семьи (прежде всего на еврейского мужа Светланы Григория Морозова, на ЕАК и его главу Михоэлса, а также на жену Молотова Полину Жемчужину (первый был арестован, второй убит в результате покушения, третья арестована). В каком-то смысле Ахматова была не далека от истины, сказав Берлину, что «мы начали холодную войну».

Августовские постановления 1946 года так долго рассматривались исключительно в контексте биографий задетых ими великих художников, что их связь с началом холодной войны многие годы вообще игнорировалась. Между тем убедительно звучат аргументы Татьяны Шишковой, что толчком для постановлений, и в особенности постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград»,

¹ См.: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. С. 32, 253.

послужила кампания в западной печати о низком культурном уровне советских людей и упадке советской культуры в целом, которая компрометировала советскую культурную политику в Европе¹. Еще более точную историческую внешнеполитическую привязку предложила Ольга Воронина, доказывая, что идеологический залп из всех партийных орудий в августе 1946 года был связан с американским займом, на который Сталин очень рассчитывал. Пока в июле 1946 года не стало окончательно ясно, что Советский Союз не получит ожидаемых денег (они были даны Великобритании), Сталин воздерживался от провоцирования Запада. Но уже через несколько дней после того, как картина с займом прояснилась, руководству Агитпропа были даны указания об ускоренной подготовке постановления о ленинградских журналах. В этой перспективе понятна не только та спешка, в которой оно готовилось и о которой пишут все исследователи, но и то, что

Постановление было нацелено на культуру как на новое оружие разгорающейся войны. Подобно тому, как советские читатели должны были осознать, что их доступ к «современной буржуазной западной культуре» с этих пор будет крайне ограниченным, бывшим союзникам следовало понять, что и для них советская культура оказалась под запретом. Художники и писатели, которых они любили, должны были быть сурово наказаны; искусство, которым они восхищались и вдохновлялись, должно было быть объявлено «космополитическим» и либо быть уничтожено, либо скрыто от публики. Берлин понял это затруднение, изложив историю своего посещения Ахматовой в меморандуме для британского министерства иностранных дел <...> В качестве курьера Берлин был отличным выбором. Направляя свой гнев против Ахматовой, Сталин мог быть уверен, что его сообщение будет доставлено быстро и по правильному адресу².

Но, как обычно, политические решения многофункциональны.

*«Прекрасное — это наша жизнь»:
Боевая теория бесконфликтности*

В советской истории не много партийных документов, которые производили бы столь фундаментальный сдвиг в культуре. Постановление о ленинградских журналах 1946 года может быть поставлено рядом разве что с постановлением 1932 года, создавшим институциональные рамки сталинской культуры, и со статьей в «Правде» «Сумбур вместо музыки» 1936 года, обозначившей

¹ См.: Шишкова Т. «Представляя советских людей малокультурными».

² Voronina O. «We Started the Cold War»: A Hidden Message behind Stalin's Attack on Anna Akhmatova // A. Vowinckel, M. M. Payk, T. Lindenberger (Eds). Cold War Cultures: Perspectives on Eastern and Western European Societies. New York: Berghahn Books, 2012. P. 55–75.

новую популистскую платформу соцреализма. Три постановления 1946 года резко сдвинули советскую эстетическую доктрину в сторону глорификации режима, изменив баланс между, используя ждановское определение соцреализма, «правдивостью и исторической конкретностью художественного изображения действительности» и «величайшей героикой и грандиозными перспективами». Поскольку советская культура была литературоцентричной, то именно в литературной критике новая эстетическая доктрина нашла свое завершенное оформление.

Следует, однако, помнить, что, как точно заметил Борис Гройс, соцреалистическая теория «представляет собой интегральную часть социалистического реализма, а не его метаописание»¹. Более того, в сталинскую эпоху соцреализм был операционной категорией, инструментальным понятием, которым жестко оперировали критика, цензоры и руководители советской литературы. Они использовали его как реальный инструмент контроля, нормализации и репрессии, который в качестве института и дискурса производил требуемую «художественную продукцию».

Послевоенная критика представляет в этом смысле особый интерес, поскольку в ней соцреализм выразил себя наиболее последовательно: ни в довоенный период, когда он еще утверждался в качестве теории и практики государственного искусства, ни в послесталинскую эпоху, когда основные попытки его теоретиков сводились уже к тому, чтобы каким-то образом связать на глазах уходящую от догм литературу с прежней эстетической доктриной, соцреализм не являл собой столь чистой формы, как в эпоху позднего сталинизма.

Прескриптивный характер послевоенной критики закрепился в самоидентификации себя в качестве нормативной эстетики. Но если в 1930-е годы нормативность соцреализма была предметом дискуссий и вызывала известное неудобство у адептов новой эстетики, то после постановлений 1946 года она стала прокламироваться открыто.

Наша эстетика, — писал Борис Мейлах, — не должна бояться упреков в нормативности. Нормативность советской эстетики основывается <...> на самой передовой теории — марксизме-ленинизме, на требованиях, предъявляемых к искусству нашей социалистической современностью, советским народом <...> абсолютно уместно в наше время <...> говорить о нормативности нашей эстетики <...> о разработке нашего «эстетического кодекса» — эстетики социалистического реализма².

Еще последовательнее был Иоганн Альтман:

¹ Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 13–14.

² Мейлах Б. Философская дискуссия и некоторые вопросы изучения эстетики // Звезда. 1948. № 1. С. 157.

Норма? — спрашивают нас. Да, — отвечаем мы. Есть общеобязательные нормы марксистско-ленинской эстетики <...> Это метод социалистического реализма с его конкретными требованиями к искусству и художественной критике. Это высокая большевистская идейность, обязательная для советского художника и критика. Мы считаем, что это для нас обязательные нормы¹.

Против нормативности высказывались, например, Александр Борщаговский² и Анатолий Тарасенков. Последний, в частности, писал в журнале «Большевик»:

Попытка превратить социалистический реализм в собрание литературных канонов может только повредить росту советского искусства. Схоластические попытки некоторых критиков и литературоведов превратить метод социалистического реализма в некую «нормативную эстетику», диктующую писателям раз и навсегда определенные приемы и средства, порочны в самой своей основе. Тем-то и силен метод социалистического реализма, что он, не связывая писателей перечнем таких приемов, направляет их деятельность по пути, обеспечивающему рост и процветание нашей литературы³.

В ответ сторонники нормативности заявляли, что

наша эстетика должна не только объяснять, регистрировать поток явлений искусства <...> Кому и для чего нужна такая, с позволения сказать, эстетика, которая равнодушно взирает на явления, с одинаковым спокойствием приемлет все и вся и не воодушевлена настоящей заботой о будущем нашего искусства, не помогает рождению и укреплению в нем начал передовых, а не ложно новаторских?⁴

В проекции на текущий литературный процесс характерна в этом смысле полемика между главным редактором «Нового мира», где был опубликован рассказ Андрея Платонова «Семья Иванова», и главным редактором «Литературной газеты», выступившим с резкой критикой рассказа. Константин Симонов писал: наша критика оценивает произведения с точки зрения «норм, уставов», а не с точки зрения реальной жизни. Проводя параллель с войной, он утверждал, что она вносит коррективы в уставы, но

литература — это история войны, а не сборник всех уставов. Литература рассказывает о том, как была выиграна война, а не то, как были применены в ней уставы <...> Тягостнее всего читать в критических статьях безапелляционное заявление

¹ Альтман И. Проблемы драматургии и театра // Знамя. 1946. № 11–12. С. 183–184.

² Борщаговский А. Критические нормативы и традиции // Советское искусство. 1946. 24 мая.

³ Тарасенков А. Советская литература на путях социалистического реализма // Большевик. 1948. № 9. С. 47.

⁴ Ковальчик Е. Черты современной литературы // Новый мир. 1948. № 9. С. 236–237.

о том, что советский человек бывает таким и бывает эдаким, что он должен здесь сказать только так, а не иначе, и должен пойти только сюда, а не туда. Нет, советский человек бывает и таким и эдаким и говорит и так и иначе, поскольку он — не воображаемая средняя единица, а человек, взятый из жизни¹.

Автор статьи «Клеветнический рассказ Андрея Платонова» главный редактор «Литературной газеты» Владимир Ермилов реагировал на это так:

И на войне и в жизни «уставы», — а в применении к литературе — идейные, моральные, эстетические нормы, — создаются ведь не затем, чтобы действительность отменяла их? <...> тов. Симонов запрещает критике говорить о нормах поведения советского человека, о том, каким он должен и каким не должен быть, правильно ли поступил в данном случае такой-то герой литературного произведения, или неправильно («так» или «не так»), верно или неверно рисует автор в том или другом положении мысли и поступки героя, наконец, соответствует ли изображение героя в данном произведении идеалу советского человека. А почему, собственно, критика не должна говорить об этом? Больше того: не обязана ли она говорить об этом? <...> Критика обязана оценивать произведение с точки зрения его полезности для дела коммунистического воспитания, обязана показывать, каким должен и каким не должен быть советский человек, и содействует ли произведение воспитанию должного в борьбе с недолжным².

Проблема борьбы «должного» с «недолжным» стала центральной в соцреализме. Соцреалистическая эстетика оперировала набором оппозиций («реализм» / «романтизм», «конфликтность» / «бесконфликтность», «лакировка действительности» / «жизненная правда» и т.д.). Балансировка этих весов составляла самое содержание советского критического дискурса. Однако в позднесталинскую эпоху многое изменилось по сравнению с 1930-ми годами. Прежде всего, завершилась эпоха классовости. С объявлением о построении социализма в СССР в сталинской конституции и в особенности с окончательным снятием вопроса о легитимности режима после победы в войне социальная реальность стала иной:

В условиях полного соответствия производственных отношений производительным силам, уже сложившегося и окрепшего морально-политического единства народа, в условиях планового ведения хозяйства, согласовывающего каждодневно и на многие годы вперед действия всего населения страны, противоположности старого и нового вообще *не могут быть представлены теми или иными обособленными*

¹ Новый мир. 1947. № 1.

² Ермилов В. О партийности в литературе и об ответственности критики // Литературная газета. 1947. 19 апреля.

социальными группами — ни рабочим классом, ни крестьянством, ни интеллигенцией. Отныне противоположности нового и старого общества, где имеет место подлинное единство всех сил, представляются лишь *передовыми и непередовыми тружениками*¹.

Об этом говорил и Сталин в 1946 году на встрече с избирателями: деление на партийных и беспартийных было объявлено им условным. Теперь речь должна идти исключительно о «советском обществе» и «советском народе как едином целом». Соответственно, «линия фронта борьбы нового со старым, проходящая не между социальными группами как обособленными силами, а в них самих, в народе, как едином целом, — важнейшая черта социализма»².

Установившийся в 1930-х годах эстетический консенсус сводился к пониманию соцреализма как «слияния» реализма и романтизма. Это стало результатом компромисса между сторонниками прокламируемого Горьким «революционного романтизма» и приверженцами отстаиваемого рапповцами «реализма». В той дискуссии Сталин поддержал обе стороны, но предпочтение отдал все же «жизни в ее революционном развитии».

Однако в ходе дискуссии на страницах журнала «Октябрь» в 1947–1948 годах это базовое положение соцреалистической эстетики было вновь поставлено под вопрос. Сама дискуссия являлась ответом на постановление ЦК о ленинградских журналах и подводила итоги перестройки советской литературы на новые рельсы. В открывавшей дискуссии статье «Задачи литературной критики» («Октябрь». 1947. № 7) Фадеев, главный советский литературный чиновник и один из ведущих теоретиков и практиков соцреализма, рассуждал о «расщеплении» реалистических и романтических начал в «старом реализме» и определял реализм социалистический как метод, восстановивший распавшуюся связь в качественно новом синтезе. Однако выступившие в ходе дискуссии критики довели эту мысль до логического конца. Так, Борис Бялик прямо призвал писателей «приподнимать действительность», делать ее «поэтичной» и «высокой» и на этом пути «соединить вместе» реализм и романтизм³.

Баланс, установленный еще в речи Жданова на Первом съезде писателей (соцреализм «сочетает самую суровую, самую трезвую практическую работу с величайшей героикой и грандиозными перспективами»⁴), был нарушен.

¹ *Чертков В. П.* Некоторые вопросы диалектики в свете труда И. В. Сталина по языкознанию // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951. С. 330.

² Там же.

³ *Бялик Б.* Надо мечтать! // Октябрь. 1947. № 11; *Его же.* Героическое дело требует героического слова // Октябрь. 1948. № 2.

⁴ *Жданов А.* Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире. М., 1934. С. 13. Согласно Жданову, «для нашей литературы, которая обеими ногами стоит на твердой материалистической почве, не может быть чужда романтика, но романтика нового типа, романтика революционная. Мы говорим, что социалистический реализм является основным

Призыв «приподнимать» и «романтизировать» действительность фактически выявил тот разрыв, который реально существовал между действительностью и тем, что будет «завтра» и что литература «отражала» как «наступившее сегодня»: если действительность нужно «приподнимать», значит, сама по себе она недостаточно романтична. Этот тезис подлежал немедленной корректировке, осуществил которую Ермилов, этот Белинский соцреализма: ни до, ни после него этот «художественный метод» не имел столь адекватного своей эстетике и этике теоретика.

Линия редактируемой Ермиловым «Литературной газеты» в этом вопросе была не столько обличающей (как случилось не раз), сколько последовательно корректирующей. Лишь раз газета назвала призывы Бялика к «романтизму» доктринерством¹, хотя на ход длившейся более года дискуссии на страницах «Октября» реагировала активно. Это определение полно смысла: концепцию Бялика объявили доктринерством потому, что ее нельзя было отвергнуть. По сути, в ней все верно, и требовалась немалая изворотливость, чтобы выйти из тупика, в который завела теорию соцреализма неосторожная (идущая еще от полемики рапповцев с Горьким и воскрешенная бывшим рапповцем Фадеевым) идея «расщепления» и «слияния» двух начал в новом методе.

Соратник Фадеева со времен РАППа Ермилов из номера в номер публикует в редактируемой им «Литературной газете» свою большую работу «За боевую теорию литературы!», где переводит дискуссию о соцреализме в новое русло. Он теоретически обосновывает приход новой модальности. Идея наступающей прекрасной жизни для середины 1940-х годов сама по себе не нова, но она исходила из утопического сознания и уже не отвечала сознанию послевоенному, пребывающему во времени свершившейся утопии. Мысль о романтичности самой действительности звучала у Ермилова и до полемики с Бяликом. Еще в 1947 году «Литературная газета» провозгласила в одной из своих передовых статей: «Любая, самая красивая, смелая поэтическая мечта художника находит живой отклик у миллионов советских людей. Поэзия переходит в жизнь, потому что сама жизнь в нашей стране стала поэтической»².

Но только в цикле статей «За боевую теорию литературы!», опубликованных в «Литературной газете» осенью 1948 года, Ермилов довел логику своих рассуждений до блеска формулы: «Прекрасное — это наша жизнь». Здесь

методом советской художественной литературы и литературной критики, а это предполагает, что революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть, ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключаются в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами... Советская литература должна уметь показать наших героев, должна уметь заглянуть в наше завтра. Это не будет утопией, ибо наше завтра готовится планомерной созидательной работой уже сегодня» (Там же. С. 13).

¹ Литературная газета. 1948. 24 июля.

² Высокая ответственность советского литератора // Литературная газета. 1947. 25 января.

была целая эстетическая программа. Он рассуждал: «В нашей советской жизни поэзия, романтика стали самой действительностью, у нас нет конфликта прекрасного и реального и потому у нас художник ищет источник красоты и романтики не в стороне от общественной жизни, от дела, а в них самих»¹. Концепция Бялика неверна, полагал Ермилов, так как из нее следует, что реализм, то есть художественное исследование самой по себе реальной действительности, не может дать ничего утверждающего, положительного, а значит, начисто отрицает романтику самой действительности, ее поэзию. Тогда как «сама наша реальная действительность, в ее трезвой, деловой повседневности, романтична, глубоко поэтична по своей внутренней сути — вот одно из исходных положений при определении сущности социалистического реализма»².

Бялику в «Октябре» оппонировала Ольга Грудцова³, но и она делала неверный, с точки зрения Ермилова, вывод о необходимости «раскрытия процесса становления коммунистического человека, борьбы внутри него различных начал»⁴. Концепция же Ермилова о «реальной романтике самой нашей социалистической действительности» снимала разом все возникающие противоречия. Если «в числе ведущих положений нашей эстетики должно быть положение о поэзии и романтике нашей реальной социалистической действительности», то «знаменитый тезис Чернышевского: прекрасное есть жизнь — расшифровывается для нас в наше время как положение о том, что прекрасное — это наша социалистическая действительность, наше победоносное движение к коммунизму»⁵.

Под знаком ермиловской «боевой теории литературы» советская литература развивалась до 1952 года. Это теория не столько утопического, сколько пост-утопического сознания. Первое было характерно для революционной эпохи и отчасти — для 1930-х годов. Иное дело послевоенный соцреализм, для которого характерно понимание современности как времени *свершившейся* утопии, то есть утопии, переставшей быть утопией, но ставшей «реальностью». Это — новое качество послевоенного соцреализма, который был легитимирован августовскими постановлениями ЦК 1946 года — эпохи «Кавалера Золотой Звезды» в литературе, «Кубанских казаков» в кино, «Переезда на новую квартиру» в живописи. Ермилов и стал наиболее последовательным его теоретиком в это время. Названные произведения после смерти Сталина станут образцами «лакировки» и «бесконфликтности». «Теорию бесконфликтности», в том виде,

¹ Ермилов В. За боевую теорию литературы! // Литературная газета. 1948. 13 ноября.

² Там же.

³ Грудцова О. О романтизме и реализме // Октябрь. 1947. № 8; Ее же. В плену схемы // Октябрь. 1948. № 2.

⁴ Ермилов В. За боевую теорию литературы! Против отрыва от современности! // Литературная газета. 1948. 11 сентября.

⁵ Ермилов В. За боевую теорию литературы! Против «романтической» путаницы! // Литературная газета. 1948. 15 сентября.

в каком она осуждалась и в каком была «вскрыта» в 1952 году, можно свести к следующему: принципы соцреализма исключают возможность изображения в современном искусстве конфликтов, равно как и вообще отрицательных явлений советской жизни.

Действительно, во второй половине 1930-х годов новая культура последовательно и настойчиво утверждала мысль о том, что, согласно представлениям о поступательном развитии человечества от капитализма к коммунизму, в фазе социализма «не может быть не только антагонистических, но и неантагонистических противоречий», что даже самая «возможность противоречий и конфликтов исключена»¹. Если раньше отрицательные явления считались «пережитками капитализма», то в новых условиях этот конфликт должен был постепенно «изжить себя». Послевоенная критика утверждала:

Безвозвратно ушел в прошлое литературный конфликт «Молоха». Но и конфликт «Цемент» или, скажем, «Ведущей оси» уже не живет на сегодняшнем нашем заводе. Советские писатели создали произведения о героическом труде советских людей, опирающемся на высокую сознательность, жертвенное самоотречение. Этот труд, преодолевая все враждебные силы и жесточайшие испытания, голод, холод, усталость, подготовил наши великие сегодняшние победы².

С оформлением в первой половине 1930-х годов теории соцреализма возникла формула об «изображении действительности в ее революционном развитии», что и вело к «теории бесконфликтности»: из сферы изображения ушли конфликты между личностью и государством; конфликты, возникающие вследствие насильственной коллективизации, административных ссылок, высылки, произвола; репрессии; реальные конфликты в семьях, в коллективе, на войне; изображение голода, нужды и нищеты. Не следовало писать о смерти (за исключением героической), сомнениях, слабостях и т. п.³

Послевоенные постановления ЦК эту основную в советском искусстве тенденцию сделали единственно возможной. Литература занялась изображением борьбы «хорошего с лучшим» и «лучшего с отличным». Критика писала в эти годы: «Теперь, когда антагонистические классы в нашей стране ликвидированы, писатель должен уметь находить для своих произведений новые реальные коллизии и конфликты, отражающие неантагонистический характер противоречий, существующих в социалистическом обществе»⁴. Соцреализм мыслил о конфликтах и противоречиях вообще в новых категориях:

¹ См.: Под знаменем марксизма. 1940. № 8.

² Подвойский Л., Тунков В. Старые и новые конфликты // Новый мир. 1948. № 12. С. 176.

³ См.: Эткин Е. Советские табу // Синтаксис. 1981. № 9.

⁴ Васильев В. Заметки о художественном мастерстве С. Бабаевского // Звезда. 1951. № 11. С. 180.

Борьба нового со старым в форме критики и самокритики, являющаяся новой диалектической закономерностью советского общества, не нашла еще полного и достойного воплощения в нашей драматургии, — сокрушался Е. Холодов. — Так как в нашей советской действительности не существует противоречий антагонистических, неразрешимых, то, естественно, обнаруженное противоречие подлежит разрешению, преодолению. Но для того, чтобы противоречие, обнаруженное прожектором критики, было в полной мере и до конца преодолено, необходимо, чтобы критика была признана критикуемым, т. е. чтобы она приняла форму самокритики¹.

Из этого исходила советская эстетическая теория. Обратимся к работам главного советского искусствоведа послевоенных лет Германа Недошивина. Главная тема его работ этого периода — проблема прекрасного, которое всегда связано с реализмом, поскольку «понятие прекрасного всегда требует своего воплощения, облечения в плоть конкретно-чувственного явления. Оно должно стать осязаемым, чтобы не раствориться в логических абстракциях»². Обреченное на реализм, оно описывается по формуле Чернышевского: «Прекрасное — это жизнь». Согласно Чернышевскому, искусство описывает жизнь такой, какой она «должна быть по нашим понятиям», «а так как мы сделали жизнь в ее основе такой, какой она должна быть, построили социалистическое общество, — представления о нашей жизни сливаются с понятием прекрасного», поскольку «наши понятия — это учение научного социализма, учение Маркса-Энгельса-Ленина-Сталина»³. Прекрасное содержится в самом этом учении и непосредственно связано с советской действительностью:

Ныне социализм стал реальным фактом <...> Прекрасное ежедневно и ежечасно рождается в самой жизни советского общества <...> Перед нами нет роковой необходимости выбирать между правдивым изображением безобразной действительности и отречением от правды во имя поисков прекрасного образа. Обращаясь к самой жизни, стремясь к возможно более полному и правдивому ее изображению, художник тем самым раскрывает красоту социалистической действительности⁴.

Всякий, кто неспособен видеть этой связи и потому стремится к «идеализации» и «лакировке» советской действительности, оказывается формалистом, ибо «порок формализма некоторых художников состоит в том, что они не осознали эстетического характера социалистической действительности <...> формализм настойчиво отвращал художников от наблюдения действительности,

¹ Холодов Е. О героях критикующих и критикуемых // Литературная газета. 1947. 1 октября.

² Недошивин Г.А. О проблеме прекрасного в советском искусстве // Вопросы теории советского изобразительного искусства. М.: АХ СССР, 1950. С. 82.

³ Там же. С. 84.

⁴ Там же. С. 89.

пытаясь замаскировать убожество своих „идей“ своеобразным формальным „облагораживанием“ натуры»¹. Удел же советского художника во всех смыслах прекрасен: «Широко черпать прекрасное в жизни — замечательное преимущество советских художников, ибо никогда прежде не было эпохи, когда бы историческая действительность была бы прекрасной»².

Поскольку типизация должна основываться не на «среднестатистической» распространенности явления или его массовости, но на выделении «сущности», которая якобы типична, Недошивин утверждал, что «художник, чтобы раскрыть действительность, должен иметь возможность, условно говоря, „наблюдать“ сущность явления». Более того, «глубокое раскрытие сущности невозможно без отказа от неопределенной серости „среднего“»³.

Мы имеем дело с программным отказом от реальности, ведь «серость», о которой пишет Недошивин, и есть то, что кажется (но лишь кажется!) типичным, поскольку распространенным. Более того, настаивая на реальности, отказываясь «наблюдать» чистую ее «сущность», художник рискует впасть в грех натурализма, определяемый как «раболепие перед фактом». В этом случае художник «не идет дальше констатации существующего <...> Покорность в отношении фактов скрывает за собой нежелание и неумение войти в глубь вещей, выдаваемое за нежелание „фантазировать“, за стремление держаться „реальности“»⁴. По этой безысходной логике в натурализме можно обвинить и соцреализм, который тоже идет за прекрасной реальностью — не «фантазирует», но лишь отражает «прекрасность жизни».

Этот *утопический натурализм* — феномен вполне эстетический. Он основан на «эстетическом идеале», каковой сводится к «художественному понятию о прекрасном и совершенном в жизни». Последнее «совпадает для нас с общей целью всего исторического творчества советского народа — коммунизмом»⁵. В этой проекции связь между идеальным и реальным истончается, поскольку первое вытекает прямо из второго: «Идеальный образ нашего времени берется прямо из жизни; он будет тем более прекрасен, чем глубже художник проникает в правду жизни, в ту правду, в которой раскрывается наше всемирно-историческое движение к коммунизму»⁶.

В этом мире реализованного идеального не остается места должному и желательному: они уже состоялись. Их модальная невозможность отливается в форме прекрасного: «Должное, желательное в жизни советского общества искусство воспринимает как прекрасное <...> отбирая в жизни это должное

¹ Недошивин Г. А. О проблеме прекрасного в советском искусстве. С. 89, 91.

² Там же. С. 92.

³ Недошивин Г. Очерки теории искусства. М.: Искусство, 1953. С. 220.

⁴ Там же. С. 226.

⁵ Там же. С. 334.

⁶ Там же. С. 333.

и желательное, советский художник представляет их как прекрасное содержание самой жизни в эпоху социализма»¹. Эта работа советского художника по «представлению» должного и желательного состоит в их воплощении в качестве свершившегося и типичного (и, соответственно, прекрасного), реализованного в жизни и одновременно несуществующего, яркой иллюстрацией чего является коллизия превращения «Большой жизни» в «Донецких шахтеров».

Должное и желательное более не должно и не желательно: должного и желательного вообще не может быть, поскольку все желательное сразу же реализуется в форме прекрасного и перестает быть желательным, но становится осуществленным «содержанием самой жизни». Таков радикально прекрасный мир, описанный формулой Ермилова «Прекрасное — это наша жизнь». По сути, это квинтэссенция тех требований к искусству, которые формулировал Сталин, недовольный очернением советской жизни на экране, на сцене и в литературе.

В соответствии с этой формулой строилась и теория соцреализма. Дискуссия о том, как сочетается в нем реализм и романтизм, свелась к тому, чтобы как можно ярче выразить идею их слияния в прекрасном новом мире: «Искусство социалистического реализма исполнено *реальной романтики* самой социалистической действительности»²; только «совершенно новые социальные отношения, которые сложились в социалистическом обществе, впервые в истории ликвидировали окончательно противоположность мечты и реальности» и, таким образом, сняли антитезу «реального и идеального» в советском искусстве³; «само содержание социалистической действительности несет в себе прекрасное, и с этой точки зрения антитеза правды и романтической возвышенности не выдерживает критики <...> В советском искусстве преодолено противоречие „правдивого“ и „прекрасного“»⁴.

Романтизм стал неупоминаемым. Он был заменен «революционной романтикой», отношение к которой было весьма пренебрежительным: «Революционная романтика может рассматриваться как одна из форм реализма в искусстве прошлого, но как форма незрелая, утопическая, до краев наполненная иллюзиями <...> Революционно-романтическая тенденция есть, в конечном счете, утопическая мечта о будущем обществе и о том состоянии искусства, которое возможно только в условиях социалистического строя и которое выражает себя в конкретной форме социалистического реализма»⁵. Ясно поэтому, что «революционная романтика в нашем искусстве — это умение художника различать в современной действительности завтрашний день и бороться за него.

¹ Там же. С. 336.

² Зименко В. Социалистический реализм как отражение жизни социалистического общества // Искусство. 1951. № 1. С. 68.

³ Недошивин Г. Очерки теории искусства. С. 227.

⁴ Недошивин Г. А. О проблеме прекрасного в советском искусстве. С. 94, 97.

⁵ Недошивин Г. Очерки теории искусства. С. 230.

Но эта борьба за завтрашний день <...> не может быть пустопорожним мечтательством. Суть дела заключается в том, чтобы *уметь видеть новое в самой жизни*¹. Иначе говоря, видеть жизнь соцреалистически, «в ее революционном развитии».

Такое отношение к романтизму имело в советской эстетике давние корни и восходило к спору рапповцев с революционными романтиками (от Пролеткульта и «Кузницы» до Горького). Поскольку бывшие рапповцы во главе с Фадеевым и Ермиловым продолжали играть ведущую роль в сталинской литературе, это отношение к романтизму сохранилось здесь навсегда. Фадеев с пренебрежением писал о том, что «так называемая „романтическая“, то есть псевдо-романтическая школка — <...> теория, которая революционную романтику рассматривает не как предвосхищение завтрашнего дня на основе *объективного развития*, а как „приподымание“, „идеализацию“ жизни», ведет к лакировке действительности», что «„теория бесконфликтности“ <...> соседствует с лжеромантической школкой („лакировка“ действительности)»².

Но еще в 1920-е годы в своем манифесте «Долой Шиллера!» Фадеев утверждал, что романтизм — это «идеалистический художественный метод»³. В сущности, вся риторика РАППа была направлена против романтизма (таковы были основные «творческие лозунги» РАППа — лозунг «срывания масок», теория «непосредственных впечатлений», «живого человека» и др.). Фадеев же и в рапповские времена, и позже употреблял какие угодно слова-замены, чтобы избегать ненавистного «романтизма»: «мечтать и предвидеть», «романтика нового типа», «романтика, опирающаяся на реальность». Поэтому он говорил о реализме нового типа, включающем в себя мечту: «В нашей советской литературе главный грех не в том, что она слишком высоко летает, а в том, что она еще слишком приземлена. Поэтому, когда находятся люди и говорят: „давайте взлетим“, это надо поддержать»⁴. Эта риторика вполне соответствовала эпохе позднего сталинизма.

Но помимо риторического измерения следует видеть и собственно эстетическое. Теория Ермилова возникла из дискуссии, в ходе которой утверждалась польза романтизма для соцреализма. Обвинив сторонников этой точки зрения в том, что, «приподнимая действительность», они демонстрируют свое неверие в нее и неспособность увидеть уже воплощенную в ней красоту и поэтическое совершенство, Ермилов выступал против модуса отражения, основанного на метафоре (сравнение идеала и реальности) в защиту принципа метонимической замены (идеал стал реальностью, прекрасное реализовало идеал, слившись с жизнью и заменив ее).

¹ Недошивин Г. Очерки теории искусства. С. 258.

² Фадеев А. За 30 лет. М.: Сов. писатель, 1959. С. 901.

³ Там же. С. 71.

⁴ Фадеев А. Задачи литературной критики // Октябрь. 1947. № 7. С. 159.

Своей новой эстетической формулой Ермилов произвел переворот. Если «Прекрасное — это жизнь» — принцип метафорический, поскольку связан с референцией к реальности с упором на реальность, то «Прекрасное — это наша жизнь» — принцип метонимический, делающий упор на прекрасном (поэзия и жизнь теперь одно). В основе метафоры находится предикация. В основе метонимии — субституция. Поскольку, будучи основанными на сравнении, поэтические тропы в чистом виде редко присутствуют в искусстве, мы рассматриваем их здесь лишь как доминирующие универсальные механизмы репрезентации, смена которых определяется изменяющимися политико-идеологическими задачами.

Как уже было отмечено, эстетическим эквивалентом послевоенного изменения статуса и легитимности сталинского режима стал репрезентационный сдвиг от метафоры к метонимии. Это привело к структурным и функциональным изменениям в системе образности советского искусства. В 1930-е годы в нем доминировала аллегория — функция изображаемого состояла в том, чтобы просвечивать должное и идеологически правильное. Поэтому герой являлся примером для подражания, образцом надлежащего поведения. Изображаемое в искусстве и реальность должны были отражаться друг в друге с тем, чтобы через отраженное прочитывалось должное. Это требовало высокой степени референтности. Послевоенная культура основана на образах, как будто параллельных реальности, в значительно большей степени символических, а потому связанных не столько с аллегорией, примером и динамикой, сколько с синекдохой, символом и статикой. С этим, кстати, связано то, что описанный Катериной Кларк основной сюжет соцреализма (т. наз. *Socialist Realist master-plot*), работавший в литературе 1930-х годов, после войны оказывается практически нерелевантным.

В основе аллегории лежит сравнение или метафора. Аллегория сама основана на механизме метафоризации и, в отличие от синекдохи, не самодостаточна. Если аллегория конкретизирует абстрактное, то синекдоха абстрагирует конкретное. Как замечает Михаил Эпштейн,

через метафору действительность лишь находит свое подобие в другой действительности — они остаются разведенными, взаимно не преобразенными, как реальность и впорхнувшая в нее иллюзия. <...> Метафора или сравнение — это вспышка, более или менее яркая, но неизбежно гаснущая, ибо привносится в реальность откуда-то извне, чтобы на миг осветить ее и запечатлеть. <...> Метафора делит мир на сравниваемое и сравнивающее, на отображаемую действительность и отображающее подобие¹.

¹ Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Сов. писатель, 1988. С. 166–167.

Метонимия же не просто более активна: вторгаясь как в действительность, так и в подобие, она снимает между ними границу. Граница, существовавшая в довоенном советском искусстве, после войны оказалась ненужной. Если в 1930-е годы режим утверждал собственную легитимность через апелляцию к прошлому («Сталин — это Ленин сегодня») или к «учению марксизма-ленинизма», то после войны она стала самодостаточной: как режим, так и сам Сталин более не нуждались в подпорках аллегорий. Не ошибемся, если назовем метонимию активированной, реализованной метафорой. Якобсон утверждал, что метафора связана с романтизмом и символизмом, тогда как метонимия — с реализмом¹. Если видеть в соцреализме связь не с реальностью, но с реализацией, то можно увидеть в метонимии основу подмены реальности идеологическим фантазмом, выдаваемым за «действительность». Послевоенный соцреализм отличается от предвоенного тем, что он был занят активным производством этой заменной реальности. До войны «наша жизнь» еще не успела слиться с «прекрасным», стать самой «поэзией».

Поскольку мечта стала реальностью, гармонизированной и завершенной, всякая конфликтность становилась излишней: «Естественно, что гармония, как отсутствие неразрешимых, требующих революционного вмешательства конфликтов в самом искусстве, есть в наших условиях необходимое следствие отсутствия таких конфликтов в жизни»². Это, однако, не должно было означать некоей бесконфликтности: хотя в самом советском обществе не может быть антагонистических противоречий, тем не менее

антагонистический конфликт имеет место у советских людей с укрывающимися, маскирующимися врагами, фальшивыми людьми. Борьба с ними предполагает их ликвидацию как социальной силы, и здесь возможно лишь революционное вмешательство. Здесь нет и в помине никакого отсутствия антагонизмов. Отрицать это — значит, по существу, ревизовать основы диктатуры рабочего класса, скатываться на вражеские, объективно контрреволюционно-бухаринские позиции³.

Что же касается проблем внутри советского общества, то «жизнь, этот чудодейственный и пронизательный художник, сама позаботилась о том, чтобы собрать воедино типичные черты современного героя, воплотив их в облике замечательных наших сограждан»⁴.

Когда в апреле 1952 года это гармонично выстроенное здание неожиданно развалилось и получило название «теории бесконфликтности», критика вспомнила о диалектике:

¹ Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М.: Прогресс, 1990. С. 129.

² Недошивин Г. А. О проблеме прекрасного в советском искусстве. С. 97.

³ Недошивин Г. Очерки теории искусства. С. 265.

⁴ Холодов Е. Драматический конфликт // Театр. 1947. № 8. С. 6.

Диалектическое соотношение реальности и романтики, жизни и мечты в корне отлично от их полного совпадения, утверждаемого В. Ермиловым. Когда В. Ермилов удовлетворяется формулой „Прекрасное — это наша жизнь“, у него получается чисто механическое слияние мечты и действительности, романтики и реализма. Это бесплодное тождество. Став на подобную точку зрения, легко прийти к умиротворенному самодовольству, к успокоенности. Не таков характер большевиков. Они всегда хотят, чтобы завтра жизнь расцвела еще пышней, еще ярче, еще многокрасочней, чем сегодня¹.

Это понимание пришло накануне «дела врачей», которое в свою очередь, должно было стать прологом к новой волне массовых чисток в сталинском окружении. Жизнь должна была расцвести еще пышней и ярче, но неожиданная смерть далекого от успокоенности главного большевика открыла новую главу в истории советской литературы, где борьба с бесконфликтностью стала выполнять совсем непредвиденные функции.

В начале 1952 года Сталин публично заявил (а «Правда» в одной из переписок повторила), что «нам Гоголи и Щедрины нужны». 7 апреля 1952 года в «Правде» же появилась передовая статья «Преодолеть отставание драматургии». И наконец, в Отчетном докладе на XIX съезде партии в октябре 1952-го Маленков заявил: «В своих произведениях наши писатели и художники должны бичевать пороки, недостатки, болезненные явления, имеющие распространение в нашем обществе <...> отсутствует сатира <...> Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед».

Вот когда в критике развернулась широкая кампания, в ходе которой прокламировался отказ от «теории бесконфликтности», «лакировки» и «иллюстративности», зазвучали призывы к «правде жизни», к изображению «конфликтов», возрождению сатиры и т. д. Тогда никто не мог определить, кому же принадлежит авторство «пресловутой теории бесконфликтности». Все цитировали рецензию Николая Вирты на фильм «Сельский врач», где якобы была развита эта злобная «теория». Между тем Вирта высказал то, что писалось между 1946 и 1952 годами в любой рецензии или критической статье. Никакой «теории» он, разумеется, не изобрел. *«Теория бесконфликтности» наилучшим образом была сформулирована и институционализована в августовских 1946 года постановлениях ЦК. Авторство этой «теории» принадлежит Сталину и Жданову.* Просто политические задачи, которыми диктовались постановления 1946 года, к 1952 году изменились.

Безошибочно ориентировавшийся в смене идеологических векторов Ермилов первым ощутил начало поворота. В статье «Некоторые вопросы теории

¹ Тарасенков Ан. О советской литературе: Сб. ст. М.: Сов. писатель, 1952. С. 114.

социалистического реализма» он уточняет формулу эстетического идеала соцреализма, введя в нее понятие «борьбы за коммунизм» как центральный элемент «кодекса прекрасного». «Прекрасное — это наша жизнь, наша борьба» — заявил Ермилов, пытаясь освободить свою «боевую теорию» от «пассивно созерцательных элементов»: «Сознание прекрасного как жизни и жизни как прекрасного, действенное, активное участие в преобразовании действительности, в борьбе за коммунизм — таковы принципы, на основе которых добивается своих успехов наша литература»¹.

В 1952 году стало ясно, что речь идет не о простой корректировке, но о резком повороте общей идеологической линии. Нужно было актуализировать призывы к «беспощадной самокритике», а также фрагменты ждановских докладов о журналах «Звезда» и «Ленинград», например такой: «Отбирая лучшие чувства и качества советского человека, раскрывая перед ним завтрашний его день, мы должны показать в то же время нашим людям, какими они не должны быть, должны бичевать пережитки вчерашнего дня, пережитки, мешающие советским людям идти вперед».

Когда это «идеологическое богатство» было реанимировано, критике стало «легко понять, какую огромную, поистине неоценимую роль в укреплении нового, социалистического строя, в разгроме и уничтожении врагов социализма, в разоблачении всего, что мешает нашему движению к коммунизму, призвано играть наше искусство»². В статье со знаменательным названием «Отрицательные образы и непримиримость писателя» критик и литературный функционер Борис Рюриков писал:

Советская литература имеет славные традиции показа положительного героя, передового борца своей эпохи, вдохновенного борца за победу дела народа. Но к числу ее славнейших традиций относится и традиция разоблачения врага. Не умея ненавидеть, невозможно искренне любить, учил Горький. Великий гуманист, сердце которого пламенело страстной любовью к людям, видел в то же время задачу литературы в воспитании ненависти ко всему чуждому <...> В нашей критике нередко фигура умолчания по отношению к отрицательным персонажам. О них говорится скороговоркой. Из того факта, что в советском обществе нет антагонистических отношений, некоторые литераторы делают торопливый вывод, что непримиримых, антагонистических противоречий и конфликтов уже не может быть в произведениях советских писателей. Следует, однако, помнить, что в нашу среду стремятся проникнуть люди, представляющие идеологию и стремления правящих кругов зарубежных капиталистических стран. Известно, что классовая борьба ныне перенесена на международную арену. Преобладание собственнических, эгоистических инстинктов,

¹ Ермилов В. Некоторые вопросы теории социалистического реализма // Вопросы литературоведения в свете трудов И.В. Сталина по языкознанию. М.: Изд-во АН СССР, 1951.

² Плоткин Л. О правде жизни // Звезда. 1952. № 8. С. 139.

античеловеческих стремлений закономерно ставит отщепенца за пределы советского общества. Следовательно, тут уже не могут действовать нормы и критерии, обязательные для отношений советских людей. И если наше общество, государство разоблачает и сурово карает врагов народа, врагов нашего строя, то такую же кару, такой же суд над представителями старого мира должна творить и советская литература¹.

Судебная лексика 1930-х стремительно вернулась в литературно-критический дискурс. Поворот в идеологии, происшедший в 1952 году, прямо связан с теми изменениями, которые назрели на вершине власти: сегодня мало кто сомневается в том, что смерть Сталина спасла страну от новой волны репрессий, которая по размаху ничем не уступала бы волне 1937–1938 годов. Все признаки назревавшей бури многократно приводились в литературе. Смена идеологического вектора в 1952 году прямо отражала этот процесс и, судя по охвату, широте и интенсивности начавшейся кампании, исходила непосредственно от Сталина.

Новая линия тут же корректировалась: «усиление классовой борьбы» и требование «бдительности» не отменяет «прекрасности нашей жизни». Так, в самый разгар борьбы с бесконфликтностью «Литературная газета» публикует передовую статью «Учебник жизни», где формулируется уравнивающая линия:

Наше героическое время, время великих сталинских строек коммунизма, время революционного преобразования земли, время мужественной борьбы народов за дело мира постоянно и властно требует создания новых героических образов, которые стали бы вдохновляющим примером поведения. Советский читатель — а советский читатель — это весь народ! — хочет увидеть образ советского человека — героя мирного созидательного труда, показанного во весь его исполинский рост, во всем богатстве и многогранности его характера и его судьбы².

Но в том же (!) номере газеты — большая статья того же Рюрикова, завершающаяся угрозой: «Литераторы, которые не видят (или делают вид, что не видят) реальности влияния старого, не отражают правдиво жизненных конфликтов, литераторы, которые изображают жизнь, как голубую и идиллическую, нарушают суровую правду нашей эпохи — эпохи трудных, но прекрасных и героических дел»³.

Кампания борьбы с бесконфликтностью должна была завершиться вовсе не изменением литературной политики. Она преследовала конкретные политико-идеологические — мобилизационные — цели, переводя вновь публичный дискурс на рельсы фронтального сознания довоенного и военного образца.

¹ Рюриков Б. Отрицательные образы и непримиримость писателя // Литературная газета. 1952. 24 июля.

² Учебник жизни [Передовая] // Литературная газета. 1952. 11 сентября.

³ Рюриков Б. «В жизни так не бывает» // Литературная газета. 1952. 11 сентября.

Поэтому, когда в январе 1953 года разразилось «дело врачей», задуманное как пролог к разворачиванию новой волны репрессий, но ставшее последним актом сталинского террора, публичный дискурс 1937 года был уже вполне реанимирован.

13 января 1953 года было опубликовано сообщение ТАСС и общий для всех изданий сопроводительный текст «Шпионы и убийцы разоблачены». Ссылаясь на передовую статью «Правды» «Подлые шпионы и убийцы под маской профессор-врачей», «Литературная газета» писала в эти дни:

Нет, не к затуханию борьбы ведут наши успехи, а, наоборот, — к ее обострению. Чем успешнее будет продвигаться наша страна вперед по пути к коммунизму, тем острее будет борьба доведенных до отчаяния, обреченных на гибель врагов народа. Думать о затухании борьбы могут только правые оппортунисты, люди, стоящие на антимарксистской точке зрения <...> каждый честный человек в нашей стране, преодолевая беспечность, должен растить свою настороженность, чтобы вовремя уметь распознать людей с «двойным дном», людей фальшивых, не заслуживающих доверия <...> Разве не долг нашей советской литературы, всего нашего искусства стать школой подлинного распознавания человека. Изобрази зоркого человека — вот что подсказывает писателю дума о бдительности. Идиллий не существует! Есть жизнь, полная борьбы нового со всем старым, не желающим добровольно сходить со сцены, глубоко замаскированным и сопротивляющимся всеми силами и средствами. Литература и искусство нашей страны должны помочь советским людям развить в себе те качества, которые необходимы для распознавания врага <...> Партия учит советских литераторов тому, что борьба с теорией бесконфликтности — не самоцель, что требование — усилить изображение борьбы наших людей <...> продиктовано самой действительностью <...> Любовь к Родине неотторжима от ненависти к ее врагам, а ненависть — это действие! <...> Бдительность должна стать органическим свойством каждого советского человека. Бдительность и еще раз бдительность!¹

Именно в таком повороте общественного сознания был истинный смысл идеологической кампании, направленной на отход от «лакировки действительности» и «бесконфликтности». И критика прекрасно понимала, что

проблема конфликта в искусстве имеет далеко не узко литературное, но и большее политическое значение <...> Раскрытие и разоблачение в остром, непримиримом конфликте всех форм и методов вражеской деятельности служит не только правдивому отражению действительности, но и является активным средством воспитания политической бдительности. Глубоко ошибаются те, кто полагает, что изображение вражеской агентуры, шпионажа, вредительства и т. п. не может служить материалом «большого искусства». Такие мнения в корне ошибочны прежде

¹ Бдительность! [Передовая] // Литературная газета. 1953. 17 января.

всего потому, что в них неверно рассматривается вопрос о типическом. Можем ли мы сказать, что попытки поджигателей войны, врагов нашей страны подрывать мощь Советского Союза изнутри являются случайными и нетипичными фактами? Разумеется, нет. Такие попытки выражают сущность человеконенавистнического буржуазного мира и его отношение к миру социализма, то есть вполне типичны. Закономерность таких явлений исчерпывающим образом раскрыл товарищ Сталин в 1937 году <...> Из этого ясно, что говорить о нетипичности подобных форм борьбы — значит способствовать притуплению бдительности на том историческом этапе, когда бдительность особенно нужна¹.

Возврат к риторике 1937 года был одновременно отказом от лексики постановлений 1946 года. Но не отказом от их сути. Перед нами «принцип партийности» в действии: для того чтобы быть политически гибкой и способной оперативно реагировать на требования политической конъюнктуры, сталинская идеология должна была быть недогматичной и содержать в себе противоположные начала, одно из которых в нужное время и в соответствии с политической целесообразностью актуализировалось и становилось главным. Так, сразу после войны, в момент идеологической нормализации от искусства требовали «лакировки» и «бесконфликтности». И напротив, в начале 1950-х годов, когда Сталин задумал новую большую чистку в собственном окружении, был сформулирован запрос на «советских Гоголей и Щедриных». Причем как в эпоху торжества «бесконфликтности» никто не отменял требований «критики и самокритики», так и эпоха «советских Гоголей и Щедриных» вовсе не предполагала реальной критики режима.

Так «учение о типическом» стало следующим после ермиловской «боевой теории литературы» этапом развития соцреализма: началось «взвешивание» положительных и отрицательных начал в изображенной действительности, и все последующие десятилетия соцреалистическая критика, по сути, занималась подобным нормированием в поисках подвижной нормы, которое называлось поиском «типического в искусстве». Оно понималось здесь так, как сформулировал в Отчетном докладе ЦК на XIX съезде партии Маленков: «Типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления <...> Типическое есть основная сфера проявления партийности в реалистическом искусстве. Проблема типичности есть всегда проблема политическая». «Проблема типического» стала главной в советском литературоведении на годы вперед и породила целую индустрию. В одном только 1953 году были опубликованы десятки статей в центральных и республиканских изданиях².

¹ Трифонова Т. О некоторых вопросах социалистического реализма // Звезда. 1953. № 4. С. 162.

² Укажем на наиболее заметные работы: Асмус В. Образ как отражение действительности и проблема типического // Новый мир. 1953. № 8; Ломидзе Г. О правде жизни и типическом в литературе // Дружба народов. 1953. № 1; Мейлах Б. О типичности и эстетическом идеале

Перед критикой ставилась задача «выявления сущности» и, на этой основе, определения уровня типичности. До 1952 года проблема типического решалась относительно просто: хорошее типично, нехорошее — нетипично. В книге об Александре Корнейчуке Михаил Пархоменко, например, исходил из того, что все отрицательное есть «явное исключение из нашей жизни», а отрицательные черты действительности «выступают как уродливое и становящееся исключительным, чему и противостоит <...> прекрасное и вместе с тем типическое». Руководствуясь ермиловской формулой, Пархоменко утверждал, что «исключение из передового» и есть «исключение из типического», а Леонид Тимофеев в докладе на сессии Отделения литературы и языка АН СССР заявил: «Искусство художника должно состоять именно в том, чтобы суметь раскрыть отрицательный образ и вместе с тем показать его как явление, имеющее распространение в обществе и все же по отношению к типическим обстоятельствам социалистического общества — явление индивидуального порядка»¹.

В начале 1953 года ермиловская формула выглядела совсем иначе, чем в 1950-м:

Борьбу нового со старым художник должен показывать не только как борьбу передового и реакционного, нравственного и безнравственного, хорошего и плохого, но и как борьбу прекрасного и уродливого. В искусстве эстетическая оценка должна необходимо сочетаться с оценкой этической и политической. Прекрасное в нашей жизни — это осуществление нашего коммунистического идеала, реальность этого идеала. Прекрасно в нашей жизни то, в чем уже сегодня ярко проявляются черты коммунизма, — в облике разносторонне развитого нового человека, в его поступках, в его активной борьбе с уродливым — пережитками в нашей жизни буржуазной идеологии, эгоизма, индивидуализма, мещанства. Борьба прекрасного и уродливого является поэтому объективным законом нашей жизни².

Поскольку же «проблема эстетической оценки <...> непосредственно связана с понятием типического как основной сферы проявления партийности в реалистическом искусстве»³, следовало отличать «типическое» от «массовидного», ибо «типичность далеко не всегда совпадает с массовостью, типичными могут быть и явления единичные, но типичность их состоит в том, что явление закономерно возникает в определенных обстоятельствах, вызывается

в литературе // Звезда. 1953. № 1; Мясников А. Проблема типического образа в литературе // Октябрь. 1953. № 6; Озеров В. Живая литература и мертвая схоластика // Литературная газета. 1953. 19 сентября; Реизов Б. О понятии формы художественного произведения // Звезда. 1953. № 7; Шамота Н. Типическое — всегда яркое // Дніпро. 1953. № 8; Эльсберг Я. За боевую советскую сатиру // Вопросы философии. 1953. № 2, и др.

¹ Цит. по: Литературная газета. 1952. 12 декабря.

² Каган М. Проблема прекрасного в эстетическом учении Н.Г. Чернышевского // Звезда. 1953. № 8. С. 161.

³ Мейлах Б. Специфика литературы и проблема типического // Литературная газета. 1952. 13 декабря.

определенными причинами, раскрывается в процессе своего развития»¹, «важно не смешивать типическое с массовидным. Ростки нового, рождающегося могут быть едва заметными, но они являются типическими, ибо за этими ростками — будущее. В равной мере тот или иной порок или недостаток может нечасто встречаться в жизни, но может быть типическим»².

Кампания борьбы с «бесконфликтностью» и «лакировкой» преследовала сугубо утилитарные политические цели и вовсе не была направлена на то, чтобы литература начала изображать реальные жизненные конфликты. Однако неожиданная смерть Сталина вывела этот управляемый процесс из-под контроля. Критика «бесконфликтности» и «лакировки», имевшая *внутри* сталинской культуры свои границы и функции, начала их терять. В борьбе с «бесконфликтностью» выковались аргументы, которые не получалось ликвидировать так же легко, как еще несколько лет назад. Поэтому уже в 1954 году вся эта «диалектика» типичного и массовидного перевернулась. Теперь, в условиях наметившейся оттепели, напротив, утверждалось, что «именно стремление в частном и неповторимом запечатлеть истину, жизненную правду является необходимым условием и стимулом развития личности художника <...> Вне этого возможно только натуралистическое крохоборчество и бесплодное сочинительство на потребу гурманам от литературы»³.

Неожиданные и стремительные перемены политического курса после смерти Сталина привели к тому, что отрицание бесконфликтности стало невозможно нейтрализовать. Начался длительный этап лавирования и взвешивания, которые отличали дискуссию, предшествовавшую Второму съезду писателей (декабрь 1954). Теперь даже те, кто призывал к возврату в прежнее состояние, не могли не учитывать новых обстоятельств, должны были отмежевываться от «бесконфликтности», вступая в явное противоречие с собственными устремлениями.

Нам не нужны книги о «праздниках» — холодные, монументальные и приглаженные произведения, в которых жизнь отполирована до показного блеска. Достаточно потчевали нас такими произведениями писатели, стоявшие на позициях «теории бесконфликтности». Нам нужна праздничная литература, не литература о «праздниках», а именно праздничная литература, подымающая человека над мелочами и случайностями, обдуманно отбирающая и типизирующая наиболее важные явления жизни⁴.

Так писал Аркадий Эльяшевич, и эти неловкие, двусмысленные призывы очень характерны для новой ситуации. В отсутствие институционального

¹ Трифонова Т. Дело чести и славы // Звезда. 1952. № 7. С. 156.

² Тарасенков А. О советской литературе. М.: Сов. писатель, 1952. С. 330.

³ Соловьев Б. Поэзия и правда // Звезда. 1954. № 3. С. 163.

⁴ Эльяшевич А. Будни или праздники? // Звезда. 1954. № 10. С. 184.

обеспечения сталинизма¹ соцреализм оказался практически нежизнеспособным, так что в ходе предсъездовской дискуссии (накануне Второго съезда писателей) организаторы должны были искусственно создать пугало «идеального героя», чтобы уберечь соцреалистическую теорию, начав осторожное ее реформирование (затянувшееся, правда, на последующие три десятилетия). Нужно было удержаться на каком-то рубеже. Хотя бы на таком: «Теперь, когда идеальная точка зрения — точка зрения интересов коммунизма — стала непосредственно практической точкой зрения, стала оперативной формулой каждодневных дел, теперь всякая идеализация может принести только вред»². «Проза жизни» опять, но теперь уже на новом уровне, слилась с «поэзией нашей действительности». Теория «идеального героя», до которой не договорился даже Ермилов в 1940-х годах, была успешно разгромлена, и, таким образом, был спасен соцреализм, который, впрочем, вплоть до своей кончины в эпоху перестройки реанимационной палаты уже не покидал.

На Втором съезде писателей разразилась дискуссия, уже шедшая на страницах печати, об искренности и «бесконфликтной» лжи сталинской литературы. Ее активным участником была Маргарита Алигер, заявившая с трибуны съезда о том, что писатели должны перестать «прятаться за всякие ветхие изгороди вроде „теории бесконфликтности“». Алигер полагала, что дело во все не в самой этой теории, которая «неизвестно почему, и уже невозможно вспомнить, какими средствами, и уже, ей-богу, бессмысленно устанавливать, кем персонально <...> была возведена в некую самую главную и единственно правильную и всякое слово сомнения в ней возводилось в степень чуть ли не политической ошибки», а в том, что «создалось неверное представление, будто бы это она виновата во всех наших неудачах». Виновата, утверждала, Алигер, отнюдь не теория, а

общие условия литературной жизни, обстановка, сложившаяся в последние годы в Союзе писателей, где творческий разговор подменялся нередко начальственным стучанием кулаком по столу, а всякое раздумье, попытка по-своему осмыслить и решить тот или иной вопрос, всякое доброе критическое намерение сразу именовались разными страшными словами. Литература наша очень устала от страшных слов, от стучания кулаком по столу, от командования и проработки, с одной стороны, и от парадной шумихи, снижения качественных требований, самодовольства и успокоенности, с другой стороны³.

¹ См.: Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000.

² Днепров В. Идеальный образ и образ типический // Новый мир. 1957. № 7. С. 233.

³ Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Сов. писатель, 1956. С. 282.

Оттепель только начиналась, и лучше было пока не вспоминать, «кем персонально» была изобретена «пресловутая теория». Конечно, не Виртой. Она была детально прописана в постановлениях ЦК 1946 года. Именно они закрепили на годы вперед те «общие условия литературной жизни», что породили высшие достижения соцреализма — искусство «парадной шумихи, самодовольства и успокоенности». Породив множество «страшных слов», они стали образцом «начальственного стучания кулаком по столу, командования и проработки».

Замечательно при этом, что ключевое понятие партийности литературы напроочь исчезло из партийного лексикона. Ни в одном из трех постановлений, ни в докладах Жданова это понятие не упоминалось *ни разу!* Зато идейность и безыдейность употреблялись десятки раз. Этот терминологический сдвиг не был случайностью.

Первым большим документом, появившимся уже через неделю после публикации в «Правде» 21 сентября 1946 года «сокращенной и обобщенной стенограммы» двух докладов Жданова на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде, стала Записка, направленная начальником Агитпропа Александровым на имя Жданова, от 28 сентября 1946 года под названием «Тезисы „О партийности литературы“»¹. В этих тезисах на двух десятках страниц была изложена теория соцреализма образца 1946 года.

Из «Тезисов» Агитпропа видно, как настойчиво его руководители навязывали вождям понятие партийности. Так, указывалось, что руководители «Звезды» и «Ленинграда», авторы безыдейных пьес и те, кто проявляет низкопоклонство перед Западом, «забыли о своей ответственности перед народом, партией и государством, забыли о непреложном законе развития советской идеологии — ее партийности» (л. 57). Поскольку в СССР «литература пользуется могучей поддержкой социалистического государства и является общегосударственным, общенародным делом» (л. 59), «творчество советских писателей должно быть пронизано духом большевистской партийности» (л. 61). Партийности приписывались поистине универсальные свойства. Она и «обеспечивает подлинную свободу художника» (л. 62), и «обязывает писателя быть абсолютно правдивым в своем творчестве», ведь «партийность советского писателя соответствует ведущей революционной тенденции общественного развития, находящейся в полной гармонии с правдой жизни» (л. 63).

Этот принцип, разработанный самим Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература», стал одним из главных принципов соцреализма, «гениальное определение которых дал товарищ Сталин, развивая дальше ленинское учение о партийности литературы» (л. 67). Да и сам соцреализм был объявлен лишь «конкретизацией принципа партийности» в условиях, «когда

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 459. Далее ссылки на этот документ в тексте с указанием листа в скобках.

в эпоху построения бесклассового общества реальная действительность нашей страны предстала перед советскими писателями, как воплощенная мечта народа», когда «создалась почва для полного слияния реализма с революционной романтикой» (л. 68).

Мысль эту поддерживала и советская эстетика, в которой в эти годы сложился консенсус, сводившийся к тому, что

большевистская партийность социалистического искусства и есть основа эстетики общественного идеала современного советского общества — идеала коммунизма <...> Понимание партийности как основы эстетики реально воплощенного идеала советского общества снимает трактовку социалистического реализма как формы слияния романтизма и реализма¹.

Когда речь шла о «тенденциозности литературы», «коммунистическая партийность» казалась вполне внятной оппозицией, но с появлением пришедшей на смену «тенденциозности» «коммунистической идейности», «партийности» не оказалось места в советском «идеологическом арсенале». Преимущество «коммунистической идейности» было очевидным: обтекаемость, гибкость и неопределенность делали это понятие настоящей жемчужиной в короне соцреализма.

Постановления 1946 года утверждали, что «советская литература самая идейная в мире», и требовали «коммунистической идейности» от советских театра и кино. Отсутствие определения искомого качества компенсировалось подробным показом разного рода девиаций и проявлений «безыдейности», который должен был указывать художникам, как творить, так сказать, «от обратного». Постановления говорили о том, что:

1) безыдейность — это «уход в прошлое», «отрыв от современности»; такова поэзия Ахматовой и тех, кто пишет и вздыхает о прошлом (она еще называется «бездумной»); такова безыдейность многих театров, «увлекшихся пьесами о прошлом»;

2) безыдейность — это «охаивание советской действительности» (Зощенко), неспособность видеть ее достижения и «зримые черты коммунизма в настоящем» (вторая серия «Большой жизни»);

3) безыдейность — это формализм; такова безыдейность сторонников «чистого искусства» (символистов, акмеистов, «Серрапионовых братьев»); такова безыдейность изощряющегося в форме Эйзенштейна и буржуазных драматургов;

4) безыдейность — это обращение к развлекательному искусству и любой жанризм, всякое «потакание отсталым вкусам» — это «пошлость»;

¹ Мессер Р. Партийность — основа советской литературы // Звезда. 1948. № 11. С. 151.

5) безыдейность — это современное буржуазное искусство, которому чужд исторический оптимизм, гуманизм — театр «о'нилов и моэмов», литература «всяких сартров».

Итак, последовательно отсекаются противоположные полюса: идеализация прошлого (1) — очернение настоящего (2); элитизм (3) — эгалитаризм (4); советское — буржуазное (5) и т. д. Результатом становится диалектически гибкая система перетекающих категорий, балансировкой которой советское искусство будет заниматься на протяжении всего последующего времени. Управление этой системой обеспечивало власть тех, кто занимался контролем и нормализацией искусства. Этот механизм не мог работать без «идейности», составлявшей самую суть культурной политики. Коммунистическая идейность была, таким образом, особого рода оптикой при подходе к действительности, стратегией отбора и оценки реальности, способом видеть мир по-сталински. Это прием преодоления безыдейности и, следовательно, преобразования действительности с целью дереализации жизни через репрезентацию ее в качестве реализованной идеологии, способ производства соцреалистической параллельной реальности сталинизма.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ МЕТАСТАЛИНИЗМ: ДИАЛЕКТИКА ПАРТИЙНОСТИ И ПАРТИЙНОСТЬ ДИАЛЕКТИКИ

Во второй книжке журнала «Октябрь» за 1950 год была напечатана статья А. Белика «О некоторых ошибках в литературоведении». В ней содержались привычные, в духе ждановских докладов, требования к советской литературе коммунистической партийности и идеологической выдержанности и повторялись известные положения изучаемой в школе статьи Ленина «Партийная организация и партийная литература» о том, что беспартийных литераторов не бывает, никакой «свободы творчества» не существует, что литература всегда политически ангажирована, а потому всегда партийна. Советской же литературе, согласно соцреалистической доктрине, только в 1946 году подтвержденной Ждановым, присуща открытая — коммунистическая — партийность. Это была во всех смыслах проходная статья, состоящая из идеологических банальностей и общих фраз.

Как вдруг 30 марта 1950 года «Правда» отводит целый подвал развернутой редакционной статье «Против опошления литературной критики» с резкими нападками на «вульгарно-социологические извращения» Белика. Подобные идеологические атаки без санкции Сталина не осуществлялись. «Правда» утверждала, что к ленинской статье надо подходить «исторически»: если в 1905 году ленинский лозунг «Долой литераторов беспартийных» был политически актуален, то ныне, в условиях «нерушимого союза коммунистов и беспартийных», подчеркивание «партийности» может быть вредным и квалифицироваться как «рецидив рапповщины». В этой связи осуждались призывы к изображению только положительных сторон советской действительности, то есть именно то, что утверждалось в 1946 году в связи с критикой кинофильма «Большая жизнь» и творчества Зощенко и что стало общим местом в культуре ждановской эпохи.

Белик излагал то же, что говорилось в партийных постановлениях, только более прямолинейно. Его статья была написана в лучших традициях передовиц самой «Правды». Но, не узнав себя в ее зеркале, «Правда» с возмущением констатировала: «Окриками и заушательской критикой создать социалистическое искусство нельзя. Читая же статью А. Белика, прежде всего поражаешься ее тону. Эта статья — наглядный пример грубого административного окрика». Белик был объявлен «схоластом-начетчиком», который цитирует отдельные положения из ленинской статьи «без учета конкретной исторической обстановки, в которой она была написана, механически применяет их к современной советской литературе». Поскольку в Советской стране сложился «единый советский народ», «необоснованно и вредно сегодня противопоставлять партийных писателей беспартийным, а именно так получается у автора статьи в „Октябре“, жонглирующего цитатами и не понимающего, к чему эти цитаты относятся». Обвинив Белика в возрождении пролеткультовского и рапповского сектантства, «Правда» назвала его доктринером, чем подтвердила, что идеологическая гибкость является ключевым элементом настоящей партийности. Иначе говоря, Белик понимал принцип партийности слишком узко, тогда как принцип этот универсален и к партийной принадлежности литератора отношения не имеет.

Реакция руководства Союза писателей на выступление «Правды» оказалась во всех смыслах неожиданной: Фадеев и Симонов, самые приближенные к Сталину писатели, подготовили редакционную статью «Литературной газеты» под названием «Правомерно ли понятие „партийность литературы“ в применении к советской литературе? (Ответ читателям)». Поскольку статья не могла быть «выражением только мнения Союза писателей и „Литературной газеты“», Фадеев и Симонов просили разрешения Политбюро ЦК на публикацию, направив документ Сталину на одобрение¹.

В статье руководителей СП СССР предлагался ни больше ни меньше как отказ от понятия «партийность» и перевод его в разряд исторических категорий (где де-факто уже находилось понятие «классовость»). Статья Ленина «Партийная организация и партийная литература», указывалось в направленном Сталину 6 сентября 1950 года документе, имела «конкретно историческое содержание» и не может «механически» проецироваться на советскую литературу, поскольку имела в виду ситуацию классовой и политической борьбы, которой в советском обществе быть не может (л. 37):

Положения статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» нельзя начетнически, механически переносить на современную советскую литературу. У советской литературы — самой передовой, самой идейной литературы в мире — нет

¹ РГАНИ. Ф. 3 (Архив Политбюро ЦК КПСС). Оп. 34. Ед. хр. 189. Л. 33. Далее ссылки на этот документ в тексте с указанием листов в скобках.

иных интересов, кроме интересов народа и интересов государства. Вся масса советских писателей сплочена вокруг Коммунистической партии, вдохновляется в своем творчестве великими идеями Ленина — Сталина. Коммунистическая партия руководит советской литературой. Советские писатели, как партийные, так и беспартийные, руководствуются в своем творчестве тем, что составляет жизненную основу советского строя, — его политикой. Это идейное единство советских писателей — одно из проявлений морально-политического единства всего советского народа (л. 39).

Перед нами все категории советской идеологии и эстетики — историзм, народность, идейность и партийность — в действии. Но ключевым для понимания принципа партийности является слово «механически». Хотя «Правда» критикует верные по существу положения статьи Белика, она все равно права, потому что позиция самой «Правды» не может быть «механической» и тем более «начетнической» или «схоластической». Будучи выражением «линии партии», она есть воплощенная «партийность», и главная ее характеристика — *диалектичность*. «Механичность» — синоним негибкости, прямолинейности и в конечном счете принципиальности (а потенциально — фронды). Нельзя быть партийным и принципиальным («механически» прилагать правильные принципы) одновременно. Партийность — это *modus operandi*, а не позиция или принципы, это способность и готовность к изменению по заданному извне импульсу. Чтобы быть партийной, позиция должна быть гибкой, поскольку партийная позиция — позиция политическая. Диалектика составляет самую суть партийности, если понимать под последней механизм функционирования «жизненной основы советского строя — его политики».

Этого Фадеев и Симонов не поняли. Повторив инвективы «Правды» в адрес незадачливого критика, провозгласив вслед за ней, что «противопоставление партийных писателей беспартийным, которое недавно прозвучало в некоторых литературно-критических статьях, было порочной попыткой воскресить осужденное партией рапповское сектантство», они обвинили неназванных «горе-критиков» в том, что, «неправильно, начетнически, схоластически употребляя термин „партийность литературы“, они «пытались подменить этим термином и понятие метода социалистического реализма» (л. 41–42).

Вывод, к которому пришли авторы, был поистине революционным: «употребление понятия „партийность литературы“ взамен понятия коммунистической, большевистской идейности советской литературы нельзя считать правомерным»; более того, будучи термином, использованным Лениным в «конкретно-исторических условиях классового общества», он не может «переноситься на советскую литературу нашего времени — эпохи строящегося коммунизма» (л. 44–45). В приложении к макету статьи Фадеев и Симонов направили Сталину материалы закрытого совещания московского актива критиков, мнения которых разделились: одни считали, что принцип партийности в применении

к современной советской литературе вносит путаницу, другие, напротив, утверждали, что это понятие — «душа социалистического реализма» и что «эта формула» содержится во всех школьных программах, поэтому ее нельзя «отменить одним махом». Словом, расхождения были тактического характера.

Поскольку материалы отложились в архиве Политбюро, ясно, что вопрос этот готовился, но был Сталиным снят. Отказываться от партийности, подобно тому как он отказался от гегелевского «закона отрицания отрицания», не упомянув о нем в «философской главе» «Краткого курса», вождь не стал. Можно, впрочем, сказать, что закон отрицания отрицания не был отменен Сталиным, но просто «отмер» (видимо, вместо государства) за ненадобностью: сталинская идеология не содержит в себе компонентов, подлежащих чистому отрицанию; в ней находятся одновременно и тезис, и антитезис, и синтез. Работа этого идеологического *perpetuum mobile* основывалась на том, что отрицание отрицания находилось *внутри него*. Выйти из этого круга было невозможно. Чтобы понять, почему Сталин решил оставить принцип партийности в политически удобном «подвешенном» состоянии и не отказался от него в 1950 году, когда все для этого было, казалось, готово, от инвектив «Правды» до написанной статьи руководителей Союза писателей, надо увидеть в партийности не категорию, но принцип прямого политического действия. Партийность позволяла «подвешивать» все — даже самое себя¹.

Философия и партийность в идеологическом государстве

В условиях сформировавшейся в России политической культуры сталинизм стал органической формой реализации революционного проекта. В результате сложилась парадоксальная идеологическая констелляция: революционный радикализм был направлен здесь на утверждение ценностей и идеологии, разрушение которых составляло самое содержание марксистского проекта. Чем дальше, тем больше это создавало глубокий диссонанс между реальностью и ее репрезентацией, притом что последняя играла важную роль в легитимации

¹ Сталин сохранял амбивалентное отношение к проблеме партийности и позже, заменяя ее «коммунистической идейностью», но дальше частных бесед не пошел. Об одной из таких бесед в 1951 году вспоминал Юрий Жданов. Частично она была связана с проблемами биологической науки. Сталин упомянул о том, что в связи с августовской сессией ВАСХНИЛ очень много разговоров ведется о партийности в науке, на эту тему получено немало писем.

«В письмах ставят важные вопросы, которые требуют ясности. Так, товарищи нередко рьяно выступают за партийность: значит, беспартийный — ругательное слово.

Беспартийность была таковой, когда беспартийностью прикрывались, уходили от борьбы, маскировали свой отход к буржуазии.

У нас сложились новые отношения между партийными и беспартийными. Среди передовых ученых имеются члены партии, так и беспартийные. Вспомним Мичурина, Лысенко, Павлова — они все беспартийные. Партийные и беспартийные в равной мере работают на пользу народа. Можно понимать партийность в широком смысле, как борьбу за материализм, передовое мировоззрение. Но лучше говорить о коммунистической идейности» (Жданов Ю. А. Взгляд в прошлое: Воспоминания очевидца. Ростов-н/Д.: Феникс, 2004. С. 260).

режима. Если в раннем сталинизме это напряжение разрешалось через нагнетание радикальных *экономических* шагов (коллективизация, индустриализация, культурная революция и т. д.), в которых экономическая модернизация и создание госкапитализма позиционировались в качестве реализации марксистского проекта; если в высоком сталинизме оно снималось в *политическом* поле — в Большом терроре, выдаваемом за «усиление классово-борьбы», и героической мифологии (стахановцы, полярники, летчики); если в годы войны оно стало нерелевантным, поскольку под вопросом оказалось самое выживание страны (хотя *военная* победа позиционировалась как «победа советского строя»), то в позднем сталинизме это напряжение нашло выход в *прямых идеологических* акциях, направленных на создание культурных, дискурсивных, концептуальных матриц, которые охватывали все сферы жизни — от искусства и науки до экономики и политики.

Это обнажение идеологического приема происходило во всех кампаниях «ждановской эпохи», но наиболее полное свое выражение нашло в так называемой «философской дискуссии» 1947 года. Однако прежде чем обратиться к сюжетам, непосредственно связанным с послевоенной переналадкой механизма контроля за идеологическим производством, необходимо понять проблему дискурсивного беспокойства в сталинизме в более широком контексте и объяснить, почему именно философии отводилась здесь ведущая роль и почему именно в связи с ней столь остро встала проблема партийности — единая для науки и для искусства.

Борис Гройс утверждает, что под коммунизмом следует понимать проект, целью которого является подчинение экономики политике, с тем чтобы предоставить последней суверенную свободу действий. Поскольку «медиумом экономики являются деньги», а «экономика оперирует цифрами», Гройс делает вывод, что «медиумом политики является язык. Политика оперирует словами — аргументами, программами и резолюциями, а также приказами, запретами, инструкциями и распоряжениями. В этой проекции коммунистическая революция представляет собой перевод общества с медиума денег на медиум языка»¹. Коммунизм посредством «вербализации общества» осуществляет контроль над ним. И философии принадлежала здесь особая роль:

Советский Союз действительно понимал себя как государство, в котором вся власть принадлежит философии. Легитимность коммунистического руководства определялась, в первую очередь, тем, что оно репрезентировало определенное философское учение — марксизм-ленинизм. Другой легитимации это руководство не имело. Поэтому философствование всегда было его первой обязанностью².

¹ Гройс Б. Коммунистический постскрипtum. М.: Ad Marginem, 2001. С. 6–7.

² Там же. С. 42.

Философия была не только доменом советского идеологического языка, но и политическим инструментом, приводящим этот язык в соответствие с актуальными задачами власти. Соответственно, партийность была частью советской философии как практики и как институции.

Политическую природу партийности понимают обычно в том только смысле, что она подчиняет любые принципы требованиям политической целесообразности (то есть попросту релятивизирует и снимает всякие принципы), тогда как главное в ней то, что партийность является идеальным инструментом контроля. Сталинская система была устроена таким образом, чтобы под давлением оказывались все. Каждый был уязвим из-за колебаний политической конъюнктуры, менявшихся предписаний. А поскольку угадать эти колебания не мог никто, любое действие превращалось в своего рода русскую рулетку: никто не мог гарантировать себя от опасности, если и когда эти предписания объявлялись нарушенными. Этой игре без правил и соответствовала адогматическая советская доктрина, основной принцип которой — принцип партийности — и предполагал подчиненность идеологической конъюнктуре, а значит, всякое отсутствие каких бы то ни было гарантий. Эта система давала номенклатуре *все, кроме гарантий*. В этой подвижности предписаний («догм»), в этом отказе от гарантий и был основной источник террора, в условиях которого жили все. Партийность требовала адогматизма. Он, в свою очередь, — диалектики (в качестве обоснования) и размывания границ философии (выведения ее за пределы научной дисциплины в область мировоззрения и идеологии).

Расплывчатость основных понятий гегелевско-марксистской диалектики («противоречие», «борьба», «отрицание») привела Карла Поппера к мысли о том, что диалектический материализм неизбежно вырождается в чистую софистику, делающую бессмысленной любую критику под предлогом «непонимания» критиками диалектического метода, что в дальнейшем служит предпосылкой для развития «диалектического» догматизма и прекращению всякого развития философской мысли. Причем это софистическое перерождение Поппер приписывал в основном марксистской диалектике, поставленной на службу политике:

Марксистская теория <...> в некоторых своих ранних формулировках <...> давала проверяемые предсказания и действительно была фальсифицирована. Однако вместо того, чтобы признать это опровержение, последователи Маркса переинтерпретировали и теорию и свидетельство с тем, чтобы привести их в соответствие. Таким путем они спасли теорию от опровержения, однако это было достигнуто ценой использования средств, сделавших ее неопровержимой <...> и благодаря этой уловке они разрушили ее широко разрекламированные претензии на научный статус¹.

¹ Поппер К. Логика и рост научного знания. М., 1983. С. 246.

Широко известный софизм Ленина: «Учение Маркса всеильно, потому что оно верно» является, по-видимому, лучшей иллюстрацией к попперовской критике марксистской диалектики.

Как показал ван дер Зверд, самое возникновение «марксизма-ленинизма» ознаменовало перерождение марксизма из революционной теории в консервативную идеологию¹. Поскольку революционно-критический (мотивационный) потенциал марксизма становится опасным для режима, его задачей оказывается нейтрализация марксизма через консервацию при помощи философов-партаппаратчиков — Марка Митина и Павла Юдина в 1930-е годы, Георгия Александрова — в 1940-е, и т. наз. «александровских мальчиков» Петра Федосеева, Леонида Ильичева, Михаила Иовчука, Владимира Кружкова — в 1950–1980-е. Введение же понятия «марксистско-ленинская идеология» было связано с утверждением ортодоксии: поскольку с приходом к власти адептов революционных теорий функции этих теорий меняются с мотивационных на легитимационные, «марксистско-ленинская теория» выполняла функцию не столько мотивации, сколько универсальной и всеобщей легитимации.

Соответственно, всякая политическая, социальная, экономическая, культурная или интеллектуальная деятельность должна была быть объяснена в актуальном изводе «марксистско-ленинской теории» и обоснована в категориях «марксизма-ленинизма». Поскольку последний именно в своей идеологической функции являлся настоящим доменом легитимности, производя ее словарь и синтаксис, постольку роль «марксистско-ленинского учения» (то есть собственно «марксистско-ленинской» философии) в функционировании советского «идеологического государства» (Ален Безансон) была уникальна.

Мераб Мамардашвили заметил, что «в Советском Союзе сформировалась философия, которая в действительности никогда не была таковой, являясь лишь частью идеологического аппарата государства»². Вернее было бы сказать, что философия стала *продуктом* идеологического аппарата. Партийность советской философии может быть понята как принцип связи между марксистской философской традицией и партийными институциями, в том же смысле, в каком партийность советского искусства была принципом связи между эстетической практикой и идеологическими институциями государства. Подобно тому как соцреализм был по форме эстетической практикой, а по функциям — идеологией, советская философия *функционально* также была именно идеологией. Иначе говоря, *не идеология была продуктом*

¹ О взаимосвязи советской философии с идеологией см.: *van der Zweerde E. Soviet Philosophy — The Ideology and Handmaid: A Historical and Critical Analysis of Soviet Philosophy, with Case-Study into Soviet History of Philosophy. Nijmegen, 1994.* (Особ. часть III. Philosophy and Ideology: the Soviet Case.) P. 201–305.

² Интервью Мераба Мамардашвили с Анни Эпельбойн «Мысль под запретом»: http://www.mamardashvili.com/authobiographical/la_pensee_empechee.html. Фр. пер.: *Mamardachvili M. La pensee empechee (Entretiens avec Annie Epelboin). Paris: Editions de l'Aube, 1991.*

«марксизма-ленинизма», а наоборот — сам «марксизм-ленинизм» как конструкт стал продуктом мутации марксистской идеологии.

Александр Зиновьев полагал, что сталинская философия представляла собой мастерскую трансформацию марксистской философии в идеологию, рассчитанную на массовое потребление. Поскольку в отличие от мыслителя-Ленина, обладавшего живой творческой мыслью, Сталин обладал организационно-систематическим умом, «в условиях более простой социально-политической послереволюционной ситуации он создал <...> ту вульгату марксизма, которая стала мировоззренческой пищей сначала на просторах СССР, а затем и всего „социалистического лагеря“»¹. Следует, однако, различать природу и функции философии и природу и функции «марксистско-ленинского учения»: «вульгата марксизма» была продуктом не столько философствования, сколько работы идеологического аппарата государства, симулирующего философскую деятельность.

В советское время утверждалось, что у философии есть один «основной вопрос» (о первичности материи), ответ на который определяет всю ее историю. Основным вопросом постсоветской философии стал вопрос о том, была ли советская философия философией (так же как для литературоведов — была ли литература соцреализма литературой)². Советская философия (по крайней мере, в ее сталинском изводе), по общему признанию, была чем угодно — идеологией, «мировоззрением», но не наукой. Парадоксальным образом, она сама одновременно и утверждала свою «научность», и боролась с «академизмом». Ее вернее было бы назвать квазинаукой: последняя «заимствует у настоящей науки видимую наглядность и силлогизмы» и, так как она лженаука, «не являясь эмпирической, не позволяет констатировать результаты опыта»³.

Проблему связи советской философии с идеологией нельзя понять, не отказавшись от распространенного утверждения, что «марксистско-ленинская философия выполняла функции идеологии». *Все было ровно наоборот: «марксистско-ленинское учение» выполняло функции философии.* Вот почему определение «марксистско-ленинской философии» как квазинауки менее всего оценочно: в нем лишь констатируются те функции, которые, симулируя философию, выполняли в советском идеологическом государстве философские институты и их агенты.

В сталинскую эпоху философия отличалась от всех других наук тем, что позиционировалась как одновременно наука, идеология и мировоззрение. Так, утверждалось, что «идеология есть совокупность представлений и понятий,

¹ Цит. по: Соколов В. В. Некоторые эпизоды предвоенной и послевоенной философской жизни (Из воспоминаний) // Вопросы философии. 2001. № 1. С. 71.

² См. дискуссию о советской философии: Вопросы философии. 1997. № 11. С. 3–38.

³ Безансон А. Бедствие века: Коммунизм, нацизм и уникальность Катастрофы. М.; Париж: МИК; Русская мысль, 2000. С. 52.

выраженных в различных надстроечных формах общественного сознания», но «в отличие от других форм идеологии философия есть мировоззрение... В системе идеологической надстройки советского общества марксистско-ленинской философии принадлежит ведущая роль»¹. И действительно, в силу того, что философия занималась по сути артикуляцией советской идеологии в наиболее абстрактных и обобщенных формах и категориях, она играла ключевую роль в создании параллельной аксиоматики, то есть собственно мировоззрения, которое по ряду фундаментальных параметров действительно отличалось от установившихся аксиоматических констант, принятых за пределами Советского Союза.

И хотя начиная с 1930-х годов советская философия находилась внутри идеологии и, согласно официальной доктрине, относилась к надстройке (и, соответственно, «в конечном счете» была обусловлена экономическим базисом), она вместе с тем характеризовалась «относительной самостоятельностью». Это последнее обстоятельство было поставлено под сомнение одним из главных персонажей философских баталий 1940-х годов Зиновием Белецким, который отрицал относительную самостоятельность в развитии форм общественного сознания при социализме: она-де присуща только антагонистическим формациям. Он утверждал, что

в нашем обществе идеология <...> вступила в гармоническое отношение со своим материальным базисом. У нее нет сейчас никаких относительно самостоятельных задач, отличных от задач нашего народа, нашего государства и партии. Сутью нашей идеологии является не сохранение относительной самостоятельности, а как раз наоборот — окончательное преодоление относительной самостоятельности, как буржуазного пережитка, на почве практически революционного преобразования общества <...> Наша идеология по своему существу не может быть относительно самостоятельной².

Иначе говоря, сама природа и назначение философии как формы идеологического и теоретического отражения действительности претерпели радикальное изменение благодаря «преобразующей практике марксизма», в которой философия превратилась наконец в инструмент не объяснения, но *изменения* мира.

Это слияние идеологии (философии) с материальным базисом, ее «разлитость» в материальном мире стали продуктом радикального — поистине эстетического — жеста. По сути, это была своеобразная философская версия формулы Владимира Ермакова «Прекрасное — это наша жизнь», которая основывалась на «разлитости» поэзии в самой советской реальности. Подобно тому как поэзия сливается с советской действительностью, идеология растворяется

¹ Леонов М. А. Место и роль философии в общественной жизни // Вопросы философии. 1952. № 1. С. 24, 38.

² Цит. по: Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Дело профессора З. Я. Белецкого // Философия не кончается... Из истории отечественной философии. XX век. 1920–50-е годы. М.: РОССПЭН, 1998. С. 227.

в жизни, а теория растворяется в практике. Философия сама становится жизнью и значит — поэзией. Советская же действительность становится инкарнацией идеологии, теории (философии) и поэзии. По мере того как самостоятельности лишается идеология, лишается ее и действительность. Советская мысль не знала подобного слияния ни в 1930-е годы, ни после смерти Сталина. Эта *поэтическая философия* — чистый продукт позднего сталинизма.

В этом свете сталинским философам было ясно, что «марксистская философия качественно отличается от всей предшествующей философии тем, что она содержит в себе не элементы истины, а *целиком* представляет собой *объективную истину*»¹. Только религия и поэзия могли выступать с подобными претензиями. Превращенная в поэзию и религию партийная философия «истинна» вдвойне. Поскольку марксизм есть истина, партия, руководствующаяся этим учением, фактически располагает монополией на нее: «Только философия марксизма, носителем которой является пролетариат, представляет из себя такую систему взглядов, в которой партийность совпадает с объективной истиной»².

Природа этой истины не должна вводить в заблуждение. Как показал Ален Безансон, в самой основе коммунистического дискурса лежит уникальный механизм выворачивания привычных понятий наизнанку таким образом, чтобы между ними и реальностью образовывался зазор, заполняемый содержанием, противоположным исходному:

Порождая сознание неравенства, коммунисты не ставят себе целью констатировать недостатки права: их цель — породить жажду такого общества, в котором право перестанет быть инструментом регулирования. Точно так же коммунистическая идея свободы имеет целью возбудить сознание гнета там, где индивидуум, жертва капиталистического отчуждения, считает себя свободным. В конечном счете, все слова, которые служат, чтобы выражать модальности добра: справедливость, свобода, человечество, доброта, великодушие и т. п., — инструментализованы ради единственной цели, которая все их содержит и все их реализует, — ради коммунизма. В перспективе коммунистической идеи эти слова сохраняют с прежними лишь отношения омонимии³.

Эта идеологическая омонимия, когда в ритуализированной культуре слова с высокой степенью террористической угрозы, десемантизируясь, не просто перестают значить то, что значили, но теряют общие элементы смысла, которые становятся зыбкими и легко заменяемыми, делает всех носителей этого идеологического языка чрезвычайно уязвимыми: плавающие идеологические смыслы несут смертельную опасность. Возникновение этой идеологической

¹ Леонов М. А. Место и роль философии в общественной жизни. С. 31.

² Там же.

³ Безансон А. Бедствие века: Коммунизм, нацизм и уникальность Катастрофы. С. 34.

омонимии следует отнести к самому началу реализации марксистского проекта в России, когда не произошло ни обещанной мировой революции, ни отмирания государства, ни наступления всемирного братства.

Наутро после 7 ноября 1917 года ничего такого не происходит, а занавес раскрывается над пустой сценой. Куда делись пролетариат, бедное и среднее крестьянство, пролетарский интернационализм? Ленин — один со своей партией да горсткой красногвардейцев во враждебном или равнодушном мире. Однако марксизм-ленинизм — это наука. Значит, надо, чтобы опыт принес доказательства теории¹.

Так начинается конструирование социализма согласно теории, которая на ходу же и переписывается под создаваемый политически целесообразный конструкт, который, в свою очередь, должен соответствовать теории. И так до бесконечности. Роль «теории» в этих условиях резко возрастает. Ни в одном из тоталитаризмов XX века ей не отводилось большей роли, чем в большевизме. Так «слой за слоем конструируется поддельная вселенная, предназначенная заменить подлинную. Так сгущается атмосфера всеобщей лжи настолько, что факты все больше отдаляются от слов, которым поручено их описывать. Неистово самоутверждается добро, отрицающее реальность зла»².

Реальность вообще становится главным врагом этого «научно обоснованного» мира, весь потенциал которого направлен на дереализацию жизни. И действительно, после войны советское общество вступает в завершающую (третью, согласно Безансону) стадию, когда партия «удовлетворяется рутинным отпращиванием власти и своей безопасностью. Она больше не верит в идеологию, но продолжает говорить на ее языке и следит за тем, чтобы этот язык, лживость которого ей известна, оставался единственным разговорным языком: это знак ее господства. Партия накапливает привилегии и льготы. Она преобразуется в касту»³.

Гармонизация связей языка и идеологической реальности на всех уровнях референции — семантическом, прагматическом и синтаксическом — составляла *raison d'être* «марксистско-ленинского учения» и определяла его статус. Философия превратилась в своего рода идеологическую машину, которая не только непрерывно производила легитимирующий идеологический язык, но и обновляла его. Для того чтобы смена политически актуальных версий «марксистско-ленинского учения» происходила плавно и при всяких поворотах легитимно, и нужен был принцип партийности. Этот язык, в свою очередь, позволял производить советскую идеологическую реальность, став универсальным языком советского общества и советских институций. Особенность этого «большевистского языка» в том, что его референты являлись идеологическими фикциями

¹ Безансон А. Бедствие века: Коммунизм, нацизм и уникальность Катастрофы. С. 38.

² Там же.

³ Там же. С. 39.

и располагались в мерцающей зоне семантической неопределенности. Обеспечение его когерентности требовало соблюдения трех условий: закрытости, контроля над информацией и «замены действительности псевдодействительностью». Как замечает Безансон,

целое сословие специализируется на производстве псевдожурналистики и псевдоистории, псевдолитературы и псевдоискусства, и все это имеет задачу фотографически отражать несуществующую действительность <...> На воздвижении этих гигантских декораций заняты миллионы людей. Чему это служит? Тому, чтобы доказать, что социализм не только возможен, но что он строится, укрепляется и, более того, уже осуществлен: уже существует новое, свободное, самоуправляющееся общество, где растут «новые люди», которые стихийно думают и действуют по канонам действительности-вымысла. Самый могущественный инструмент власти — выработка нового языка, где слова принимают смысл, отличающийся от общепринятого. Его особый словарь и манера выражаться ставят его на уровень богослужебного языка: он означает трансцендентность социализма. Он сигнализирует всемогущество партии. Его употребление в народе — очевидный признак порабощения¹.

Специфика этого идеоязыка состояла в его «научности». В конце концов, именно «марксистско-ленинское учение», то есть собственно философия, поставило ему референтов. И функция домена большевистского языка возводила ее в статус своего рода советской *scientia scientiarum*, а точнее — *комиссара наук*. Как замечает Иегошуа Яхот,

философия стала играть исключительную роль в период культа Сталина. С этого момента она стала чем-то вроде комиссара среди наук, цензором, законодателем. Принцип партийности философии стал магическим ключом, который открывал руководящим философам все двери во все научные учреждения, чтобы выяснить, нет ли там крамолы. Он был объявлен относящимся к любой науке, и логично, что именно философы должны были выполнять роль инспекторов. Они распространяли свое влияние на физику, генетику, статистику, социологию. И везде это имело драматические, а то и трагические последствия².

И все же утверждение, что «философское отделение всегда воспринималось в Академии наук как политотдел и вызывало опасения у специалистов»³, верно лишь с поправкой: так было не всегда.

¹ Там же. С. 40.

² Яхот И. Подавление философии в СССР (20–30-е годы) // Вопросы философии. 1991. № 11. С. 95.

³ Батыгин Г. С., Девятко Н. Ф. Дело академика Г. Ф. Александрова. Эпизоды 40-х годов // Философия не кончается... С. 202. О том же писалось еще в 1950-е годы. См.: Wetter G. Dialectical Materialism: A Historical and Systematic Survey of Philosophy in the Soviet Union / Transl. from German by P. Heath. New York: Frederic A. Preager, 1958. P. 182.

*(Тезис) Марксизм-ленинизм: Закон единства
и борьбы противоположностей*

Поскольку марксизм, из которого в Советском Союзе в 1920–1930-е годы создано «стройное философское учение», был прежде всего радикальной политической и экономической критической теорией, он не только не был философией, но исходил из идеи «конца философии». Как раз когда в СССР установилась «марксистская ортодоксия», в 1932 году на языке оригинала (а в следующем году и по-русски) была полностью опубликована «Немецкая идеология» Маркса и Энгельса, где утверждалось, что «Философия и изучение действительно мира относятся друг к другу как онанизм и половая любовь»¹. Известный одиннадцатый тезис Маркса о Фейербахе, который в советской школе учили наизусть, гласил: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его»². «Переделка мира», ориентированная на сциентизм, утверждение «позитивной науки» оставляли мало места для традиционного философствования.

Борьба радикальных марксистов со сторонниками классической философии вылилась в 1920-е годы в ожесточенную полемику между «механистами» и «диалектиками». В ходе этой дискуссии решался, по сути, не только вопрос о предмете советской философии или интерпретации в ней тех или иных положений марксизма, но — о ее месте, роли и функциях в новом государстве. В равной мере здесь решался вопрос о природе этого государства: процесс утверждения советской философии совпал со становлением советской идеократии, в которой новому «учению» предстояло играть совершенно особую роль. Вопрос о том, в какой мере философия является идеологией, сводился к вопросу о статусе философии в советском «идеологическом государстве».

Слияние философии с идеологией лежало в основании формирования в начале 1920-х годов т. наз. «философского фронта», в котором активно участвовали Лев Троцкий, Лев Каменев, Николай Бухарин, Михаил Покровский, Вагаршак Тер-Ваганян, Абрам Деборин и другие видные большевики, создавшие главный советский философский журнал «Под знаменем марксизма». Спор об идеологии начался статьей Владимира Адоратского «Об идеологии», опубликованной на его страницах в 1922 году.

Следуя марксистской традиции, автор видел в идеологии «ложное сознание». Под подозрение ставилось всякое оторвавшееся от материального мира, а потому извращающее его мышление. Адоратский утверждал, что «для того, чтобы окончательно освободиться от идеологического извращения, надо идеологию преодолеть и на место нее поставить трезвое, научное изучение фактов

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1955. Т. 3. С. 225.

² Там же. С. 4.

действительности, изучение материального бытия человеческого общества»¹. А поскольку философия рассматривалась как завершенная форма идеологии, то, в полном соответствии с диалектическими законами, диалектический материализм означал, по сути, отмену философии. Согласно этому взгляду, «научной идеологии» быть не может — это *contradictio in terminis*.

Эту последовательно марксистскую (и потому негативистскую) программу первым сформулировал ректор Петроградского университета и видный большевик Сергей Минин, выступивший в 1920 году со статьей, где утверждал, что, «подобно религии, философия враждебна пролетариату». Статья называлась в духе времени: «Философию за борт» (в те же годы Пролеткульт и ЛЕФ сбрасывали «с корабля современности» Пушкина и «прочих генералов классики»). Спустя два года в том же номере журнала «Под знаменем марксизма», где была опубликована статья Адоратского, Минин будет утверждать, что «термин „философия марксизма“, во-первых, антилогичен, во-вторых, опасен и вреден, в-третьих, когда он не опасен, он излишен и уже по одному этому вреден». Отсюда делался вывод о том, что новому обществу «нужна наука, только наука, просто наука»². В этой «просто науке» не могло быть места партийности. Их несовместимость объяснялась тем, что наука понималась как «объективное» знание, а партийность предполагала классовую «субъективность».

Позиция «механистов» еще более укрепитя, когда к Минину в 1924 году присоединится другой видный большевистский функционер Иван Скворцов-Степанов, полагавший, что единственно научное знание является результатом естественных наук — именно они дают материалистическую и объективную картину мира. Философия опасна, поскольку основана на филиации идей и к материализму отношения не имеет. На стороне Скворцова-Степанова оказались многие ученые-естественники. Так, в поддержку этой позиции выступил коллектив НИИ им. К. А. Тимирязева и сын Тимирязева Аркадий. Одним из лидеров «механистов» стала Любовь Аксельрод.

Противостоявшие им «диалектики» во главе с Дебориным, напротив, утверждали, что только философы могут защитить и развить марксизм. «Механисты» были названы «талмудистами»³, не понимающими, какое важное место должно быть отведено идеологии (и соответственно философии) в марксизме⁴. Спор быстро перерос в политические обвинения и прямое политическое давление. «Диалектики» обвиняли своих оппонентов в том, что те отказались от диалектического материализма, погрязнув в «механическом» материализме и став на путь ревизионизма (то есть по сути оказались врагами марксизма).

¹ Адоратский В. Об идеологии // Под знаменем марксизма. 1922. № 11–12. С. 207.

² Под знаменем марксизма. 1922. № 11–12. С. 194, 195.

³ Румий В. Ответ одному из талмудистов // Под знаменем марксизма. 1923. № 8–9.

⁴ См.: Яхот И. Подавление философии в СССР (20–30-е годы) // Вопросы философии. 1991. № 11. Особ. гл. 7 «Чрезвычайное усиление роли идеологии».

Наконец, прибрав к рукам власть в Обществе воинствующих материалистов, «диалектики» смогли в 1928 году окончательно расправиться с «механистами». Решающими оказались «административный ресурс» (на стороне «диалектиков» стояло партийное руководство, в их руках был главный философский журнал «Под знаменем марксизма»), облыжные политические обвинения, недобросовестные приемы ведения спора, интриги, неуважение к оппонентам, полное пренебрежение этикой научного спора и политические доносы.

Перед советской философией как «идеологической дисциплиной» стояла серьезная задача — обосновать статус философии как комиссара наук, тогда как идеология никак не вписывалась в систему позитивных марксистских понятий. Не говоря уже о невозможности вписать в систему марксистских понятий такие, к примеру, широко распространенные определения, как: «Марксизм это не философия одиночки-социалиста, а символ веры рабочего класса»¹. Выход был найден в том, чтобы различать идеологию «научную» и «ненаучную»; именно последнюю якобы имел в виду Маркс, когда выступал против идеологии как таковой (ведь до марксистской философии «научной философии» быть не могло). Результатом этой «сциентизации духовно-идеологической сферы общества на большевистский манер» стали «научная идеология», «научная философия», «научное мировоззрение», «научный атеизм» и т. д. Но эта «сциентизация по-советски», как точно заметил К. Делокаров, мало походила на сциентизацию на Западе:

Развернувшиеся после революции среди широких слоев интеллигенции споры по философии, естественно, не могли быть глубокими, поскольку интеллектуальный уровень большинства их участников был невысок. Так, по данным 1922 г., в партийных организациях от 50 до 90% коммунистов были малограмотными. В этих условиях естественными были такие упрощенческие явления, как «енчменизм», попытки «диалектизировать» горное дело и т. п.²

В это время «появляются статьи о марксизме в хирургии, о диалектике двигателя внутреннего сгорания, о марксистско-ленинской теории в кузнечном деле, о применении материалистической диалектики в рыбном хозяйстве. Советский журнал венерологии и дерматологии формулирует новые задачи перед медиками — ставить все вопросы под углом зрения диалектического материализма»...³ Но повышение образовательного уровня и после войны не привело к изменению статуса философии (идеологии), продолжавшей играть

¹ Из выступления П. Н. Федосеева в философской дискуссии 1947 года (Вопросы философии. 1947. № 1. С. 451).

² Делокаров К. Х. Сциентизация по-большевистски (философия, наука и идеология) // Вопросы философии. 1997. № 11. С. 31.

³ Огурицов А. П. Подавление философии // Философия не кончается... С. 107–108.

ключевую роль в обосновании обскурантистских атак на всех направлениях послевоенного «научного фронта» — от знаменитой сессии ВАСХНИЛ и Павловской сессии до физики и лингвистики.

Уже в «Немецкой идеологии» (1845) содержалось очевидное неприятие идеологии основателями марксизма: «во всей идеологии люди и их отношения оказываются перевернутыми вверх ногами, словно в камере-обскуре»¹. Именно с этой точки зрения Маркс критиковал оппонентов за отвлеченное идеологизирование, филиацию идей, фетишизацию и отрыв от реальных социальных условий и связей и материальной жизни. Причем это отношение к идеологии как к «извращенному сознанию» сохранилось в марксизме до конца. Так, в письме к Мерингу от 14 июля 1893 года Энгельс напишет: «Идеология — это процесс, который совершает так называемый мыслитель, хотя и с сознанием, но с сознанием ложным. Истинные побудительные силы, которые приводят его в движение, остаются ему неизвестными, в противном случае это не было бы идеологическим процессом»².

Несмотря на то что марксизм был проникнут отрицанием идеологии, советская философия проделывала с ним то же, что «научный коммунизм» — с марксистской теорией государства: вместо его отрицания занималась его утверждением. В этом советская система демонстрировала не столько свой «идеализм» (идеологизм), сколько прагматичный «материализм»: дело было не в принципах, но именно в политике. Связь идеологии и философии упрочивалась по мере того, как марксизм перерождался в «марксистско-ленинское учение», то есть в инструмент легитимации режима, пока партийность философии не стала важнее самой философии.

Уже в раннем большевизме с идеологией была связана идея «внесения в массы классового сознания извне», то есть при посредстве «идеологов пролетариата». Ее разделяли Богданов и Ленин. Эта идеология, несомненно, использовала философию, но философией ни в коей мере не была. Напротив, считая идеологию важной для целей борьбы пролетариата, Богданов смотрел на философию по-марксистски: «наука сделает ненужной философию, как уже теперь не нужна религия»³. В отличие от него, Ленин полагал, что идеология всегда классовая и потому партийная. Мысль эту разделял и Сталин, который свою работу 1906 года «Анархизм или социализм?», где писал о Гегеле, Прудоне и других философах, начал следующим образом: «Стержнем современной общественной жизни является классовая борьба. А в ходе этой борьбы каждый класс руководствуется своей идеологией»⁴. Не делая различий между философией и идеологией, Сталин фактически утверждал, что любая философская идея является

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М., 1955. Т. 3. С. 25.

² Маркс К., Энгельс Ф. Избранные письма. М., 1947. С. 462.

³ Социализм науки. М., 1918. С. 5.

⁴ Сталин И. В. Сочинения. Т. 1. М.: ОГИЗ, 1946. С. 294.

орудием классовой (а следовательно, и политической) борьбы¹. Отсюда следовало, что и разные партийные группировки и «уклоны» тоже выражают политические интересы (либо полезные, либо враждебные) и, соответственно, идеологии (философии) являются прямым инструментом политического действия.

И хотя идеология в 1920-е годы еще не описывалась в категориях «идеологической борьбы», являющейся формой «классовой борьбы», засилье идеологов-философов к концу 1920-х годов стало вызывать отпор в самой большевистской среде². Хотя окончательная инструментализация идеологии (философии) произойдет несколько позже, ее обоснование и предпосылки лежали в основании дискуссии, разразившейся в середине 1920-х годов между «диалектиками» во главе с Дебориным и «механистами». Когда дискуссия в 1928 году завершилась победой деборинцев, оказалось, что эта победа была кратковременна. 1929–1930 годы обозначили «великий перелом» в том числе и в гуманитарных и общественных науках, когда с пьедесталов низвергаются бывшие авторитеты: Исаак Рубин в политэкономии, Валериан Переврзев в литературоведении. В 1930 году очередь доходит до деборинцев. На смену им приходят люди типа Марка Митина и Павла Юдина.

Ясно, что в 1920-е годы вопрос заключался в том, на чем будет базироваться практическая линия большевистской партии и государства: на конкретных науках или на философии? Лидеры «механистов» хотели, чтобы во главу угла была поставлена наука, способная изучать действительный мир и давать научные рекомендации. «Диалектики» же ориентировали на «науку наук» — философию. Этот теоретический спор был решен политически и сверху, когда в философские споры начал активно вмешиваться Агитпроп, акцентируя внимание на политическом и идеологическом их значении³. Тогдашний заведующий Агитпропом Вильгельм Кнорин заявил, что в дискуссиях речь идет

¹ Характерна в этом смысле правка Сталиным текста выступления Жданова в ходе философской дискуссии. Сталину текст понравился, принципиально он подправил лишь одно положение. Там, где у Жданова говорилось о марксизме как «научном миросозерцании пролетариата», Сталин написал «НЕ ТО» и дал такую формулу: «философия стала научным оружием в руках ПРОЛЕТАРСКИХ масс» (см.: Есаков В. Д. К истории философской дискуссии 1947 года // Вопросы философии. 1993. № 2. С. 85–87).

² Как замечает Пустарников, «в 1928 г. ректор Института Маркса-Энгельса Д. Б. Рязанов выступил против „гегемонии философии“ в программах Института красной профессуры и, соответственно, против пренебрежения изучением экономики, бюджета и истории. На всесоюзном совещании агитпропов, проходившем в 1928 г., тот же Рязанов опять критиковал „гегемонию философии“ в ИКП (Институт красной профессуры. — Е. Д.), а общую тогдашнюю ситуацию с философией определял как „философскую эпидемию“ и даже как „философский онанизм“, имея в виду тот факт, что философия, став над науками, начала подменять научные решения абстрактно-отвлеченными формулами. Подмеченный Рязановым феномен — это начало прошедшей через всю советскую философию тенденции, которую я называю „панфилософизмом“, при котором философия понималась предельно широко, как учение о мире в целом. Так ее понимал и Сталин, для которого марксизм был не только теорией социализма, но и цельным мировоззрением, философской системой, из которой вытекает социализм» (Пустарников В. Ф. Свет и тени в истории советской философии // Вопросы философии. 1997. № 11. С. 10).

³ Пустарников В. Ф. Свет и тени в истории советской философии. С. 10.

вовсе не об отвлеченных философско-научных спорах, и «отход от марксизма в области философии должен повлечь за собой политические расхождения»¹.

В конце 1920-х годов настало время перестройки «философского фронта» под новый синтез, творцом которого мог быть теперь только Сталин. Хотя до этого борьба и была далека от норм научной полемики, хотя в ней и присутствовали внаучные факторы (давление партийных инстанций, защита «диалектиками» собственной дисциплины от экспансии естественников, стремление «механистов» избавиться от контроля некомпетентных комиссаров-философов), это все же была борьба разных групп ученых, отстаивавших свои принципы. Теперь она переместилась в область политики, где принципы потеряли всякую релевантность, а философией стали руководить партийные функционеры, оперировавшие неким набором философских терминов.

То, что происходило на рубеже 1930-х годов в философии, имело парадигматический характер и лучше всего может быть понято в сравнении с ситуацией, сложившейся в искусстве. С одной стороны, активно действовали радикальные группы, продвигавшие нередко негативистские программы (Пролеткульт и ЛЕФ — в литературе, АСМ — в музыке, УНОВИС — в живописи, ОСА — в архитектуре). С другой стороны, существовали силы умеренно-центристского плана («Красная Новь», «Перевал» и Воронский в литературе, ОСТ — в живописи, АСНОВА — в архитектуре). И наконец, околопартийные группировки, используемые Сталиным в эпоху культурной революции для «большевизации» литературы (РАПП во главе с Авербахом), музыки (РАПМ, ПРОКОЛЛ), живописи (АХР) и др. Деборин был своего рода Воронским в философии, Митин — Авербахом. Разница между людьми 1920-х (образованными партийными интеллектуалами с революционной биографией и опытом политической борьбы) и людьми 1930-х (молодыми партийными функционерами, не имевшими ни образования, ни собственных взглядов, но поддерживаемыми Сталиным с целью разрушения старых партийных элит) была существенной.

Развернув в 1930 году «дискуссию на философском фронте», Сталин преследовал те же цели, что и на «литературном фронте»: контроль за культурными и интеллектуальными элитами и подчинение своей власти всех сфер культурной и интеллектуальной жизни. Философия, которая в его глазах была центральным легитимирующим фактором режима, не могла оставаться в стороне. Именно тогда трое молодых философов — членов партийного руководства Института красной профессуры — Марк Митин, Павел Юдин и Василий Ральцевич объявили в «Правде» о начале «борьбы на два фронта» — против «диалектиков» и «механистов». В эпоху сталинской борьбы с «уклонами» в партии «борьба на два фронта» была в моде: «механисты» должны были представлять «левый уклон» (ликвидаторский) и обвинялись в троцкизме,

¹ Коммунистическая революция. 1926. № 12. С. 14.

а «диалектики» — «правый» (тем более что многие из них были связаны с только что низверженным с партийного Олимпа за «правый уклон» Бухариным). «Уклону» этому Сталин придумал специальное название: «меньшевиствующий идеализм» (по этой же схеме спустя год Сталин изобретет «социалистический реализм»). «Борьба на два фронта» была своеобразной политической инкарнацией закона единства и борьбы противоположностей. В этой проекции «меньшевиствующий идеализм» стал своего рода «отрицанием отрицания», а родившийся на обломках двух «уклонов» («механисты»/«диалектики») «марксизм-ленинизм» — «переходом количества в качество». Это новое качество стало результатом целенаправленных политических действий.

После инспирированной им атаки, 9 декабря 1930 года, Сталин, явившись на заседание бюро ячейки ИКП, заявил, что Деборин — «безнадежный человек», а деборинцы не марксисты, поскольку отрывают философию от политики. Впрочем, он предложил оставить Деборина в редакции журнала «Под знаменем марксизма»,

для того чтобы было кого бить. Надо и одного из механистов, только кого-нибудь из них пооборотистей. У вас в редакции будет большинство. Редакция будет вашей школой. Вы тут внутри в редакции будете иметь два фронта. Вы должны все вопросы проверять на этих двух фронтах, для того чтобы самим не ошибиться и не впасть в односторонность. В редакции будете учиться и знать противника. Имейте в виду, что редакция — это не ЦК. Вам надо внутри редакции дискуссировать, вести боевую идеологическую борьбу и проверять каждый раз свою линию¹.

Расставленные Сталиным на все руководящие посты «новые философские кадры» полностью подчинили себе «философский фронт». Центральными фигурами в советской философии сделались Митин и Юдин. Первый, став членом ЦК партии, возглавил Институт Маркса — Энгельса — Ленина и журнал «Под знаменем марксизма». Второй возглавил Институт красной профессуры, затем ОГИЗ (Объединение государственных издательств) и наконец Институт философии АН СССР.

Новое руководство «философским фронтом» принесло новый язык, который был просто непригоден для ведения сколько-нибудь профессиональной дискуссии: «открыть большевистский огонь», «открыть жестокий бой», «дать решительный отпор», «открыть решительный огонь», «бороться за чистоту нашего теоретического оружия», «дать беспощадный отпор всяким попыткам притупить острие материалистической диалектики» и т.д. Как справедливо заметил А. Огурцов,

¹ Цит. по: Новиков К. «Требуется утвердить один авторитет во всех областях» // Коммерсантъ-Власть. 2007. 9 апреля. С. 64. <http://www.kommersant.ru/vlast/36559>.

военизированная стилистика должна была создать образ врага, представить вражеских единомышленников, учителей и своих же товарищей как злостных врагов и прямых идеологических противников <...> Атмосфера взаимной подозрительности, политических обвинений, идеологического разоблачительства и доносите́льства начала формироваться именно в эти годы. Ее создателями и проводниками в философской среде были именно молодые сталинисты, выдвинувшие в качестве центрального принципа идеологии лояльного единомыслия принцип партийности¹.

Принцип партийности распространился теперь на все области социального творчества — от узкоспециальных научных исследований и всякой теории до искусства. Для философии это означало, что в качестве позитивной ценности она могла рассматриваться только как «большевистская философия», как «марксистско-ленинское учение», превратившись в «оружие партии для критики всяких антипартийных течений и уклонов от генеральной линии партии»². В результате «журнальные и газетные статьи все более начинают походить на печатные доносы: громят «виталиста» Л. С. Берга, «махиста» Я. И. Френкеля, «конвенционалиста» С. А. Богомолова, «мракобеса» и «фашиста» Н. Н. Лузина и многих других выдающихся советских ученых. Ведутся поиски представителей «деборинской школы» в медицине, физике, биологии»³ и т. д. Так наступила эпоха «марксизма-ленинизма». Главное, что должны были утвердить «новые философские кадры», — это новый подход к философии, которая из сферы полемике превратилась в пересказ священных текстов «классиков марксизма-ленинизма» (в сталинской интерпретации), поле неустанной борьбы с «врагами марксизма» и прославления наступившего «ленинского этапа» в истории философии, когда ответы на все вопросы истории философии даны, и остается только «творчески развивать марксизм».

В условиях идеократического государства область идеологии стала сферой жизненных интересов режима. Установление контроля над ней было обусловлено установлением сталинского авторитета во всех областях после того, как это произошло в сфере политики в 1929 году. После смерти Сталина Деборин будет писать Хрущеву:

В конце 1930 г. тогдашний заведующий Отделом пропаганды и агитации ЦК объявил мне, что отныне требуется утвердить один авторитет во всех (!) областях, в том числе и в области философии. Этот авторитет — наш вождь Сталин.

В связи с этим меня вскоре посетили на квартире тт. Митин, Юдин и Ральцевич, которые предъявили мне ультиматум: на публичном собрании я должен был

¹ Огурцов А. П. Подавление философии. С. 105–106.

² Цит. по: Огурцов А. П. Подавление философии. С. 106.

³ Там же. С. 107.

разгромить своих учеников, объявив их врагами народа, самого же Сталина провозгласить великим философом. Хорошо зная, чем я рискую, я все же категорически отказался от выполнения этого приказа <...>

После моего отказа последовала бешеная атака на меня и моих единомышленников — преданных ленинцев, которых обвинили в терроризме. Особенно дико действовал М. Б. Митин, который не останавливался перед самой дикой клеветой¹.

Когда в 1938 году был опубликован очерк Сталина «О диалектическом и историческом материализме», вошедший в качестве знаменитой «философской главы» появившегося в том же году «Краткого курса» истории ВКП(б) и объявленного «энциклопедией философских знаний в области марксизма-ленинизма»², вождь был объявлен «корифеем наук», а написанное им — вершиной творческого марксизма. Хотя уже тогда этот текст являл собой образец школярского примитивизма и схематизма, именно он стал основой преподавания философии и своего рода «катехизисом марксизма», который не подлежал даже толкованию, но только восторженному воспеванию. Этот модус «философствования» еще в начале «философской дискуссии» ЦК закрепил в постановлении «О журнале „Под знаменем марксизма“» от 25 января 1931 года, отметив, что отныне главной задачей философов является «разработка ленинского этапа развития диалектического материализма»³.

«Ленинский этап» в философии был эвфемизмом. В первой и по сей день наиболее полной истории ранней советской философии «Подавление философии в СССР (20–30-е годы)», детально рассмотрев все зигзаги политической линии в области философии, И. Яхот пришел к выводу, что «официальная

¹ Цит. по: Новиков К. «Требуется утвердить один авторитет во всех областях». С. 64.

² КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 7-е изд. М.: Политиздат, 1954. Ч. 3. С. 316. Очерк Сталина «О диалектическом и историческом материализме», впервые опубликованный 12 сентября 1938 года в «Правде», в том же году вошел в «Краткий курс истории ВКП(б)» и многократно издавался отдельно. Вопрос об авторстве этого текста остается открытым, хотя большинство исследователей склоняются к тому, что он принадлежит Сталину. См.: Вайгаускас З. «Энциклопедия сталинской философии» (Заметки о работе Сталина «О диалектическом и историческом материализме») // Отечественная философия: опыт, проблемы, перспективы исследования. Вып. IV. Философия в тисках политики. М.: Акад. обществ. наук при ЦК КПСС, 1991. С. 74–114. С тех пор как в ноябре 1938 года было опубликовано постановление ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском „Краткого курса истории ВКП(б)“», началось формирование единой системы философско-политического образования. В соответствии с постановлением, изучать основы марксизма-ленинизма предписывалось во всех учебных заведениях, а также в системе партийной учебы. Постановление полностью изменило и положение философской науки. От философов требовалось преодоление сложных философских рассуждений, упрощение изложения, отказ от «жонглирования гегелевской терминологией» и «создание там, где это надо, новой философской терминологии, понятной и доходчивой для каждого советского интеллигента» (По-большевистски овладеть марксизмом-ленинизмом // Под знаменем марксизма. 1938. № 11. С. 39). См.: Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Советское философское сообщество в сороковые годы: Почему был запрещен третий том «Истории философии»? // Вестник Российской Академии наук. 1993. Т. 63. № 7. С. 629; Brandenberger D. Propaganda State in Crisis: Soviet Ideology, Indocination, and Terror under Stalin, 1927–1941. New Haven: Yale UP, 2011.

³ Правда. 1931. 26 января.

версия, будто философская дискуссия тех лет имела какие-то иные цели, кроме возвеличивания Сталина», не выдерживает критики, и что «проблема Ленина» и «ленинского этапа» была всего лишь камуфляжем, дымовой завесой, под прикрытием которой и создавался культ Сталина¹. «Дело было не в Ленине, и не в ленинском этапе в философии, — писал Яхот. — Поворот на идеологическом фронте означал коренное изменение направления пропаганды, в центре которой должен стоять Сталин. Этого и добивались оппоненты Деборина. Крича о Ленине и „ленинском этапе“, они создавали культ Сталина»².

Между тем главным достижением «ленинского этапа» истории философии являлось, по словам Постановления ЦК ВКП(б) «О постановке партийной пропаганды в связи с выпуском „Краткого курса истории ВКП(б)“», то, что благодаря «философской главе» в «Кратком курсе» были, наконец, «воссоединены в одно целое искусственно расщепленные составные части единого марксистско-ленинского учения — диалектический и исторический материализм и ленинизм, а исторический материализм <...> связан с политикой партии»³. Иными словами, философия была официально объявлена политической дисциплиной, партийность которой стала ее неистребимой чертой.

Превращение идеологии в ключевое понятие политического лексикона произошло в эпоху Большого террора. Именно тогда понятия «идеологическая борьба» и «классовая борьба» слились, а такие понятия, как «идеологическая диверсия», «идеологический фронт», «идеологическая работа», «идеологическое воспитание (закалка)», стали операционными категориями. Выход «Краткого курса истории ВКП(б)», ставшего своего рода концептуализацией и синтезом Большого террора⁴, сопровождался специальным постановлением ЦК от 14 ноября 1938 года, где выдвигалась в качестве основной задачи партии «идеологическая закалка кадров».

Когда после войны восторжествовала «теория бесконфликтности» и «классовая борьба» переместилась в сферу международных отношений, «идеологическая борьба» превратилась в своего рода внутреннюю форму «классовой борьбы». Именно «усилением идеологической борьбы двух миров» и продвижением тезиса о том, что «идеологическая борьба — это форма классовой борьбы», были вызваны известные «резолюции ЦК по идеологическим вопросам», принятые начиная с 1946 года, — о театре, кино, литературе, музыке и т. д.

¹ Яхот И. Подавление философии в СССР (20–30-е годы) // Вопросы философии. 1991. № 11 (Особ. гл. 6 «Проблема ленинского этапа в философии. Имя Ленина как прикрытия сталинского культа»). С. 73.

² Там же. С. 81.

³ КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. 7-е изд. Ч. 3. С. 316.

⁴ См.: Гловинский М. «Не пускать прошлого на самотек»: «Краткий курс ВКП(б)» как мифическое сказание // Новое литературное обозрение. 1996. № 22; Добренко Е. Музей революции: Советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 290–310.

Тема партийности стала центральной в развернувшейся на «философском фронте» борьбе. Поскольку, как утверждал Ленин, «новейшая философия так же партийна, как и две тысячи лет тому назад», всякий «объективизм» есть лишь маскировка партийности. При этом цитата из Ленина срезалась обычно на проясняющем следующем предложении: «Борющимися партиями по сути дела <...> являются материализм и идеализм»¹. Иначе говоря, речь шла о «партиях» в философии, а не о политических партиях. Когда это пояснение сохранялось, обычно следовала ссылка на статью Ленина «Партийная организация и партийная литература», где высказывались те же мысли, но на этот раз в связи с литературой и журналистикой. Новизну этому тезису в 1930-е годы придавало то, что теперь он был направлен не против открытых врагов «пролетарского государства», но на скрытых его противников, которые в условиях «диктатуры пролетариата» не смеют «открыто поднять голову», но действуют «внутри рабочего движения». Опасны не открытые враги, но скрытые «течения», «уклоны», «группы и группочки», «школы и школки», «прикрывающиеся марксистско-ленинской фразеологией» или же нарочитой «объективностью» (разоблачаемой как злостный «объективизм»). Иначе говоря, принцип партийности превращается в инструмент очищения и разоблачения.

Другая новация была связана с интерпретацией самой природы партийности. Если раньше существовала грань, отделявшая теорию (философию) от текущей политики, то теперь «разрыв теории и практики» устранялся одним скачком. Наилучшим образом этот подход сформулировал Юдин на страницах «Правды»:

Одним из важнейших моментов, свидетельствующих о непонимании нашими философскими «маэстро» партийности философии, является непонимание ими роли партии и ее ЦК не только как практического, но и теоретического центра. Они не понимают того, что партийная политика, решения съездов и ЦК партии есть подлинно ленинская диалектика, истинно диалектический синтез революционной теории и революционной практики².

Ясно, что «ЦК» здесь — эвфемизм. Речь шла о том, что Сталин, который и являлся единственным субъектом политики, стал теперь одновременно и «творцом новой жизни», и высшим хранителем философской (а значит, идеологической и легитимирующей) чистоты, источником собственной легитимности, и задача философии сводилась не просто к сокрытию этого факта, но к ритуалу освящения «синтеза», исходящего из «ЦК». Последствия не заставили себя ждать:

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. М.: Госполитиздат, 1961. 5-е изд. Т. 18. С. 380.

² Юдин П. Некоторые итоги философской дискуссии // Правда. 1930. 18 октября.

Отныне простой комментарий к решениям ЦК и будет называться философией <...> И это будут считать высшим проявлением партийности в то время, когда это была просто ликвидация той специфики, которая отличает философию от политического комментария на злобу дня. Любой углубленный анализ философских проблем будет считаться формализмом и забвением принципа партийности, а бессмысленный набор слов, но содержащий стандартные лозунги, почерпнутые из очередной газетной передовой, — высшим проявлением философской мудрости¹.

Антиинтеллектуализм, которым были пропитаны агрессивные атаки на философию, привел к тому, что под подозрением оказался сам предмет философии — область идей: «все, что не являлось комментированием текущих событий, недостойно было называться философией. Легко понять, как остерегались заниматься всем, что хотя бы отдаленно напоминало абстрактный анализ абстрактных категорий: он всегда был уязвим с точки зрения новых установок, которые с такой настойчивостью внедрялись в жизнь»², поскольку, как теперь утверждалось, «отвлечение от практики социалистического строительства научной мысли в дебри схоластической абстракции — это тактика врага»³.

Эта новая партийность не имела, разумеется, никакого отношения к философии. Речь идет о сугубо суггестивной по функциям стилизации философского дискурса, которая сводилась к «марксистскому» оформлению любых политических акций режима. Артикулируя в категориях «марксизма-ленинизма» советскую действительность, она максимально ее дереализовывала. Всякая апелляция к неидеологической реальности третировалась здесь как «объективизм», а всякая концентрация на понятийных и (методо)логических основаниях анализа квалифицировалась как «аполитичность» и отказ от партийности, то есть как политически враждебные действия. На первый план вышли разного рода суггестивные атрибуты типа «боевитости», «страстности», «наступательности», «непримиримости» и т. п. В результате партийность выливалась в брань, анализ заменялся риторикой и резонерством, а логика и аргументация — апелляцией к цитатам.

Поскольку происшедшее на «философском фронте» на рубеже 1930-х годов было атакой на философию как таковую, попытки ее радикальной перестройки шли параллельно с разрушением традиционного философствования как рода деятельности. Ни Маркс и Энгельс, ни тем более Ленин, не говоря уже о Сталине, философами не были. Они писали на философские темы лишь в связи с иными, более актуальными для них политическими, идеологическими и экономическими сюжетами. «Классической» немецкую философию Маркс назвал

¹ Яхот И. Подавление философии в СССР. С. 114.

² Там же.

³ Константинов Ф. Еще раз о политике и философии // Под знаменем марксизма. 1936. № 10. С. 64–65.

не случайно. Ее олицетворением был Гегель, под огромным влиянием которого сам Маркс находился.

Немало написано о том, почему именно Гегель стал мишенью агрессивных атак со стороны «нового философского руководства», атак, которые усилились во время и после войны. Объяснения обычно сводятся к тому, что дело в «пруссачестве» Гегеля, его политическом консерватизме, идеализме и даже расизме. По мере роста фашизма он становился политически все менее удобной фигурой на идеологическом Олимпе. Его статус, обеспеченный пиететом, который испытывали к нему «основоположники марксизма-ленинизма», начал снижаться на рубеже 1920-х годов не случайно. Как не случайно этот процесс совпал с установлением «ленинского» (читай: сталинского) этапа в истории философии. Фашизм еще даже не пришел к власти в Германии, а Митин уже в 1931 году провозглашал, что

реакционная, консервативная, идеалистическо-мистическая система гегелевской философии, очень привлекательная для фашизма, может быть использована в качестве теоретической базы для него, может вызвать и действительно вызывает к себе, с его стороны, особый интерес. Абсолютный идеализм Гегеля служит базой для самых диких современных мистических, идеалистическо-религиозных воззрений фашиствующего буржуа. Активная черта немецкого классического идеализма, действенность гегелевской философии, является очень привлекательной для активистического, наступательного, действенного характера современного фашистского движения. Освящение со стороны Гегеля абсолютным духом его философии современной ему прусской монархии, национализм и шовинизм, характерные для произведений Гегеля, — все это крайне симпатично уму и сердцу, империалистическо-захватническим, националистическо-фашистским настроениям буржуазии¹.

Гегель был слишком важен для марксизма: собственно, он-то и был его философским основанием (вся «философия марксизма», изложенная в «Кратком курсе», лишь пересказ Гегеля). Гегель слишком могуч как мыслитель — настолько, что его было невозможно обойти в изложении «основ марксизма». Именно потому, что «рациональное зерно» гегелевской системы — диалектика — стало обоснованием революционного теоретизирования, именно потому, что Гегель стал воплощением философии как таковой, именно потому, что гегелевская диалектика, своеобразно воспринятая в качестве «диалектической логики», конструкции гибких и изменчивых понятий, стала, по сути, сталинским образом политического мышления, обоснованием его оппортунизма и адогматизма, сам первоисточник подлежал удалению подальше от глаз.

¹ Митин М. Гегель и теория материалистической диалектики // Под знаменем марксизма. 1931. № 11–12. С. 26.

И в самом деле, в эпоху партийности философия как дисциплина настолько изменила свои природу и дискурс, что напоминание о философской культуре в лице воплощающего «классическую философию» Гегеля становилось неуместным. В эпоху, когда наследие Гегеля вначале «перетаскивалось» в марксизм и приписывалось Марксу и Энгельсу, затем Ленину, а затем и вовсе Сталину, апелляции к Гегелю стали восприниматься как вызов. В таких случаях обворовываемый автор подлежал дискредитации для обоснования его последующей маргинализации. В случае с Гегелем слишком многое требовалось объяснять: рядом с «вождями пролетариата» он был во всех смыслах фигурой неудобной и слишком значительной. Гегелевскую диалектику нельзя было «отменить», но ссылки на автора стали заменяться безличным изложением «законов развития». В «Кратком курсе», излагая «от себя» (а точнее, от лица самой Истории) гегелевские законы диалектики и приписывая их «Марксу, Энгельсу, Ленину», Сталин выглядел компилятором. Чем дальше, тем неудобнее ему становилось в тени Ленина, он откровенно недолюбливал Энгельса. На идеологическом Олимпе делалось слишком тесно.

Атаки на Гегеля должны быть объяснены именно этими, сугубо политическими «неудобствами», верно почувствованными Митиным и Юдиным еще на рубеже 1930-х годов. И уж затем они совпали с удобным поводом «задвинуть» Гегеля: благо дело, он прославлял прусские государство и порядок, был идеалистом и без достаточного пиетета относился к славянам. Но все это, вырванное из контекста, представляло собой лишь *casus belli* объявленной Гегелю войны. Неслучайно поэтому одним из основных обвинений, предъявленных «новым философским руководством» деборинцам, был их пиетет перед Гегелем и утверждение его важности для марксистской теории.

Уже тот факт, что марксизм не стал формулировать принципиально новые категории и законы, но взял сформулированные Гегелем, был достаточным основанием для того, чтобы попытаться маргинализировать их автора. Ни для Маркса и Энгельса, ни для Ленина «проблемы Гегеля» не существовало потому, что они не решали репрезентационных задач, которые решал Сталин и для решения которых ему нужно было «учение», где для него самого оставалась бы удобная и почетная ниша.

По иронии, изгонявшийся Сталиным Гегель лучше других объясняет логику рассматриваемого процесса. Если попытаться показать работу законов гегелевской диалектики, лучшего примера, чем история самой советской философии 1920–1930-х годов, не найти. Здесь закон единства и борьбы противоположностей можно продемонстрировать на примере столкновения «диалектиков» и «механистов» (1920-е — эпоха Деборина), закон перехода количества в качество объяснить перерождением «диалектиков» в «меньшевистствующих идеалистов», а закон отрицания отрицания — рождением «марксизма-ленинизма» (1930-е — эпоха Митина и Юдина вплоть до появления «Краткого курса»

с его «философской главой»). Вместе с тем «меньшевиствующий идеализм» может быть понят как своего рода отрицание отрицания (пиррова победа «диалектиков» над «механистами»). В этом свете «марксизм-ленинизм» стал своего рода «синтезом» борьбы 1920–1930-х годов на «философском фронте». Но он должен быть понят и как отправная точка (тезис) для последующего развертывания диалектической триады, неотвратимо катившейся к новому синтезу-отрицанию.

В этом смысле сложившаяся в 1930-е годы марксистская ортодоксия должна быть понята как тезис (результат действия закона единства и борьбы противоположностей), а философская дискуссия 1947 года («эпоха Александрова») — своего рода антитезис: практическое отрицание истории философии как таковой, окончательная дискредитация философской традиции и философского дискурса, превращение философии в идеологическую журналистику на текущие политические темы — результаты перехода количества в качество. Так что наступившая в результате смерть философии предстает одновременно синтезом и отрицанием отрицания. Возникший тупик (диамат и истмат были фактически закрыты «философской главой» «Краткого курса» и дальнейшей разработке не подлежали, а после атак на книгу Александрова в 1947 году оказалась закрытой и история философии) оставлял единственную нишу для философии — чистую партийность, паразитирующую на критике зарубежной науки для нужд «идеологической борьбы» в разразившейся холодной войне.

О том, что мы будем иметь дело с процессом, который шел по линиям, заданным в исходном «тезисе» («отрицании»), можно убедиться, обратившись к статье «Меньшевиствующий идеализм», опубликованной в «Философской энциклопедии», автор которой — назначенный еще Сталиным главный эксперт по борьбе с этим «уклоном» Митин — так суммировал основные его характеристики: «пребрежение принципом партийности, отрыв теории от практики, философии от политики, „гегелизирование“ материалистической диалектики, непонимание, игнорирование ленинского этапа в развитии марксистской философии»¹. Итак, 1) партийность; 2) авторитет вождя; 3) Гегель. Эти три фактора станут центральными в дальнейшем развертывании сталинской диалектической триады.

*(Антитезис) Философ Жданов:
Закон перехода количества в качество*

Эпоха Александрова в советской философии отличалась от эпохи Митина и Юдина, когда доминировала «марксистско-ленинская философия», возрождением истории философии. Она стала областью, где продолжала теплиться философская мысль, уже потому, что, в отличие от диалектического и исто-

¹ Митин М. Меньшевиствующий идеализм // Философская энциклопедия. Т. 3. М., 1964. С. 388.

рического материализма, где истина в последней инстанции была установлена и закреплена в сталинской «философской главе» «Краткого курса», а следовательно, не подлежала какому бы то ни было обсуждению или толкованию, в области истории философии не установился прочный канон: «классики марксизма» просто не успели высказать «основополагающих суждений» относительно всех сторон истории философии. Многие темы оставались неразработанными, многие проблемы и имена — открытыми для обсуждения. Кроме того, «сюда труднее было добраться дилетантам от философии, ведь помимо языка надо было знать труды мыслителей прошлого, литературу, полемизирующую с ними или анализирующую их идеи, раскрывающую социально-культурный контекст возникновения философских систем прошлого»¹.

Александров был историком философии. В мае 1939 года он защитил докторскую диссертацию, посвященную философии Аристотеля², и тогда же перешел на работу из Коминтерна в только что созданный по решению XVIII съезда ВКП(б) Агитпроп ЦК, который спустя год возглавил. Влияние Александрова на философскую науку в этот период стало определяющим благодаря не только его статусу, но и тому, что на всех основных постах в ЦК и философских институтах он расставил своих выдвиженцев, т. наз. «александровских мальчиков», которые сохранили свои посты и после падения патрона в 1947 году, возглавляя «философский фронт» вплоть до горбачевской перестройки.

Самым амбициозным проектом накануне войны стала многотомная «История философии», которой предстояло в свете сталинского марксизма переоценить историю человеческой мысли. Разумеется, параметры этой истории задавались общим состоянием историко-философской науки. Один из активных участников философской жизни сталинской эпохи Захар Каменский так сформулировал итоги ее развития в 1930-е годы: именно в это время

завершается формирование догматической формы советской истории философии как науки: завершается процесс выдвижения, с одной стороны, основных ее догм, а с другой — позитивных принципов этой науки главным образом в их гегелевском толковании и некоторых самостоятельных разработок, прежде всего связанных с интерпретацией классических марксистских идей. Что касается догм, то к их числу можно отнести: неумеренное прославление роли Ленина в формулировании

¹ Огурцов А. П. Подавление философии // Философия не кончается... С. 111.

² Тогда же были защищены докторские диссертации по истории философии В. Ф. Асмусом по теме «Эстетика классической Греции», а в марте 1940 года — Б. Э. Быховским по философии Декарта. Это было начало т. наз. «диссертационной эпохи» советской философии. До этого времени присуждались только ученые степени кандидата философских наук в МИФЛИ. В 1937–1938 годах здесь защитили 36 кандидатских диссертаций по философии, из которых 27 были посвящены проблемам истории философии (в том числе 15 по истории философии народов СССР) и 9 — по диалектическому и историческому материализму. См.: Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Советское философское сообщество в сороковые годы: Почему был запрещен третий том «Истории философии»? // Вестник Российской Академии наук. 1993. Т. 63. № 7. С. 631.

принципов истории философии как науки, причисление Сталина к лику классиков марксизма-ленинизма, присоединение его к числу основоположников целостного учения — Марксу, Энгельсу, Ленину, приоритет социально-исторической интерпретации в истолковании детерминации историко-философского процесса, партийность, борьба материализма и идеализма как одна из основных закономерностей историко-философского процесса, критика инакомыслящих. Такова, в сущности, эклектическая система, которая была сформулирована в 30-е годы в советской литературе по истории философии как науки¹.

Сочетание идеологической эклектики с политической волатильностью дисциплины создавало условия для резких сдвигов. Их инициатором стал Зиновий Белецкий, заведующий кафедрой диамата и истмата МГУ с предвоенного времени. Одновременно с 1934 по 1943 год он являлся парторгом Института философии АН СССР. Это был один из самых эксцентричных персонажей в советской философии. В «красном террористе», как он воспринимался современниками, «явил себя дух отчаянного марксистского философствования, которого уже не воскресить»². С этой характеристикой Г.С. Батыгина и И.Ф. Девятко можно было бы согласиться, если бы безоглядный радикализм не сочетался в нем со злобным обскурантизмом и дремучим невежеством. Трудно сказать, что в философствовании Белецкого, считавшего всю гегелевскую философию «идеалистической шелухой» (что даже Митин назвал «пределом вульгаризма и ревизией ленинских и сталинских установок»³), было марксистского. О нем ходило множество анекдотов. Согласно одному из них, на вопрос, что есть истина, он, распахнув окно аудитории (а философский факультет находился тогда на Моховой, напротив Кремля) и указав на Кремль, воскликнул: «Вот она — Истина!»⁴ Единственным его научным достижением была не принятая к защите докторская диссертация о немецкой классической философии, в которой предпринималась попытка найти у Фихте и Гегеля идеи, ставшие популярными в нацизме. На этот раз он написал Сталину письмо, где утверждал, что авторы третьего тома «Истории философии» возвеличивают Гегеля. Именно тогда появилось приписываемое Сталину определение гегелевской философии как аристократической реакции на Французскую революцию.

Интенсивность атак на немецкую классическую философию во время войны была вполне ожидаема. Однако порвать с ней, и в особенности с Гегелем,

¹ Каменский З. А. История философии как наука в России XIX–XX вв. М., 2001. <http://philosophy.ru/library/kamensky/hist/hist.htm>. См. также: Каменский З. А. Философская дискуссия 1947 года (преимущественно по личным воспоминаниям) // Отечественная философия: опыт, проблемы, ориентиры исследования. Вып. VI. Изживая «ждановщину». М.: АОН при ЦК КПСС, 1991.

² Батыгин Г. С., Девятко Н. Ф. Дело профессора З. Я. Белецкого. С. 218.

³ Цит. по: Батыгин Г. С., Девятко Н. Ф. Советское философское сообщество в сороковые годы: Почему был запрещен третий том «Истории философии»? С. 633.

⁴ Батыгин Г. С., Девятко Н. Ф. Дело профессора З. Я. Белецкого. С. 226.

оказалось невозможно: статус гегелевской диалектики был в марксизме огромен и многократно подтвержден самими «основоположниками». Гегелевская диалектика названа Лениным одним из источников марксизма. Ее революционный потенциал был определяющим. Реакционной объявлялась «идеалистическая система» Гегеля, тогда как «метод» — революционным. В этом свете Гегель рассматривался как часть «гуманистического наследия» человечества (в том числе и немцев, наряду с Гете, Гейне и Бетховеном), которое якобы противостоит человеконенавистнической философии «фашистских каннибалов». Теперь требовался пересмотр этого подхода.

Постановление ЦК ВКП(б) от 1 мая 1944 года, направленное против «возвеличения Гегеля», было спровоцировано письмом Белецкого Сталину от 27 января 1944 года. Сталин не преминул воспользоваться атаками Белецкого на авторов посвященного эпохе расцвета немецкой классической философии третьего тома удостоенной Сталинской премии первой степени «Истории философии», для укрепления националистической идеологии, что было актуальной политической задачей во время войны. Задача эта, разумеется, не афишировалась, но камуфлировалась под борьбу с «серьезными теоретическими и идеологическими ошибками», якобы допущенными авторами.

В любом политическом решении сплетаются интересы различных групп, и потому каждое такое решение имеет множество разных (в том числе и непредвиденных) последствий. Доносом Сталину Белецкий преследовал свои цели: будучи личным врагом Александрова, он рассчитывал на то, что атака на него в этот момент нанесет вред всесильному начальнику Агитпропа ЦК. Сталин решал здесь политико-идеологические задачи (и лишь попутно производил обычное «кадровое обновление» на «философском фронте»). Но оказалось, что Александров, чья функция была служить инструментом в руках Сталина, сумел блестяще использовать ситуацию в карьерных целях, не только разделавшись с главными противниками Митиным и Юдиным, но и укрепив свои аппаратные позиции.

По инициативе Сталина, в феврале — марте 1944 года под руководством Г.М. Маленкова в ЦК ВКП(б) прошло совещание по вопросам немецкой классической философии. В трех заседаниях (25 февраля, 10 и 11 марта) приняло участие около 20 человек (секретарь ЦК А.С. Щербаков, авторский коллектив «Истории философии», руководители Агитпропа и др.). На этом совещании был особенно ошутим контраст между марксистской риторикой образца 1930-х годов и новой идеологической парадигмой 1940-х. Так, Щербаков, откинув прежние интернационалистские схемы, без обиняков заявил: «Наш враг — немцы. Выиграть такую небывалую войну нельзя без того, чтобы не ненавидеть наших врагов-немцев всем своим существом. В этом направлении известную работу проделали Толстой, Эренбург, Тарле. Разве не главное сейчас разбить немцев? А Юдин сидит в башне из слоновой кости, проповедует принцип „наука ради

науки“ и не хочет видеть, что творится в жизни»¹. А ответственный работник аппарата ЦК Н. Н. Шаталин на заключительном заседании был еще более резок: «Почему вы сейчас нашли время для того, чтобы защищать немцев? Немцы сами себя защищать будут, когда мы их будем вешать, а вы нашли время — на трех заседаниях все немцев защищаете. И это в Отечественную войну»².

Как показали Г. С. Батыгин и И. Ф. Девятко, в ходе этого совещания стало ясно, что в схватке участвуют не две стороны, но три. В этом «триангулярном конфликте» исход борьбы определяется альянсом двух слабых сторон против сильной третьей: «Белецкий был независимо от его „сознания“ присоединен к группе Александрова. Сделано это было элементарно. Будущий директор Института философии „александровец“ Светлов обрушил серию мощных ударов на третий том и вскрыл положение в философской науке». Выставив в ходе совещания у Маленкова напоказ скандальный факт выдвижения на соискание Сталинской премии «русского» тома «Истории философии», которое граничило с подлогом, Светлов окончательно дискредитировал прежнее «философское руководство»:

Так в прорыв, подготовленный Белецким, вошли тяжелые колонны Александрова, который все время многозначительно молчал. Наступление развил Кружков — будущий директор ИМЭЛа — и без особых хитросплетений заявил, что Митин и Юдин — против русской философии. Так, 10 марта, само собой прояснилось, что во всем виноваты Митин и Юдин. «Александровцы» наперебой давали им принципиальную партийную оценку: «Митин и Юдин стали на неправильный, ложный путь» (Ильичев), «Юдин и Митин совершают грубейшие политические ошибки» (Кафтанов), «Юдин и Митин пренебрежительно относятся к русской философии» (Иовчук). Даже Кольман, непричастный к аппаратным интригам и не поступавшийся принципами ради тактических успехов, пожаловался на то, что «все руководящие научные высоты в области философии заняты одним Юдиным». А главный редактор и первого, и второго, и третьего, и шестого томов «Истории философии» Александров не только не чувствовал себя ответственным за ошибки, но укоризненно смотрел на Митина и Юдина³.

Результатом стало секретное постановление ЦК ВКП(б) от 1 мая 1944 года «О недостатках в научной работе в области философии» (№ 1143/110)⁴, «положившее конец влиятельному митинско-юдинскому альянсу и, вероятно,

¹ Цит. по: *Костырченко Г. В.* Тайная политика Сталина: Власть и антисемитизм. М.: Междунар. отношения, 2001. С. 255.

² Там же.

³ *Батыгин Г. С., Девятко И. Ф.* Советское философское сообщество в сороковые годы: Почему был запрещен третий том «Истории философии»? С. 633.

⁴ Оно не печаталось, но было изложено в ст.: *Федосеев П.* О недостатках и ошибках в освещении немецкой философии конца XVIII и начала XIX веков // *Большевик.* 1944. № 7–8. См.: Академия наук в решениях Политбюро ЦК РКП(б) и ВКП(б). 1922–1952 / Сост. В. Д. Есаков. М.: РОССПЭН, 2000.

завершившее целый период в истории советской философии — с разгрома „меньшевистствующего идеализма“ в 1931 г. до 1944 г.»¹.

Как утверждают Батыгин и Девятко, «причины партийного вмешательства в историю немецкой классической философии следует искать в развертывании нового витка позиционного конфликта внутри философского сообщества». Обе партии — митинско-юдинская и александровская — имели свои цитадели (в руках первых находились журнал «Под знаменем марксизма», Институт философии, центральные издательства, в руках вторых — Агитпроп ЦК), но между ними сохранялся баланс сил. В 1944-м этот баланс был решительно нарушен.

Ирония состояла в том, что Белецкий «вряд ли мог предвидеть, что следствием его письма станет постановление ЦК ВКП(б) и удар будет направлен рикошетом против Митина и Юдина, которые были „завязаны“ на злосчастном томе как члены редколлегии». Целясь в своего личного врага Александра, он не предполагал, что тот бесцеремонно использует его для резкого укрепления своих позиций: «с тех пор погоду в философии стали делать Александров и его люди: Васецкий, Иовчук, Кружков, Федосеев»² (а также, добавим, Светлов, Ильичев, Поспелов) — началась эпоха «александровских мальчиков». Смещение Митина и Юдина с высоких постов привело к замене их выдвиженцами Александрова. В. С. Кружков сменил Митина на посту директора ИМЭЛ при ЦК ВКП(б), а В. Н. Светлов сменил Юдина на посту директора Института философии АН СССР. Белецкий же в качестве компенсации 4 ноября 1944 года указом Президиума Верховного Совета СССР был награжден орденом Трудового Красного Знамени.

И все же понять причины последовавшей философской дискуссии 1947 года один только «позиционный конфликт внутри философского сообщества» нам не поможет. Он был лишь отправной точкой для последующих событий.

Одержав серьезную аппаратную победу, Александров решил резко упрочить свое положение на философском Олимпе также и академически, переиздав свой учебник 1939 года «История западноевропейской философии» вторым изданием в 1945 и 1946 годах. Фактическое собрание лекций 1930-х годов в виде очерков о европейских философах было издано огромным тиражом (только тираж 1946 года — 50 тыс. экз.) и рекомендовано Министерством высшего образования СССР в качестве учебника для вузов. В печати прошла кампания восхваления книги, а вчерашние противники Александрова Митин и Юдин выдвинули книгу на соискание Сталинской премии, которая была ей присуждена. 30 ноября 1946 года Александров стал академиком АН СССР. Но здесь последовал новый донос пытавшегося восстановить справедливость Белецкого.

¹ Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Советское философское сообщество в сороковые годы: Почему был запрещен третий том «Истории философии»? С. 633.

² Там же.

И вновь Сталин внял его аргументам. На этот раз причины и последствия кампании были совсем иными.

За фасадом «творческого развития марксизма» и борьбы с «уклонами» внутри советской философии шла непрерывная и беспощадная по-настоящему *партийная* борьба, а точнее, «тихая, но безжалостная война»¹: подобно тому как победа Деборина в 1920-е годы означала падение радикальных марксистов, а возвышение Митина и Юдина на рубеже 1930-х — падение Деборина, возвышение Александрова накануне войны означало падение сталинских философских олимпийцев Митина и Юдина, которые находились в открытой оппозиции к Александрову и его многочисленным ставленникам. Эта внутридисциплинарная борьба (которая шла во всех научных дисциплинах) в данном случае имела куда более серьезные последствия, поскольку в силу самого статуса дисциплины философы занимали ключевые идеологические позиции в стране — от руководства Агитпропом ЦК до руководства Институтом Маркса — Энгельса — Ленина — Сталина, Высшей партшколой при ЦК, главным теоретическим органом партии журналом «Большевик», газетой «Известия», ОГИЗом и многими другими ключевыми политическими институтами, входившими в номенклатуру ЦК. Этой связью традиционно объяснялись события 1944–1947 годов на «философском фронте».

Предполагается, что смещение Александрова стало результатом многоходовой операции Маленкова и Берии по ослаблению аппаратных позиций Жданова². Эта точка зрения, разделяемая многими авторами, не учитывает того обстоятельства, что в 1947 году Александров не был «человеком Жданова». Для Жданова он был, скорее, «человеком Маленкова», проработав под его руководством с 1940 года до конца войны. Вот почему в том, что Александрова особенно жестко критиковал именно Жданов³, в свое время выдвинувший его на пост главы Агитпропа, нет ничего удивительного. По словам заместителя начальника Агитпропа и побочного сына Сталина Константина Кузакова, главный идеолог партии Жданов перед войной сформировал руководство создаваемого Управления ЦК из тех людей, которым доверял. Однако, поскольку с началом войны он проводил большую часть времени в Ленинграде, а затем

¹ Батыгин Г. С., Девятко Н. Ф. Дело академика Г. Ф. Александрова. Эпизоды 40-х годов. С. 211.

² «В высшем эшелоне партийной и государственной элиты происходила не очень заметная обывателю, но тем не менее совершенно очевидная *борьба за власть между двумя группами членов Политбюро*: группой Маленкова — Берии и группой Жданова, к которой примыкали Н. А. Вознесенский, А. А. Кузнецов, М. И. Родионов, П. С. Попков и другие. Эта борьба отражалась, скорее не зеркально, но тем не менее ее можно было явно обнаружить в *противостоянии двух ведущих в то время группировок официальной советской философии* — группы М. Б. Митина и П. Ф. Юдина, которая безраздельно господствовала в 30-е годы, и группы Г. Ф. Александрова, постепенно захватывавшей лидирующие позиции в советской философии в 40-е годы» (Садовский В. Н. Бонифатий Михайлович Кедров: человек и ученый // Вопросы философии. 2004. № 1. С. 33).

³ Как вспоминал участвовавший в дискуссии А. Зись, «обсуждение книги, и особенно критические замечания по ее адресу, доставляли Жданову явное и нескрываемое удовлетворение» (Зись А. Я. У истоков журнала «Вопросы философии» // Вопросы философии. 1997. № 7. С. 47).

был назначен советским заместителем в Финляндию, оставшийся без присмотра Агитпроп оказался под контролем Маленкова. Так что когда Маленков попал в опалу в 1946 году, Жданов воспользовался случаем, чтобы наказать «неверных выдвигенцев». Для каждого нашлись свои обвинения (сам Кузаков, например, был обвинен в том, что проглядел американского шпиона в своем окружении)¹.

Тот факт, что Александров не был «человеком Жданова», подтверждает в своих воспоминаниях его преемник на посту главы Агитпропа Шепилов: якобы Жданов говорил Шепилову, что Александров и его «кумпания» заняты «стяжательско-карьеристской» деятельностью, что «все эти александровы, кружковы, федосеевы, ильичевы, окопавшиеся на идеологическом фронте и монополизировавшие всё в своих руках, это — не революционеры и не марксисты. Это — мелкая буржуазия. Они действительно очень далеки от народа и больше всего озабочены устройством своих личных дел»².

Непозволительно много для партийного функционера его уровня печатаясь, Александров в годы войны собрал свои статьи по военным вопросам в периодической печати и издал отдельной книгой «Враг будет разбит». Известно, что Жданов отреагировал на это резко отрицательно, якобы сказав, что Александров ведет себя нескромно, издавая такую книгу: выходит книга товарища Сталина «О Великой Отечественной войне Советского Союза», и Александров ставит свою книгу чуть ли не рядом с ней, что считалось нарушением неписаных правил. И в течение некоторого времени после этого он вообще не появлялся в печати³.

Куда важнее то, что «нескромностью» Александрова был якобы возмущен Сталин, узнав из очередного письма Белецкого, что буквально через несколько месяцев после присуждения книге Александрова Сталинской премии сам он был произведен в академики, а три его заместителя — П. Н. Федосеев, М. Т. Иовчук и А. М. Еголин стали членами-корреспондентами АН СССР. Якобы Сталин даже требовал от Президента АН СССР Вавилова «вернуть их всех обратно» и, узнав, что, согласно уставу Академии, это сделать невозможно, пообещал «принять свои меры». Иовчук, от которого исходило указание Вавилову о приеме партийных начальников в Академию наук, был тут же отправлен в Минск секретарем ЦК Белоруссии по пропаганде⁴. Но сказана здесь не только неприязнь Сталина к зарвавшемуся чиновнику и т. наз.

¹ См.: *Жирнов Е.* Назначены виновными // *Коммерсантъ-Власть*. 2003. 14 апреля.

² *Шепилов Д. Т.* Непримкнувший. М.: Вагриус, 2001. С. 125–133. Ничто не подтверждает вывода Этана Поллока о том, что «когда Александров потерял свои позиции в Агитпропе, Жданов потерял ключевого союзника в идеологическом крыле партии. Суслов и Шепилов, новые фигуры в Агитпропе, не были обязаны своим продвижением Жданову и он не мог рассчитывать на их поддержку в конфликте с Маленковым и Берией, двумя главными соперниками в партии» (*Pollock E.* *Stalin and the Soviet Science Wars*, 2006. P. 40).

³ *Зись А. Я.* У истоков журнала «Вопросы философии» // *Вопросы философии*. 1997. № 7. С. 47.

⁴ *Соколов В. В.* Некоторые эпизоды предвоенной и послевоенной философской жизни (Из воспоминаний) // *Вопросы философии*. 2001. № 1. С. 80.

«александровским мальчикам». Карьера многих из них резко пойдет вниз после дискуссии: в августе 1947 года Александров был снят с поста начальника Агитпропа (его место занял Сулов) и стал директором Института философии; Федосеев покинул пост первого заместителя начальника Агитпропа (этот пост достался Шепилову), а вскоре и главного редактора журнала «Большевик»; Иовчук был отправлен в Минск, а Еголин переведен на пост директора Института мировой литературы.

Куда важнее были нарушение Александровым иерархических правил и «потеря доверия» вождя. Используя в целях резкого усиления своего личного аппаратного положения постановление ЦК, Александров, который к концу 1946 года уже шесть лет возглавлял Управление агитации и пропаганды ЦК, являлся кандидатом в члены ЦК и членом Оргбюро и наиболее влиятельным профессиональным философом страны, позволил себе нарушить неписанные номенклатурные законы. Обладавший исключительным аппаратным чутьем Сталин не мог не видеть проделанного Александровым в 1944 году аппаратного эндшпиля, и мог даже посчитать себя лично оскорбленным: Александров не просто возомнил себя самостоятельной политической фигурой, но позволил себе то, что никто кроме Сталина позволять себе не мог, а именно — разыграть собственную аппаратную партию для усиления личного влияния путем расстановки на все ключевые идеологические посты своих людей, используя в *своих* целях *сталинский* гамбит. Использование сталинских решений в личных целях не могло остаться ни незамеченным, ни безнаказанным. Сталин зорко следил за тем, чтобы никто из его окружения чересчур не укреплялся, не создавал свою номенклатурную группу и не вел свою игру. Александров дал основания заподозрить себя в подобных поползновениях. Думается, что именно поэтому Сталин решил не просто снять Александрова, но провести его по всем кругам аппаратного и академического унижения. Так родилась идея «философской дискуссии».

Характерно, что в письме Белецкого Сталину от 18 ноября 1946 года, давшем ход кампании против Александрова, содержались намеки на нескромность начальника Агитпропа, позволившего себе не только ревизовать решение ЦК 1944 года по третьему тому «Истории философии» (после того как использовал его в собственных карьерных целях) и избранного в академики, но и организовавшего хвалебную кампанию своей книги, «протолкнувшего» ее на Сталинскую премию за 1946 год, а главное, создавшего вокруг нее такой ажиотаж, что многие стали причислять ее (в силу должности автора) «к классическим работам»: «Позиция Сталина как единственного „четвертого классика“ марксистской науки явно ставилась под угрозу», — замечал в этой связи Евгений Плимак¹. Так что, несомненно, одна из задач состояла в том, чтобы

¹ Плимак Е. Г. «Надо основательно прочистить мозги» (К 50-летию философской дискуссии 1947 года) // Вопросы философии. 1997. № 7. С. 11.

подтвердить, что в стране есть только один философ. И если Сталин сказал в 1944 году, что Гегель являлся «аристократической реакцией на Французскую революцию», то никто не может эту позицию без его ведома пересматривать. Уже тот факт, что резолюция ЦК (то есть лично Сталина) *воспринималась* как дезавуированная Александровым (пусть в реальности ничего подобного и не было), был достаточным основанием для публичной обструкции. Это желание Сталина осадить выскочку и подтвердить свой статус корифея всех наук было настолько ощутимым, что не раз проговаривалось участниками дискуссии в их выступлениях. Так, Я. А. Мильнер заявил:

я нахожу т. Александра способным философом и еще более способным организатором. Но он стремился подавить своим служебным положением какое-либо движение на философском фронте. Он слишком увлекся игрой в создателя школы наподобие Аристотелевского лица. Он, видимо, забыл, что истинный глава школы вот уже более столетия как работает не покладая рук на радость и счастье всего передового и прогрессивного человечества (404)¹.

Кампания против Александра не просто была инициирована Сталиным, но направлялась им вплоть до малейших деталей. Так, Жданов не только отправлял свой доклад на одобрение Сталина, но должен был спрашивать его разрешения на исключение из стенограммы и редактуру трех текстов выступлений в ходе дискуссии. Более того, Сталин довел кампанию до конца, несмотря на то что повторная дискуссия, инициированная им, никак не была серьезно мотивирована. Когда ему показалось, что в январе 1947 года Александр сумел спустить затеянную им кампанию на тормозах, вождь настоял на проведении повторной (во всех иных смыслах бесполезной) дискуссии, в ходе которой Александр был все же окончательно унижен.

Сталин проводил эту кампанию по своим обычным правилам: с усыплением бдительности жертвы и созданием психологически амбивалентной ситуации. После первой дискуссии Сталин поручил Александрову выступление с докладом, посвященным 23-й годовщине смерти Ленина. Это было знаковое поручение, свидетельствующее об особом политическом доверии. Только что Александра критиковали за антимарксистские ошибки, и вот он по поручению Сталина выступает со столь ответственной речью. Это ставило аппаратчиков и философов (все они были подчиненными Александра) в сложную ситуацию. В подобной же ситуации проходила летом того же года и вторая дискуссия, когда от участников требовалось очень резко выступать против собственного начальника, а начальник должен был униженно признавать самую

¹ Стенограммы дискуссии по книге Г. Ф. Александра «История западноевропейской философии» были опубликованы в первой книжке журнала «Вопросы философии» за 1947 год. В дальнейшем все ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц в скобках.

вздорную критику. «Возможно, ему (Сталину. — Е. Д.) доставляло удовольствие наблюдать, как будут вести себя его идеологические клеветы в специально созданной для их испытания ситуации», — замечает по этому поводу Ю. Кривоносов¹.

Кроме того, проведением широкой кампании (вместо простого смещения Александрова) Сталин решал и другую задачу. Происшедшее с Александровым должно было служить остражкой на всех уровнях партаппарата. Ведь «если лицо, занимавшее высокий партийный пост и увешанное многочисленными регалиями, может быть подвергнуто публичной „порке“ за не очень ясные отступления в области истории философских проблем — что тогда говорить о других?.. никакие прежние заслуги и награды не смогут оградить от ответа за идеологические прегрешения (мнимые или действительные), если так почитает партийный ареопаг»². Никто не гарантирован от обструкции — это напоминание об отсутствии гарантий делало интеллектуальную элиту особенно восприимчивой к принципу партийности.

Следует также иметь в виду, что самое появление Александрова на советском философском Олимпе привело к изменению установившегося в 1930-е годы статуса советской философии как главной идеологической дисциплины. Как мы видели, ее становление прошло ряд этапов, в ходе которых сформировались основные ее принципы. Прежде всего, это доминирование диамата и истмата (Александров же выдвинул на первый план историю философии); партийность, хорошо совместимая с истматом, плохо подходила к истории философии; статус Сталина как абсолютного авторитета в области философии (став автором курса истории философии, Александров утверждал свой личный авторитет в этой области, подкрепленный его аппаратным статусом, что было нарушением неписаных номенклатурных правил). Даже одних этих «внутрифилософских» причин было достаточно для смещения Александрова.

Таким образом, решив организовать дискуссию, Сталин не только решал «кадровый вопрос» (который мог решить и без дискуссии), но и сугубо дисциплинарный: в конце концов, основная функция философии, как он ее понимал, сводилась к идеологической легитимации режима, а вовсе не к собственной истории. Доминирование истории философии при Александрове лишало главную идеологическую дисциплину ее *raison d'être*. На это обратили внимание наиболее пронизательные участники дискуссии. Так, активный участник тех событий академик Т. Л. Ойзерман утверждал, что дискуссия «фактически была нацелена против философии, в особенности против истории философии,

¹ Кривоносов Ю. И. Сражение на философском фронте: Философская дискуссия 1947 года — пролог идеологического погрома науки // Вопросы истории естествознания и техники. 1997. № 3. С. 71.

² Там же. С. 66.

в частности, против изучения немецкой классической философии, а также современной западноевропейской и американской философии»¹.

Сталин мыслил политически. Его рассуждения, определения и оценки всегда имели второй (основной) план. В перформативном языке его приказов, запретов и распоряжений находила выражение сама природа философствования как реализации воли к власти. Если верно, что «стремление к философскому правлению неотделимо от самой философии», то высокий статус советской философии соответствовал природе философии как таковой: «Если мы не хотим управлять тотальностью мира, то зачем, спрашивается, вообще эту тотальность мыслить? Отказываясь от претензии на тотальную власть философии, мы отказываемся и от самой философии, которая в этом случае сводится к истории философии»². Последнее — история философии — должно пониматься в свете этого как «чистое искусство», формализм, философия, лишенная властного содержания, философия после философии. Вот почему для Сталина, видевшего в философии политический инструмент, доминирование истории философии являлось не просто бесполезным, но контрпродуктивным.

Итак, в ноябре 1946 года Белецкий отправил Сталину очередное письмо, где утверждал, что в книге Александрова решение ЦК о третьем томе «Истории философии» «сведено на нет», что оно якобы «истолковывается в новом смысле». Он сообщал Сталину, что «выдвинута странная теория о том, будто это решение было вынесено не в связи с какими-то принципиальными, теоретическими ошибками, допущенными в третьем томе, а по конъюнктурным соображениям: шла, мол, война с немцами, нужно было тогда их бить. Война закончилась, теперь следует все поставить на прежнее место». Глава Агитпропа ЦК был обвинен не просто в пересмотре резолюции ЦК, но в своего рода идеологической диверсии: пересмотр осуществлялся «под маской» «беспардонного, академического изложения» философских теорий прошлого вместо политически окрашенной критики философов. Поскольку же «руководящие работники философского фронта являются руководящими работниками Управления пропаганды ЦК», «по занимаемому положению они обязаны давать лишь директивы, что и делают. У них в руках и печать, и академии, и пр. и пр.». Высказывания партийных функционеров столь высокого ранга делали каждое их слово «директивой», а потому возвеличивание, например, Гегеля превращалось в «руководящее указание».

Предложив в конце декабря 1946 года организовать обсуждение «Истории западноевропейской философии» в Институте философии, Сталин ставил своей целью показательную порку начальника Агитпропа. Дискуссия проходила в течение трех дней — 14, 16 и 18 января 1947 года, а в конце месяца материалы

¹ К 50-летию журнала «Вопросы философии». Журнал вчера и сегодня (Встреча в редакции) // Вопросы философии. 1997. № 8. С. 23–24.

² Гройс Б. Коммунистический постскрипtum. С. 69.

обсуждения были направлены в секретариат А. А. Жданова. Однако обсуждение, прошедшее в январе 1947 года, не просто оказалось «беззубым», но явно походило на саботаж: поскольку никаких конкретных указаний «философская общественность» не получила, то и критиковать своего непосредственного руководителя — начальника Управления пропаганды и агитации ЦК не решалась. На заседании присутствовал секретарь Сталина Александр Поскребышев, поэтому информацию о происходившем в Институте философии Сталин получил не только из стенограмм, но и непосредственно. В Агитпропе ЦК долго готовилась статья для журнала «Большевик», где должно было освещаться это обсуждение, которая так и не увидела света. Сталин заявил, что

как организация дискуссии, так и способ подведения ее итогов оказались неудовлетворительными. К дискуссии не были привлечены работники из республик и других крупных городов, кроме Москвы. Часть записавшихся в прениях не получила слова... По всем этим причинам дискуссия оказалась куцей, неэффективной и не принесла должных результатов.

Он настоял на проведении новой, широкой дискуссии, поручив это Жданову, который дословно повторил при открытии дискуссии сталинские характеристики: первая дискуссия «оказалась бледной, куцей, неэффективной» (5). Вторая дискуссия, на этот раз проходившая в ЦК под руководством Жданова с 16 по 25 июня 1947 года, имела намного более высокий статус и в официальных партийных документах называлась «Совещанием работников научно-философского фронта, посвященным дискуссии по книге Г. Ф. Александрова „История западноевропейской философии“».

О статусе акции свидетельствовал сам состав участников, превращавший ее в важное политическое мероприятие, выходящее далеко за пределы внутрифилософских споров. И в самом деле, если на первом обсуждении, проходившем в Институте философии АН СССР, присутствовали в основном работники самого Института философии, АОН при ЦК, работники ЦК и преподаватели философии — почти исключительно столичные философы¹, то состав участников второй дискуссии определялся в аппарате ЦК. Причем по настоянию Сталина туда были приглашены секретари ЦК, руководители отделов аппарата ЦК, руководители республиканских, областных, местных парторганизаций, партактив Москвы и Ленинграда... Кроме практически всей высшей партийной номенклатуры, двумя отдельными списками перечислены представители Академии наук СССР и ее институтов, писатели, сотрудники редакций... По своему составу, как точно заметил Петр Дружинин, «это был общенародный

¹ В ходе совещания выступило 19 человек. При регламенте до 40 минут доклады были весьма развернутыми. Материалы этого совещания хранятся в архиве Жданова (РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 3. Ед. хр. 31).

идеологический форум»¹. В президиуме второй дискуссии были секретари ЦК Жданов, Кузнецов, Сулов, а также Шкирятов, Александров, Федосеев, Кружков. В зале присутствовало 424 человека. Причем из республик и других городов — 127 чел., философских работников из Москвы — 161 чел., научных работников из других областей — 48 чел., партийных работников — 88 чел.² Масштаб и статус этого второго обсуждения должны были соответствовать задачам. Задачи эти были политическими, сфокусированными на персоне Александрова, но правильно идеологически «упакованными».

Книге Александрова инкриминировалось, прежде всего, отсутствие партийности. Уже в давшем ход всем последующим событиям письме Белецкого Сталину от 18 ноября 1946 года говорилось, что книга Александрова представляет собой «беспардонное академическое изложение». Это «объективистское изложение» и стало главным обвинением. Обе дискуссии вращались вокруг сталинских указаний. Известно, что они были высказаны им в телефонном разговоре с Секретарем ЦК, главным редактором «Правды» Поспеловым, который длился 1 час 15 минут.

Сталин отметил в книге Александрова прежде всего оторванность от политической борьбы, аполитичность, недостаток боевого политического духа, образцом которого являются ленинские работы по философии. Второе, что не устроило «вождя» — это неверное, с его точки зрения, освещение немецкой классической философии, особенно философии Гегеля, которую автор оценивал как консервативную, а Сталин — как реакционную, вызванную страхом перед Французской революцией и направленную против французских материалистов. И, наконец, третье — это недостаточно сильная, по его мнению, характеристика марксизма как системы взглядов, ниспровергающей всю (!) буржуазную науку, а появление марксизма — как революцию в философии³.

Перед нами, по сути, сценарий дискуссии 1947 года и последующей перестройки философии. Нам предстоит прочесть ее интеллектуальный сюжет.

Когда говорилось о «партийности советской науки», речь шла прежде всего о философии. Якобы через нее, науку наук, партийность проявляла себя имплицитно и в специальных науках — от биологии и физиологии до химии и физики⁴. Понятно, что в области истории философии принцип партийности

¹ Дружинин П. А. Идеология и филология. Ленинград, 1940-е годы: Документальное исследование: В 2 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 126.

² Прошло 8 заседаний; в прениях записалось 98 чел.; выступило 46 чел. (РГАСПИ. Ф. 77. Оп. 3. Ед. хр. 32).

³ Наше Отечество. Опыт политической истории. М., 1991. Т. 2. С. 349.

⁴ Характерно в этом смысле выступление в ходе дискуссии одного из главных «механицистов» 1920-х годов А. К. Тимирязева, проделавшего эволюцию от защитника естественных наук от экспансии философии до ярого сторонника идеологического руководства точными науками, то есть использования философии в борьбе с наукой. Он предупреждал участников дискуссии, что

не манифестировал себя столь открыто, как в других областях «марксистско-ленинского учения» — скажем, в историческом материализме или научном коммунизме, которые не просто были «идеологическими дисциплинами», но являлись, по сути, сформулированной в абстрактных (философских) категориях чистой идеологией. Где партийность проявляла себя еще более явно, так это в советском искусстве, задача которого сводилась к материализации «в художественных образах» абстрактных идеологических схем.

Эта родственность партийности в философии и в искусстве нашла отражение в эстетизации советского философского метадискурса. Самое занятие философией стало описываться в тех же словах, что и работа советских писателей:

Советские философы призваны творчески разрабатывать вопросы закономерностей развития нашего общества <...> обобщать богатейший материал, который дает практика социалистического строительства, уметь отыскивать ростки нового, осмысливать их значение <...> быть в первых рядах работников идеологического фронта, ведущих развернутое наступление на пережитки капитализма в сознании советских людей (3).

А Митин призывал философов «в боевых публицистических статьях и выступлениях отображать живительные силы социализма, могущество нашего государства, моральную силу нашей идеологии, величие нашей советской системы, их преимущества перед разлагающейся буржуазной идеологией и буржуазным миром» и требовал «поставить перед нашими научными кадрами задачу воспеть, восславить в серьезных научных исследованиях наше государство, государство нового типа» (129). Эта дискурсивная связь не была случайной: в советском искусстве принцип партийности был имплементирован тогда же, когда и в философии.

Когда с начала 1930-х годов партийность заняла ведущее место в советской философии, все ее разделы, кроме диамата и истмата, были практически полностью заброшены. А после выхода сталинской «философской главы» разработке не подлежали уже и они. Тогда-то и взошла звезда Александрова, принесшего с собой и внутридисциплинарный сдвиг к истории философии¹. Тогда же

«современная теоретическая физика наводнена сейчас враждебными философскими течениями, тормозящими ее развитие; этим враждебным течениям не дается должного отпора. Вот почему отставание нашей философской работы ведет к отставанию физики и других естественных наук» (444). Кедров даже просил у Жданова разрешения не публиковать это выступление, назвав его сплошным поклепом на передовых советских физиков (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 492. Л. 37).

¹ В ходе дискуссии по книге Александрова директор Института философии АН СССР Г. С. Васецкий констатировал, что «за последние восемь-девять лет (после выхода «Краткого курса». — Е. Д.) почти все докторские диссертации защищались на историко-философские темы и ни одной докторской диссертации не было на актуальную тему исторического материализма в связи с социалистическим строительством» (273). О советской историко-философской науке см.: *van der Zweerde E. Soviet Philosophy — The Ideology and Handmaid: A Historical and Critical Analysis of Soviet Philosophy, with Case-Study into Soviet History of Philosophy.* (Особ. часть IV. *Istoriko-Filosofskaja Nauka: Soviet Philosophy and History of Philosophy.*) P. 333–540.

стало ясно, что партийность, отлично уживавшаяся с истматом, к истории философии не всегда применима. Противоречие это нарастало, пока не сложились идеологические, политические, аппаратные и другие условия для нового поворота. Теперь требовалась не замена дисциплин (истмат *вместо* истории философии, как в 1930-е или, наоборот, как в 1940-е), но приспособление самих дисциплин к принципу партийности.

Представление о том, как Сталин понимал проблему партийности, дает проект сообщения в журнале «Большевик» об итогах первого обсуждения книги, который готовили в ЦК В.С. Кружков и Г.С. Васецкий. Сохранились многочисленные варианты этого документа (все они были забракованы). В одном из них разъясняются «Замечания товарища Сталина»: «Основные недостатки книги... идут по линии объективистского изложения философских систем прошлого. Книга не написана тем боевым языком, как это требуется для марксистской книги по истории философии... В книге недостаточно точно и удовлетворительно вскрывается историческая, классовая основа и причины возникновения различных философских систем...»¹ Противопоставление «ленинского принципа партийности» «буржуазному объективизму» накладывалось на противопоставление объективности объективизму и слияние партийности и объективности: поскольку партия обладает всей объективной истиной, коммунистическая партийность автоматически ведет к объективности. Хорошо этот софизм сформулировал в ходе дискуссии Б. А. Фингер: «От партийности буржуазной науки партийность нашей науки отличается тем, что *партийность* большевистской марксистско-ленинской науки есть *объективность* этой науки» (485).

По диапазону критических замечаний в адрес Александрова можно увидеть, как понимала философская элита принцип партийности. Первый же выступающий М. В. Эмдин заявил, что «основной порок книги т. Александрова состоит в том, что в ней нарушен принцип ленинско-сталинской партийности в философии, причем часто этот принцип нарушен по всем линиям» (7). Выразилось это в том, что, как подсчитал Эмдин, у Александрова из 69 философов «нет указаний на классовые корни» у 48 (7).

Но не только такой, количественный подход указывал на отсутствие партийности — «Даже язык т. Александрова никчемный, пустой, либеральный язык буржуазного объективиста, профессора» (10). Еще яснее эту мысль выразил М. Розенталь, заявивший, что «в книге не чувствуется кипения страстей, обуревавших борющиеся лагеря и партии в философии, не выделяются основные проблемы философии, вокруг которых на протяжении двух с половиной тысяч лет шла и сейчас ведется ожесточенная борьба» (86). А С. В. Морочник из Сталинабада был по-философски парадоксален, посетовав на то,

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 478. Л. 54–55.

что, критикуя «реакционного идеалиста Платона», Александров сам был недостаточно... Платоном, поскольку у него «отсутствует та страстность, которая отличает, например, философские творения самого Платона» (117). Из этого, конечно, не следует, что партийность — это стиль изложения. Скорее это особое *состояние письма*.

Роль «научной теории» в выработке правильной политики была одной из излюбленных тем Сталина. Однако описываемая им теория была полна непостижимой духовности, которую сам Сталин назвал диалектикой «между духом и буквой» теории. Ее стройность может быть разрушена одним художественным усилием — сменой отношений между «буквой и духом», ведь «овладеть марксистско-ленинской теорией вовсе не значит — заучить все ее формулы и выводы и цепляться за каждую букву этих формул и выводов. Чтобы овладеть марксистско-ленинской теорией, нужно, прежде всего, научиться различать между ее буквой и сущностью», писал он в «Кратком курсе»¹. Как же овладеть этим искусством «различения»? В качестве образца приводился Ленин:

Что было бы с партией, с нашей революцией, с марксизмом, если бы Ленин спасовал перед буквой марксизма и не решился заменить одно из старых положений марксизма, сформулированное Энгельсом, новым положением о республике Советов, соответствующим новой исторической обстановке? Партия блуждала бы в потемках, Советы были бы дезорганизованы, мы не имели бы Советской власти, марксистская теория потерпела бы серьезный урон. Проиграл бы пролетариат, выиграли бы враги пролетариата <...>

Что было бы с партией, с нашей революцией, с марксизмом, если бы Ленин спасовал перед буквой марксизма, если бы у него не хватило теоретического мужества откинуть один из старых выводов марксизма, заменив его новым выводом о возможности победы социализма в одной, отдельно взятой, стране, соответствующим новой исторической обстановке? Партия блуждала бы в потемках, пролетарская революция лишилась бы руководства, марксистская теория начала бы хиреть. Проиграл бы пролетариат, выиграли бы враги пролетариата².

Сталин пропел здесь настоящий гимн «духу». Он рисовал страшную картину: партия в потемках, Советы дезорганизованы, нет советской власти, революция без руководства, теория хиреет — и все оттого, что Ленин «спасовал перед буквой». Сила «духа» — в политическом чутье, то есть собственно в партийности. То обстоятельство, что «стиль, язык книги (Александрова. — *Е. Д.*) не проникнут боевым марксистским духом», что она заражена «книжностью» — лишь индикатор того, что дело не в вымышленных «ошибочных оценках»,

¹ История Всесоюзной Коммунистической Партии (большевиков): Краткий курс. М.: Госполитиздат, 1940. С. 339.

² Там же. С. 341.

а в «объективизме», то есть в отсутствии «духа». В отношении книги Александрова это не вполне справедливо: изложенная им история западноевропейской философии написана в лучших традициях партийной публицистики: она полна передержек, демагогии и резонерства. Но определение это точно в ином, более общем смысле: «книжные» книги были опасны не потому, что излагали теорию недостаточно эмоционально, но потому, что они вообще что-то излагали, и следовательно, несли опасность «объективизма».

«Буржуазный объективизм» третируется как «лицемерный», поскольку занимался «затушевыванием, замазыванием классовых антагонизмов, борьбы классов и буржуазных классовых позиций, выступающих под маской надклассовой, внеклассовой, аполитичной науки, философии и т. п.» (16). В этом случае было неясно, как производить отбор материала при изложении философского наследия, если любая цитата должна работать на «объективно верную» партийную концепцию. Александрову ставилось в вину то, что он «приводит болтовню философов-реакционеров, долженствовавшую, по намерению ее авторов, служить фиговым листком, прикрывающим реакционную сущность их взглядов. Тем самым объективно т. Александров обеляет этих реакционных мыслителей-идеалистов» (11). Например, к чему цитировать «болтовню» Фихте, если «это может приучить нашу молодежь к болтливости, к пустозвонству, к завоеванию ее симпатий „пышной“ фразеологией реакционного фихтеанства»? (11)

Иначе говоря, требовалось не излагать материал, но выразить отношение к нему. Это делало изложение эмоциональным и «боевым». Главной функцией историко-философского нарратива объявлялась суггестия. Это означало, что выступать надо с «обличительной критикой». Книга Александрова была плоха тем, что, говоря словами В. А. Фомина, она «беззубая, в плохом смысле профессорская, в ней нет большевистского огонька, нет неподдельной страсти, нет наступательного духа, нет убийственного сарказма и иронии по адресу врагов марксистско-ленинской философии» (473). Без сарказма и брани историю философии писать невозможно.

Следовало, соответственно, отказаться даже от стилистических конвенций историко-философского изложения — уважительно характеризовать критикуемых философов. Так, Э. Г. Фишер обвинял Александрова в том, что в его книге «слишком многие объявляются „великими“, „гениальными“, „знаменитыми“, „выдающимися“, „оригинальными“... При такой гиперболической характеристике мыслителей прошлых веков незаметно принижается значение марксистско-ленинской философии... Читатель размышляет: уже у Фалеса были гениальные и смелые мысли, Декарт был великим философом, а его учение — знаменитое и оригинальное, Спиноза и Фурье были гениями и т. д. Что же особенного дали Маркс и Энгельс в мировой истории философии? — спросит себя читатель» (470).

Требовалась оценочность совсем иного рода. Ее точно охарактеризовал Давид Заславский. Придворный сталинский журналист напомнил участникам

дискуссии, что они, прежде всего, «литераторы» и потому должны писать ярко. Если история философии — это критика прежних философских систем, то критика эта должна быть «уничтожающей». Заславский призывал «открыть в философской публицистике дорогу веселому и злему, язвительному и уничтожающему смеху над врагом». Он утверждал, что за «философской сатирой, за философским памфлетом стоят благородные революционно-демократические и марксистские традиции. Маркс и Энгельс, Ленин и Сталин не только разоблачают врагов марксизма, они заставляют читателя смеяться над ними». Он напоминал, что «веселые философские памфлеты, фельетоны и пародии молодого Энгельса входят в классический золотой фонд марксизма». «Разве „Святое семейство“ это не ряд блестящих философско-публицистических фельетонов и памфлетов?» — риторически обращался он к собравшимся (186). Не забыл Заславский и об истории отечественной мысли. Ссылаясь на то, что реакционеры и либералы называли революционеров-демократов «мальчишками», он закончил свое выступление призывом к советским философам стать такими «мальчишками»: «Я хочу, чтобы вы, философы самого молодого общественного строя, были и сами молоды, всегда молоды, чтобы вы возможно больше походили на самого молодого, самого живого, самого остроумного и самого серьезного философа нашей страны и нашей эпохи — на товарища Сталина» (187).

Сталин постоянно присутствовал в дискуссии как образец партийного философа. Примером партийности и страстности был объявлен сталинский «Краткий курс». Соответственно, интеллектуальная история уравнивалась с политической. А. О. Маковельский утверждал, что поскольку «история человечества, объективный ход исторического процесса есть нелицеприятный судья и над историческими деятелями и над политическими и философскими теориями», а «Краткий курс истории ВКП(б)» является «классическим образцом такого показа истории», то и «история философии должна быть построена так, чтобы она творила суд над философами и их системами, — тогда и история философии не будет бесстрастной, объективистической, и наши оценки будут научно обоснованными» (210).

И в самом деле, если исходить из того, что «изучение истории философии в наших вузах не самоцель, а средство воспитания марксистско-ленинского мировоззрения у советских людей» (354), то история философии должна быть максимально приближена к политической истории. Как утверждал первый заместитель Александрова по Агитпропу П. Н. Федосеев,

подобно тому, как гражданская история, и в особенности история большевистской партии, учит опыту классовой борьбы в целом, во всех ее проявлениях, учебник истории философии должен учить опыту идеологической борьбы, закалять на этом опыте наши кадры, нашу молодежь, вооружать их умением видеть за идейной борьбой борьбу партий и классов, умением сличать слова с делами, сопоставлять философские учения с живой действительностью, с борьбой общественных классов (452–453).

М. Б. Митин, заявив, что на «философском фронте» «надо основательно прочистить мозги», и прочтя присутствующим целую лекцию о партийности, даже стилизовал свое выступление под Сталина:

Товарищ Сталин неустанно учит нас творческому подходу к вопросам философии, он требует ликвидации элементов догматизма, книжничества, начетничества, которыми так часто страдают наши работы по вопросам философии. Он учит нас смело идти вперед, не задерживаться на пройденных этапах, не решать новые вопросы при помощи старых цитат, а давать новые ответы на вопросы в соответствии с новыми данными и с новой исторической обстановкой (121).

Типично сталинские плеоназмы Митин снабдил излюбленными сталинскими повторами и реффренами:

Что же значит партийность в философии? Это значит — ставить философию на службу интересам большевистской партии, той партии, которая руководствуется в своей деятельности научным пониманием законов общественного развития, той партии, которая воплотила в себе гигантский опыт рабочего и революционного движения всех стран, всего мира, которая ведет народ к коммунизму.

Партийность в философии — это значит так теоретически разрабатывать философские проблемы, чтобы отвечать насущным нашим задачам, использовать философское оружие для обобщения новых явлений действительности; это значит философски углубленно показывать величие социалистической эпохи, это значит обобщать закономерности социализма.

Партийность в философии — это значит давать такое рассмотрение философских систем на основе правильного исторического подхода к идейной борьбе прошлых веков, чтобы эти знания вооружали нас для борьбы со всей линией реакции как в прошлом, так и в настоящем (121–122).

Перед нами — образцовый дискурс партийной философии 1930-х годов. Новое в нем то, что раньше он был почти всецело обращен к истматовским сюжетам, затем весьма неуклюже применен к истории философии. Теперь же он должен был быть использован для критики современной философии, в конфронтации с которой находилась советская идеология. Это означало — практически *всей* современной зарубежной («буржуазной») философии. В том же сталинском стиле Митин обрушил на участников дискуссии каскад риторических вопросов:

Почему нет у нас часто той необходимой острой борьбы против буржуазной и социал-демократической клеветы на марксизм, на наш строй, наше государство, борьбы, которая нам так необходима? Почему мы, научные работники — коммунисты,

не оттачиваем должным образом свое оружие, не ведем развернутой боевой полемики против мерзкой клеветы, распространяемой стоустой буржуазной печатью? Почему мы не даем должного отпора правым социал-демократическим лидерам, не показываем, что собой представляют все новые и новые вылазки этих социал-демократических вожаков вроде старых оппортунистов Ласки, Леона Блюма, Карла Реннера, Шумахера и др.? (129)

В эпоху наступившей холодной войны философии предстояло решать те же задачи, что решал Советский Союз на международной арене. Не удивительно, что последним вопросом Митина был: «Что мешает выступлениям наших работников идеологического фронта стать в уровень с блестящими выступлениями наших дипломатов?» (129). Идеологической дисциплине предстояло взять на себя пропагандистские и контрпропагандистские функции: «Мы должны писать историю философии для разоблачения современной буржуазной философии, мы должны писать историю философии для разоблачения буржуазной культуры в целом» — призывал М. П. Баскин (161). Это имело по крайней мере два серьезных последствия.

Во-первых, отход от историко-философских тем. Также в форме вопроса этот сдвиг хорошо обозначил Л. О. Резников: «Почему советский читатель — советский интеллигент, студент — должен знать о философских взглядах христианских богословов Тертуллиана и Блаженного Августина, но может не знать об интуитивизме Бергсона или прагматизме Дьюи? Почему он должен знать о средневековой инквизиции, но может не знать о фашистском мракобесии?» (415).

Во-вторых, отход от историко-философских методов. История полностью заменяется критикой. Как заметил тогдашний директор Института Маркса — Энгельса — Ленина В. С. Кружков, «историю философии как науку нельзя рассматривать иначе, как одно из идейных средств в борьбе с различными враждебными марксизму-ленинизму идеологиями» (391). Образцом такой партийной критики философских извращений оставался Ленин с его «Материализмом и эмпириокритицизмом». Работа эта далась ему нелегко, но, говоря словами Л. Ю. Звонова, «едва преодолевая отвращение, он произвел вскрытие всей той внутренней реакционно-идеалистической грязи, которая камуфлировалась внешней наукообразностью махизма» (364).

Все это требовало радикальной перестройки «философского фронта», который стал мыслиться в сугубо милитаристских категориях, приспособившись для нужд холодной войны.

Мы — бойцы идеологического фронта, — обращался к коллегам П. Е. Вышинский. — Мы — солдаты коммунистической армии. Мы — философская артиллерия коммунизма. Я бы сравнил партийную критику с корректировкой огня. Мы обстреливаем наших врагов, мы стреляем часто по закрытым целям. Партийная печать, а также

ЦК своей критикой наших работ корректируют огонь: им виднее, куда падают наши снаряды. И разумеется, что невразумительным стрелкам полезно иногда и всыпать. Но когда мы ошибемся, пусть лучше нас сурово покритикует наш ЦК. Это полезнее, чем остаться нам при своих заблуждениях и оставить, в результате плохой стрельбы, в живых наших врагов (231).

Но эти метафоры, как явствует из выступления на дискуссии Жданова, были далеки от реальности. Главный идеолог партии объяснил «невразумительным стрелкам», что задач своих они не выполняют и даже бойцами считаться пока не могут:

разве наш философский фронт похож на настоящий фронт? Он скорее напоминает тихую заводь или бивуак где-то далеко от поля сражения. Поле боя еще не захвачено, соприкосновения с противником большей частью нет, разведка не ведется, оружие ржавеет, бойцы воюют на свой риск и страх, а командиры или упиваются прошлыми победами, или спорят, хватит ли сил для наступления, не следует ли потребовать помощи извне, или на тему, насколько сознание может отстать от бытия, чтобы не показаться чересчур отсталым. (*Смех*) (268).

Смех оказался единственно адекватной реакцией на ждановский «сарказм».

По сути, в ходе философской дискуссии (главным образом в одобренной Сталиным речи Жданова) были легитимированы наиболее радикальные подходы к философии — ее предмету, дискурсу и истории.

Прежде всего, речь идет об отказе от взгляда на историю философии как на процесс «филиации идей». Эта формулировка была Ждановым усилена. Если история философии, которая (при всем интересе к социально-историческим корням тех или иных теорий) является историей филиации идей, более таковой не считается, то, соответственно, и сама философия более не должна представляться областью идей. И в самом деле, утверждал Белецкий, коль скоро идеи лишь отражают материальные интересы классов, изучать следует классовую борьбу, а не идеи. Поэтому всякий, кто, как Александров, предпочитает заниматься идеями, остается в рамках буржуазной науки, оперируя логическими категориями и анализируя гносеологические понятия. Здесь Белецкий находил ключ к партийности. Эту точку зрения разделяли многие. Например, Г.Г. Асланян призывал сводить такие понятия, как «идеализм, материализм, метафизика, диалектика, вульгарный материализм, индивидуализм и т. д.», к «определенному социальному или политическому эквиваленту» (308).

Все это заставило З.А. Каменского выступить в защиту философии как таковой: «Боязнь академизма и абстрактности приводит подчас к забвению того, что является предметом философии, т. е. к фактической ликвидации философской науки, как это случилось во времена господства школы Покровского

с исторической наукой» (381). Но напоминание о Покровском никого не смущало: кампания 1947 года по самой своей сути была по отношению к философии «ликвидаторской». Собственно, формулировки Белецкого были лишь приспособлением к философии формулировок Покровского относительно истории. Если последний утверждал, что история есть политика, опрокинутая в прошлое, то Белецкий заявлял, что «перед философией на первом плане стояли не столько интересы знания, сколько политические интересы того или иного класса, государства» (317). Идея слияния философии с жизнью была не менее радикальна, чем пролеткультовские и лефовские идеи жизнетворчества и слияния искусства с жизнью. Белецкий завершал свое выступление выражением уверенности в том, что «академизм и схоластика в самое ближайшее время будут решительно устранены из философии. Наша философия полностью соединится с жизнью и пойдет вместе с ней вперед» (325).

Пересмотр предмета философии и природы философствования вел к самому радикальному антиисторизму. Согласно Белецкому, история философии должна быть перевернута с ног на голову: «Не с вершины истории философии можно понять марксизм, а, наоборот, лишь с точки зрения марксизма можно понять и объяснить всю прошлую философию» (319). Митин перевел этот призыв на язык политики: «С высоты марксизма-ленинизма, с вышки нашей великой социалистической эпохи, с точки зрения исторического опыта, накопленного большевистской партией, мы должны разобраться во всем предшествующем идейном материале, поставить все на свое место» (123).

В результате истории философии как таковой просто не оставалось места. Белецкий риторически вопрошал аудиторию: «Почему следует думать, что для глубокого понимания современных проблем мы должны начинать с критики предшествующей философии? Неужели человек, стоящий на марксистских позициях, может всерьез думать, что современные проблемы философии находятся в какой-то связи с предшествующей философией? Так может думать только последователь Гегеля, но не Маркса» (316). Подобные же взгляды в ходе дискуссии высказывали и другие. Митин спрашивал: «Разве дальнейшее развитие общественной науки и философии, связанное с гениями нашей эпохи — Лениным и Сталиным, не есть такой гигантский шаг в развитии мировой культуры, с которым ничто по своему значению в прошлой истории сравниться не может?» (122). Как будто отвечая на этот вопрос, В.С. Паукова утверждала, что, поскольку «диалектический материализм давно уже создан и уже имеет историю своего собственного развития», «нам давно пора оторваться от пуповины, связывающей нас с предысторией философской мысли, и вступить в ее подлинную историю в качестве носителей совершенно новой философии, коренным образом отличной от всех предшествующих философских учений и в том числе даже от материалистических» (222). История философии в этой проекции отмирала за ненужностью.

Поскольку, согласно Белецкому, философия эксплуататорского общества «дает извращенное изображение действительности», «вся философия прошлых общественных формаций не может быть поэтому рассмотрена как наука в строгом смысле этого слова. Идеализм никогда не служил интересам науки. Не может быть рассматриваема как наука философия древних в том смысле, как мы сейчас понимаем философию. В философии древних имелись лишь научные догадки» (318).

Таким образом, утверждение Жданова, что «возникновение марксизма было настоящим открытием, революцией в философии» и что с Маркса начался совершенно новый период истории философии, «впервые ставшей наукой», было лишь легитимацией *партийного историзма*. В практическом плане это привело к такому определению предмета истории философии, которое фактически отметало историю как таковую. Согласно Жданову, научная история философии «является историей зарождения, возникновения и развития научного материалистического мировоззрения и его законов. Поскольку материализм вырос и развился в борьбе с идеалистическими течениями, история философии есть также история борьбы материализма с идеализмом» (257).

Сквозной телеологизм этого определения превращал учения Платона и Аристотеля, стоиков и Августина, Декарта и Бэкона исключительно в материал для сопоставления с «научным материалистическим мировоззрением», то есть с марксизмом, что, как заметил З. А. Каменский, «начисто лишает нас исторического взгляда на процесс развития философии — как в его отношении к определенной теории, так и в культурологическом плане»¹. Выходило к тому же, что со времен Платона и Аристотеля, Фомы Аквинского и Спинозы философия двигалась к намеченной цели — марксистскому материализму². Сам идеализм в этой перспективе мог рассматриваться исключительно как «негативный контрагент материализма»³. Определение Жданова не учитывало и того, что «истории философии просто не существовало бы, если бы в ней не действовали идеалисты — Платон и Аристотель, Декарт и Лейбниц, Кант и Фихте, Шеллинг и Гегель. Материализм и идеализм — это те формы, в которых человечество проникает в предмет философии, а не некие антиподы, отличающиеся друг от друга как господин и мальчик для битья»⁴. Наконец, этот подход практически закрывал изучение немарксистской философии второй половины XIX—XX века, которая рассматривалась «исключительно как разлагающееся явление, как результат распада сознания, что наводило

¹ Каменский З. А. История философии как наука в России XIX—XX вв. М., 2001. <http://philosophy.ru/library/kamensky/hist/hist.htm>.

² См.: Плимак Е. Г. «Надо основательно прочистить мозги» (К 50-летию философской дискуссии 1947 года). С. 15.

³ Каменский З. А. История философии как наука в России XIX—XX вв.

⁴ Там же.

на мысль о том, будто все человечество, не воспринявшее марксизм, лишилось разума»¹.

Фактически отменив до- и немарксистскую философию, Жданов заявил, что нельзя заканчивать изучение истории философии марксистским этапом, но следует писать о ленинском (подразумевалось — и сталинском) этапе. В своем заключительном слове Александров, проявив чудеса перестройки, поспешил развить эту мысль: поскольку именно «с марксизма начинается история действительно настоящей науки об обществе, история подлинно научного философского знания», «вся (*sic!*) история философии, начиная с древнейших времен и кончая серединой XIX в., должна составлять одну и притом небольшую (*sic!*) часть истории философии». Основное же содержание должно быть посвящено изложению философии марксизма-ленинизма и нацелено на «острейший бой против современного буржуазного мракобесия» (294–295)².

Вот на каком фоне в очередной раз центром спора оказалось отношение к Гегелю. Он стал оселком, на котором проверялась партийность историко-философской науки, благодаря, с одной стороны, важности этой фигуры в марксизме, а с другой, все большей ее неприемлемости в новой политической ситуации. Подобное напряжение создавало идеальное поле неопределенности: чем неоднозначнее становилась эта фигура, чем сложнее было определиться по отношению к ней, найти верный баланс позитивного и негативного в оценке Гегеля, тем легче было оказаться под огнем критики. Не из-за неверно сделанного шага, но из-за неизвестности того, шаг в каком направлении будет позже квалифицирован как верный, а в каком — ошибочный. Правильнее было бы сказать, что верного баланса и верного направления вообще не было. Его поиск и установление были сугубо террористическими инструментами в руках Сталина. Александров обвинялся в том, что непартийно подошел

¹ Каменский З. А. История философии как наука в России XIX–XX вв.

² Характерно, что по окончании дискуссии выработанный в истории философии нарратив был прежде всего экстраполирован на литературоведение (См.: Еголин А. М. Итоги философской дискуссии и задачи литературоведения. М.: Всесоюзное общество по распространению политических и научных знаний, 1948) и эстетику. В последней предлагался новый подход к истории: «Историю эстетики следует определить как историю выработки принципов научного, материалистического понимания процесса развития искусства, а также как историю возникновения и развития метода реалистического изображения жизни в художественных произведениях. Как известно, эстетика реализма и высший ее этап — эстетика социалистического реализма — сложилась в борьбе со всевозможными теориями, противопоставлявшими искусство действительности и исходившими из признания художественного творчества продуктом «чистого сознания». Поэтому историю эстетики, по аналогии с историей философии, следует анализировать как историю борьбы за материалистическую эстетику с идеалистическими направлениями и теориями» (Мейлах Б. С. Философская дискуссия и вопросы изучения эстетики. Л.: Лениздат, 1948. С. 13). Если история философии была историей становления материализма, то история эстетики — историей борьбы за реализм: «на протяжении всей истории литературы и искусства происходила борьба за метод, который помогал бы „художественному освоению жизни“, правдивому отражению действительности в искусстве, т. е. за метод реалистический, с другими методами, антиреалистическими» (Там же. С. 25). Подобно марксизму в философии, марксистская эстетика объявлялась «совершенно новым этапом, революцией в области эстетики» (Там же. С. 20).

к истории философии (и в частности, к Гегелю), не вскрыв «классовых корней» его философской системы, хотя в действительности опытный партпропагандист и функционер Александров превентивно дал в своей книге ответы на все возможные обвинения. И то обстоятельство, что эти ответы были проигнорированы, говорило, что Гегель был нужен только как инструмент контроля над «философским фронтом».

И в самом деле, Белецкий в письме к Сталину утверждал, что «объективизм» Александрова выражается в том, что вместо «классового анализа» он смотрит на историю философии как на «филиацию идей». Но в действительности уже на третьей странице книги Александрова (и именно в связи с Гегелем!) можно было прочесть резко критическое: Гегель «превращал историю философии, историю мысли в абсолютно самостоятельный, сам себя порождающий процесс»¹.

Александров обвинялся в недооценке того факта, что Гегель был на службе у прусского короля, тогда как раздел о Гегеле у Александрова начинался с указания на то, что «Гегель отстаивал самодержавное прусское государство, на службе которого он состоял» (401), что «догматический, консервативный характер взглядов Гегеля состоял в том, что философ признавал реакционные прусские государственные порядки вместе с монархией высшим проявлением и воплощением абсолютного духа» (417).

Александров обвинялся в том, что в своем подходе к Гегелю проигнорировал оценки классиков марксизма, тогда как глава о Гегеле в его книге начиналась с цитаты из ленинских «Философских тетрадей», а затем — из «философской главы» сталинского «Краткого курса». Завершалась глава о Гегеле целым цитатным каскадом: финальные две страницы были заполнены тремя огромными цитатами — одной из «Капитала» и двумя из «философской главы» «Краткого курса» — о «рациональном зерне» философии Гегеля и «гегелевской идеалистической шелухе» (422–423).

Александрову ставилось в вину то, что он недостаточно акцентировал внимание на противоречии между методом и системой Гегеля, хотя в книге подчеркивалось, что «Гегель не мог сделать революционных выводов из своих открытий в области диалектики. Система Гегеля похоронила его метод. Требование метода Гегеля вскрыть объективную диалектику развития и требование его системы закончить развитие открытием „абсолютного знания“ находятся в глубочайшем противоречии» (415).

Столь же необоснованными были и обвинения Белецкого (а затем и Сталина) в том, что Александров якобы дезавуировал постановление ЦК 1944 года о третьем томе «Истории философии». Напротив, Александров добросовестно

¹ Александров Г. Ф. История западноевропейской философии. 2-е изд., доп. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. С. 7. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц в скобках.

повторил в своей книге все, что было сказано о связи нацизма с Гегелем в связи с критикой третьего тома. Он специально поставил вопрос: «Что пытались заимствовать у Гегеля фашистские мракобесы?» И отвечал на него в полном соответствии с установками постановления 1944 года: «Они заимствовали мистицизм Гегеля, стремились оправдать при помощи его „философии права“ современную реакцию. Современные реакционеры возвели мистицизм Гегеля в особую систему неогегельянства, представляющую собой философию воинствующего мракобесия и реакции» (416). В соответствии с теми же установками Александров утверждал, что «Гегель был прусским националистом», что «безудержное восхваление Гегелем прусской монархии находит свое выражение в обожествлении Гегелем реакционного прусского государства», что он «пытался в своей „Философии права“ обосновать реакционные притязания на завоевание и порабощение Германией других стран и народов. С особым пренебрежением относится Гегель к славянским народам, которых он сознательно исключил из своего обзора всемирной истории, ввиду того что будто бы славянская нация „до сих пор не выступала как самостоятельный момент в ряде обнаружений разума в мире“» (418). И заключал уже совсем в духе военной пропаганды: «Разве не ясно отсюда, что последующие реакционеры в Германии, вплоть до разбойничьей банды гитлеровцев, могли свободно использовать и действительно использовали реакционную болтовню Гегеля о необходимости вести захватнические войны? Неудивительно поэтому, что немецкие фашисты в „теоретическом“ обосновании своего „тотального государства“ и его разбойничьей политики опирались на Гегеля» (420).

Сказать после всего этого, что Александров якобы обеляет Гегеля и пересматривает жесткий подход к нему, сформулированный в 1944 году, было очевидной ложью. Понимали это не только Сталин и Александров, но и участники дискуссии, многие из которых были опытными аппаратчиками и пропагандистами: Александров подвергался публичной обструкции не за то, что ему приписывалось, но за что-то, что не подлежало называнию. Легкость и цинизм, с которыми одному из главных партийных иерархов приписывались несуществующие идеологические прегрешения, должны были продемонстрировать уязвимость каждого перед волей вождя. Именно оборотной стороной этого страха были те изощренность и агрессия, с какими участники дискуссии поносили Гегеля и обвиняли Александрова в его обелении.

Атаки на Гегеля в 1947 году носили беспрецедентный характер (стоит заметить, что, в отличие от *закрытого* постановления 1944 года, они были *публичными*). Казалось, советские философы прощупывали почву, пытаясь понять, как далеко предстоит идти в фактической полемике с «классиками марксизма». Хотя, как заявил Маковельский, «постановление о ликвидации прусского государства является справедливым историческим приговором и над „прусской философией“ Канта, Фихте, Шеллинга и Гегеля» (так теперь он предлагал

называть «немецкую классическую философию»), это не значит, что ее надо совсем «списывать со счетов». Маковельский великодушно соглашался с тем, что этот приговор «не исключает наличия в этих системах отдельных положительных моментов, отмеченных основоположниками марксизма-ленинизма» (210). Другие участники дискуссии, впрочем, сомневались и в этом. Так, Л. Ю. Звонков риторически вопрошал: «Когда „рациональное зерно“ гегелевской диалектики — холмик по сравнению с Эльбрусом материалистической диалектики, — есть ли необходимость теперь так же подчеркивать это „рациональное зерно“, поднимая на щит Гегеля и впадая в апологию его?..» (367).

Атаки были направлены не только на систему Гегеля, но на сам диалектический метод, дискредитация которого грозила обрушением самих «основ марксистско-ленинского учения». И все же уже в первом выступлении в ходе дискуссии Эмдин заявил, что «не только идеализм, но и метод немецкой идеалистической философии был реакционным, враждебным исторически-великим идеям материализма XVIII века» (8). «Классовый анализ», который демонстрировали при этом советские философы, сводился к тому, что, говоря словами М. Д. Каммари, «философия Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля выражает идеологию холопства немецкой буржуазии перед феодально-юнкерской прусской монархией, она бессознательно, в абстрактной, идеологической форме выразила ту тенденцию развития капитализма, которую Ленин впоследствии назвал юнкерско-прусским путем развития капитализма» (17).

Ссылки на Ленина не могли скрыть сути происходящего: фактически предлагался отказ от марксистской и ленинской оценки Гегеля как одного из главных источников марксизма. Так, В. Светлов, заявивший, что «консервативная философская система Гегеля играла такую же реакционную роль в истории философии нового времени, как философия Платона в древнее время, как богословская философия в Средние века», призывал к прямому пересмотру статуса немецкой философии как одного из трех «источников» марксизма: «едва ли следует признать правильным утверждение Энгельса о том, что немецкая идеалистическая философия была классической философией, т. е. лучшей из буржуазных философских систем» (57).

Но выбора особого не было: как утверждал В. П. Егоршин, вся западноевропейская философия связана с христианством, а «философия христианства слишком тоща, обскурантна, даже вонюча (*sic!*), но она была неизбежным продуктом своей эпохи и именно к этому вонючему источнику припадают и Шеллинг, и Кант, и Гегель, и Беркли, и Мах» (355). Некоторые выступавшие доходили до кликушества. Так, заявив, что «в философии Гегеля с самого начала, можно сказать, текла дурная кровь немецкой аристократии, феодализма и теологии. Эта кровь отравила весь организм ее философии», Б. А. Чагин определил ее как «буржуазно-юнкерскую философию» и утверждал, что «ее социальные корни восходят к возникновению и развитию трусливой немецкой буржуазии».

Жданову даже пришлось урезонивать воинствующего философа. Между председателем и выступавшим состоялся такой обмен репликами:

Жданов. Тов. Чагин, Гегель, видимо, больше всех выигрывает в результате этого совещания. (Смех.)

Чагин. Мне кажется, что от моего объяснения он проигрывает (198–199).

Видимо, почувствовав границу, которую переходить не следует, некоторые из выступавших начали урезонивать коллег. Так, П. А. Ковчegov из Кишинева вызвал смех в зале, заявив, что «некоторые товарищи договорились до того, что просто-напросто решили отрицать что бы то ни было ценное в философии Гегеля. Буквально развенчали Гегеля таким образом, что Гегель превращается из вершины немецкой буржуазной философии не только в бугорок, а просто в яму» (248).

Ирония состояла в том, что участники дискуссии бессознательно цитировали Гегеля, проявив себя истыми гегельянцами. Только вместо гегелевского прусского государства, на котором почил Абсолютный дух, они поставили марксизм и советское государство. А. М. Буйницкий заявил, что «если в прошлом философские системы сменяли друг друга, то последнее столетие показало неизбежность нашей философии, ее непреложную, неодолимую правду, что ее не может сменить никогда никакая другая философия. Кончились смены философских систем, извращающих картину мира. Познана правда мира» (236). Ему вторил Ц. А. Степанян: «Только принципы и основы марксизма неизбежны... Отсюда и вечность марксизма. Весь столетний опыт развития марксистской философии говорит о том, что марксизм — это бессмертное мировоззрение. Бессмертие народа делает бессмертным и цельное, непрерывно развивающееся мировоззрение диалектический материализм» (437).

Спустя пять лет Александров будет продолжать каяться в мнимом гегельянстве, повторяя, что не учел данные в 1944 году указания ЦК ВКП(б) о недостатках и ошибках в освещении истории немецкой философии конца XVIII — начала XIX века, допущенные в третьем томе «Истории философии», в результате чего «смазал коренную противоположность между идеалистической диалектикой Гегеля и революционной материалистической, марксистско-ленинской диалектикой, не вскрыл классовой ограниченности диалектики Гегеля, преувеличил ее значение, не понял и не показал, что немецкая идеалистическая философия была аристократической реакцией на французскую революцию и французский материализм»¹.

Но весь этот перечень прегрешений был фиктивным. Когда спустя полтора года после философской дискуссии разразилась антикосмополитическая

¹ Александров Г. Ф. Труды И. В. Сталина о языкознании и вопросы исторического материализма. М.: Госполитиздат, 1952. С. 47.

кампания и Александров начал разоблачать в печати «космополитов — холуев буржуазии», тогдашний замдиректора Института философии АН СССР и редактор журнала «Вопросы философии» Д. И. Чесноков не преминул напомнить ему, что его книга «содержала тот же порок». Фактическое обвинение в космополитизме бывшего начальника Агитпропа ЦК объяснялось тем, что буржуазный объективизм, в котором его обвиняли в 1947 году, был просто «переквалифицирован» в более серьезное идеологическое преступление — космополитизм. Мнимые «объективизм» и «гегельянство» Александрова были лишь эвфемизмом. Уже в 1949 году Александров обвинялся в том, что «вместо глубокой, наступательной критики космополитизма он дал объективистское изложение враждебных космополитических воззрений, растворил политическую сущность космополитизма в абстрактных, „академических“ рассуждениях»¹.

Но и в 1947 году всем было ясно, что Гегель виновен, прежде всего, в том, что был немцем и переоценивал немецкий дух и прусское государство и, соответственно, недооценивал славянские народы. Атаки на Гегеля настолько перемежались с атаками на самих основоположников марксизма, что казалось, что проклинавшие Гегеля советские марксисты, в националистическом угаре уже открыто отрицающие Маркса, Энгельса и Ленина, для полноты картины начнут цитировать презрительно-уничижительные оценки России и русских самих Маркса и Энгельса, рядом с которыми Гегель показался бы русофилом. Дело до этого не дошло, поскольку вопрос о Гегеле после войны потерял для Сталина актуальность и муссировался только в целях националистической мобилизации «философского фронта». Никакого радикального пересмотра «основ марксизма» Сталин не предполагал. Поэтому на свет был вытаскен национализм Гегеля, тогда как последовательно антирусские взгляды Маркса и Энгельса продолжали оставаться табу.

Уже постановление ЦК от 1 мая 1944 года критиковало авторов третьего тома «Истории философии» за то, что они не отвергли присущего немецким мыслителям пренебрежительного отношения к славянским народам и прежде всего — к русскому, что в нем «не подвергнуты критике такие реакционные социально-политические идеи немецкой философии, как восхваление прусского монархического государства, возвеличение немцев как „избранного“ народа; пренебрежительное отношение к славянским народам, апологетика войны, оправдание колониальной, захватнической политики и т. д.». Слова об «избранном народе» звучали издевательски, а отсылки к Марксу и Энгельсу, относившимся к России и русским с еще большим презрением, чем Гегель, и вовсе комичны.

Кроме того, в ходе разразившегося в 1944 году скандала вокруг четвертого (т. наз. «русского») тома «Истории философии» (его критика не вошла

¹ Передовая // Вопросы философии. 1949. № 1. С. 14. См. подробно: Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Пятый пункт основного вопроса философии. Эпизоды 40-х годов // Человек. 1993. № 3; Сонин А. С. «Космополиты» от философии // Архив истории науки и техники. Вып. III. М., 2007.

в постановление ЦК) главная ошибка авторов была усмотрена в недооценке «самостоятельности» русской философии. Как заявил сменивший Юдина на посту директора Института философии АН СССР В.Н. Круглов, авторы рассматривают русских философов

с точки зрения влияния на них западноевропейских философских систем, и в то же время совершенно не показана преемственная связь между самими русскими философами, не показано, что всякая позднейшая русская философская система исходила не только из критической переработки всей суммы идей, накопленных западноевропейской философией, но и из богатейшего идейного материала, накопленного предшествующими русскими философами. Многие же главы тома были построены так, что в них разбираются только те идеи, которые были выдвинуты западноевропейскими философами. Почти совершенно отсутствует указание на самостоятельность и оригинальность русской философии. Вместо этого в ряде глав сквозит другая неправильная линия, — что русская философия стала передовой только благодаря немецкой философии¹.

Русским «демократическим мыслителям» предстояло быть представленными не просто «самостоятельными», не просто прямыми предтечами марксизма, но указывавшими путь западноевропейской философии: «Крупнейший недостаток тома состоит в том, что взгляды Герцена, Белинского, Чернышевского, Добролюбова не рассматриваются в нем как высшее развитие домарксовской философии, а между тем эти русские мыслители оставили позади себя Гегеля и Фейербаха, были на голову выше Гегеля и Фейербаха и ближе всех других подошли к диалектическому материализму»².

Партийность советской философии, как и следовало ожидать, начала производить новую историко-философскую (сюр)реальность: предтечами марксизма были объявлены вместо Гегеля и Фейербаха, вместо немецкой классической философии Белинский с Добролюбовым — «русские мыслители», о существовании которых Маркс не имел представления. Вообще, судя по тому, что он и Энгельс писали о России, трудно представить, чтобы они ожидали появления в этой «рабской», «реакционной», «татаризованной» стране мыслителей как таковых.

Таким был фон начавшего складываться еще с конца 1930-х годов поистине фантастического историко-философского нарратива, возвеличивавшего «русскую философскую мысль», которая якобы затмевает немецкую классическую философию. Ясно, что если определение Энгельсом домарксистской

¹ Светлов В. Н. О недостатках в разработке вопросов истории западноевропейской и русской философии (Из доклада на собрании партийного актива Академии наук СССР) // Вестник Академии наук СССР. 1944. № 7–8. С. 28–29.

² Там же.

философии Германии как «классической» дезавуируется, ей на смену должна прийти еще более «классическая» философия. Понятно, что такая философия «должна была появиться и в России. Ею была объявлена „революционно-демократическая философия“ Герцена, Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Надо ли говорить, что русские „философы“ были намного более передовыми своих немецких предшественников?»¹ Обосновывалось это тем, что, как заявил в ходе дискуссии Г. М. Гак, «после того как сложился ленинизм, являющийся вершиной философской мысли и имеющий своей родиной Россию, история философии уже никак не является историей западной философии» (24). Соответственно, нужно было найти русские корни этой «вершины».

Приоритет русской философии (как и вообще русские приоритеты во всех областях) становится центральной темой в историко-философской науке. Уже во Введении к своей «Истории западноевропейской философии» Александров заявил: «Не изучив внимательно и не использовав глубокую критику философских систем прошлого, данную классиками русской философии, нельзя составить научного представления о ходе развития философской мысли в западноевропейских странах» (6). Специализировался на этих классиках заместитель Александрова по Агитпропу М. Т. Иовчук. В 1943 году кафедра истории философии философского факультета МГУ была переименована в кафедру истории западноевропейской философии, поскольку в пару к ней по инициативе Иовчука была создана кафедра истории русской философии, которую он и возглавил.

Призывая в своих статьях и в ходе дискуссии «до конца развенчать, окончательно похоронить легенду о полной зависимости русской мысли от заграницы» (217), Иовчук заявлял:

Русские революционные мыслители критически преодолевали немецкий идеализм и другие реакционные теории Запада в жестокой борьбе против русских эпигонов немецкого идеализма и буржуазной социологии, которые, как известно, раболепствовали перед Западом, культивировали низкопоклонство перед буржуазной культурой и философией, унижали национальное достоинство русского народа и рассматривали Россию как некое опытное поле для произрастания семян той или иной западноевропейской философской системы (214).

Замечания эти были не только ложными (Белинский был страстным гегельянцем²), но и двусмысленными: именно такими эпигонами, видевшими в России «опытное поле» для произрастания западноевропейских идей, были

¹ Батыгин Г. С., Девятко И. Ф. Советское философское сообщество в сороковые годы: Почему был запрещен третий том «Истории философии»? С. 631.

² См.: Shkolnikov V. The philosophical cap of Yegor Fjodorovič or becoming Belinskij // Studies in East European Thought. 2013. December. Vol. 65. (Special issue „Hegel in Russia“.) P. 175–187. <http://link.springer.com/journal/11212/65/3/page/1>.

русские марксисты. Другое дело — сталинский национал-большевизм, который требовал пересмотра марксистского интернационализма.

После изгнания Иовчука из ЦК в 1947 году его кафедру в МГУ возглавил (и руководил ею до конца жизни в 1983 году) И. Я. Щипанов. В своей речи в ходе философской дискуссии он требовал «окончательно похоронить национальный нигилизм, преклонение некоторой части наших людей перед буржуазной культурой, недооценку творческих сил русского народа, отрицание самостоятельности русской культуры» и призывал «развеять помещичьи и буржуазные легенды о том, что Ломоносов — подражатель Вольфа; Радищев и декабристы — слепые последователи французских просветителей; Герцен, Белинский, Чернышевский и Добролюбов — покорные ученики Гегеля, Фейербаха и т. п.; Писарев — популяризатор вульгарного материализма Бюхнера, Фогта, Молешотта» (498).

Поскольку новый конструкт — «русская философия» — создавался практически на пустом месте, материал буквально натаскивался из всех смежных областей — из истории науки, публицистики, журналистики, литературы.

Возьмем, например, Россию второй половины XVIII и XIX столетий. Мы видим здесь такое большое созвездие деятелей науки и философии — Ломоносов, Радищев, Огарев, Чаадаев, Герцен, Белинский, Чернышевский, Добролюбов, Писарев, Лобачевский, Менделеев, Тимирязев и многие другие, — которое и по количеству имен, не говоря уже о характере их научных и философских воззрений, может поспорить с любым историческим периодом в истории философии (123), —

воскликнул Митин. Но поскольку реальных имен оказалось мало для демонстрации интеллектуального богатства русской философии, на помощь пришла мифология. Так, В. Н. Сарабьянов, выразив несогласие с самим названием книги «История западноевропейской философии» как «политически ошибочным», апеллировал к тому, что Запад игнорирует русскую науку:

Вы подумайте, за границей всякие Гегели — о фашистах уж и говорить нечего, — когда пишут мировую историю, молчат о русской истории. Там не принято называть Ломоносова, Петрова, Яблочкова, Попова и других, и даже в старых русских учебниках писали, что радио Маркони открыл, а лампочки накаливания — дело Эдисона, а не Ладыгина. Неужели мы должны повторять все это? Мы являемся учителями всего мира. Ведь вот если бы книга т. Александрова была одобрена, она была бы переведена на различные иностранные языки, и тогда наши враги за границей сказали бы что вот у самого советского автора нет ничего о русских (135).

Эти патриотические призывы ложились на благодатную почву. Если, как утверждал Эмдин, «книга по истории философии должна ставить своей целью

воспитание у наших читателей чувства национальной гордости за русский народ, за его культуру и науку» (12), то надо ли удивляться, что эта национальная гордость при наличии таких философов мирового уровня, как Белинский и Чернышевский, требовала поношения западноевропейской (и главным образом немецкой) философии? И вот уже Б. Г. Кузнецов заявлял, что «кантовские „Метафизические начала естествознания“ оказались лужицей, а никогда не входившие в школьную историю философии идеи Лобачевского — началом целого океана новых идей в науке» (66).

Поскольку выдумываемая на глазах «русская философия» должна была как-то вписываться в историко-философский нарратив, неизбежно возникали серьезные исторические проблемы. И здесь участники дискуссии буквально соревновались в новаторских идеях. Так, В. К. Чалоян не соглашался с Иовчуком в том, к какому веку относить начало русской философии. Он предлагал его датировать не XV веком, а XII: якобы «русские еще в XII веке переводили, комментировали, создавали у себя, на своем родном языке, философскую культуру» (144). И вообще, поскольку «страны византийской цивилизации не только создали развитую философию, но еще и сохранили от гибели эллинскую и эллинистическую философскую литературу» (145), именно они были источником европейского Возрождения. Ведь Западная Европа «не могла иметь в своем распоряжении ни философии, ни других отраслей культуры античного мира, она не располагала древним культурным наследием. Отсюда явствует, что источником идей для Ренессанса Запада мог быть только Восток, где не побывали германские вандалы, где турецкие полчища еще не успели уничтожить вековую культуру передовых народов Востока» (146). Поэтому, делал вывод Чалоян, «мы можем заключить, что источником западной философии является философия, созданная народами Востока. Таким образом, философия и культура Востока проникают на Запад, с одной стороны, через арабов и, с другой стороны, через Византию. На этих двух источниках и строится философия и культура Запада. Все это дает нам право говорить о восточных корнях западной цивилизации» (146).

Другие выступающие не уходили столь глубоко в историю, находя оригинальность русской философии куда ближе к современности. Так, под пером Б. С. Мейлаха русское Просвещение из слабого и эпигонского превратилось в самое сильное и передовое в Европе:

почему во *французском* просветительстве, носившем наиболее революционный по сравнению с другими западноевропейскими странами характер, все же проблема народа и народности решалась почти аристократически и почему в «Энциклопедии» простой народ определяется как чернь, которой чужды возвышенные стремления? Исходя из тех же принципов, следует объяснить, почему в *немецком* просветительстве при ряде прогрессивных элементов было столько филистерства,

пассивности, мещанской двойственности и почему в *английском* просветительстве под маской трезвого практического здравомыслия искажались коренные принципы просветительской идеологии. При таком одновременном изучении просветительства разных стран становится ясным, что *только в России* просветительство (если говорить о радищевской традиции) приняло форму относительно наиболее полной защиты и отражения интересов угнетенных народных масс (399–400).

Еще ближе к современности, Т. Алексанян из Еревана утверждал, что если немецкая философия была аристократической реакцией на французскую революцию, то русская (в лице Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова), «защищая прогрессивные традиции предшествующей философии, по существу была борьбой против аристократической реакции на Французскую революцию. Это точно так же, как в конце XIX и начале XX века русская философия в лице Ленина — Сталина была борьбой против международного ревизионизма» (304). Иными словами, Гегель и Кант приравнивались к Бернштейну и Каутскому, а Герцен и Чернышевский — к Ленину и Сталину.

Сарабьянов пошел еще дальше в попытке рационализировать несуществующую связь: если принадлежащих к домарксовской философии Белинского, Чернышевского, Герцена, Добролюбова «рассматривать не хронологически, а как ступень в развитии человеческого мышления», то выстраивается совершенно новый историко-философский нарратив:

Если всем совершенно ясно, что прыжок от феербаховского метафизического материализма с идеалистическим пониманием истории к материализму Маркса—Энгельса слишком крут и резок, то, очевидно, где-то между ними должно быть соединяющее звено. Мы ищем и находим это звено в философии Белинского, Чернышевского, Герцена, Добролюбова, которые были материалистами-диалектиками, правда, не всегда последовательными, но не дошедшими до исторического материализма (135).

Не говоря уже о том, что никто из этих литераторов философом не был (кроме, пожалуй, написавшего несколько работ по эстетике Чернышевского), сама эта схема была вполне абсурдной: если видеть в этих писателях мост между метафизикой и идеализмом и марксизмом, то Маркс оказывается практически последователем... Добролюбова.

Попытки русификации ленинизма как якобы «выражения русского национального характера» с целью легитимации национал-большевистской интерпретации марксизма¹, которые последовательно предпринимал Иовчук, натал-

¹ О том, насколько и сегодня актуальны коллизии на «философском фронте» 1944–1947 годов, свидетельствует тот интерес, который проявляется к ним в настоящее время. Среди большого числа историко-философских исследований, посвященных советскому периоду, есть и такие, где и сегодня отстаивается точка зрения, согласно которой «в идеологических коллизиях 1944 г.

кивались на серьезные идеологические возражения, которые в ходе дискуссии озвучил М.З. Селектор. Возражая Иовчуку, он заявил, что «ленинизм не является чисто национальным и только национальным, чисто русским и только русским явлением. Ленинизм — явление интернациональное, имеющее корни во всем международном развитии» (428). Полемизируя с Иовчуком, он обвинял последнего, по сути, в «клевете на ленинизм» и подыгрывании «идеологическим противникам»:

Разве это классовое, марксистское объяснение исторических фактов? Характеристика ленинизма — как чего-то вытекающего из специфических черт русского национального характера — существует. Но это характеристика, какую дают ленинизму реакционные враги его из лагеря буржуазии, какую пускают в ход социал-демократические противники ленинизма, противопоставляющие ему «культурный» и «истинный» западноевропейский марксизм (429).

Селектор обвинил Иовчука в том, что тот раздробляет основания марксизма. Ведь если Маркс и Энгельс «вырабатывали свое диалектико-материалистическое мировоззрение, отправляясь от идейного материала предшествующих им философских школ и направления, от идеалистической диалектики созерцательного материализма, утопического социализма» и сами одно время находились под влиянием Гегеля и Фейербаха, то уже Ленин никаких колебаний не испытывал. Он уже прямо «отправляется от марксизма и с самого начала своей революционно-теоретической деятельности выступает как верный и последовательный продолжатель Маркса и Энгельса». Нужно ли говорить, что «товарищ Сталин с первых шагов своей теоретической работы выступает как

и последующих лет нашла отражение (пусть подспудное и искаженное партпропагандой) глубинная тяга русского народа к самосознанию вопреки десятилетиями господствовавшей коминтерновской установке» (Бирюков Б. В., Верстин И. С. Идеологические кампании сороковых годов прошлого столетия и проблема русского национального сознания. Постановление ЦК ВКП(б) по третьему тому «Истории философии» и «философская дискуссия» 1947 года. Роль З. Я. Белецкого // Вестник Московского университета. Сер. 7. Философия. 2005. № 3. С. 70). Рассуждая «над смыслом осуждения третьего тома „Истории философии“, борьбы с „низкопоклонством“ перед Западом и кампании против „космополитизма“» и «отказа от установившегося в марксизме пиетета перед „гегельянщиной“», некоторые современные российские авторы приходят к выводу, что «это было *уродливым* проявлением *объективной потребности* великой страны в восстановлении десятилетиями попиравшегося чувства национального сознания», а те, кто отстаивал историю философии от политических спекуляций, «оставались чуждыми русскому самосознанию „интеллектуалами“-атеистами в западном смысле» (Там же. С. 86). Идеологическая омонимия оборачивается здесь идеологической синонимией: обвиненные в недостаточной «партийности» философы были просто недостаточно националистами. Нужно ли говорить, что в условиях национал-большевизма эти «коминтерновские установки» отнюдь не «господствовали десятилетиями», но начали демонтироваться с конца 1920-х годов, а публично были денонсированы в 1944–1947 годах. Поскольку сталинизм (определенно, в своей поздней стадии) был русским национализмом в марксистских покровах, современный неосталинизм, последовательно срывая со сталинизма «коминтерновские» одеяния, разрушает марксистские идеологические симуляции сталинизма, выставляя напоказ его истинную природу и реальные интенции.

непоколебимый марксист, верный ученик и соратник Ленина. Вы не найдете у Ленина и Сталина трудов, носящих следы чужих, немарксистских влияний. Все их произведения, начиная с первого, отлиты из чистой марксистской стали». А если так, то можно ли, подобно Иовчуку, говорить о каких-то «различных, нескольких базах или источниках ленинизма»? (430). Обвиняя Иовчука, по сути, в «национализации» марксизма в его выступлениях на страницах журнала «Большевик» в 1945 году, Селектор заявил, что «теоретическая фальшь этого построения состоит в том, что она отрывает марксизм в России от Маркса и изображает дело так, будто даже марксизм (не собственно ленинизм, как нечто новое, что внес Ленин в сокровищницу марксизма, — а именно марксизм) заново возник в России независимо от Маркса и явился исключительным результатом развития идей революционных демократов» (432). Получалось, что заслуга Ленина состояла лишь в «развитии идей революционных демократов», что было принижением заслуг Ленина (435).

Столь же решительно с критикой «националистических извращений» выступил и Б. М. Кедров (что спустя полтора года, во время антикосмополитической кампании, ему будет вменено в вину). Он говорил о неверном понимании принципа национальной философии:

Национальный принцип, понимаемый ограниченно, метафизически, а значит неправильно, требует, чтобы корни и истоки философских учений отыскивались обязательно внутри данной страны и только здесь. Реально же, по мере обострения классовой борьбы, по мере ее развития оказывалось, что философия *одной* страны возникала как прямой ответ на революционные события, происходящие в *другой* стране, но, разумеется, ответ, преломленный через особенности национальной культуры, духовных традиций той страны, где он возник. При такой постановке вопроса национальный признак философии должен выступить как подчиненный, как зависимый от основного, классового назначения данной философии (45).

Возражая против сверхпатриотических призывов опираться всецело на русское философское наследие, Кедров заявил, что «мы — все патриоты, русские люди, хотим во всем блеске показать значение прошлого нашего народа, желаем поднять на щит русскую философию, но это не должно мешать нам видеть принципиальную грань между прошлым и настоящим, между марксизмом и домарксистской русской классической философией». Однако это не мешало ему указать на то, что «когда т. Александров пытается поднять на щит русских философов, то он даже не замечает, что делает это не путем поднятия русской философии до марксизма-ленинизма, а фактически путем принижения марксизма-ленинизма до уровня русских просветителей XIX и даже XVIII века» (46).

Не руководителям Агитпропа, в руках которых находились институциональные рычаги, было бояться идеологических аргументов. А реальность была

такова, что, как заявил Л. Ф. Бердник, «большинство диссертаций за последние годы было написано и защищалось на темы русской философии 40–60-х годов прошлого века». Но надо было проявить «политическую наивность», чтобы заключить, будто «поголовное увлечение наших молодых философских кадров и их руководителей историей русской философии из положительного направления в нашей работе превратилось в резко отрицательное», поскольку «по существу является уходом, бегством наших философских кадров от современной тематики в историческое прошлое» (335). Напротив, «увлечение» было вполне актуальным и связано было с общей деградацией философской культуры. Об этом говорила в ходе дискуссии З. В. Смирнова, сама много сделавшая для популяризации русской философии. Она упрекала «молодых товарищей» в том, что они

начинают заниматься историей русской философской мысли не потому, что это им интересно, не потому, что это имеет большое научное значение, а потому, что это им представляется наиболее легким и простым делом. Эти товарищи часто подходят к истории русской мысли очень просто. Что нужно знать для этого? Языков знать не нужно, западноевропейскую философию знать не нужно, даже русскую литературу, с которой так тесно была связана русская философская мысль, знать не нужно... мы должны сказать твердо нашим молодым товарищам, желающим работать в этой области, что история философии есть наука, история русской мысли это также наука, а поэтому будьте добры обращаться с ней, как с наукой (113).

Мы возвращаемся к источнику философской дискуссии 1947 года, а именно к «кадровой» проблеме, которая не могла не всплыть в ходе обсуждения. Интересно, что со стороны партийного руководства эта тема всячески микшировалась. Так, Жданов, открывая дискуссию, заявил, что неудача книги Александрова объясняется всего лишь тем, что «автор не совсем серьезно подошел к теме» (5), а в своем выступлении подчеркнул, что «причина отставания на философском фронте не связана ни с какими объективными условиями. Объективные условия, как никогда, благоприятны, материал, ждущий научного анализа и обобщения, безграничен. Причины отставания на философском фронте надо искать в области субъективного. Эти причины в основном те же самые, которые вскрыл ЦК, анализируя отставание на других участках идеологического фронта» (268–269). На эти же «субъективные причины» указывал и сам Александров, говоря, что при наличии философских институтов, факультетов и издательств, «книг по марксистской философии, написанных нашими философами-профессионалами, почти нет», что Институтом философии руководили поочередно Митин, Юдин, Светлов, Васецкий, но «Институт оказался бесплодным» и «сотрудники института ссылались при этом на многолетнее теоретическое бесплодие своего патрона — Юдина». Противореча

самому себе, начальник Агитпропа утверждал, что, с одной стороны, «нельзя сказать, что у нас, к примеру, в Институте философии в качестве руководителей находились люди неподготовленные, малосведущие в вопросах философии», а с другой, «не все благополучно обстоит и с подбором самого состава научных работников в Институте философии» (298)¹.

Парадокс этих высказываний состоит в том, что очевидное бесплодие сталинской философии не требовало объяснений — уровень этой философии был столь высок, что «разрабатывать» было уже просто нечего:

Товарищ Сталин, партия дают такие великие образцы идеологической работы, образцы развития теории, нашей философии, держат нашу марксистско-ленинскую философию на таком величайшем уровне, на каком она никогда еще не находилась за все сто лет, прошедшие после возникновения марксизма! И только наша организационная слабость, частые ошибки, уже длительное отставание нашей работы, превратившееся в привычку, мешают нам развернуть силы философских работников во всю их мощь и вполне встать на уровень теоретической работы, уже достигнутый партией... (299)

Контроль за философией начиная с 1920-х годов осуществлялся Сталиным посредством слияния философов с номенклатурой. Как заметил М.Г. Ярошевский,

На протяжении десятилетий происходило сращивание официальных философов с аппаратом партийно-бюрократического контроля и подавления. Служба в этом аппарате открывала путь к высшим академическим званиям, со всеми высокими привилегиями, которые общество предоставляет тем, кто обогатил науку выдающимися открытиями. Из клеветов сталинщины складывалось Отделение философии Академии наук... Традиция формирования корпуса академических философов из числа партийных функционеров, заложенная Александровым и Федосеевым, была продолжена в последующие годы. Возникает когорта деятелей, которые, заполнив множество кафедр и учреждений, образовали призванную исполнять предписания Сталина службу идеологической полиции...²

Это слияние философии с партаппаратом не было, конечно, секретом для участников дискуссии. Более того, оно было частью самоидентификации. Так, обращаясь к аудитории, Л.Ю. Звонов заявлял: «мы, партийные работники в области философии...» (363). И все же, несмотря на признание того, что

¹ Из справки Александрова на имя Сталина следовало, что после войны в СССР было около 700 профессиональных философов (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 492. Л. 5).

² Ярошевский М.Г. Сталинизм и судьбы советской науки // Репрессированная наука. Л.: Наука, 1991. С. 6–33.

«партийный и советский аппарат очень нуждается в теоретически подготовленных работниках и известная часть товарищей обязательно должна пойти и в партийный, и в советский аппарат», как заметил В. Светлов, «у нас образовался какой-то флюс»: «Как-то получается так, что из среды историков, философов, экономистов, литературоведов, искусствоведов наибольший процент работающих на организационной руководящей работе составляют философские работники» (64). Все понимали, что причиной тому было положение Александрова и расставленные им на все ключевые посты «александровские мальчишки». Не постеснялся сказать об этом Юдин:

Необходимо навести порядок в расстановке философских кадров. Дело сложилось таким образом, что куда ни посмотрите, везде и всюду, во всяком случае, во многих местах представлена кружковщина. Уж слишком однобоко подбираются кадры во многих местах, на важных местах подобраны люди по групповому принципу, в одних руках сосредоточивается столько руководящих философских научных постов, что порою получается замкнутый круг. К примеру, в Академии общественных наук — руководитель философской кафедры т. Федосеев. Если кафедра плохо работает, надо пожаловаться в Управление пропаганды т. Федосееву; если напишешь статью в «Большевик» и не согласишься с ответственным редактором т. Федосеевым, то на т. Федосеева надо жаловаться в Управление пропаганды т. Федосееву же (286).

Но если в устах Юдина, который был таким же многоликим на протяжении всей своей карьеры, и особенно в 1930-е годы, эти lamentации воспринимались с иронией, то для немногих профессиональных философов здесь была серьезная проблема, о чем в ходе дискуссии заявили З. А. Каменский и Я. А. Мильнер. Первый указал на то, что «наши руководящие товарищи, имеющие преимущественное право печатания, не являлись и не являются в подавляющем большинстве своем одновременно и крупнейшими деятелями философской науки. Они в сущности больше лица административные, чем ученые» и «не имеют, вполне заслуженно, научного авторитета». Перечислив всех директоров Института философии АН СССР, Каменский попросил аудиторию «назвать хотя бы одну их работу, которая открывала бы новую страницу в философской науке, которая явилась бы оригинальным вкладом в нее» (366–367). Характерно, что подобное заявление со столь высокой трибуны никого не смутило: никто из руководителей «философского фронта» не считал, что должен «открывать новую страницу в философской науке» или вносить «оригинальный вклад в нее». При этом, по словам Мильнера, именно это, «сравнительно небольшое число философов фактически монополизировало в своих руках все дело издания философской литературы в стране, как и руководство философским образованием и философским фронтом в целом» (405). Ситуация

не изменилась и после дискуссии. Спустя два года после нее Юрий Жданов описывал ее в докладной записке на имя Суслова, не стесняясь в выражениях:

Что касается наших философов-профессионалов, заполняющих институты философии и философские кафедры учебных заведений, партийных школ, то никто из них за тридцать лет советской власти и торжества марксизма в нашей стране не высказал ни одной новой мысли, которая вошла бы в сокровищницу марксистско-ленинской философии. Более того, никто из наших философов-профессионалов не высказал ни одной мысли, которая обогатила бы какую-либо конкретную отрасль знаний. Это в равной мере относится к Деборину и Митину, Юдину и Александру, Максиму и Кедрову и ко всем остальным¹.

Чем же они были заняты? Почти все выступавшие в ходе дискуссии указывали на засилье критических опусов, «систематизаторства» и «комментаторства». Как напомнил Баскин, в отличие от литературы, где критик, пишущий статьи о стихах, не обязательно должен быть поэтом, о философах этого сказать нельзя: «Философ обязан не только критиковать философские труды, но и сам писать по вопросам философии. У нас в философской среде в последнее время имеется ряд только критиков, которые видят в исследовании одну задачу — критически высказываться о других товарищах» (162). В. С. Паукова сокрушалась о том, что «у нас среди философов — научных работников — много людей, способных лишь систематизировать взгляды по тому или иному вопросу. Они не могут желать больше ничего и не позволяют другим делать то новое, что требует страна и наука, ибо „систематизация“ взглядов стала их второй природой» (226). С другой стороны, как сказал М. А. Леонов, «задача комментирования и популяризации произведений классиков марксизма-ленинизма, задача хорошего пересказа их никогда не устареет. Но одного этого уже теперь недостаточно. Мы задержались на комментаторском периоде. Теперь партия требует от философов, чтобы они шли дальше» (156).

Здесь, конечно, желаемое выдавалось за действительное: парадокс дискуссии состоял в том, что от философов никто не требовал, чтобы они «шли дальше». Проблема была в несовместимости философии с ее государственно-идеологическим статусом. На это обратил внимание в своей произнесенной речи Б. А. Фингер:

Нас всех называют философами, но правильно ли это? Среди нас имеются более или менее хорошие преподаватели философии, имеются авторы более или менее хороших или более или менее плохих книг и статей по философии, но мне кажется,

¹ Докладная Записка Агитпропа ЦК М. А. Суслову О «тяжелом положении» в области философии // Сталин и космополитизм: Документы Агитпропа ЦК КПСС, 1945–1953 / Сост. Д. Г. Наджафов, З. С. Белоусова. М.: МФ «Демократия», 2005. С. 501.

что среди нас мало философов. Быть философом — это значит прежде всего ставить вопросы концепционного порядка, причем такие вопросы, которые по отношению к той или иной области знания или по отношению к знанию как таковому являются вопросами методологического порядка (462).

В условиях советского идеократического государства, где философия была концентрированной формой идеологии, постановка подобных вопросов была абсолютной прерогативой Сталина. Задача философов была именно систематизаторской и комментаторской. Судя по тому, что из всех представленных к публикации материалов единственной неопубликованной осталась речь Аджемяна, которая была отвергнута поначалу Б. Кедровым, а затем и Ждановым, увидевшим в ней «враждебную марксизму-ленинизму галиматью»¹, можно определенно утверждать, что Сталин не стремился ни к чему большему в самой философской науке. Аджемян утверждал:

...у нас есть философские работники, популяризаторы, специалисты, историки философии и критики философии. Но философов, утверждаю я, у нас здесь в зале нет. Почему? Потому что философ — это означает не просто ученый, посвященный в философскую науку, но творец этой науки. Возьмите обсуждаемую книгу. Можно ли автора называть философом на основании этой книги? Никак, он историк философии и только. Но у него же на днях вышла статья против Дьюи и других. Выступает ли он в этой статье как философ? Нет. Он тут выступает как критик философии... Мы должны с некоторым смущением отказаться от тех иллюзий, что у нас множество философов, и заботиться о том, чтобы наиболее творчески одаренные из них получили бы возможность проявить себя как философы, т. е. обогащать ядро, сердцевину философской науки, а не только внешнюю оправу, систематизацию, историческое освещение этого ядра.

Мы должны дать широкие возможности печатать всякую смелую, оригинально задуманную работу, посвященную проблемам диалектического и исторического материализма, логики, онтологии, гносеологии не в том аспекте, как было до сих пор, а совершенно в другом. До сих пор мы писали о философии... Творческий философ не должен заниматься только критикой новых реакционных модных течений буржуазного мира, а он должен сам создать новые современные прогрессивные течения, оттенки, жанры в области философии...²

Ни оценка советских философских работ как, по сути, популяризаторских, ни утверждение об отсутствии в СССР творческих философов, ни тем более призыв «дать широкие возможности печатать всякую смелую, оригинально

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 492. Л. 41.

² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 490. Л. 61, 80, 81. Стенограмма. Вып. 3. Тексты не успевших выступить в дискуссии.

задуманную работу» не соответствовали сталинским намерениям. Это была не «критика положения дел в советской философии», но попытка проблематизации самого ее статуса как комментирования священного текста, легитимирующего власть. Не удивительно, что призывы к отказу от комментирования и созданию самого текста «творческими философами» квалифицировались Кедровым в письме к Жданову как «в корне враждебные нам», а самая постановка подобных вопросов — как «клевета на наше мировоззрение». А чтобы у Жданова возникли нужные ассоциации, Кедров заявил, что Аджемян «объективно взял на себя роль Зоценко в философии»¹. Ирония состояла в том, что советской философии, теперь полностью заточенной на «обличительную критику», впору было брать уроки именно у Зоценко.

*(Синтез-распад) Философская брань, или Чистая партийность:
Закон отрицания отрицания*

Эта книга — своеобразный ответ на книгу Александрова — по всем внешним параметрам — академическое издание. Она не просто вышла в издательстве Академии наук СССР, но с грифом Института философии АН СССР на обложке. Ее заголовок — «Против философствующих оруженосцев американско-английского империализма» — не содержит ни одного нейтрального, безоценочного слова — даже грамматически верное «англо-американский» перевернуто здесь, чтобы указать на доминирующее, американское, зло. Хотя подзаголовок содержит некое подобие академизма: «Очерки критики современной американско-английской буржуазной философии и социологии», это — лишь указание на поле, подлежащее «философско-социологической критике», как она стала пониматься после 1947 года: ни о философии, ни о социологии речь в книге не идет. Главный ее предмет — некий политико-идеологический субстрат, к которому сведены здесь философия и социология. Советский принцип подхода к философии как идеологии и инструменту политической борьбы полностью приложен здесь к зарубежной науке.

Из философских книг, вышедших в СССР после философской дискуссии до смерти Сталина, эта примечательна тем, что она стала прямым ответом на требовавшийся в ходе дискуссии поворот к критике современной западной философии². В ситуации, когда диамат, истмат, а теперь и история философии

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 492. Л. 35–37.

² На этом настаивал Сталин в своем последнем публичном выступлении на заседании Бюро Президиума ЦК КПСС 27 октября 1952 года: «Надо серьезно поставить пропаганду политической экономии и философии. Только не увлекаться единством противоположностей, это гегельянская терминология. Американцы опровергают марксизм, клеветают на нас, стараются развенчать нас. Мы должны разоблачать их. Надо знакомить людей с идеологией врагов, критиковать эту идеологию, и это будет вооружать наши кадры» (*Сталин И. В. Сочинения. Т. 18. Тверь: Союз, 2006. С. 589*).

оказались закрыты для обсуждения, «критика буржуазной философии» осталась единственной нишей для советской философии. Здесь диамат и истмат были, пользуясь метафорой Митина, «вышкой», с которой взирали советские философы на современную им философию, а история философии находила, наконец, применение, становясь одновременно актуальной и партийной. Можно сказать, что перед нами — искомый синтез советской философии, то, чем она стремилась стать, начиная с ранних споров 1920-х годов. В этом синтезе сталинская философия перестала, наконец, тяготиться дисциплинарными рамками, традициями европейского философствования и хоть как-то соблюдать границу, за которой философская наука перетекала в идеологию. Если раньше требовалось внести идеологию в философию, то теперь кроме чистой идеологии ничего не осталось. Возник уникальный, ни до, ни после не существовавший дискурс, специфика которого не в интенсивности проявления идеологического компонента, но в отмене философствования как рода деятельности, что определило здесь все — от темы и подходов к ней до стиля.

Книга эта — образец перестройки советской философии, окончательно утвердившейся в новом философском дискурсе, став на рельсы партийности. Поскольку же основным содержанием «идеологической борьбы» в этот период была холодная война, она определяет параметры этого дискурса. В сущности, то, что было философским дискурсом, оказалось теперь сплавом из обломков специальных (некогда философских) понятийных конструкций, риторических пропагандистских клише и суггестивных эффектов. В новом мобилизационном квазифилософском дискурсе холодной войны всякие иные дискурсивные стратегии оказались не просто вытесненными, но как будто никогда ранее не существовавшими. Читая тексты советских философов, собранные в этой книге, нельзя поверить, что еще недавно они могли обсуждать сколько-нибудь серьезные философские темы.

В мире, где «два лагеря противостоят друг другу — лагерь черной реакции и войны, возглавляемый империалистами США и Англии, и лагерь борцов за мир, народную демократию и социализм, во главе которого стоит светоч и знаменосец мира во всем мире — Советский Союз»¹, философия не может пониматься иначе как в плоскости политического противостояния. Собственно, философов и социологов на Западе как таковых не существует. Есть лишь «идеологические прислужники империалистической буржуазии — продажные писаки, именующие себя философами и социологами», которые «своими идеалистическими, расистскими, космополитическими и т.п. вымыслами пытаются обмануть и опутать широкие народные массы, лишить их веры в торжество прогрессивных идеалов мира, свободы, подлинной демократии» (3). Все они заняты «разжиганием новой мировой войны», прислуживая «акулам

¹ Против философствующих оруженосцев американо-английского империализма. М.: АН СССР, 1951. С. 3. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

Уолл-стрита» в том, чтобы «поддержать, любыми средствами спасти разваливающееся здание империализма, обосновать и оправдать реакционную агрессивную политику империалистической буржуазии, подчинить народы интересам заокеанских атомщиков». Именно в этом — «основная цель американо-английских лжефилософов и лжесоциологов». Соответственно, «разоблачение позорной деятельности этих дипломированных лакеев американо-английских империалистов — долг всех представителей передовой науки и философии» (3). Поэтому задача «критики» — показать, что «буржуазные философия и социология в США и Англии, не имея ничего общего с наукой, представляют собой идеологическое оружие империалистической агрессии, обоснование и проповедь фашизации капиталистических стран» (4). Все это обрушивается на читателя с первых строк.

Сама книга, состоящая из одиннадцати глав, скорее похожа не на сборник статей, но на коллективную монографию, поскольку написана в едином стилевом ключе. Так что, читая одну главу за другой, нельзя заметить ни стилистических, ни методологических, ни даже тематических различий. Хотя каждая глава посвящена какой-то одной стороне критикуемой философии и социологии, все они, начиная с названий, выстраивают некий философский паноптикум, в который читателю предстоит погрузиться. Начинается книга с главного — международного — аспекта статьей одного из ее редакторов П. С. Трофимова «Против идеологии американо-английских поджигателей войны». Затем приходит очередь философов — статьи М. А. Дынника «Американские буржуазные философы — апологеты империалистической реакции» и О. В. Трахтенберга «Английская буржуазная философия — идеологическое орудие поджигателей войны и душителей демократии». Потом следуют статьи о социологах: М. П. Баскина «Апология империализма в современной американской социологии» и О. И. Саяпиной «Американо-английские буржуазные социологи в борьбе против прогресса». В статьях М. Г. Ярошевского «Семантический идеализм — философия империалистической реакции», А. Ф. Шишкина «Космополитизм — идеология американо-английского империализма», А. И. Демиденко «Расизм — идеология американо-английской империалистической агрессии» и А. Я. Попова и Ю. Н. Семенова «Мальтузианские бредни на службе американо-английского империализма» рассматриваются особо идеологически важные случаи. И наконец, завершается книга на позитивной ноте — на борьбе «сил добра» с «поджигателями войны» — в статьях Л. А. Шершенко «Борьба коммунистов и передовых ученых США против философии империализма» и Е. Ф. Помогаевой «Разоблачение реакционной идеологии лейбористов прогрессивными силами Англии». Как явствует из самих заглавий, похожих скорее на первомайские лозунги, чем на заглавия академических статей, мы имеем дело с сугубо пропагандистским дискурсом, лишь определенным образом тематизированным: философия и социология здесь не объект, но лишь аспект милитаристского дискурса.

Как показали в книге «Холодная война как риторика» Линн Хиндс и Теодор Виндт, риторика не просто формирует политическую реальность, но сама является такой реальностью и предопределяет наше видение наличной реальности. Кажется, что принцип, сформулированный Вальтером Липпманом, введшим в оборот изобретенный Оруэллом и впервые публично использованный Барухом сам термин «холодная война», «определи, а затем смотри» («define and then see»), является здесь универсальным: «Язык, который люди используют, становится частью того, что они видят... Во многих отношениях мы готовы видеть то, что наш язык подготовил нас увидеть»¹. В действительности же «смотреть» здесь решительно не на что, поскольку всякий раз попытка изложения подрывается суггестивными эффектами таким образом, что эта книга должна быть понята не столько как «документ», сколько как *акт* холодной войны.

Парадоксальным образом, отказавшись от рассмотрения философии как филиации *идей*, советская философия пришла к филиации *соцреалистической реальности*, то есть к филиации идеологических фикций. Книга пронизана апелляциями к реальности, но тот фактический материал, который здесь дается, поражает всякого, кто хоть как-то знаком с послевоенной американской историей, своей неадекватностью. Так, сообщается, что «военные ведомства США установили полный контроль над народным образованием... Крупнейшие капиталистические монополии контролируют ученые советы всех университетов и колледжей, президенты высших учебных заведений в большинстве своем — ставленники военного министерства... В Америке запрещены фильмы, которые хоть в незначительной степени могут напомнить об идее мира» (11) и т. п.

Читателю надлежит понять, что «во всей системе просвещения и в культурной жизни США вообще насаждается дух шовинизма, англо-американского расизма, мракобесия и поповщины, оправдываются зверское подавление народа и развязывание новой империалистической войны», что «среди американской молодежи всячески культивируется стремление к насилию и разбою», что «в головы трудящихся настойчиво вдалбливается мысль, что самым естественным состоянием между народами и государствами является состояние войны» и что в этой «пропаганде человеконенавистнических идей особенно активную роль играют американские и английские философы, социологи и публицисты, дошедшие до последних пределов морального разложения и цинизма» (11). Соответственно, они никакие не философы, но «ученые лакеи американского и английского империализма», «философствующие каннибалы» (12), «американские людоеды в профессорских мантиях» (15). А раз так, то говорить об «американо-английской» философии можно лишь то, что «США и Англия превратились в центр реакции и мракобесия XX столетия».

¹ Hinds L., Windt T. The Cold War as Rhetoric: The Beginnings, 1945–1950. New York; London: Praeger, 1991. P. 7–8.

Их характеризуют «невероятная культурная отсталость, чудовищное невежество, идеалистический бред, обскурантизм» (18).

Первое, что обращает на себя внимание читателя, — это развязность тона. В сущности, «полемика» здесь не более чем повод для брани. В книге нет страницы, где не содержались бы ругательства. Одни персонажи упоминаются лишь раз, но с яркими эпитетами, которые только и остаются в памяти читателя, поскольку самое содержание их высказываний не имеет значения — они все направлены на одно и то же — на «отравление сознания трудящихся». Так, о некоем профессоре Дэвидсоне сообщается, что он «с азартом проидохи-биржевика доказывает необходимость дальнейшей фашизации Америки» (115), о другом профессоре, некоем Джонстоне, говорится, что он своими социологическими выводами «обнаруживает свой классовый кретинизм» (116–117). Основатель прагматизма Джон Дьюи, которому в год выхода книги было за 90 лет, пользовался особенно дурной славой у авторов сборника. Он назывался здесь не иначе как «злейшим врагом социализма и воинствующим апологетом империализма», «субъективным идеалистом» и «презренным прислужником монополистов США». На той же странице сообщалось, что лидер американской психологической школы в социологии Бернард «проповедует реакционный бред» (121), а уже через несколько страниц о социологе Уолтере П. Кеннеди говорилось, что он «открыто призывает дипломированных лакеев Уолл-стрита вернуться к средневековому мракобесию» (124).

Отдельные имена и научные направления пользовались у сталинской «философской критики» особой популярностью. Например, имя Бертрана Рассела проходит через всю книгу в сопровождении самых диких оскорблений. Сообщается, что этот «философствующий поджигатель войны» (16), «заклятый враг демократии и прогресса» (19), «идеолог атомного разбоя» (89), «фашиствующий философ» (252) и «отъявленный реакционер... яростно пропагандирует „поход на Восток“, т. е. нападение на СССР и страны народной демократии», что «этот людоед призывает своих хозяев из Уолл-стрита и Сити немедленно начать войну против Советского Союза, сбросить атомные бомбы на советских людей» (12), что «назначение расселовской историко-философской макулатуры — служебное, он пытается навязать читателю бредовую, однако нужную и выгодную американско-английским монополистам, мысль, что вершиной всей философии является будто бы философия американско-английского империализма» (20), что «в пропаганде войны нет различия между тори Черчиллем и „потомственным вигом“ неореалистом Бертраном Расселом» (62). Неудивительно поэтому, что он едва ли не причастен к военным преступлениям, ведь именно «разные расселы и другие английские реакционные „философы“ ныне приветствуют кровавую американскую агрессию в Корее, оправдывают варварскую бомбардировку американскими летчиками мирных городов и деревень, неслыханные зверства по отношению к корейскому народу» (69).

Основной способ дискредитации оппонентов — приравнивание их к нацистам. Эта воображаемая связь создается при помощи системы подмен и невероятных умозаключений. Например, утверждается, что американские ученые, занимаясь производством отравляющих веществ, средств бактериологической войны и «следуя примеру своих немецких и японских учителей, испытывают изобретенные ими средства убийства на живых людях. С наслаждением садистов они подсчитывают количество водородных бомб, необходимых для уничтожения человечества. Наука на службе не жизни, а смерти, — такова крайняя степень деградации науки в современном буржуазном обществе» (15). Ясно, что речь идет не о философах, но образ неких зловещих «врачей-убийц» — военных преступников — связывается с философией и/или социологией при помощи конструкций с невятной модальностью: якобы «современные „атомные“ философы и социологи пытаются „доказать“, что использование во время войны бактерий чумы и холеры, заражение ядом огромных населенных территорий и т. п., являются „правомерными“ и вполне „этичными“ действиями» (69). Вместо доказательств вводятся сугубо риторические конструкции типа:

Не с морального ли одобрения английских и американских философов гнусные военные преступники Японии, осужденные специальным военным трибуналом, готовили бактериологическое оружие против СССР, испытывали действие смертоносных бактерий на советских военнопленных? Не с их ли одобрения американские интервенты в Корею на специально оборудованных судах испытывают действие болезнетворных бактерий на корейских и китайских военнопленных? (69)

Основные проблемы возникают с фактическим наполнением подобных утверждений. В книге упоминаются имена множества западных ученых (все в негативном контексте). Причем цитируются (или пересказываются) их высказывания безо всяких ссылок, указаний не только страниц, но даже источников. Имея в виду, что сами эти источники были совершенно недоступны в СССР, проверить все это почти невозможно даже сейчас: просто неизвестно, где и когда тот или иной «ученый-мракобес» высказывал те или иные мысли, приводящиеся в книге. Однако биографический материал вполне проверяем.

Утверждение, что американские философы оправдывают использование бактериологического оружия, подобно нацистским преступникам, дающееся в форме риторических вопросов, звучит все же недостаточно убедительно, но вот указывается конкретное имя: философ Густав Мюллер (Gustav Emil Mueller) из университета Оклахомы — пример того, как «немецкие реакционные профессора философии, в большом числе перебравшиеся за океан и осевшие в американских университетах, отрабатывают свое жалованье, распространяя в США испытанные в фашистской Германии приемы фальсификации истории философии» (52). Из сказанного можно заключить, что речь идет чуть ли

не о нацистском преступнике, который после войны «перебрался» в США из Германии, распространяя там «испытанные в фашистской Германии приемы фальсификации». Между тем Густав Мюллер, один из самых авторитетных в мире специалистов по Гегелю и автор множества книг (в том числе *Hegel: The Man, His Vision, and His Work*, 1959, которая и по сей день считается классикой гегелеведения), в 1910-е годы изучал философию в университете Гейдельберга, в 1923 году защитил докторскую диссертацию в университете Берна, а уже в 1925 году поступил на работу в университет Орегона и в 1930-м стал профессором философии университета Оклахомы, где проработал до конца жизни и где хранится его обширный архив (кроме занятий философией Мюллер писал драматические произведения и музыку). Покинув Европу в возрасте 25 лет, Мюллер уже с начала 1920-х годов утратил связи Германией. Поэтому обвинить его в том, что он использовал «испытанные в фашистской Германии приемы фальсификации», просто невозможно. А ведь именно он приводится как яркий пример подобного проникновения «фашиствующих философов» в США.

Другой распространенный способ дискредитации философских оппонентов — указание на то, что они либо связаны с американским правительством, либо работают на него, либо просто являются американскими шпионами, указание на «неразрывную связь американской буржуазной социологии с государственным департаментом». Так, утверждается, что «военные заправили Америки вербуют в среде американских деятелей науки шпионов, агентуру военно-дипломатической разведки» (16). А американская университетская наука занимается подготовкой «социологов для дипломатической службы, то есть для чиновничьей деятельности в государственном департаменте. Таким образом, подготовка социологов в США прямо и непосредственно определяется политическими директивами Уолл-стрита. Поэтому невозможно установить, где кончается буржуазный социолог, занимающийся „теоретическими“ проблемами, и где начинается буржуазный политик, восседающий в кабинетах государственного департамена и организующий заговоры против свободолюбивых государств» (104). Причем не только само правительство рекрутирует в этой среде шпионов, но сами

американские буржуазные философские организации — это школа лжи и обмана. Здесь получают «теоретическую» подготовку прожженные агенты американско-английской дипломатии; здесь завязываются «идеологические» связи между представителями пестрых, но мало чем отличающихся друг от друга направлений, школ и школок современной буржуазной философии в Западной Европе и Америке, здесь находятся мутные истоки реакционной идеологии правых социалистов. Тесный контакт с американскими буржуазными философами поддерживают их западноевропейские сообщники в грязном деле разжигания новой войны — буржуазные профессора философии и философствующие правосоциалистические предатели рабочего класса (58).

Тот факт, что западная интеллектуальная среда была по преимуществу левой, лишь усугублял ее вину в глазах советских оппонентов. Известная нелюбовь Сталина к западным «левым соглашателям» и «предателям дела рабочего класса» находила здесь дополнительное подтверждение. Этот дискурс полон облеченного в форму брани морализаторства. Однако моральный ригоризм сочетается здесь с поразительной неопределенностью объекта осуждения. На 330 страницах книги нет ни страницы внятного текста, излагающего хотя бы одно сколь угодно враждебное философское «учение». Все настолько погружено в оценочность и суггестию, что информационный эквивалент прочитанного равен нулю. Причем попытки внедрения точных методов со стороны западных ученых также подвергаются разоблачению как всего лишь маскировка: «статистико-математические приемы исследования придают американским социологическим трактатам наукообразный характер, маскируя их чело­веконенавистническую, антинаучную сущность» (137).

Этот дискурс был частью конспирологического макронарратива периода холодной войны. Заговор предполагал сокрытие, маскировку, которые советской науке предстояло разоблачать. Это было особенно сложно, когда речь заходила о точных науках. Здесь усматривалась «драпировка идеализма в „реалистические“ одежды», которая в свою очередь, «сопровождается в американской буржуазной философии беззастенчивой фальсификацией данных современной науки». За прошедшие десятилетия ничего не изменилось: «Так же, как в свое время Мах и Авенариус использовали кризис в физике для похода против материализма и науки, так и современные американские идеалисты цепляются за трудности, возникающие в отдельных областях естественных наук, для того, чтобы, раздув эти трудности и извратив те выводы, к которым приходит передовая наука, иметь возможность пропагандировать „научную“ поповщину» (272).

Все рассматриваемые философские «учения» плохи уже тем, что их много. Верным может быть только одно «учение», каковым является марксизм-ленинизм. Все остальные — лишь носители разного рода ложных представлений и уже потому не стоят сколько-нибудь серьезного рассмотрения. Может быть, поэтому о различных философских направлениях говорится одно и то же едва ли не теми же словами.

Итак, отличительной особенностью этого критического дискурса является высокая степень неразличения подлежащего рассмотрению («критике») материала: все теории вредны, все ученые — не ученые, все продажны и т. д. Понять, чем отличается одно от другого, невозможно. Неразличимы даже английская и американская философии, поскольку «английские буржуазные идеологи обслуживают британский империализм, идущий на поводу империализма США», так что советским авторам «даже трудно установить национальную принадлежность того или иного современного философа в США или Англии» (59). То утверждает, что главное зло идет из США, откуда

американские империалисты... экспортируют не только вооружение и детективные фильмы, гнилые консервы и жевательную резинку, но и новейшие откровения своих «философов». Эти «философы», именующие себя прагматистами, персоналистами, неореалистами, критическими реалистами и т. п., обретают подражателей среди буржуазных идеологов маршаллизованных стран. Так, немецкие и французские экзистенциалисты, эти презренные идеологи фашизма, находят общий язык с американскими философствующими мракобесами (38).

Однако уже на следующей странице сообщается, что

различные идеалистические школки буржуазной философии, господствующие ныне в США, не заключают в себе ничего оригинального. Это — завезенные из Европы, подновленные и перекрашенные, выдаваемые таким образом за собственное национальное изделие, обветшалые идеалистические теории Беркли, Юма, Канта, Маха и других реакционных буржуазных философов. Эти теории, изложенные со свойственной американской буржуазии примитивной грубостью и получившие штамп «made in USA», фигурируют теперь под новыми кличками (39).

Эта «философская критика» находится за пределами не только географии, но и истории: «Все эти эклектические убогие теории, которые распространяют ныне „ученые“ лакеи буржуазии, состоят из осколков старых идеалистических систем. Холуи империализма подновляют и пускают в ход теоретический хлам, не имеющий ничего общего с наукой» (177). Поэтому здесь Мальтус, Мах и Авенариус «бичуются» как вполне современные «оруженосцы мракобесия». Свойственная этому дискурсу неразличимость связана с неразборчивостью в отборе того, что вообще называется здесь философией. Персонажи этой книги совершенно случайны. Так, на одной странице сообщается о выходе книги «некоего Дэла Карнеги» «Как перестать терзаться и начать жить» и подробно критикуются «рецепты» этого «американского „философа-бизнесмена“» (76). А уже на следующей странице речь идет о сочинениях «бывшего ученика Рассела» (что уже само по себе не обещает ничего хорошего) «австрийского выходца Людвиг Витгенштейна, который был душой кружка мистиков и мракобесов, организованного в Кембридже перед началом второй мировой войны». После одной цитаты из Витгенштейна следует приговор и «классовый анализ»: «Несмотря на заумность подобного словоблудия, его классовая цель достаточно ясна: превратить людей в бессловесных рабов, послушное орудие поджигателей новой мировой войны» (77). Этот, по всей видимости, уникальный случай рассмотрения философии Витгенштейна параллельно с «философией Дейла Карнеги» свидетельствует о полной неадекватности советских «бойцов философского фронта».

Уместен, однако, вопрос: если все эти разные течения имеют одни и те же неблагоприятные цели, зачем они вообще нужны? Очевидно, наличие этого

разнообразия находится за пределами искусственной реальности, которую создает и критикует советская философия. Поскольку объяснить его в категориях заговора сложно, остается обосновать отношение к нему в традициях марксистской критики. Одна из статей заключается так:

К сочинительству прислужников империализма полностью относятся слова Маркса, сказанные им в свое время по поводу архиреакционных порядков немецкого юнкерства: «Они находятся *ниже уровня истории*, они *ниже всякой критики*, но они остаются объектом критики, как преступник, находящийся ниже уровня человечности, остается объектом палача»¹ (200).

Эта сугубо «палаческая критика» лишена какого-либо аналитического потенциала и апеллирует к приемам большевистской сатирической публицистики. Например, о прагматистах сообщается, что они «полны звериной ненависти к революционной практике. Единственный вид практики, который пользуется их признанием, это погоня за прибылью, удовлетворение алчных интересов американских империалистов. Соответственно этому и истина, по их мнению, должна приносить доход, должна служить капиталистам, иначе — какая же она истина!» (42).

В полном соответствии с призывами Заславского, советские авторы начали производить «философскую сатиру». Этот дискурс характеризуется гротескным спрямлением любого нарратива и выведением некоего «классового» знаменателя, который в данном случае сводится к тому, что «цель прагматистов — „теоретически“ обосновать практику империалистов. Болтовня прагматистов о практике есть апология бизнесмена, капиталистического предпринимателя, восхваление агрессии, империалистического насилия» (42). Обосновать истинную суть прагматизма позволяет неотразимый аргумент *ad hominem*. Основоположник течения Уильям Джемс (William James) был идеологом «американской военной экспансии», а вся его теория доказывает, что «с самых первых своих шагов прагматизм являлся не чем иным, как идеологией империалистической экспансии США, а прагматисты — лакеями Уолл-стрита. Рекламируемый буржуазией Америки и Европы прагматист Джемс был дипломированным наемником американских империалистов» (43).

Холизм, имевший в качестве основоположника Яна Смэтса, в этом смысле идеальный пример для подобной «персонализированной» критики: «Английская империалистическая „философия целостности“ — „холизм“ — ныне покойного южноафриканского фельдмаршала Смэтса, помноженная на человеконенавистническую идеологию германского фашизма и приправленная платонизмом по-американски, — такова зловонная похлебка, изготовленная Чемберсом» (54).

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 1. С. 401.

Все характеристики строятся по одинаковой модели. Все начинается с брани: «Вся махрово-идеалистическая „система“ Сантаяны представляет собою не что иное, как возрождение и софистическое подкрашивание средневекового истолкования платоновского мира идей. Сантаяна без обиняков называет свою „систему“ „ортодоксально-схоластической“» (45). Подменяя философское понимание схоластики бытовым, подобная критика обнажает прием. Далее обычно следует «срывание масок»: «При помощи всевозможных шарлатанских вывертов этот идеалист и фидеист тужится доказать, что его идеалистическая стряпня является всеобъемлющим мировоззрением, включающим в себя даже... материализм и атеизм» (45). Финал обычно саркастически-издевательский: «От судьбы не уйдешь, вопит американизированный испанец Д. Сантаяна, а судьба трудящихся, по мнению этого отъявленного мракобеса, — покорно гнуть спину перед эксплуататорами» (125).

Но и в тех редких случаях, когда персональное измерение отсутствует, стилевой репертуар критики «буржуазных философских течений» не меняется. Так, о неоплатонизме сообщается: «превращение философии в идеологию американского гангстеризма, звериная ненависть ко всему передовому, идеологический маразм и политический разврат — таковы характерные черты американского варианта платонизма» (54). Обзор течений превращается в своеобразный парад интеллектуальных уродств: «учения» одно за другим обвиняются в разного рода девиациях, которые странным образом имеют одни и те же цели:

«Критический реализм» — философия махровой империалистической реакции, растлевающая сознание американцев с тем, чтобы отвлечь их от борьбы против капитализма и превратить в послушное Уолл-стриту пушечное мясо.

Вслед за прагматизмом и критическим реализмом идеологическим одурманиванием американского народа занимается также персонализм — откровенно поповское, фидеистическое учение, утверждающее будто основой, творцом всего сущего является божественная личность. <...> Действительные причины и виновники войны для Брайтмэна и подобных ему философствующих борзописцев не существуют. Такого рода концепция необходима Уолл-стриту, чтобы идейно разрушить массы, борющиеся за мир (46–47).

В экзистенциализме не усматривается ничего, кроме «психологии страха, безысходности и отчаяния», «философии смертников»: «В этих воплях отчаяния выражается животный страх идеологов буржуазии перед неизбежной гибелью капиталистической системы. В то же время подобная „философия“ призвана воспитывать ландскнехтов империализма, готовых на любые авантюры, так как „все равно хуже не будет“, „всем — один конец“» (76). В некоторых случаях подобные разъяснения философских систем сопровождаются наглядными примерами, которые могли бы в совокупности составить целый

каталог натяжек и подтасовок. Например, если фрейдизм исходит из того, что человек — это не только общественное, но и воинственное животное (combative animal), то интерпретировать это следует так:

причины войны лежат, мол, не в общественных отношениях, а в извечной агрессивности человеческой природы или в болезненных импульсах. Из подобных идиотских рассуждений делается вывод, что фашистов и поджигателей новой войны надо не судить, а лечить в уютных «психоаналитических» клиниках, ласково убеждая, что у них-де не в порядке некоторые «импульсы»... Совершенно ясно, что перед нами одна из гнуснейших форм защиты фашизма и современного англо-американского империализма, идеологическое обслуживание поджигателей войны при посредстве фрейдистско-лейбористского бреда (83).

Особый интерес в этом свете представляет критика семантизма, который был, по сути, метадискурсом и в котором легко усмотреть обнажение приема советской «философской критики». Семантики называются здесь «заклятыми врагами науки и прогресса», отрицающими «объективное содержание в человеческом знании и в человеческой речи». Подобный взгляд на язык характеризуется как «полная нелепость», «реакционнейший смысл» которой сводится к тому, что «подобная шарлатанская аргументация широко используется буржуазными политиками, защищающими кровавые дела империалистов. Примером может служить деятельность американских дипломатов, которые, извращая смысл слова „агрессор“, объявляют жертву американской агрессии агрессором, а американских и английских захватчиков — подвергшейся нападению стороной». Наиболее свежий пример (к которому также апеллировал Сталин) — голосование в ООН, в ходе которого агрессивной стороной был признан северокорейский режим. Согласно советской интерпретации, ООН была поражена семантизмом: «американо-английские семантики и их единомышленники в Организации Объединенных Наций, преследуя цель замаскировать американскую агрессию в Корее, тужатся представить агрессором корейский народ» (34).

Семантизм опасен своей непочтительностью к языку, попыткой его размистифицировать. Поэтому он обвиняется в попытках обеления фашизма. Оказывается, «многие современные защитники фашизма в США и Англии нередко черпают свои аргументы из семантики. Они уверяют, например, что термин „фашизм“ до того, мол, расплывчат и неопределенен, что является пустым словом, т. е. никакого фашизма в действительности не существует» (80–81). Очевидно, что расплывчатость определения отнюдь не влечет за собой отрицания самого феномена. Но аргументация здесь находится далеко за пределами формальной логики и направлена не на анализ позиций семантиков (поскольку такой анализ мог бы оказаться опасным для обнажения самого дискурса

«критики»), но на доказательство того, что семантизм служит «философствующим гангстерам, одурманивающим народные массы всякого рода идеологическими наркотиками» (88). Поэтому аргументация строится на усилении логического противоречия: дедуктивная ошибка усиливается суггестией. Понятно, что отрицать фашизм на основании расплывчатости понятия есть «семантический бред», но он лишь «на первый взгляд представляет чисто клинический интерес», а служит «вполне реальным политическим целям»: семантики

надеются убедить простаков, что «агрессия», «империализм», «колониальное рабство» это только звуки, «семантические бланки», за которыми нет ни бессмысленной гибели миллионов во имя империи доллара, ни нещадной эксплуатации народов, что это только знаки, обозначающие «некоторое напряжение в мышцах и железах». Они надеются, что им поверят, будто «мир», «свобода», «демократия» — пустые призраки, возникшие в результате вибраций голосовых связок (91).

Столь грубое оглушение оппонента (который якобы не в состоянии понять, что из того факта, что речь является физиологическим актом, вовсе не следует, что язык лишен смысла) — способ доказательства клинического характера семантизма. Отсюда вырастает картина массового безумия живущих на Западе людей. Причем не столько даже семантиков, которые «проповедают свой бред» сознательно, маскируя свою «звериную» суть, но как раз тех самых «миллионных масс», к которым эта «проповедь» обращена. Тут, впрочем, обнаруживается, что семантические «теории» функционируют и противоположным образом — не отрицают смысл, но перекодируют его. Так, называя план Маршалла «взаимопомощью», «эти жалкие писаки надеются новым словечком заслонить кровавый оскал империализма доллара. Тщетные надежды!» (95). Этим искусством особенно владеют западные лидеры:

неважно, проходили ли Трумэн и Эттли семантические курсы, но способ употребления слов, который отличает их речи, точь-в-точь соответствует рецептам семантической кухни. Чтобы обмануть народ, они вкладывают в слова не то значение, которое за ними исторически закреплено, а прямо противоположное. Бешеную гонку вооружений они называют стремлением к миру, а последовательную мирную политику Советского Союза клеветнически обзывают «агрессией» (96).

Здесь следует неотразимый аргумент — сталинский заочный спор с лидерами Запада: «...нужно потерять последние остатки совести, — говорил И. В. Сталин в беседе с корреспондентом „Правды“, — чтобы утверждать, что Соединенные Штаты Америки, захватившие китайскую территорию, остров Тайван и вторгшиеся в Корею к границам Китая, — являются обороняющейся стороной, а Китайская Народная Республика, защищающая свои границы

и старающаяся вернуть себе захваченный американцами остров Тайван, — является агрессором» (96). По сути, здесь раскрывается рецептура советской «семантической кухни»: игнорируются факты разделения Кореи, самого наличия Севера и Юга, не говоря уже о факте агрессии Севера, не признаются факты разделения Китая в ходе гражданской войны и прямого участия Китая в корейской войне. Вместо этого Сталин оперирует несуществующими понятиями «Корея» и «Китайская Народная Республика», демонстрируя свою приверженность семантизму в том именно виде, как его понимали советские философы. Очевидно, что к философии все это уже отношения не имеет: мы находимся в зоне военного пропагандистского дискурса, законы которого определяются не логикой, но суггестией. Отсюда — характерные апелляции к совести. Следует полагать, что сталинский дискурс и есть дискурс совести. Что же касается семантиков, то, «начав с рассуждений о функциях языка, они заканчивают тем, что провозглашают моральные устои пустым звуком. Не у гитлеровских ли молодчиков они позаимствовали этот семантический перл?» (97).

Программный отказ от логики ведет к обскурантизму. Именно в конце 1940-х годов в недрах семантизма зарождается кибернетика. Советские атаки на нее начинаются тогда же. В ней советских философов не устраивало отсутствие... совести, под которой следует понимать диалектику. Цитируя программную статью Винера, который в 1949 году провозгласил рождение кибернетики, Ярошевский замечает, что «в основе этой „кибернетики“ лежит излюбленное утверждение семантических мракобесов о том, что мышление представляет собой не что иное, как оперирование знаками, причем в качестве идеальной формы такого оперирования выдвигается математическое исчисление». Эта дегуманизация языка вызывает протест у советских философов, поскольку математизация, основанная на логических правилах, лишает язык его диалектичности, позволяющей переворачивать понятия вверх дном. Далее следует такой удивительный вывод:

«В недалеком будущем, — пишет Винер, — думающие машины сделают ненужным использование людей и так как общество (капиталисты. — М. Я.) смотрит на человеческий труд, как на товар, продаваемый и покупаемый, то скоро мы достигнем такой стадии, когда большинству людей нечего будет продавать».

Из этого фантастического положения семантики-людоеды делают вывод о необходимости истребления большей части человечества. (100)

В подобных случаях предусмотрительно не указываются ни имена этих людоедов, ни источники, не приводятся цитаты. Способы цитации, демонстративно отвергающие всякую академическую культуру, поражают примитивностью передергивания. Так, любое высказывание деконтекстуализируется. К примеру, сообщается: «Как заявил орган Уолл-стрита „Бизнес уик“, „новые планы

Америки предусматривают развязывание войны“» (5). Поскольку ссылок нигде не приводится, с большой долей вероятности можно предположить, что контекст высказывания по меньшей мере нейтральный (но вряд ли позитивный). Между тем высказывание приводится как образец «циничных» и «беззастенчивых» милитаристских заявлений американской печати.

Рассмотренные здесь риторические эксцессы не должны представляться лишь результатом советской философской культуры. Сам суггестивный дискурс, питавший эту культуру, — результат победы партийности, одновременно означавшей торжество диалектики, оперирующей полюсными позициями, переходящими одна в другую, и потому всегда чреватой тавтологическим пере рождением. Из этого суггестивного дискурса нет выхода в логику. Он как бы застывает перед зеркалом. Например, из статьи в статью осуждаются «наглые извращения» западных философов, противопоставляющих «передовой» Запад «варварскому» Востоку. В этом «реакционном противопоставлении» усматриваются «расизм, космополитическая пропаганда панамериканизма и англо-саксонской мировой экспансии» (51). При этом тут же утверждается прямо то же самое: противопоставление «передового» Востока «варварскому» Западу. Зеркальность подчеркивается тем, что Запад характеризуется именно «современным варварством» — «хищничеством монополий, расовым изуверством, судами Линча, политической коррупцией, фашистским разбоем» и «мракобесием» (152). Эта зеркальность не только не проблематизируется авторами, но подчеркивается многочисленными ссылками на западные же примеры. Так, цитируется «прогрессивный американский публицист» Джордж Марион, который в книге «Базы и империя», изданной в СССР в 1948 году, «характеризуя откровенно экспансионистский характер политики американских империалистов в их борьбе с демократическими силами мира», утверждал: «Наша внешняя политика сводится к простому утверждению, что Соединенные Штаты всегда правы. Таков неизбежный вывод из высокоморальных нравоучений. Он оставляет в стороне мир действительности, где сталкиваются интересы народов и отдельных людей. Он создает воображаемый мир, в котором один народ обладает и высшей силой и высшей мудростью»¹ (182). Мысль о том, что именно это утверждают сами советские авторы в отношении Советского Союза, даже не приходит в их головы. Вопрос о том, должна ли она приходиться в голову читателя, представляется тем более неуместным, поскольку демонстрируемые советскими критиками диалектические кульбиты предполагают читателя, мышление которого подчиняется законам не формальной, но диалектической логики. Только в рамках этой логики, которая удерживает оба полюса, находящиеся в перманентном противоречии, не отменяя ни одного из них, и возможны немислимые в рамках формальной логики переворачивания смыслов.

¹ Марион Дж. Базы и империя. М., 1948. С. 17.

Например, «распространяемая американскими социологами и попами идея создания „мирового государства“ есть не что иное, как слегка завуалированная программа мировой американской империи. Это — программа воинствующего космополитизма, направленная против национального суверенитета». Из этого следует, что «оборотной стороной» космополитизма оказывается... национализм и даже фашизм. Так, утверждается, что «буржуазные националисты в странах народной демократии — находка для американско-английских империалистов. Растворенная идеология космополитизма встречает своих защитников именно в рядах буржуазных националистов — врагов лагеря социализма и демократии, преклоняющихся перед „западной культурой“ и борющихся против прогрессивного развития национальной культуры своего народа» (169), а «космополитическая проповедь — это призыв к порабощению народов и к войнам во имя господства американско-английских монополистов, во имя превращения всего мира в фашистский застенок» (161).

Утверждая, что космополитизм приводит к фашизму, советские критики настаивали на том, что «пролетарский интернационализм отвергает буржуазный национализм во всех его видах, в том числе и в космополитической оболочке» (166). Можно предположить, что «пролетарский интернационализм», противостоящий якобы фашизму и космополитизму, является воплощенным диалектическим синтезом. И действительно, он счастливым образом совпал с партийностью: оказывается, пролетарский интернационализм является просто советским национализмом — он «выражается в сплочении рабочего класса и трудящихся всех стран вокруг СССР для борьбы за мир и независимость народов, за демократию и социализм» (166–167). Эта логика нисколько не была нова: свернув проект мировой революции и взяв курс на построение «социализма в отдельно взятой стране», Сталин еще в 1927 году утверждал, что СССР является «отечеством мирового пролетариата»:

Интернационалист тот, кто безоговорочно, без колебаний, без условий готов защищать СССР потому, что СССР есть база мирового революционного движения, а защищать, двигать вперед это революционное движение невозможно, не защищая СССР. Ибо кто думает защищать мировое революционное движение помимо и против СССР, тот идет против революции, тот обязательно скатывается в лагерь врагов революции¹.

Только следуя принципу партийности, операционным модусом которой являлась диалектическая логика, можно понять, каким образом космополитизм, который был направлен против национализма, оказывался «оборотной стороной» фашизма, а пролетарский интернационализм, требующий преодоления

¹ Сталин И. В. Соч. Т. 10. С. 51.

национальных барьеров, противостоит космополитизму. Из приведенных определений следует, что пролетарский интернационализм включает в себя национализм и интернационализм одновременно. Вернее было бы сказать, что это интернационализм по форме и национализм по содержанию, то есть, по сути, прежний великодержавно-имперский дискурс.

Дискурс этот обладал способностью формировать собственную реальность. И уже с ее «вышки» критиковать западных оппонентов. Например, Нортроп (Filmer S. C. Northrop) называется «клеветником и фальсификатором» за то, что замалчивает великие достижения русской науки, во многом опередившей современную ей науку Западной Европы» и

тщательно скрывает тот факт, что гениальный русский ученый Ломоносов на два десятилетия раньше француза Лавуазье открыл такой великий закон природы, как закон сохранения вещества, и на столетие раньше немца Роберта Майера — закон сохранения движения. Задолго до англичанина Уатта русский изобретатель Ползунов создал первую паровую машину. Честь изобретения радио принадлежит русскому ученому Попову, а честь создания первого самолета — русскому изобретателю Можайскому и т. д. (27).

Выдуманные в СССР «русские приоритеты» в мировой науке, доселе неизвестные никому в мире, оказываются обязательной исходной точкой всякого историко-научного рассуждения. Не(при)знание их квалифицируется как «космополитические идейки», направленные «на идейное разоружение народов и прежде всего советского народа, на то, чтобы бросить народы к ногам американских банкиров и генералов» (29).

Прихотливая логика, ведущая от «пролетарского интернационализма» до «идейного разоружения» через Ломоносова, была не просто партийной, но именно диалектической. Неудивительно поэтому, что, о чем бы ни заходила речь, этот дискурс демонстрирует не только полное пренебрежение элементарными законами формальной логики, но предполагает активное противодействие логическому мышлению в качестве неперемennого условия для подобных построений. Без этого нельзя понять, каким образом из того факта, что «американские социологи усиленно протаскивают кантианский тезис о непознаваемости вещей и в особенности о непознаваемости общественных явлений», следует, что их цель — «содействовать превращению американского народа в „пушечное мясо“, в людей, которые покорно отдавали бы свои жизни в интересах обогащения капиталистических трестов и синдикатов» (114).

Различные интеллектуальные направления современности в изображении советских критиков служат одним и тем же неблагоприятным целям, которые могут отстоять от исходной точки как во времени, так и в пространстве. Так,

«апология американскими социологами средневековой схоластики служит весьма современным целям — усилению и укреплению диктатуры магнатов капитала, мобилизации всех сил реакции для борьбы против сил прогресса, демократии и социализма». Пример — «усиленно пропагандируемая» в США книга профессора Оксфордского университета Дэвиса «Золотой век Испании», посвященная истории инквизиции и

призванная доказать, что самый мрачный период в истории Испании является якобы ее золотым веком. От этой «идеи» совсем недалеко до прославления американскими социологами фашистского режима палача испанского народа Франко, возродившего в своей борьбе с испанскими демократами приемы «святой испанской инквизиции». Поддерживая фашистский режим Франко, реакционные социологи США лишь переводят на «социологический язык» практическую программу американского империализма по оказанию экономической и военной помощи франкистской Испании (125).

Но так же, как недалеко от инквизиции до Франко, недалеко от «натуралистической» социологии (каковая, разумеется, является «антинаучной, реакционной стряпней») до современных поджигателей войны. Оказывается, социологи натуралистического направления, обращающиеся к биологии, проповедуют индивидуализм. С этой точки зрения «бандиты оказываются наилучшими представителями рода человеческого». Этим, в свою очередь, объясняется «культ бандитизма, психология гангстерства, которые всячески культивируются в США». В этом «прославлении насильников и убийц» американские «теоретики» следуют за... «гитлеровскими злодеями», которые

пытались доказать свое расовое превосходство над всем миром. Японские и итальянские фашисты не отставали от них. Известна судьба этих империалистических громил. Не трудно догадаться, что американских империалистов ожидает не лучшая доля. Свободолюбивые народы мира сумеют обуздать и сурово наказать взбесившихся империалистов, покушающихся на мир, на жизнь и свободу народов» (130–131).

Авторы этих текстов похожи на своеобразных логических каскадеров, которые совершают головокружительные прыжки, основывая один абсурдный вывод на другом, подобно Лысенко, который выводил рожь из овса.

К кому же обращена эта книга? На какого читателя рассчитана эта брань и столь демонстративный отказ от академизма? По развязности тона и уровню пропагандистских приемов можно было бы заключить, что книга адресована едва ли не широкой публике. Однако массовому читателю этот нарратив определенно недоступен:

Как ни открещиваются от солипсизма неореалисты, никакие софизмы не устраняют того неоспоримого факта, что болтовня о «комплексах терминов» есть субъективный идеализм, приводящий к солипсизму. Таким образом, неореализм лишь воспроизводит с несущественными терминологическими изменениями идеалистическую философию махизма, эмпириокритицизма, неокантианства, прагматизма (50).

На таком языке с широкой аудиторией не обращаются. Очевидно, что этот нарратив был предназначен для внутреннего пользования, обращен к советской «научной общественности» и выполнял весьма важную функцию: зримо утверждая победу «коммунистической партийности», он легитимировал превращение философского дискурса в сугубо пропагандистский. Даже Жданов, Митин и Белецкий в ходе философской дискуссии 1947 года не позволяли себе переходить на подобный язык, хотя владели им в совершенстве.

Книга эта оказалась в своем роде завершенным продуктом позднесталинской философии. Все в ней примечательно — вплоть не только до последней страницы, но даже до... вклейки с замеченными опечатками. В ней сообщается: «Стр. 70. 13 строка снизу. Напечатано: „догматическими“. Должно быть „демагогическими“».

Казалось, в сарказмах, рожденных из фельетонного стиля, к которому призывал философ Давид Заславский, философская ирония умерла. Но здесь она торжествует, несмотря на то что в текстах этих очевидным образом перейдена грань между наукой и пропагандой — материал не представлен, но демонстративно и гротескно искажен, причем с использованием самых примитивных пропагандистских приемов. Эти тексты находятся за пределами науки, но не являются и научно-популярными. Явно адресованные не широкому читателю, но специалисту (в данном случае аудитория — вузовские преподаватели философии), они, по сути, замещают философию, функционируют *вместо* нее. Помыслить себе философа, оперирующего в подобном лексическом регистре, можно, лишь осознав, что производство таких текстов находится на периферии даже квазинауки.

Последняя, согласно Виктору Леглеру, имеет собственную экономику. Так, «при долгом существовании с опорой только на канонический текст может возникнуть кризис в связи с отсутствием дальнейших проблем для разработки. Например, советские философы за полвека в десятках тысяч книг и диссертаций использовали все словосочетания, которые можно было извлечь из трудов классиков, и вынуждены были бесконечно повторять одно и то же»¹. И все же квазинаука, находящаяся даже в таком состоянии, имеет свои сильные стороны:

Она стабильна, апробирована, окружена тщательно разработанными системами аргументов, защищающими ее от возможной критики. Когда квазинаука имеет активного лидера, то он в азарте может придумать что-нибудь совершенно несообразное,

¹ Леглер В. А. Идеология и квазинаука // Подвластная наука? Наука и советская власть М.: Голос, 2010. С. 87.

вроде порождения одних видов другими у Лысенко или отождествления срединно-океанического хребта с континентальной складчатой системой у Пейве, чем подставить все сообщество под удар. Стабильная квазинаука от таких неприятностей застрахована. Невозможность нововведений в позитивной части можно компенсировать постоянным развитием негативной, поскольку мировая наука продолжает развиваться, тем самым поставляя все новые материалы для отрицания. Возникает своеобразный отрицательный симбиоз, где одна наука существует за счет возможности отрицать все новые и новые достижения другой¹.

Этот симбиоз — в проекции на историю советской философии — точнее было бы назвать *синтезом*, который заключал в себе дискурсивный распад, ставший результатом буквального и фигурального выпадения из истории. Здесь отказ не только от истории философии как дисциплины, но и от понимания новейшей истории как продукта исторического процесса и от исторически сложившегося философского дискурса и понятийного аппарата. Имея в виду, что советская философия имела не менее «активных лидеров», чем Лысенко, реализовавших самые «несообразные» проекты (типа созданных «в азарте» Белецким, одобренных Сталиным и озвученных Ждановым), можно сказать, что сталинская философия была похожа на философию примерно так же, как лысенковская агробиология — на биологию.

Мы возвращаемся к «основному вопросу» постсоветской философии — вопросу о том, была ли советская философия философией. Очевидно, что в результате философской дискуссии философия в СССР перестала существовать как наука. Философия изначально нужна была власти как легитимирующая идеология. После 1947 года процесс перерождения философии в идеологию завершился полной заменой философского дискурса идеологическим, содержащим в себе лишь некие философские терминологические вкрапления. В этом смысле характеристика Г. С. Батыгина, данная советскому обществоведению последних сталинских лет как некоему предтече будущего возрождения философии в СССР после смерти Сталина, представляется чересчур оптимистичной:

К началу 50-х годов все, казалось бы, встало на свои места и замерло в неподвижности. Политические дискуссии и борьба за власть в партийно-идеологической иерархии завершились созданием системы научных и учебных учреждений. Институты Академии наук, университеты, творческие союзы, редакции и издательства представляли собой официальные учреждения, органы партийно-государственного управления. В то же время они обладали собственными интересами, стремились к автономии и усилению влияния на центральную власть. Ценности и цели определились окончательно, революционные идеи классовой борьбы рутинизировались

¹ Там же. С. 88.

и превратились в научные принципы, требующие исторического и логического обоснования. Концептуальный лексикон, схемы аргументации и риторика общественной науки, казалось бы, приобрели завершённую форму. Общественная мысль как будто застыла в монолите идеологических формул <...> Однако как раз в то время, когда все казалось мертвым и застывшим, происходила незримая революция в идеологии и общественной жизни¹.

Действительно, революция состоялась. К концу советской эпохи о ней свидетельствовали следующие цифры: по данным Госкомстата СССР на 1 января 1989 года в стране насчитывалось чуть меньше полутора тысяч докторов философских наук. Из них 36% ученых представляли специальность «диалектический и исторический материализм», 25% — специальность «теория научного коммунизма». Иными словами, наиболее идеологизированные специальности имели более 60% всех докторов философских наук. Тогда как ученых, специализировавшихся в области истории философии, было 12%².

* * *

Партийность, в полном соответствии со статусом самой партии как «руководящей и направляющей силы» советского общества, должна быть понята как принцип отправления власти, который подлежал одновременному утверждению и остранению. Диалектика являлась его *modus operandi*. В самих ее законах — обоснование неопределенности: единство и борьба противоположностей, но когда, где и между кем она возникает — неизвестно; переход количества в качество или отрицание отрицания, но в какой сфере, до какой степени и в какой момент — неизвестно. А главное (поскольку тотальный контроль предполагает высокую степень предопределенности, манипулятивность и инструментальность любых диалектических процессов/процедур), неизвестно — в каком направлении, с каким исходом и последствиями. И то обстоятельство, что ключевые вопросы этих процессов/процедур определялись не просто извне, но в соответствии с неясной их участникам игрой интересов и логикой, делало их всех заложниками этой неопределенности. Сталинские решения и ходы, сами его тексты с их подчеркнутой простотой стиля, навязчивым логизированием, риторичностью, плеоназмами и тавтологиями абсолютно непрозрачны и основаны на саспенсе — неопределенности, беспокойстве, тревожном ожидании. Законы диалектики становятся в руках художника-вождя законами триллера. *В сталинизме нет иных правил, кроме партийности (читай: диалектики), которая сама — лишь принцип произвола и, соответственно, ключевой принцип террора.*

¹ Батыгин Г.С. О специфике текста и подтекста советского обществоведения // Вопросы философии. 1997. № 11. С. 19.

² Москвичов Л.Н. Советская философия: Особенности институционализации // Там же. С. 15–16.

Коммуникативная стратегия сталинизма основана на текстуализации власти, где власть является священным текстом, а его единственным источником — сам Сталин¹. Сталин являлся и интерпретатором производимой «марксизмом-ленинизмом» советской действительности. В этих условиях задача философов и писателей сводилась к тому, чтобы угадать вектор интерпретации — кто в данный момент стал объектом «борьбы противоположностей» (или будет объявлен «противоположностью»), кто подлежит «переходу» в новое «качество», а кто — «отрицанию». Поэтому сталинская культура — это культура текстуального беспокойства, занятая измерением разрыва между реальностью и текстом, с одной стороны, и между сакральным текстом, произведенным или одобренным Сталиным, и любым индивидуальным текстом, с другой. Поскольку Сталин осуществлял высший акт письма, самое занятие письмом — от философии до литературы — становилось политически опасным. Но вместе с тем, поскольку самое формирование массы проходило через процедуры правильного чтения текстов власти², письмо было и самым важным занятием. Отсюда — не только статус советских философов и писателей, но и сталинское внимание к тексту как таковому.

Поэтому, как замечает Валерий Подорога, «правильное» чтение в сталинизме невозможно в принципе, и всякий, кто пытается правильно читать, подвергает себя опасности быть обвиненным в искажении «буквы» или «духа» текста: «Не то сказал, там сболтнул лишнего, тут оговорился, здесь совершил языковую ошибку и т. п., — вся эта совокупность „легкой“ социальной патологии, все эти афазии, апраксии, агнозии не признавались в сталинской машине террора за нечто „случайное“, а толковались как подлинные знаки-следы политического бессознательного, как очевидное проявление потенциальной вины каждого человека перед властью»³. Но поскольку правильное вчера оказывается смертельно опасным сегодня, самое положение этого «каждого человека», стоящего перед необходимостью читать и говорить в ситуации, когда неизвестно, чем обернется сказанное и прочитанное, есть состояние террора. Соответственно, произведенные в этих условиях тексты есть тексты террора и как таковые должны читаться.

Что же касается принципа партийности, то он не только не мог быть отменен, как рекомендовали Фадеев и Симонов, но должен был оставаться в мерцающем поле полурационализированных идеологических категорий — как напоминание, устрашение и «обнаженный прием» террора, чему и служила «философская дискуссия» 1947 года. Порожденный ею дискурс философской брани делал эту философию поистине народной.

¹ Подорога В. Голос письма и письмо власти // Тоталитаризм как исторический феномен. М., 1989. С. 110.

² Там же.

³ Там же.

ГЛАВА ПЯТАЯ

REALÄSTHETIK, НАРОДНОСТЬ ВМЕСТО МУЗЫКИ (ОРАТОРИЯ В ПЯТИ ЧАСТЯХ С ПРОЛОГОМ И ЭПИЛОГОМ)

Увертюра

Период советской культурной истории, называемый обычно «ждановским», состоял из цепи карательных идеологических кампаний, следовавших одна за другой. Сам Жданов, давший название эпохе культурных погромов, был лишь вдохновенным и добросовестным исполнителем сталинской воли, так что определение «ждановщина» ничуть не более привязано к «титульной персоне» главного идеологического погромщика эпохи позднего сталинизма, чем «ежовщина» — к сталинскому наркому эпохи Большого террора Ежову: это были всецело *сталинские* акции.

Все ждановские кампании строились по одной модели: избирался негативный пример (рассказ Зощенко, засилье пьес западных драматургов в театральном репертуаре, фильм «Большая жизнь», дело Ключевой — Роскина, опера Вано Мурадели, учебник по истории философии) и к нему подверстывались «факты», которые вели к выводам, часто никак с ними не связанным. Ждановские кампании имели свой фирменный стиль: они обычно венчались большим собранием (писателей, музыкантов, философов, ученых), речами самого Жданова и разгромным постановлением. Стоит заметить, что Сталин после смерти Жданова иначе аранжировал свои кампании: и в лингвистике, и в экономике они строились на инсценированной «дискуссии» (письмах и статьях в газете), после чего следовал обширный трактат «корифея всех наук», расставлявший все по местам и поправлявший «путаников»¹.

¹ См.: Кожевников А. Б. Игры сталинской демократии и идеологические дискуссии в советской науке: 1947–1952 гг. // Вопросы истории естествознания и техники. 1997. № 4.

Каждая из этих кампаний решала как широкие политические, идеологические и эстетические (а иногда и международные) задачи, так и узкие (аппаратная борьба в сталинском окружении, борьба за власть и привилегии в среде творческой интеллигенции, вкусы и пристрастия самого вождя). Принято полагать, что послевоенные идеологические кампании были направлены на усмирение интеллигенции, «вышедшей из-под контроля» во время войны, а в более широкой перспективе — на приведение общества к единомыслию довоенного образца, что в их центре была одна и та же предвоенная патриотическая установка («искоренение вредоносного западного влияния»), которая «реализовывалась Сталиным в его излюбленной манере: сразу по нескольким направлениям, с неожиданными ударами с разных сторон»¹. Удары, впрочем, были столь регулярными, что потеряли элемент внезапности и стали рутинной (как кто-то тогда заметил: «Раньше это была лотерея, теперь это очередь»²). И все же каждая кампания имела всякий раз не только новый предмет, но и новый идеологический фокус. Был он, как мы видели, у каждого постановления августа 1946 года.

Был он и у кампании в музыке: здесь развернулась битва между «формализмом» и «народностью». Собственные «магнитные поля» имели и другие кампании. Стоит заметить, что многие категории советского «фундаментального лексикона», оттачивавшиеся в них, были взаимоисключающими: так, лысенковский прометеизм в биологии нейтрализовался прагматизмом и отказом от марровского прометеизма в лингвистике³, а «космополитизм» в театральной критике нейтрализовался борьбой с «буржуазным национализмом» в ряде произведений украинских поэтов и в тюркологии. И хотя каждая кампания имела свой идеологический и дискурсивный модус, они отличались не только инструментовкой, но и мелодией и жанром.

Как ясно уже из используемых здесь метафор, речь в этой главе пойдет об антиформалистической кампании в музыке. Отличает ее то, что, казалось бы, сугубо идеологическая кампания, посвященная столь специфической теме, как народность музыки, нашла продолжение не только в самой музыке, но и в театре, в кино, в литературе. Можно, конечно, сказать, что именно так, «идя в широкие массы» слушателей, зрителей, читателей, идеологическая кампания и осуществляется, если бы в рассматриваемом здесь случае фактически не происходила медиализация народности, которая из «эстетической категории» сама на глазах превратилась в предмет эстетизации.

Заполнение медиума народностью (в газетах, по радио, в романах, на сцене, на экране) не только демонстрирует универсальность этой категории, но и проливает свет на самую ее природу: то обстоятельство, что совершенно, казалось

¹ Волков С. Шостакович и Сталин: Художник и Царь. М.: Эксмо, 2005. С. 484.

² Там же. С. 491.

³ См.: Clark K. Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1995. P. 201–223.

бы, профессиональный предмет превращается в литературно-музыкально-кино-театральное представление, заставляет предположить в нем феномен сугубо эстетический. На открытую Беньямином «политизацию эстетики» в революционной культуре сталинизм ответил не только «эстетизацией политики», но и *эстетизацией самой эстетики*. Этот чистый случай идеологической тавтологии предстоит понять как настоящий сталинский Gesamtkunstwerk. Ее продуктом является пустота, заполнить которую и были призваны все эти «близкие и понятные народу» метатексты — романы, фильмы и пьесы о том, как правильно создавать «близкие и понятные народу» произведения искусства, то есть сами эти романы, фильмы и пьесы.

Пролог

5 января 1948 года Сталин с группой членов Политбюро присутствовал в Большом театре на представлении оперы Вано Мурадели «Великая дружба», которая и вызвала гнев вождя. Немедленно в аппарате ЦК началась работа по «исправлению ошибок на музыкальном фронте». Инициатором ее был Жданов, боровшийся с Маленковым за влияние на Сталина и не преминувший воспользоваться возможностью напомнить о себе как об организаторе масштабных пропагандистских кампаний¹. И начал он с поиска виновных.

Уже на следующий день, 6 января, в Большом театре Жданов провел совещание по опере. Через два дня на его имя поступила объяснительная записка заместителя начальника Агитпропа ЦК Дмитрия Шепилова (разосланная Ждановым Сталину, Молотову, Берии, Микояну, Маленкову и Вознесенскому, которые, видимо, и составляли свиту вождя в Большом театре). Шепилов сообщил, что бывший глава Агитпропа Георгий Александров (накануне снятый со своего поста) еще осенью 1947 года подготовил «Записку», обосновывающую запрет оперы и изъятие изданных клавиристов, однако «наверх» «Записка» отправлена не была, поскольку, признавая оперу «порочной», трактовала эту «порочность» совершенно неверно — «не раскрывала до конца политически ошибочного содержания оперы <...> и коренных недостатков ее музыкально-вокальных форм»². В «Записке» критиковалось почти исключительно либретто: первое действие «создает искаженное представление, будто все казачество выступает монолитной реакционной массой против советской власти»; второе действие, напротив, изображает «всех горцев в идиллических тонах, как носителей светлого, прогрессивного начала». В результате получалось, что «ведущей революционной силой является не русский народ, а горцы»,

¹ См.: Костырченко Г. Маленков против Жданова: Игры сталинских фаворитов // Родина. 2000. № 9. С. 88.

² Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП (б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Под ред. А. Н. Артизова и О. В. Наумова. М.: МФ «Демократия», 1999. С. 626.

а Орджоникидзе выступает не столько посланцем большевистской партии, сколько «вождем горцев»¹.

Итак, хотя тучи над оперой Мурадели начали сгущаться задолго до того, как вождь посетил Большой театр, именно Сталин, Жданов и «примкнувший к ним Шепилов» превратили этот частный случай в показательный процесс на «музыкальном фронте». В центре кампании оказался новый выдвиженец Сталина Шепилов, который был не просто хорошо образован, но увлекался русской классической музыкой и нередко блистал своими вокальными способностями в кругу друзей, среди которых был сын Жданова Юрий. (Вокруг последнего группировалась «золотая молодежь» того времени.) Это было первое крупное задание, порученное Шепилову в ЦК, своеобразное «боевое крещение». Шепилов «привлек большую группу ведущих столичных музыковедов и других экспертов и с их помощью подготовил проект соответствующей директивы ЦК»². В новой «Записке» Шепилов обрушился прежде всего на Шостаковича и Прокофьева, обвинив сталинских лауреатов в формализме, нарочитой сложности музыкального языка и бегстве от современности. «Этот материал, представленный Жданову, скорее всего, и лег в основу его выступления на совещании музыкальных деятелей в ЦК ВКП(б) и принятого 10 февраля 1948 года постановления ЦК «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели»³, которое было направлено прежде всего против Дмитрия Шостаковича, Сергея Прокофьева, Арама Хачатуряна, Виссариона Шебалина, Гавриила Попова и Николая Мясковского (именно в таком порядке, видимо по степени своей «антинародности», были упомянуты в нем «композиторы, придерживающиеся формалистического, антинародного направления»).

Уже на следующий день после первой объяснительной записки Шепилова в ЦК открывается трехдневное совещание деятелей советской музыки, в котором приняли участие более 70 ведущих советских композиторов, музыковедов и музыкальных деятелей⁴. На этом совещании спор разгорелся между композиторами-песенниками, которые отстаивали «национальные традиции» официально поддерживаемой «мелодичной» русской народной музыки, и композиторами, обвиненными в формализме и «антинародности»⁵. Последние

¹ Там же. С. 627–628.

² *Костырченко Г.* Маленков против Жданова: Игры сталинских фаворитов. С. 88.

³ Там же.

⁴ Подробнее см.: *Максименков Л.* «Партия — наш рулевой». Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года об опере Вано Мурадели «Великая дружба» в свете новых архивных документов // Музыкальная жизнь. 1993. № 13/14, 15/16.

⁵ Это был старый спор, восходящий еще к 1920-м годам, когда основная полемика велась между АСМ и РАПМ. Из обширной западной литературы на эту тему см.: *Krebs S.* Soviet Composers and the Development of Soviet Music. London: Allen and Unwin, 1970; *Haas D.* Leningrad's Modernists 1917–1932. New York: Peter Lang, 1998; *Edmunds N.* The Soviet Proletarian Music Movement. Oxford: Peter Lang, 2000; *Nelson A.* Music for the Revolution: Russian Musicians and Soviet Power, 1917–1932. University Park, PA: Penn State UP, 2004; *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin* / Ed. Neil Edmunds. London: Routledge, 2004.

занимали руководящие позиции в Оргкомитете Союза композиторов СССР. Группе «композиторов-народников» был дан шанс доказать, что им по силам не только отстранить от руководства ведущих композиторов страны, но и возглавить Союз. Этот экзамен был сдан ими успешно.

Спустя две недели после совещания, 26 января 1948 года, Политбюро ЦК принимает постановление «О смене руководства Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР и Оргкомитета Союза советских композиторов СССР», которым был снят прежний председатель комитета по делам искусств Михаил Храпченко, разогнан Оргкомитет Союза композиторов и создан новый, в который не вошли «композиторы-формалисты» (во главе нового Оргкомитета были поставлены Тихон Хренников, а также бывшие рапмовцы Владимир Захаров и Марьян Коваль); такие же изменения были произведены и в музыкальной секции Комитета по Сталинским премиям¹.

Спустя еще две недели в «Правде» было опубликовано постановление Политбюро ЦК «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели», которым завершался цикл травли авангардной музыки, начатый в 1936 году опубликованной в той же «Правде» статьей «Сумбур вместо музыки». За этим последовало продолжавшееся почти полторы недели собрание московских композиторов и музыкантов в Центральном доме композиторов, в ходе которого шла открытая травля «формалистов». 19–25 апреля 1948 года состоялся Первый Всесоюзный съезд Союза композиторов, «организационно закрепивший» очередную победу партии на «культурном фронте». В период между совещаниями и съездом композиторов кампания набирала обороты. Газеты были полны писем рабочих и колхозников в поддержку постановления и возмущением по поводу музыки, непонятной широким массам трудящихся. Журнал «Советская музыка» печатал статьи о формалистах, выдержанные в крайне резких тонах.

Так, последовательно в трех номерах журнала была опубликована статья Марьяна Ковалья «Творческий путь Д. Шостаковича», в которой буквально к каждому его произведению прикреплялся политический ярлык и в каждом обнаруживались «декадентские стороны». Ранние произведения, писал Коваль, «с полным основанием можно назвать отвратительными», в опере «Нос» проявились «декадентство, формализм и урбанизм»², не только произведения «крупных» жанров, но даже работы в области малых форм были последовательно раскритикованы (романсы на стихи Пушкина продемонстрировали, по словам Ковалья, что «Шостакович — композитор с недоразвившимся мелодическим даром»³). Обвинения в «зауми», «мелодической бедности», «убожестве» и т. п. перемежались с возмущениями по поводу того, что Шостакович удостоился

¹ Власть и художественная интеллигенция. С. 628–629.

² Коваль М. В. Творческий путь Д. Шостаковича // Советская музыка. 1948. № 2. С. 54.

³ Коваль М. В. Указ. соч. // Советская музыка. № 3. С. 37.

титула классика советской музыки. Вывод Ковалья сводился к тому, что «многие годы творчества Шостаковича прошли преимущественно на холостом ходу <...> Он не дал своей Родине того, чего она ждала от его большого дарования»¹.

*Часть первая (Allegro vivacissimo):
«Творческая дискуссия», или В начале было слово*

Подготовленная еще в 1947 году «Записка» Агитпропа выдвигала на первое место в опере Мурадели проблему либретто. В постановлении эта тема хотя и усиливается, но затрагивается лишь попутно: «фабула» оперы Мурадели объявляется здесь «исторически фальшивой и искусственной», поскольку создает «неверное представление, будто такие кавказские народы, как грузины и осетины, находились в ту эпоху во вражде с русским народом», тогда как в 1918–1920 годах «помехой для установления дружбы народов <...> на Северном Кавказе являлись ингуши и чеченцы»². В подобной форме — с прямыми отсылками к недавним репрессиям — это заявление, хотя оно и было впервые публично сделано Ждановым в ходе совещания в ЦК³, могло исходить только непосредственно от Сталина.

Однако основной упор в постановлении делается на музыкальных аспектах оперы:

Основные недостатки оперы коренятся прежде всего в музыке оперы. Музыка оперы невыразительна, бедна. В ней нет ни одной запоминающейся мелодии или арии. Она сумбурна и дисгармонична, построена на сплошных диссонансах, на режущих слух звукосочетаниях. Отдельные строки и сцены, претендующие на мелодичность, внезапно прерываются нестройным шумом, совершенно чуждым для нормально-го человеческого слуха и действующим на слушателей угнетающе. Между музыкальным сопровождением и развитием действия на сцене нет органической связи. Вокальная часть оперы — хоровое, сольное и ансамблевое пение — производит убогое впечатление. В силу всего этого возможности оркестра и певцов остаются неиспользованными⁴.

Очевидной несообразностью было то, что постановление о формализме и народности было посвящено опере, в которой никаких примет формализма не

¹ Коваль М. В. Указ. соч. // Советская музыка. № 4. С. 19. Чуть позже Коваль обрушился с нападками на оперу Сергея Прокофьева «Повесть о настоящем человеке» (см., например, его громкое выступление на обсуждении оперы в ленинградском Малом оперном театре 4 декабря 1948 года: Сергей Прокофьев. Воспоминания. Письма. Статьи. М., 2004. С. 129).

² Власть и художественная интеллигенция. С. 630.

³ Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). М.: Правда, 1948. С. 7. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

⁴ Власть и художественная интеллигенция. С. 630.

было, а опора на народную музыку была вполне определенной, что понимали и Жданов, и, конечно, сами композиторы. Поэтому ждановский тезис о «пора- зительном сходстве ошибок» Мурадели и Шостаковича в опере «Леди Макбет Мценского уезда» (8) объединял на деле два совершенно разных явления, для того чтобы «подхватить» основные темы кампании 1936 года. Обращают на себя внимание не только прямые отсылки к риторике 1936 года (музыка «сумбузна и дисгармонична»), но и определенные стратегии в обращении со специальной музыковедческой терминологией: неудобство в ее использовании компенсируется нарочитой ее прозаизацией, заменой музыковедческого дискурса народно- хозяйственным, советско-индустриальным. Так, «бедность» музыки определяется «неиспользованностью» реального «богатства» — «возможностей оркестра и певцов», а сама она определяется как «музыкальное сопровождение», как будто речь идет не об опере, но о цирковом представлении или радиоспектакле. В ходе совещания в ЦК Жданов говорил о «богатстве» еще более приземленно (как о производственном процессе): «Нельзя закапывать таланты певцов Большого театра, ориентируя их на пол-октавы, на две трети октавы, в то время, как они могут давать две. Нельзя обеднять искусство» (6). Результат подобной «бесхозяйственности» — «серьезный провал советского музыкального искусства» и (прямо как на заводе) производственный «прорыв» (7).

Еще одним источником «богатства», к которому, согласно постановлению, не прибегают композиторы, объявляется народная музыка: «Композитор не воспользовался богатством народных мелодий, песен, напевов, танцевальных и плясовых мотивов, которыми так богато творчество народов СССР». И наконец, последним неиспользованным ресурсом явилась классика: «В погоне за ложной „оригинальностью“ музыки композитор Мурадели пренебрег лучшими традициями и опытом классической оперы вообще, русской классической оперы в особенности, отличающейся внутренней содержательностью, богатством мелодий и широтой диапазона, народностью, изящной, красивой, ясной музыкальной формой, сделавшей русскую оперу лучшей оперой в мире, любимым и доступным широким слоям народа жанром музыки»¹. Как можно видеть, все вышеперечисленные «богатства» — от песенности и ясности до вокальных возможностей исполнителей — были использованы именно русской классикой.

Причиной всех этих бед объявлялся «формализм». Отсылая к совещанию деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), постановление связывает «частный случай» «провала» оперы Мурадели с «неблагополучным состоянием современной советской музыки, с распространением среди советских композиторов формалистического направления»². В куда большей степени, чем статья 1936 года, постановление 1948 года представляет собой настоящий эстетический

¹ Власть и художественная интеллигенция. С. 630.

² Там же. С. 630–631.

манифест. В нем содержатся все элементы манифестной поэтики. Будучи полностью посвящено характеру и задачам художественной деятельности, оно представляет собой композиционно законченный текст, излагающий цельную систему теоретических положений и претендующий на установление эстетического канона. И хотя это очень своеобразный манифест — не просто нормативный, но административно-нормативный, направленный на идеологическое регулирование всего процесса сочинения и исполнения музыки, — в нем, как в любом манифесте, последовательно отстаиваются определенные художественные принципы и приемы. Единственное его отличие от эстетических манифестов традиционного типа состоит в социальной прагматике и жанре. Обычно манифесты облекаются в форму трактатов, предисловий, критических статей, афоризмов, обнародованной переписки критиков и художников. Иногда это художественные тексты (стихотворные или прозаические), так или иначе связанные с теорией творчества, тематикой или художественными приемами. В данном случае в роли автора выступает институция, а точнее — административно-идеологическая инстанция. А институциональное высказывание реализуется в жанре постановления.

Вернемся, однако, к стенограмме совещания в ЦК ВКП(б). Во вступительном слове Жданова с самого начала поражает некоторая грамматическая несообразность: оно как бы не принадлежит ему самому. Секретарь ЦК выступает в роли некоего медиума, через которого говорит ЦК. При этом сам ЦК предстает в виде некоего единого субъекта и, в пределе, одного человека, совершающего некие действия, имеющего одно мнение и посредством одного из своих членов вербализующего его:

Товарищи, Центральный Комитет партии решил собрать совещание деятелей советской музыки по следующему поводу.

Недавно Центральный Комитет принял участие в общественном просмотре новой оперы тов. Мурадели «Великая дружба». Вы, конечно, представляете, с каким вниманием и интересом Центральный Комитет отнесся к самому факту появления после свыше чем десятилетнего перерыва новой советской оперы. К сожалению, надежды Центрального Комитета не оправдались... В чем, по мнению Центрального Комитета, причины и каковы обстоятельства, которые привели к тому, что эта опера потерпела банкротство? (5)

Хотя Жданов призывает «представить себе», как все это происходило, сделать это трудно: «Центральный Комитет» (большая группа лиц) даже фигурально трудно себе представить как единый субъект говорения, надежд, ожиданий, разочарований и т. п. И при том что субъект, от имени которого говорит Жданов, пребывает в странной консистенции, секретарь ЦК не испытывает, как кажется, каких-либо трудностей при артикуляции «мнения ЦК». Стоит отметить,

что постановление об опере Мурадели не было постановлением ЦК, но лишь Политбюро ЦК (хотя в нем постоянно говорится: «ЦК ВКП(б) постановляет...», «ЦК ВКП(б) констатирует...», «ЦК ВКП(б) считает...»). Более того, на просмотре в Большом театре Сталин присутствовал в окружении лишь нескольких человек. Механизм редукции последовательно сворачивает субъект высказывания: часть (партия) говорит устами своего Центрального Комитета (куда входило более сотни членов и кандидатов в члены), тот, в свою очередь, говорит устами Политбюро, которое фактически представлено одним лицом — Сталиным, высказавшим недовольство оперой кулуарно и поручившим другому лицу, Жданову, проартикулировать это недовольство от имени ЦК и партии публично. Публичность переворачивает ситуацию: пружина начинает распрямляться и разворачивать субъект высказывания, пока мнение фактически одного человека не разрастается до мнения «широких трудящихся масс», то есть «народа».

Перед нами — отточенный механизм работы советского идеологического дискурса: «Репродуктивная по своим функциям и самопониманию советская бюрократия не может говорить о себе иначе, как в форме разговора обо всем социальном целом. Язык социального описания и критики (народ, общество, общие интересы) был единственной доступной ему формой универсализации собственных интересов, знаний, символов»¹. В более широком плане, власть не знает иной формы репрезентации, нежели через инсценированную артикуляцию мнения фиктивного «народа». Конструируя «народ», она каждый раз конструирует самое себя. Особое значение придает этому дискурсу то обстоятельство, что власть в данном случае не просто высказывается по поводу музыки, но формулирует самое понятие «народности» в искусстве.

Фактически постановление представляет собой сокращенную и отредактированную речь Жданова на совещании в ЦК². Совещание явилось яркой страницей советской культурной жизни эпохи позднего сталинизма. И хотя ему предшествовало совещание в Большом театре, а за ним последовало многодневное обсуждение в Центральном доме композиторов, а затем на Съезде советских композиторов, именно совещание представляет наибольший интерес, поскольку оно прямо предшествовало постановлению. Последующие дискуссии шли в уже проложенном на совещании русле.

Это мероприятие строилось по всем канонам погромных советских собраний, а чистота жанра обеспечивалась участием в нем высшего партийного руководства. Стенограмма позволяет проследить за моделями поведения

¹ Гудков Л., Дубин Б. Идеология бесструктурности: Интеллигенция и конец советской эпохи // Знамя. 1994. № 11. С. 219.

² Исчерпывающий анализ история подготовки и последствий постановления 1948 года на материале архивов содержится в кн.: Власова Е. С. 1948 год в советской музыке: Документальное исследование. М.: Классика — XXI, 2010. Институциональные контексты кампании подробно рассмотрены в кн.: Tomoff K. Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953. Ithaca: Cornell UP, 2006.

участников. Среди тридцати выступлений можно выделить несколько в качестве парадигматических и наиболее характерных для понимания механизмов функционирования системы управления искусством после войны.

Случай первый: провокатор. О том, что Ваню Мурадели был одним из немногих, кто был втянут в сам процесс подготовки кампании, свидетельствовало уже его выступление в Большом театре, где он говорил о том, что, работая над «Великой дружбой», не желал следовать в русле оперы Держинского «Тихий Дон», которую в 1936 году публично поддержал Сталин, поскольку та была слишком «проста» и «лишена глубоких обобщений». И напротив, его вдохновила опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», поскольку ею восхищались «специалисты», которые объявляли традиционалистом всякого, кто опирался на наследие классиков и народную музыку. Публично, в присутствии Жданова, Мурадели фактически признавался в диссидентстве. Поскольку на эти высказывания Мурадели Жданов позже и опирался, остается предположить, что роль Мурадели сводилась к провокации, а говорил он именно то, что ему заблаговременно поручено было сказать (на том, что Мурадели был провокатором, настаивал, по утверждению Соломона Волкова, и Шостакович¹). Так что уже на совещании в ЦК от покаянного тона молодого композитора не осталось и следа. Он сменился обвинениями в адрес бывших учителей, которые якобы сбили его с пути «народного искусства» в годы учебы в Московской консерватории.

В основе «оборонительной» стратегии Мурадели лежали четыре тактических хода. Во-первых, провозглашение себя типичной жертвой — не критики ЦК, разумеется, но злокозненности зараженных западничеством композиторов-эстетов старшего поколения. Те, в свою очередь, подозреваются чуть ли не во вражеских намерениях: «Дело не в случайных ошибках (имеется в виду опера „Великая дружба“. — *Е. Д.*), а дело в каких-то силах, которые это направляют» (17). Во-вторых, выявление других, куда больше виновных в грехе «формализма» (критики «подняли свистопляску» вокруг молодого композитора Вейнберга, которому «мы должны помочь» (18)). В-третьих, использование наиболее модных политических обвинений («Не является ли это низкопоклонством перед Западом, когда мы увлекаемся этой музыкой?» (19)). И наконец, радикальная правота: почему на Западе играют формалистическую симфонию Шостаковича? «Я не хочу, как советский музыкант, чтобы наши недостатки расценивались за границей, например в Америке, как наши достижения. Пусть ругают там наши достижения, но мы с ними, с достижениями, должны там выступать» (18).

Случай второй: погромщик. Бывший рапмовец и бессменный (с 1932 года) руководитель Русского народного хора имени Пятницкого, автор многих

¹ Volkov S. Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich. New York: Harper & Row, 1979. P. 142–146.

«народных» песен на слова поэтов-«народников» Михаила Исаковского и Александра Твардовского («Вдоль деревни», «Ой, туманы мои, растуманы», «И кто его знает», «Колхозная свадьба» и др.), Владимир Захаров выступил с наиболее резкими нападками на «формалистов», обвинив их в том, что они «никакого отношения к народу не имеют», что они в своей музыке «говорят на „китайском“ языке», что «пользы народу они не приносят» (21–22). Он категорично высказался по поводу симфонической музыки, заявив, что «наша симфоническая музыка зашла в тупик», а Шостаковичу посвятил отдельный обличительный пассаж: «Весь народ сейчас занят выполнением пятилетки. Мы читаем в газетах о героических делах, которые совершаются на заводах, на колхозных полях и так далее. Спросите вы у этих людей: действительно ли они так любят 8-ю и 9-ю симфонии Шостаковича? <...> С точки зрения народа, 8-я симфония — это вообще не музыкальное произведение, это „произведение“, которое к музыкальному искусству не имеет никакого отношения» (20–21). Захаров говорил именно о том, о чем и хотел слышать Жданов: о «направлении», «эстетстве» и «антинародности». Эта музыка — не только «простое бряцанье по роялю», которое «можно слушать только под хлороформом» (23), дело в «партийной позиции» композиторов — они, по словам Захарова, «отгородились от народной песни не случайно, а принципиально, ибо песня — это есть музыка, так сказать, для „черни“ <...> они считают, что использовать песню в их творчестве — значит дисквалифицироваться, спуститься вниз <...> По-моему, наоборот, этим композиторам нужно дотянуться до народной песни» (24). Выступление Захарова стало своеобразным камертоном всего мероприятия: его дружно осуждали почти все. Кроме, разве что другого композитора-песенника — Виктора Белого, который не только обвинил Шостаковича в «художественном снобизме», но и заявил, что в 9-й симфонии проявилось его «примитивное сознание» (98).

Случай третий: традиционалист. Один из старейших музыкантов, Александр Гольденвейзер, выражал скорее традиционалистскую точку зрения, которая не была столь агрессивна, как позиция песенников, но оказалась принципиально близка заявленной Ждановым идее «защиты классического наследия». Повторив слова о том, что музыка «родилась из народной песни и танца» и «величайшие композиторы всех времен черпали из этого источника» (54), что модернистской музыке «более свойственно выражать идеологию вырождающейся культуры Запада, вплоть до фашизма, чем здоровую природу русского, советского человека» (55), Гольденвейзер, музицировавший еще в доме Льва Толстого, обвинил, к примеру, Сергея Прокофьева в том, что герои его «Войны и мира» поют «на интернациональном музыкально-модернистском воляпюке» (58). В этой позиции было больше старческого брюзжания, чем сознательно погромной установки.

Случай четвертый: идеолог. Виктор Городинский утверждал, что музыкальное новаторство — это «на самом деле формалистское уродство» (60), что

то, что пишут современные композиторы, — это «какофонические вторжения <...> искажение, противное здоровому вкусу нормального, здорового человека» (61). У Городинского были готовы определения для всевозможных «уродств»: «идеология парнасцев», «технологические пикантности», «звуковые пряности», а утверждение о том, что программная музыка — это низшая форма музыки, — «чистейшее гангликанство и ведет свое происхождение от апостола немецкого формализма Эдуарда Ганслика» (61–63). Потребовав «восстановления и утверждения мелодического стиля в советской музыке», Городинский сделал особый упор на антипатриотическом характере современной музыки: она написана «на искусственном, а не на живом национальном языке» и находится «позади музыкальной культуры своего народа» (62); эта «цеховая эстетика — явление нерусского происхождения», но скорее — «импортная идеология <...> немецко-экспрессионистского происхождения» (63).

Согласно одной из версий (очевидца и участника многих событий тех лет Михаила Гольштейна), именно Городинский был автором статьи 1936 года «Сумбур вместо музыки»¹. Он был, несомненно, одним из тех московских музыковедов в окружении Шепилова, кто и готовил для Жданова материалы для совещания в ЦК. Музыковед «в штатском», Городинский принадлежал к номенклатуре с 1930-х годов (директор Российской филармонии, заведующий сектором искусств в отделе культурно-просветительской работы ЦК ВКП(б), член редколлегии «Комсомольской правды») и был для большинства музыкантов объектом особой ненависти (его называли «Чушь Нагородинский» и говорили, что единственный музыкальный инструмент, которым он владеет, это маузер). Он сам не только всегда подчеркивал свою связь с ЧК и особые отношения со Сталиным и постоянно говорил: «Вот товарищ Сталин в моем присутствии сказал то-то и то-то», но и утверждал, что писал статью для «Правды» под диктовку сверху².

Случай пятый: «чистый профессионал». Эта модель публичного поведения предполагала не прямое согласие с партийными требованиями: они принимались якобы не по идеологическим причинам, но по сугубо прагматическим. Так, «мелодичность» музыки нужна, по мнению одного из ведущих оперных дирижеров Бориса Хайкина, вовсе не по соображениям «народности» или «национальной традиции», но по соображениям востребованности и спроса: «Поставьте на афишу хорошую оперу с мало-мальски приличными голосами — и у вас в два часа будут распроданы все билеты. И зритель не очень будет интересоваться,

¹ Споры об авторстве статьи продолжаются по сей день. Так, Л. Максименков утверждает, что она была написана Платоном Керженцевым (*Максименков Л. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция, 1936–1938. М.: Юридическая книга, 1997*), тогда как Е. Ефимов доказал, что она была написана Давидом Заславским (*Ефимов Е. Сумбур вокруг «сумбура» и одного «маленького журналиста». М.: Флинта, 2006*).

² См.: Дискуссия «„Музыкальный фронт“: От борьбы с „буржуазностью“ к „Сумбуру вместо музыки“» на радио «Свобода» 24 февраля 2002 года (<http://www.svoboda.org/programs/TD/2002/td.022402.asp>).

какая теоретическая база подведена под спектакль, он платит полным рублем в новых деньгах и требует полноценной продукции. А до вашей теории ему нет дела. Поверьте мне, я хоть и не теоретик, но немножко практик в оперном театре» (168). Что же касается модернистских изысков, то и они имеют не столько идеологические, сколько практические причины: «В опере нужна мелодия. Без мелодичности, напевности опера не может существовать. Эту аксиому сейчас пытаются опровергнуть, вероятно, потому, что мелодию труднее всего сочинить» (169). Любопытно, что этот профессиональный дискурс, апеллирующий к прагматике, очень близок к тому понимаю «богатства», которое продвигал Жданов (не использовать голоса солистов оперы — бесхозяйственно).

Случай шестой: непонимающий/юродивый. Дмитрий Шостакович выступал на совещании дважды — и оба раза после Жданова. В обоих его выступлениях *не было ни слова* о народности. После же второго выступления Жданова, полного открытых оскорблений и угроз и утверждавшего «полный провал на музыкальном фронте», Шостакович говорил, напротив, о том, что советская музыка развивается и продвигается «по всему фронту» (161). Переосмысливая «на ходу» «начальственный» язык и рассуждая об ошибках своих и чужих, Шостакович каялся, обещал исправиться, говорил множество правильных слов, ссылаясь на классику, утверждал необходимость профессиональной критики. Но его внешне бесстрастные выступления демонстрировали не только спокойную убежденность в своей правоте, но и испытанную тактику защиты: ни в коем случае не полемизировать по существу и не оспаривать обвинения, но принимать их и заверять в том, что все будет исправлено.

Случай седьмой: держащий удар. Будучи одним из главных «формалистов» и близким другом Шостаковича, Виссарион Шебалин занимал к тому же высокий административный пост — он был директором Московской консерватории, что позволяло ему выступать сразу в нескольких регистрах. В одном регистре он выступал как «хозяйственник» (протекает крыша здания консерватории, студенты теснятся в общежитиях, живут в тяжелых бытовых условиях, Моссовет помогает, Минфин — нет и т. д.). В другом — как педагог, перечисляя успехи, которых добилась Московская консерватория под его руководством в самое сложное время (с 1942 года), говоря о новых учебных программах и об улучшении преподавания (к числу учеников Шебалина относились как отстраненный от руководства Союзом композиторов в 1948 году Арам Хачатурян, так и пришедший ему на смену на следующие сорок лет Тихон Хренников). Шебалин обвинил Гольденвейзера в том, что ему «изменяет чутье нового» (81), и не побоялся прямо заявить о том, что за критикой «песенников» скрывается старая групповая борьба, идущая с 1920-х годов, когда Шебалин был членом АСМ, а Захаров — активным рапмовцем. Видеть достижения современной музыки, по Шебалину, Захарову мешает его рапмовское прошлое. Он говорил о том, что в творчестве самого Захарова «проступают черты псевдорусского

характера», и резко оспорил его претензии «взять на себя функции папы римского» в вопросах народного творчества: «Есть люди и кроме вас, любящие народное творчество, понимающие, что представляет собой эта сокровищница. Да и в области симфонической музыки можно самым широчайшим образом развить русское народное наследие, в особенности если по этому поводу не будет ненужного злопыхательства» (82).

Никто не позволил себе столь резко высказываться в ходе совещания, а тем более открыто сомневаться в плодотворности предложенного Ждановым пути развития отечественной музыки — соединения песенной мелодики с формой газетной или журнальной передовицы: «Нельзя петь журнальную статью. А нам часто наши либреттисты предлагают именно такие тексты, которые никак не поются. Когда мы их пытаемся переложить на музыку, получается фальшь, которую и петь нельзя и слушать невыносимо» (85). Аудитории не нужно было объяснять, о каких «либреттистах» говорил Шебалин.

Близким к высказываниям Шебалина по духу явилось, пожалуй, лишь выступление Арама Хачатуряна, который, будучи фактическим главой Союза композиторов, говорил политически правильные вещи, но построил свое выступление в подчеркнуто профессиональном и идеологически нейтральном ключе. Так, причину «формализма» Хачатурян объяснял не идеологически и не конспирологически, но вполне биографически: некоторые композиторы действительно заражены «техницизмом», но произошло это потому, что «к учебе, к музыкальному искусству были приобщены после Октябрьской революции люди, у которых был печальный, но естественный перерыв в детском музыкальном воспитании. Посмотрите биографии композиторов среднего поколения, и вы увидите, что в основном они учебу начали с 18–20 лет. И была какая-то гонка в вопросах овладения техникой» (36). В обстоятельствах 1948 года даже для подобных интерпретаций главе Союза композиторов требовалось немалое мужество, едва ли не большее, чем «рядовому» композитору, писателю, «деятелю искусств». В рассматриваемых случаях служебное положение не «прикрывало», но, напротив, делало Шебалина и Хачатуряна еще более уязвимыми.

Некоторые высказанные на совещании позиции были наступательны, другие, напротив, — реактивны, но и те и другие являлись сугубо внутренними и необходимыми элементами системы институционального функционирования советского искусства (хотя за этим идеологическим ритуалом и исполненными ролями стояли реальные судьбы композиторов, одних из которых события начала 1948 года сломили, других и вовсе свели в могилу¹). Выступление

¹ О влиянии кампании 1948 года на Шостаковича и его коллег, обвиненных в формализме, по воспоминаниям современников, см.: *Wilson E. Shostakovich: A Life Remembered*. London: Faber and Faber, 1995. P. 199–241. О менее известном случае — судьбе ближайшего друга Сергея Прокофьева композитора Николая Мяковского см.: *Zuk P. Nikolay Myaskovsky and the Events of 1948 // Music and Letters*. 2012. Vol. 93. No. 1. February. P. 61–85.

за выступлением повторялись одни и те же сюжеты: жалобы на критику, на состояние оперы, на работу Союза композиторов, Комитета по делам искусств, Музгиза, консерваторий, филармоний, недовольство плохим качеством либретто, жалобы на то, что на периферии оркестры влчат жалкое существование, работают дирижеры низкой квалификации, выпускаются инструменты плохого качества, зарплаты настолько низкие, что «оркестрантам приходится, высунув язык, бегать с одной службы на другую, потом приходит на репетиции. Приходит дирижер, приходит композитор, с музыкантов требуют, а у них губы устали так, что они не могут играть» (108), и т. д. Из этой «симфонии» власть последовательно отобрала темы, созвучные основной задаче — конструированию образа «народа» и, поскольку народность — это зеркало власти, конструированию себя самой. Задачу отбора и инструментовки взял на себя Жданов. Его выступления можно признать наиболее радикальными.

Радикализм официальной эстетической программы состоял не просто в последовательном антимодернизме. Советская эстетика строилась на утопической предпосылке, фактически отменяющей модернизм как исторический этап в развитии искусства. Она исходила из того, что модернизма как будто вообще не существовало. Согласно логике исторического утопизма Сталина, Жданова и их адептов, можно и нужно было писать музыку (картины, стихи, пьесы) так, как будто не было эстетической революции начала XX века. Этот отказ от эстетического революционаризма не только радикализировал охранительную риторiku. В широком смысле, антимодернизм (или контрмодернизация) должен быть понят как проявление *другого, конкурирующего* проекта «модерна» и модернизации — государственно-централизованной модернизации с опорой на конструируемую «массу» («коллектив», «народ») без «буржуазной» идеи индивида и философии индивидуализма в антропологии, без «буржуазного» рынка в экономике и без «буржуазной» демократии в политике, без «авангарда» и «формализма» в культуре. Однако и сама эстетическая жестикуляция имела прямые политические импликации.

Так, отменяя идею о том, что «композиторы должны не плестись за слушателем», но вести его, власть, по сути, подрывала постулат о «руководящей роли партии». Ведь эта роль, согласно «аксиомам большевизма», обеспечивалась тем, что партия вносила в массы революционное сознание. Теперь эта элитарная и революционная теория осуждалась (или по меньшей мере неявно отменялась): в «общенародном» государстве не может быть места не только классовой борьбе, но и «несознательным массам». Ретроградная идея «учебы у классики» получала мощную подпитку. «Мы не утверждаем, что классическое наследие есть абсолютная вершина музыкальной культуры. Если бы мы так говорили, это означало бы признание того, что прогресс кончился на классиках. Но до сих пор классические образцы остаются непревзойденными. Это значит, что надо учиться и учиться, брать из классического наследия все

лучшее, что в нем есть», — утверждал Жданов (142). Выходило, что на тридцатом году революции «учиться у классики» надо было не вчерашним самоучкам, как в эпоху Пролеткульта, РАППа и РАПМа, когда эта теория процветала, но ведущим композиторам.

Эстетическая программа Жданова строилась «от противного» — в современной музыке его не устраивало все:

...в музыке оперы нет ни одной запоминающейся мелодии. Музыка не доходит до слушателя <...> Замена мелодичности нестройными и вместе с тем очень шумными импровизациями привела к тому, что опера по большей части представляет сумбурный набор крикливых звуко сочетаний <...> бурные и нестройные, зачастую какофонические интервенции оркестра, будоражащие нервы слушателя и бурно влияющие на его настроение <...> гнетущее впечатление негармоничности <...> музыка маловразумительная, скучная, гораздо менее содержательная и красивая, чем обычная народная музыка <...> Вокальная часть оперы бедна и не выдерживает критического сравнения с тем богатством мелодий и широтой диапазона для певцов, к чему мы так привыкли по классическим операм <...> Музыка действует на зрителя ошарашивающе. Отдельные строфы и сцены элегического или полумелодийного характера или претендующие на мелодичность внезапно прерываются шумом и криком в два форте, тогда музыка начинает напоминать шум на строительной площадке в момент, когда там работают экскаваторы, камнедробилки и бетономешалки. Эти шумы, чуждые нормальному человеческому слуху, дезорганизуют слушателя (5–6).

Постоянные апелляции к «нормальному человеческому слуху» и натурализм в передаче собственного восприятия «деградированной музыки» заставляют предположить в Жданове человека, лично оскорбленного собственным непониманием «какофонии», страдающего от «сумбура» и желающего вернуть музыку в предмодернистский «потерянный рай» — к «содержательной и красивой обычной народной музыке» и «богатству мелодий и широте диапазона классической оперы» (142). Можно не сомневаться, что Жданов и тут говорил от лица «широких масс трудящихся».

Характерна сама готовность и способность секретаря ЦК говорить о музыке, легко используя в своей речи музыковедческую терминологию («атональности», «диссонансы», «консонансы» и т. д.), не только не испытывая при этом никакого неудобства перед аудиторией (хотя в зале присутствовали ведущие советские композиторы, дирижеры, профессора Московской и Ленинградской консерваторий, исполнители, певцы Большого театра), но и обвиняя других в «невежественности и некомпетентности в вопросах музыки» (133). Секретарь ЦК постоянно подчеркивает, что он говорит об идеологических, а не о технических аспектах (он определяет музыку как одну

из «областей идеологии» (132)). Ведь и Сталин, решивший спустя несколько лет проявить себя на лингвистическом поприще, начал свою знаменитую работу о марксизме в языкознании с заявления о своей некомпетентности собственно в языкознании. Пафос ждановских выступлений шел от его полной (и вполне искренней) уверенности в своей правоте и должен быть объяснен (как это ни парадоксально) не столько положением секретаря ЦК, сколько, наоборот, именно позицией «рядового слушателя», наделенного правом не только донести свое мнение до музыкантов, но и потребовать от них считаться со своим (массовым же) вкусом. (В скобках заметим, что в этой установке «массовый вкус» был всего лишь конструктором: как только широким массам слушателей нравилось что-нибудь «не то» — Владимир Козин или Изабелла Юрьева, — это тут же объявлялось не «народным» вкусом, но «мещанством» и «пошлятиной».)

Отсюда — полный повтор инвектив еще пролеткультовского и рапмовского образца в адрес композиторов, «обслуживающих сугубо индивидуалистические переживания небольшой группы избранных эстетов» (136), требование искусства «естественного, красивого, человеческого» взамен «уродливого, фальшивого, вульгарного, зачастую просто патологического... чуждого массам народа и рассчитанного <...> на „элиту“» (137). Эта позиция позволяла Жданову формулировать принципы народности: «Игнорирование запросов народа, его духа, его творчества означает, что формалистическое направление в музыке имеет ярко выраженный антинародный характер» (137), «Музыка, которая непонятна народу, народу не нужна. Композиторы должны пенять не на народ, а на себя» (144), «Музыка, нарочито игнорирующая нормальные человеческие эмоции, травмирующая психику и нервную систему человека, не может быть популярной, не может служить обществу» (145).

Производимое здесь «насилие над искусством» стало результатом предшествующего «насилия искусства над жизнью». Причем, в понимании Жданова, речь шла не об эстетической проблеме даже, не об «отходе от естественных, здоровых форм музыки» (142), не только об идеологии и «несерьезных и диких стремлениях променять сокровищницу советской музыкальной культуры на жалкие лохмотья современного буржуазного искусства» (147), но о проблеме прямо-таки физиологической, ведь «отступление от норм музыкального искусства представляет нарушение основ не только нормального функционирования музыкального звука, но и основ физиологии нормального человеческого слуха <...> плохая, дисгармоническая музыка, несомненно, нарушает правильную психофизиологическую деятельность человека» (146).

Выступивший вслед за Ждановым Израиль Нестьев (ответственный за музыкальное радиовещание чиновник Радиокomiteта и один из видных музыкальных критиков) поведал о взглядах радиослушателей на проблему «здоровой» музыки, процитировав письмо одного демобилизованного: «Я был на

войне, три раза ранен и контужен, но никогда не испытывал такого нервного и физического раздражения, как при слушании по радио некоторых советских симфоний» (155). От себя Нестьев сообщил, что на него «произвела огромное впечатление 8-я симфония Шостаковича. Но это впечатление было подобно нервному шоку или тяжелой физической травме» (156). В этом прямо-таки физиологическом подходе к музыке проявился своеобразный «реализм» власти, вербализующей интенции масс.

Сталинские (ждановские, шепиловские) музыкальные вкусы не были ни уникальны, ни «отстали». Напротив, они были широко распространены и вполне соответствовали массовым представлениям о «красивой музыке». Аппарат Агитпропа внимательно отслеживал «отклики и пожелания трудящихся» по поводу постановления, информируя о них секретарей ЦК. Выборка содержала самые типичные высказывания (из выступлений и писем) практически из всех слоев советского общества.

Слесарь Московского завода «Динамо» им. Кирова т. Володяева в беседе в цехе заявил: «Я не знаток музыки, но произведения композитора Чайковского всегда слушаю с большим удовольствием. Музыка же Шостаковича, Прокофьева и Шебалина среди рабочих успехом не пользуется. Меня крайне удивляло восхваление музыкальных сочинений Шостаковича. Ведь когда по радио передают что-либо из его произведений, то радиослушатели выключают репродукторы, так как не хватает терпения слушать эти оглушительные звуки»...

На Ярославском заводе искусственной подошвы во время беседы рабочие заявили: «Композиторы не правы, когда считают, что мы, рабочие, не доросли до того, чтобы слушать оперную музыку и понимать ее. Мы любим музыку и разбираемся в ней, но многие музыкальные произведения нам не понятны в силу их антинародности».

Инженер Морского артиллерийского конструкторского бюро тов. Павлов по этому поводу сказал: «Музыку Шостаковича я не понимаю, она утомляет. Это просто набор звуков. После того, как прослушаешь музыку Шостаковича с ее трескотней и шумом, болит голова. Советским композиторам надо учиться у классиков русской музыки. Они должны превзойти музыкальные произведения прошлого и создать нашу советскую музыку, достойную новой эпохи».

Слушатели Военной академии им. Сталина, возражая против симфонического концерта, обратились к начальнику клуба с заявлением, в котором пишут, что «после постановления ЦК ВКП(б) надо пропагандировать песни, а не симфонии».

Но что говорить о военных, слесарях и сапожниках, если «запрещения исполнения произведений Прокофьева, Хачатуряна, Шебалина и других композиторов-формалистов» требовали студенты Московской консерватории. Они «высказались за то, чтобы отказаться от симфонической музыки, а центр

тяжести перенести на народное творчество: „Да здравствует хор Пятницкого, — говорят они, — а прочую музыку долой“¹.

Таков был «массовый запрос» и потому «реалистическое направление в музыке», за которое ратовал Жданов, утверждало реализм не столько стилистически, сколько функционально: речь идет о предельном прагматизме и реализме как об эстетической стратегии власти. Назовем ее (по аналогии с «Realpolitik») *Realästhetik*.

Физиология «красивого», «всесторонне развитого» человека требует «красивости» окружающего его мира (в том числе и мира звуков). Отсюда — «Центральный Комитет большевиков требует от музыки красоты и изящества» (143). Отсюда — квалификация «новаторства» как «бормашины или музыкальной душегубки» (143), как «геростратовой попытки разрушить храм искусства» (146). К тому, что «красивая и изящная» музыка есть музыка классическая, массовое сознание, в представлении партийных идеологов, шло многие годы, и Жданов, указывая на «рост художественных вкусов и запросов советских людей», был вправе требовать, «чтобы у нас была своя, советская „Могучая кучка“» (147–148). В прокламируемом Ждановым историческом утопизме модернизм и революционное искусство были куда более далеким прошлым, чем вечно живая классика.

Вернемся, однако, к постановлению. Апеллируя к статье «Правды» 1936 года, где «были подвергнуты острой критике антинародные, формалистические извращения в творчестве Д. Шостаковича и разоблачен вред и опасность этого направления для судеб развития советской музыки»², постановление фактически приравнивало статус статьи двенадцатилетней давности к резолюции ЦК: «„Правда“ выступала тогда по указанию ЦК ВКП(б) и ясно сформулировала требования, которые предъявляет к своим композиторам советский народ» (в ходе совещания в ЦК Жданов процитировал статью 1936 года почти целиком). Оказалось, однако, что это «предупреждение» не было принято во внимание. ЦК требовал «перестройки».

«Упадок музыки» оказывается связанным с отказом от отечественной традиции: «Эта музыка сильно отдает духом современной модернистской буржуазной музыки Европы и Америки, отображающей маразм буржуазной культуры, полное отрицание музыкального искусства, его тупик». И напротив, «лучшие традиции русской и западной классической музыки» отвергаются «как якобы „устаревшие“, „старомодные“, „консервативные“, высокомерно третируются композиторы, которые пытаются добросовестно осваивать и развивать приемы классической музыки, как сторонники „примитивного традиционализма“ и „эпигонства“»³.

¹ Информация Управления пропаганды и Управления по проверке партийных органов ЦК ВКП(б) «Об откликах трудящихся на постановление ЦК ВКП(б) «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» // Советская жизнь: 1945–1953. М.: РОССПЭН, 2003. С. 423–427.

² Власть и художественная интеллигенция. С. 631.

³ Там же.

Обращает на себя внимание не только содержание, но сама форма, в которой в постановлении говорится о формализме. Этот текст пронизан скрытыми цитатами, отсылающими к некоей «антинародной» языковой реальности, которая находится вне публичного дискурса и потому должна быть идеологически аккуратно реконструирована. Вот для чего нужны фильмы, пьесы и романы, в которых адепты формализма артикулируют эти «антинародные взгляды». Именно в этих художественных текстах две языковые стихии встречаются: вместе с проникновением негативного (но уже обезвреженного) и официально осужденного образа мышления в публичную сферу артикулируется и получает обоснованность в публичной сфере и «позитивный», освященный постановлением дискурс.

Другой причиной «провала» стала «погоня за ложно понятым новаторством», в результате которой композиторы «оторвались в своей музыке от запросов и художественного вкуса советского народа, замкнулись в узком кругу специалистов и музыкальных гурманов, снизили высокую общественную роль музыки и сузили ее значение, ограничив его удовлетворением извращенных вкусов эстетствующих индивидуалистов»¹. Эти инвективы в адрес «гурманов» и специалистов-индивидуалистов направлены прежде всего на защиту самого дискурса постановления, основанного на поглощении специального языка. «Центральный Комитет» свободно оперирует любыми категориями. От него нельзя спастись за музыковедческой «спецификой». Более того, выбор музыки для утверждения народности свидетельствовал о том, что даже самое абстрактное из искусств не может укрыться от партийной (а значит — «народной») цензуры. Поэтому дискуссия все время вращалась вокруг темы песни, оперы и программной музыки, то есть вокруг нарративных (а значит, и самых доступных цензуре) аспектов музыкальных произведений. Дирижер Константин Иванов был настолько увлечен пафосом «программности» и «понятности» исполняемой музыки, что прямо призвал композиторов в ходе совещания: «Не будем зашифровывать идей, а скажем заранее нашему слушателю, о чем говорит наше произведение» (68). Постановление, прежде всего, было направлено против специфичности музыки и музыкального языка, на основании чего доказывалась ее «недоступность широким массам».

Будучи *административно-институциональным* манифестом, постановление концентрировалось «в практическом плане» на четырех институциях. Это — консерватория, музыкальная критика, Оргкомитет Союза композиторов и Комитет по делам искусств.

Как опытный партийный аппаратчик Жданов отмел все попытки «смазать вопрос» и осудил стремление «некоторых товарищей не называть вещи своими именами» и «вести игру отчасти под сурдинку»: «Речь идет, конечно, не только

¹ Там же. С. 632.

о поправках, не только о том, что протекает консерваторская крыша и что ее надо починить <...> дыра имеется не только в консерваторской крыше <...> Гораздо большая дыра образовалась в фундаменте советской музыки» (134–135). Жданов обвинил ведущих композиторов в захвате власти в Союзе для защиты формалистического направления. Оно рассматривалось им в категориях политических: направление, представляющее собой «здоровое прогрессивное начало в советской музыке», было фактически заглушено чуждым народу формалистическим направлением, которое вело «свою ревизионистскую деятельность под маской якобы согласия с основными положениями социалистического реализма», используя «контрабандные методы» (136). Заговор с целью захвата власти — это был единственно знакомый власти язык, и им Жданов владел в совершенстве.

В соответствии с этой логикой выделялись два направления, одно из которых было ревизионистским, после чего следовали самые резкие его характеристики (так, формализм был уравнен с «безродным космополитизмом» и обвинен в «неуважении и нелюбви к собственному народу» (138), а «формалистическая» музыка названа «антинародной» (144)), и наконец, «организационный» его разгром. Резко поляризуя оба направления и ставя себя перед необходимостью решения уравнивания, состоящего из непримиримых слагаемых, власть каждый раз шла на радикальное решение проблемы, что выносило на поверхность маргиналов типа Владимира Захарова и Марьяна Коваля.

Спустя год, когда подобный разгром произошел в Союзе писателей после «разоблачения критиков-космополитов», в руководство были выдвинуты литературные ковалы — Анатолий Софронов, Николай Грибачев, Аркадий Первенцев и другие погромщики-маргиналы. Радикальная художественная политика создавала пространство для маневра. Это был испытанный способ руководства, не раз использованный Сталиным в 1930-е годы: «Не перегнешь — не выправишь». Наиболее известный пример такой тактики — коллективизация и сталинская статья «Головокружение от успехов». Нечто подобное произошло и в музыкальной сфере в 1948 году: спустя всего год после знаменитого телефонного разговора Сталина с Шостаковичем опальный композитор и его коллеги были прощены, композиторы, незадолго до того подвергшиеся убийственной критике, вновь оказались в числе сталинских лауреатов, тогда как руководство Союза композиторов было передано в руки их противников.

Пока же «формализм» конструировался по всем правилам создания образа врага. Это враг скрытый и заражающий — прежде всего неокрепшую молодежь. Таково, как утверждало постановление, «пагубное влияние формализма на подготовку и воспитание молодых композиторов в наших консерваториях, и, в первую очередь, в Московской консерватории (директор т. Шебалин), где формалистическое направление является господствующим» и где «студентам не прививают уважение к лучшим традициям русской и западной классической музыки, не воспитывают в них любовь к народному творчеству, к демократическим

музыкальным формам. Творчество многих воспитанников консерваторий является слепым подражанием музыке Д. Шостаковича, С. Прокофьева и др.»¹.

«Формализм» — продукт всепроникающего заговора. Поскольку критикуемые композиторы являются советской музыкальной элитой, организаторами заговора объявляются в основном критики (которые спустя год после постановления о музыке будут объявлены космополитами и прямыми врагами советского строя). Констатируемое постановлением «совершенно нетерпимое состояние советской музыкальной критики» сводится к тому, что «руководящее положение среди критиков занимают противники русской реалистической музыки, сторонники упадочной, формалистической музыки. Каждое очередное произведение Прокофьева, Шостаковича, Мясковского, Шебалина эти критики объявляют „новым завоеванием советской музыки“ и славословят в этой музыке субъективизм, конструктивизм, крайний индивидуализм, профессиональное усложнение языка, то есть именно то, что должно быть подвергнуто критике». В результате «музыкальная критика перестала выражать мнение советской общественности, мнение народа и превратилась в рупор отдельных композиторов», а «некоторые музыкальные критики, вместо принципиальной объективной критики, из-за приятельских отношений стали угождать и раболепствовать перед теми или иными музыкальными лидерами, всячески превознося их творчество».

Создавая зловеще-карикатурный портрет музыкального критика, постановление, по сути, рисовало его своего рода мелким жуликом, проходимцем, который ради каких-то материальных привилегий готов «превозносить» что угодно (композитор И. Держинский даже назвал критиков «лакеями у больших композиторов» (33)). В этой картине композиторы-формалисты оказываются в роли своеобразных бар, управляющих материальной сферой, которые собрались в Оргкомитете Союза композиторов. Он-то и

превратился в орудие группы композиторов-формалистов, стал основным рассадником формалистических извращений. В Оргкомитете создалась затхлая атмосфера, отсутствуют творческие дискуссии. Руководители Оргкомитета и группирующиеся вокруг них музыковеды захваливают антиреалистические, модернистские произведения, не заслуживающие поддержки, а работы, отличающиеся своим реалистическим характером, стремлением продолжать и развивать классическое наследие, объявляются второстепенными, остаются незамеченными и третируются. Композиторы, кичащиеся своим «новаторством», «архиреволюционностью» в области музыки, в своей деятельности в Оргкомитете выступают как поборники самого отсталого и затхлого консерватизма, обнаруживая высокомерную нетерпимость к малейшим проявлениям критики².

¹ Власть и художественная интеллигенция. С. 633.

² Там же.

Источник бед усматривается в плохой работе директивных институций, прежде всего — Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР, работа которого «далее не может быть терпима, ибо она наносит величайший вред развитию советской музыки»¹.

В отличие от закрытых директив, открытые постановления, подобные этому, обычно отличаются весьма общей постановляющей частью. В этом смысле постановление об опере Мурадели не составляет исключения. Своеобразие его в том, что общие положения имплицитно выражают понимание его авторами как самой музыки, так и творческого процесса в целом. Пункт первый постановления гласит: «Осудить формалистическое направление в советской музыке, как антинародное и ведущее на деле к ликвидации музыки»². Здесь, конечно, нет никакой оговорки — речь идет именно о *ликвидации* музыки. Разумеется, партия выступает против этого, но само допущение (хотя бы и в принципе) возможности ликвидации целой субстанции человеческой культуры (все равно как если бы речь шла о «ликвидации» языка) знаменательно.

О том, что формулировка эта не случайна, свидетельствует выступление Жданова на совещании в ЦК, где он утверждал, что музыка Шостаковича ведет к «отрицанию оперы», и пространно рассуждал о «ревизионизме в музыке», о «ревизии основ музыки» (140). «Разве эстетическое значение музыки подлежит упразднению?» — спрашивал Жданов композиторов (141). Он видел заслугу партии в борьбе с «ликвидаторством», проявившимся, например, в педагогической деятельности во время увлечения «бригадно-лабораторным» методом обучения: разве не были эти попытки «на деле насквозь реакционными» и не вели к «ликвидации школы»? — спрашивал Жданов (141). О том же он говорил и в связи с «сумасшедшей возней» авангардистов в живописи: «Правильно ли мы сделали, что <...> разгромили ликвидаторов живописи? Разве не означало бы дальнейшее существование подобных „школ“ ликвидацию живописи?» (141). Жданов утверждал, что формалистическое «новаторство» ведет к «уничтожению формы» (142). Партийные лидеры, ратуя за классику и традицию, мыслили в категориях поистине радикальной эстетики, что неудивительно: на языке эстетики здесь утверждалась идеология насилия.

Обращенный к советским композиторам призыв

проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству, и, отбросив со своего пути все, что ослабляет нашу музыку и мешает ее развитию, обеспечить такой подъем творческой работы, который

¹ Власть и художественная интеллигенция. С. 633.

² Там же. С. 634.

быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа¹,

выдает в авторах постановления людей, полагающих, что художественное творчество есть сознательно направляемый процесс производства «духовных благ» — достаточно лишь «проникнуться сознанием», чтобы, подобно производству изделий из чугуна и стали, начать производить «полноценные, высококачественные произведения». А пункт постановления, требующий от Управления пропаганды и агитации ЦК и Комитета по делам искусств «добиться исправления положения в советской музыке, ликвидации указанных в настоящем постановлении ЦК недостатков и обеспечения развития советской музыки в реалистическом направлении»², свидетельствовал о том, что авторы этого документа и были настоящими «формалистами», полагавшими, что художественными направлениями можно управлять подобно организации «битвы за урожай» — лишь при помощи директивных органов и неких организационных мероприятий.

Эстетическая программа, заложенная в постановлении, порождала не столько музыку, сколько дискурс. Утверждение народности развернулось именно в музыке потому, что музыка менее всего поддается артикуляции, а чтобы стать понятной, она должна стать словом. «Народной» становится проартикулированная музыка — музыка слов. Ее нельзя ни петь, ни играть — ее нужно говорить.

Соцреализм утверждал заведомо немислимую музыкальную эстетику. Главное, чего он требовал — это «правдивость образного содержания музыки, ее способности возбуждать у слушателей те или иные жизненно-смысловые представления»³. Это означало, прежде всего,

наличие *мелодического* обобщения, выражающего музыкальную мысль в наиболее идеальном, художественно-обогащенном виде, как бы очищенном от звукоподражательных «случайностей». От того, насколько вокальна, песенна, близка к естественному человеческому дыханию данная мелодическая тема, насколько соответствует она господствующим в массе слушателей интонационным представлениям, — зависит во многом и правдивость, достоверность, доходчивость всего произведения <...> Критерий мелодичности <...> играет решающую роль при определении реалистической направленности данной музыки. Отсюда декларируемая

¹ Там же.

² Там же.

³ *Нестьев И.* Реалистическое направление в музыке // Советская музыка на подъеме: Сб. ст. М.; Л.: Госмузиздат, 1950. С. 96. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

реалистической эстетикой первостепенная роль мелодии, певучести в создании каждого произведения (96)¹.

И здесь эта «реалистическая музыка» встречается с народностью, поскольку именно «в народной мелодии как бы уже произведен фантазией миллионов неизвестных певцов многовековой процесс отображения и обобщения реальных звуковых частных, наблюдаемых ими в природе и в быту». Роль композитора-профессионала сводится в этих условиях лишь к продолжению и углублению этого процесса: «Воспринимая у своего народа богатства его песенной культуры, композитор обогащает этот ценнейший запас жизненных впечатлений, накопленный народом, организует его по-новому силой своего художественного сознания, средствами профессионального искусства» (103).

По сути, речь идет о возврате к толстовской теории заражения. Композитор и слушатель в этой системе превращались в своего рода сообщающиеся сосуды. Тогда как «особый дар композитора сводится прежде всего к способности преобразовать весь огромный запас жизненных впечатлений, рожденных живым восприятием мира, в особый мир звуков, переплавить весь комплекс захвативших его идей и замыслов, чувств и ощущений в специфически музыкальные образы» (105), слушатель проделывает операцию, прямо противоположного свойства: «В сознании слушателя, воспринимающего музыку, происходит как бы обратный процесс „перевода“ звуковых образов на язык обобщенно-эмоциональных, а порой и внешне-предметных представлений и ассоциаций» (106). Музыкальное зашифровывание (композитором) и расшифровывание (слушателем) реальности превращает музыку в медиум «образов-смыслов», чем делает ее понятной слушателю. Последнее было альфой и омегой соцреализма: «Для нас подлинная массовость музыкального искусства, степень его доступности народу является не переменным и важнейшим признаком художественности» (118). В этой проекции «формализм» (читай: модернизм) оказывался оборотной стороной «музыки слов».

Задача композиторов также сводилась к говорению (то есть, по сути, к отказу от своей профессиональной деятельности). Своей законченной формы это говорение достигало тогда, когда речь заходила о... формализме в музыке. В 1953 году в серии «Советская музыкальная критика» Музгиз издал сборник статей советских композиторов и музыковедов «За рубежом». В нем участвовали деятели музыки от Бориса Ярустовского (заведующего Отделом культуры ЦК), Тихона Хренникова и Михаила Чулаки до Арама Хачатуряна и Дмитрия Шостаковича.

¹ Тема реализма в музыке и мелодичности поднималась в это время в целом ряде статей советских эстетиков. См.: *Лебедев П. И.* О формалистических извращениях в музыке // Вопросы философии. 1948. № 1. С. 133–143; *Асафьев Б. В.* Потеря мелодии // Вопросы философии. 1948. № 1. С. 144–149; *Ванслов В. В.* Об отражении действительности в музыке // Вопросы философии. 1950. № 3. С. 234–258.

Дмитрий Шостакович (о пьесе американского композитора Верджила Томсона «Пшеничные поля в полдень»): «Это очень плохое произведение, построенное на двенадцатитоновой атональной основе, абсолютно схематизированная пьеса, претендующая на программность, представляет собой нечто вроде темы с вариациями в виде каких-то бесконечных канонов <...> пустая игра звуками, чрезвычайно неприятная для уха»¹.

Дмитрий Кабалевский (об опере Бенджамина Бриттена «Питер Граймс»): «Крайне стуженный психологизм, непрерывная концентрация внимания на болезненных переживаниях действующих лиц, гнет обреченности, безнадежного пессимизма, царящие на сцене, — все это произвело на меня тягостное, удручающее впечатление <...> Даже на лучших, наиболее выразительных эпизодах музыки оперы лежит печать какой-то патологичности, психической ущербности» (62).

Иван Мартынов (о своих впечатлениях от встреч в Австрии): «Один из присутствовавших спросил, есть ли в Советском Союзе композиторы, сочиняющие музыку на основе двенадцатитоновой системы Шёнберга. Мы ответили, что таких композиторов у нас в настоящее время нет и быть не может, ибо прогрессивное содержание советского искусства невозможно выразить формалистическими средствами системы Шёнберга, ведущей музыкальное творчество в тупик, к полному отрыву от запросов и интересов широких народных масс» (118).

Арам Хачатурян: «Слушая концерт Перагалло, я думал о губительном влиянии шёнберговской атональной системы на целое поколение современных западных композиторов. Сколько интересных творческих индивидуальностей загублено этой ложной системой! В оправдание антинародных формалистических установок Шёнберга композиторы-додекафонисты создали тысячи никому не нужных партитур, тысячи абсолютно не жизненных, мертворожденных произведений <...> Народ Италии, давший миру столько замечательных композиторов, народ-певец, так глубоко чувствующий красоту музыкальной речи, не может принять и никогда не примет бездушных музыкальных конструкций додекафонистов и прочих жрецов антинародного формализма» (129–130).

Постановления, совещания, пленумы, речи, статьи, «творческие дискуссии» — это уроки развития речи: композиторы учились говорить правильно — как Жданов, как «Правда». Но только самый великий из них — Шостакович — смог достичь вершин этого искусства.

Часть вторая (Scherzo burlesque): «Антиформалистический раек»

Шостакович закончил свое второе выступление после погромной речи Жданова на совещании в ЦК многозначительным заявлением: «Я думаю, что наше

¹ За рубежом: Сб. статей советских композиторов и музыковедов. М.: Музгиз, 1953. С. 49–50. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

совещание после трехдневной работы принесет нам огромную пользу, особенно если мы тщательно изучим выступление тов. Жданова. Мне хотелось бы — так же, как, наверное, и другим, — получить текст выступления тов. Жданова. Знакомство с этим замечательным документом может нам дать очень многое в нашей работе» (163).

И действительно, композитор начал работу с «этим замечательным документом» сразу же после его публикации. Так что уже к середине мая 1948 года появилась первая версия его «Антиформалистического райка» — с прямыми цитатами из речи Жданова¹.

Раек, по определению В. Даля, — это «ящик с передвижными картинками, на которые смотрят в толстое стекло». Показ (обычно бродячим мужиком или отставным солдатом), как правило, сопровождался рифмованным шутейным комментарием. По мнению историков русского фольклора, раек происходит от вертепа, в котором с помощью рисованных фигур разыгрывалось «райское действие». К лубочным картинкам и марионеткам аудиторию райка («народ») привлекали не только доступный визуальный ряд, но и особенно словесный комментарий².

Именно к этой форме прибегают почти за сто лет до Шостаковича самый ценный им русский композитор Модест Мусоргский, создавая музыкальную сатиру на эстетических оппонентов «Могучей кучки». Историческая ирония состоит в том, что если оппонентами Мусоргского были традиционалисты — поклонники немецкой музыкальной традиции, третировавшие русскую «народную» музыку как недостойную и негодную для использования в «высоких» жанрах, то Шостакович оказался перед необходимостью защиты современной музыки от ревностных последователей романтической традиции — самих народников-«кучкистов» (которые, впрочем, были объявлены теперь «реалистами»). Избранный жанр лишь подчеркивал эту иронию, а характерный для райка принцип калейдоскопичности создавал идеальные условия для монтажа: подобно «Райку» Мусоргского, «Антиформалистический раек» весь построен на скрытых цитатах и аллюзиях.

По своему жанру это одноактная сатирическая опера или драматическая кантата, изображающая партсобрание в некоем Дворце культуры, посвященное проблемам народности и формализма в музыке, где с речами, пародирующими официальную риторику, выступают музыковеды Единицын, Двойкин и Тройкин — легко узнаваемые карикатуры на Сталина, Жданова и Шепилова. «Музыковед номер один», «главный консультант и музыкальный критик», «дорогой и любимый великий товарищ Единицын», пускается в пространные

¹ Детальный анализ истории создания и основных музыкальных и литературных источников «Антиформалистического райка» см. в: *Yakubov M. Shostakovich's Anti-Formalist Rayok // Shostakovich in Context / Ed. R. Bartlett. Oxford: Oxford UP, 2000.*

² См.: *Соколов Б. М. Художественный язык русского лубка. М., 1999; Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1988.*

рассуждения о том, почему народные композиторы пишут реалистическую музыку, а антинародные — формалистическую. Затем Двойкин, «музыковед номер два, имеющий к тому же голос и возможность вокализировать», поет о том, что музыка должна быть гармоничной и эстетичной, а в кавказских операх должна быть настоящая лезгинка. Наконец, появляется Тройкин-Шепилов, который призывает писать классическую музыку, как «Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков». Его речь переходит к призывам к бдительности («Бдительность, бдительность, всегда везде, во всем, / Постоянно всюду бди, никому не говори») и завершается целым каскадом угроз: «Не давать любой попытке / Проникновения буржуазной идеологии / В нашу молодежь. / Этим ты наши идеи сбережешь. / Ну а если буржуазные идеи / Кто-нибудь воспримет, / Надолго тех будем мы сажать / И в лагеря усиленного режима помещать. / Сажать, сажать!»

Парадокс личности Шостаковича состоит, в частности, в невероятной нестыковке гениальности его музыки, глубины и оригинальности его художественного мышления, силы духа и воли личности с тем официальным образом, которому он следовал, публикуя и зачитывая казенные тексты лояльного «деятели советского искусства». Как советских, так и западных поклонников его музыки это несоответствие приводило в замешательство. Простейший способ разрешить его — представить Шостаковича скрытым диссидентом, избравшим такую модель выживания в условиях советского режима: его официальный образ — маска, его публичные высказывания не значат ничего¹.

Еще при его жизни сложился миф о Шостаковиче — ненавистнике Слова как такового. Сам композитор этому мифу не противился, неоднократно заявляя о своем отказе писать мемуары, утверждая, что он весь — в его музыке. Опубликованная в начале 1990-х годов переписка Шостаковича с его ближайшим другом ленинградским режиссером Исааком Гликманом тоже, как кажется, подтверждает этот тезис: во многих письмах Шостакович просит Гликмана написать за него то статью, то предисловие, то речь для официальной церемонии, которые затем выходят подписанными (и, как скромно уверяет Гликман, отредактированными) композитором. Известно, что Гликман был не единственным спичрайтером Шостаковича.

Это кажущееся неумение «правильно» говорить, эта удивительная боязнь публичного слова и создали образ словоненавистника. Но этот образ явно противоречит личности Шостаковича — поклонника Козьмы Пруткова и Зощенко, на память цитировавшего «Мертвые души». «Может быть, он и верноподданническое письмо в „Правде“, опечалившее многих, напечатал потому, что слова ему были более или менее безразличны?» — задавался вопросом

¹ См.: Волков С. Шостакович и Сталин: Художник и Царь. М.: Эксмо, 2005; MacDonald I. The New Shostakovich. London: Fourth Estate, 1990.

Александр Кушнер. Может быть, и готовность писать кантаты на стихи второсортных поэтов, и способность зачитывать с трибуны по бумажке, в абсолютном бесчувствии, жуткие в своей мертвечине штампы тоже шли от этого безразличия? «Мне думается, он считал: все минет — музыка останется», — пишет одна из самых тонких наблюдателей жизни Шостаковича Флора Литвинова¹. Учитывая напряженность отношений между музыкой и словом, в это объяснение можно было бы поверить, если бы оно не приводило к еще большему несоответствию творчества Шостаковича его «творческому поведению».

Крупнейший модернистский художник, Шостакович был мастером монтажа, в совершенстве владел коллажной техникой, постоянно работая с разнородными материалами — от народной и революционной песни до реминисценций из классики, от городского романса до блатного фольклора; от текстов Ленина до стихов Демьяна Бедного, Евгения Долматовского и Саши Черного, Рильке и Лорки. Программная цитатность и гетерогенность его музыки делает ее созвучной не только модернистской, но и постмодернистской эстетике и полистилистике. Одновременно с этим Шостакович был композитором огромного сатирического дарования, которому был доступен широчайший диапазон экспрессивности — от тонкой иронии до сардонической гротескности.

Пародийность и насмешливость по отношению к официальному советскому миру пронизывали переписку Шостаковича с Гликманом. В ней — убийственная ирония, а пародирование советского стиля достигает настоящей виртуозности. Шостакович не просто в совершенстве владеет всем богатством модуляций официальной советской речи, но мастерски работает с фигурами советского официоза:

Гавриил Давыдович (скульптор, брат Гликмана. — *Е. Д.*) уже уехал из Москвы, полный бодрой зарядки, которую ему дало посещение столицы, а также беседы со скульптором Манизером (один из самых ненавистных в художественных кругах и официозных скульпторов — автор помпезных памятников Сталину и Ленину. — *Е. Д.*) и другими знатными людьми советского искусства. Как мне говорил перед своим отъездом Гавриил Давыдович, он и творчески сильно вырос: он в свободные от боевой жизни минуты лепит бойцов и офицеров².

Последнее время сижу на съезде композиторов. Слушаю выступления разного рода ораторов. Особенно мне понравилось выступление тов. Лукина. Он напомнил съезду о вдохновляющих указаниях А. А. Жданова о том, что музыка должна быть мелодичной и изящной. «К сожалению, — сказал тов. Лукин, — мы выполняем это вдохновенное указание!» Много ценного и интересного было и в других выступлениях (125).

¹ Мокроусов А. Тайная жизнь Д. Д. Шостаковича // Домовой. 2005. № 4.

² Гликман И. Д. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. М.; СПб., 1993. С. 67. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

Благодаря настойчивым требованиям композитора Г. Майбороды, истратил этот вечер на посещение его оперы «Милана». Посмотрев эту оперу, убедился в том, что гопак в украинских операх должен быть лихим, обычным и популярным (прямые отсылки к выступлению Жданова. — *Е.Д.*) (133).

В больнице пробуду по крайней мере до начала октября. У меня ослабела правая рука <...> Очень у меня отсталая левая рука. Я завидую В.Я. Шебалину, который совсем потерял правую руку, но вытенировал левую: он пишет левой рукой совершенно свободно. Более того: он левой рукой, откликаясь на исторические указания о том, что искусство должно быть ближе к жизни, ближе к народу, написал левой рукой оперу о наших современниках, победно идущих под руководством Партии к сияющим вершинам нашего будущего, к коммунизму (141).

А вот целое письмо-пародия:

29.XII.1957. Одесса.

Дорогой Исаак Давыдович! Приехал я в Одессу в день всенародного праздника 40-летия Советской Украины. Сегодня утром я вышел на улицу. Ты, конечно, сам понимаешь, что усидеть дома в такой день нельзя. Несмотря на пасмурную туманную погоду, вся Одесса вышла на улицу. Всюду портреты Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также т.т. А.И. Беляева, Л.И. Брежнева, Н.А. Булганина, К.Е. Ворошилова, Н.Г. Игнатова, А.П. Кириленко, Ф.Р. Козлова, О.В. Куусинена, А.И. Микояна, Н.А. Мухитдинова, М.А. Сулова, Е.А. Фурцевой, Н.С. Хрущева, Н.М. Шверника, А.А. Аристова, П.А. Поспелова, Я.Э. Калнберзина, А.И. Кириченко, А.Н. Косыгина, К.Т. Мазурова, В.П. Мжаванадзе, М.Г. Первухина, Н.Т. Кальченко.

Всюду флаги, призывы, транспаранты. Кругом радостные, сияющие русские, украинские, еврейские лица. То тут, то там слышатся приветственные возгласы в честь великого знамени Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, а также в честь т.т. А.И. Беляева, Л.И. Брежнева, Н.А. Булганина, К.Е. Ворошилова, Н.Г. Игнатова, А.П. Кириленко, Ф.Р. Козлова, О.В. Куусинена, А.И. Микояна, Н.А. Мухитдинова, М.А. Сулова, Е.А. Фурцевой, Н.С. Хрущева, Н.М. Шверника, А.А. Аристова, П.А. Поспелова, Я.Э. Калнберзина, А.И. Кириченко, А.Н. Косыгина, К.Т. Мазурова, В.П. Мжаванадзе, М.Г. Первухина, Н.Т. Кальченко. Всюду слышна русская, украинская речь. Порой слышится зарубежная речь представителей прогрессивного человечества, приехавших в Одессу поздравить одесситов с великим праздником. Погулял я и, не в силах сдержать свою радость, вернулся в гостиницу и решил описать, как мог, всенародный праздник в Одессе.

Не суди строго.

Крепко целую.

Д. Шостакович (135).

Подобными пародиями пронизана вся переписка, длившаяся почти сорок лет, многие письма Шостаковича буквально состоят из иронического плетения советских словес вполне в духе соц-арта. Сам Гликман признавал, что еще

в 30-х годах у Шостаковича прямо-таки чесались руки, чтобы омузыкалить в пародийном плане ненавистные ему высказывания, лозунги и сентенции Сталина, которые бесконечно цитировались, заучивались наизусть «прогрессивными» людьми страны. Такое намерение Дмитрий Дмитриевич осуществил лишь много лет спустя, создав свой сатирический «Раек». Разговоры с Шостаковичем на эту в высшей степени крамольную тему натолкнули меня на мысль сочинить по мере своих очень скромных сил цикл пародийных песен <...> Песни эти во избежание непоправимой беды, конечно, сохранялись в глубокой тайне и не доверялись бумаге, но они были известны узкому кругу моих друзей и в первую очередь Шостаковичу, любившему напевать их в сопровождении рояля (52).

Тексты песен Гликмана вполне могли бы принадлежать перу Дмитрия Пригова или Льва Рубинштейна. Вот одна из них — «Историческое высказывание о сказке Максима Горького»:

Эта шутка, эта шутка, эта шутка сильнее,
Чем гётевский «Фауст»:
Любовь тут побеждает смерть.
Любовь тут побеждает смерть.
Любовь тут побеждает смерть (314).

Таковой вообще была культура среды, которой принадлежал Шостакович. В «Новых виньетках» А. Жолковский вспоминает, как его отец рассекретил после смерти Сталина свою пародию на сталинские речи — «музыкальную в своем структурном совершенстве миниатюру, которой потом часто развлекал знакомых»: «Мэ-ждународные а-вантюристы па-таму и называются мэ-ждународными а-вантюристами, что оны пускаются во всякого рода а-вантюры мэ-ждународного характера. Спрашивается, па-чиму оны пускаются в мэждународные авантюры? Оны пускаются в мэждународные авантюры па-таму, что, будучи мэ-ждународными а-вантюристами па сваэй природе, оны нэ могут нэ пускаться во всякого рода мэждународные авантюры!»¹ (попутно заметим, что сталинская риторика «борьбы за мир» была особенно хорошо знакома Шостаковичу, превращенному вождем с 1949 года в одного из ведущих «борцов за мир»).

А вот текст Единицына-Сталина из «Антиформалистического райка»: «Товарищи! Реалистическую музыку пишут / Народные композиторы, / А формалистическую музыку / Пишут антинародные композиторы. / Спрашивается,

¹ Жолковский А. Новые виньетки // Звезда. 2005. № 1. С. 112.

почему реалистическую музыку пишут / Народные композиторы? / А формалистическую музыку пишут / Антинародные композиторы? / Народные композиторы пишут реалистическую / Музыку, потому, товарищи, что, являясь по природе / Реалистами, они не могут, не могут не писать / Музыку реалистическую. / А антинародные композиторы, являясь по природе формалистами, / Не могут, не могут не писать музыку формалистическую. / Задача, следовательно, заключается в том, / Чтобы народные композиторы развивали б музыку реалистическую, / А антинародные композиторы прекратили б свое / Более чем сомнительное экспериментирование / В области музыки формалистической». Исползованные клише сталинского дискурса с его навязчивыми тавтологиями, плеоназмами, претенциозной логичностью и дурной цикличностью конструкций, катехизисной риторикой вопросов-ответов, задаваемых самому себе, и двойной негацией раскрывают главное свойство сталинского нарратива — тавтологию, зияющую в порожних грамматических конструкциях.

Если ария Единичнына — пародия на сталинский дискурс и лишь опирается на любимые вождем грамматические конструкции, то речь Двойкина, напротив, построена на прямой цитации речи Жданова:

«Антиформалистический раек»

Двойкин: Товарищи, своим
выступлением я не имею в виду
Вносить диссонансы

Председатель, Музыкальные активисты:
Ха, ха, ха, ха, ха...

Двойкин:
Или атональность.

Председатель, Музыкальные активисты:
Ха, ха, ха, ха, ха...

Двойкин:
В те мысли, которые мы здесь слышали.
Мы, товарищи, требуем от музыки
красоты
И изящества. Вам странно? Да?
Ну конечно, вам странно это.
Станным вам это кажется,
Станным вам это кажется...

Речь Жданова на совещании в ЦК

Я не имею в виду вносить диссонанс или
«атональность» в эту оценку, хотя «ато-
нальности» нынче в моде. (*Смех, ожив-
ление в зале*) (132).

Вы, может быть, удивляетесь, что в Цен-
тральном Комитете большевиков требу-
ют от музыки красоты и изящества. Что
за новая напасть такая?! Да, мы не ого-
ворились, мы заявляем, что мы стоим за
красивую, изящную музыку... (143)

Да ну, конечно, вам странно это,
Станным вам это кажется,
Будто здесь что-то не так.
А между тем, это так.
Я не оговорился.
Мы стоим за красивую, изящную музыку.
Музыка немелодичная, музыка
неестественная,
Музыка негармоничная
Это, это... бормашина
Или, или... музыкальная душегубка.

Председатель, Музыкальные активисты:
Ха, ха, ха, ха, ха...

Двойкин:
Возлюбим же прекрасное, красивое,
изящное,
Возлюбим эстетичное, гармоничное,
мелодичное,
Законное, полифонное, народное,
Благородное, классическое!
Кроме того, товарищи, я должен вам
сообщить,
Что в кавказских операх
Должна быть настоящая лезгинка,
Что в кавказских операх лезгинка
Простой должна быть и известной,
Лихой, обычной, популярной
И обязательно кавказской.
Она должна быть настоящей,
Всегда должна быть настоящей
И только, только настоящей,
Да, да, да, настоящей.

Надо сказать прямо, что целый ряд произведений современных композиторов <...> напоминает, простите за не изящное выражение, не то бормашину, не то музыкальную душегубку. Просто сил никаких нет, обратите вы на это внимание! (Смех, аплодисменты) (143).

Если по ходу действия исполняется лезгинка, то мелодия ее ничем не напоминает известные популярные мелодии лезгинки. В погоне за оригинальностью автор дал свою музыку лезгинки, мало-вразумительную, скучную, гораздо менее содержательную и красивую, чем обычная народная музыка лезгинки (6).

Шостакович выделил в речи Жданова фрагменты, которые по-разному расцвечивают богатую идеологическими модуляциями речь главного партийного культуртрегера. Жданов как будто пытается смикшировать шокирующее требование «Центрального Комитета большевиков» — «красивой, изящной музыки». Композиторы вправе не верить своим ушам, удивляться и воспринимать это как какую-то «напасть» — все эти расписанные им реакции должны

скрыть не только нелепость вмешательства «Центрального Комитета большевиков» в область «красоты и изящества», но и шок от столь откровенного признания: не слушатели и даже не «народ», но сами вожди великой Революции — большевики — требуют от искусства «красоты и изящества» — тех самых буржуазных добродетелей, во имя уничтожения которых Революция совершалась¹. Тема «лезгинки» привлекала особое внимание Шостаковича, судя не только по его высказываниям, приводимым Волковым², но и по переписке с Гликманом (он неоднократно возвращается к этому месту в докладе Жданова).

Именно эти темы (изящества и лезгинки) пришли в доклад Жданова (как это явствует из его записных книжек) из наставлений Сталина, то есть, по сути, являлись скрытыми сталинскими цитатами. Сравнение современной музыки с бормашиной и душегубкой усиливает несовместимость рутинерской эстетической программы с современным искусством, а жалкие попытки Жданова объяснить особенности использования народной музыки в опере демонстрируют полную беспомощность и отсутствие профессионализма. Жданов говорит о музыке как неподготовленный обыватель, и Шостакович настойчиво акцентирует в его тексте эти штрихи — так о музыке могли бы говорить разве что Козьма Прутков или герои Зоценко.

Строя арию Двойкина на дословном цитировании речи Жданова, Шостакович продолжает цитирование этой же речи в арии Тройкина-Шепилова, тем самым связывая все три «исторические речи» в единый нарратив, завершающийся зловещим канканом-вахханалией. Первая часть арии Тройкина повторяет речь Жданова на совещании в ЦК с введением одной лишь детали, отсылающей непосредственно к Шепилову: в своей речи на Втором съезде композиторов Шепилов вызвал смех в зале неправильным произношением имени Римского-Кóрсакова. Он назвал его Римский-Корса́ков. Эта ошибка обыгрывается в «Райке».

¹ Стоит заметить, что слово «изящный» в 1920-е годы имело однозначно сатирически-пародийный смысл: Присыпкин в комедии Маяковского «Клоп» (1929) мечтает о «классовом, возвышенном, изящном и упоительном торжестве» (прямо предвосхищая Жданова); «Даешь изящную жизнь!» (другое название — «Пижон») — уничтоженная комедия Марка Донского того же 1929 года; слово это часто обыгрывалось и в рассказах Зоценко.

² Volkov S. Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich. P. 145: «После неудачного представления „Великой дружбы“ было созвано совещание в Большом театре. Во время этого совещания Мурадели казлся и выдвинул следующую теорию: он любил мелодию и понимал мелодию и был бы более чем счастлив писать только мелодию, включая мелодичные и гармоничные лезгинки, но он никак не мог писать мелодичные лезгинки, поскольку везде были формалистические заговорщики — в консерваториях, в издательствах, в печати. Везде. И они заставили бедного Мурадели писать вместо мелодичной и гармоничной формалистическую лезгинку. Лезгинка Мурадели была прямым результатом заговора врагов народа, формалистов и низкопоклонников перед Западом». Впрочем, судя по фразе про гопака в опере Майбороды, Шостаковича интересовала не столько сама «лезгинка», сколько предлагавшаяся сталинскими идеологами примитивизация восприятия инокультурного фольклора, сведение его к прямолинейным цитатам-эмблемам.

Ария Тройкина

Мы должны быть, как классики.
 У нас все должно быть, как у классиков. Да!
 Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков,
 Вы музыкальны, изящны, стройны.
 Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков,
 Вы мелодичны, красивы, звучны.
 Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков,
 Вы задеваете несколько струн.
 Как это правильно, как это верно!
 Наш человек — очень сложный организм!

Речь Жданова на совещании в ЦК

...было бы совсем неплохо, если бы у нас появилось побольше произведений, похожих на классические по содержанию и по форме, по изяществу, по красоте и музыкальности... (142)

Как это все хорошо, правильно и сильно сказано! (138)

Разве это не верно, разве не правильно?.. (142)

Музыкальное произведение тем выше, чем больше струн человеческой души оно приводит в ответное звучание. Человек, с точки зрения музыкального восприятия, — это такая чудесная и богатейшая мембрана или радиоприемник, работающий на тысячах волн, — наверное, можно подобрать лучшее сравнение, — что для него звучания одной ноты, одной струны, одной эмоции недостаточно.

Если композитор способен вызвать отклик только одной или нескольких струн человеческих, то этого мало, ибо современный человек, особенно, наш, советский человек, представляет из себя очень сложный организм восприятия (144).

Поэтому, товарищи, нам нужны симфонии,
 Поэмы, квартеты, сонаты, сюиты,
 квинтеты...

Сюиты, сюитки, сонатки мои,
 Развеселые квартетики, кантатки мои.
 Эх, Глинка, калинка, малинка моя,
 Раз симфония, поэмка, сюитка моя.
 Эх, Глинка, Дзержинка, Тишинка моя,
 Расхреновая поэмка, сюитка моя...

Речь Шепилова на Втором съезде композиторов

Нам нужны хорошие квартеты и оратории, песни и кантаты¹.

¹ Советская музыка. 1957. № 5. С. 8.

Ария Тройкина строится на последовательном усилении аллюзий не только с советской музыкой, но и с советской пенитенциарной практикой. Так, в словах «Глинка, Дзержинка, Тишинка моя, Расхреновая поэмка, скюитка моя» легко прочитываются не только имена противников Шостаковича композиторов Тихона Хренникова и Ивана Дзержинского, но и название станции метро «Площадь Дзержинского» («Дзержинка») на Лубянке, где находится здание КГБ, и Тишинской площади («Тишинка»), где находился огромный рынок-толкучка, что подстраивало текст под музыку «Калинки», но одновременно наводило на мысль об известной тюрьме «Матросская тишина». Следующие за этим призывы к бдительности и угрозы («Надолго тех будем мы сажать / И в лагере усиленного режима помещать. / Сажать, сажать!»), подхватываемые хором «музыкальных активистов», раскрывают стоящие за музыкальными аллюзиями и заботой о «красоте и изяществе» музыки советские реалии.

Этой же цели служат и прозрачные намеки в Предисловии «От издателя» на имена причастных к этому опусу лиц: в них легко прочитываются имена аппаратчиков ЦК и цензоров Павла Апостолова (в Опостылове), Бориса Рюрикова (в Срюрикове), Бориса Ярустовского (в Ясрустовском) и, наконец, Павла Рюмина (в Срюмине). Последнее имя в сочетании с упоминаемым «Доктором Убийцевым» отсылает еще и к Михаилу Рюмину — заместителю министра госбезопасности, отвечавшему за «дело врачей-убийц»¹ (то обстоятельство, что Шостакович столько внимания уделил этому Предисловию, свидетельствует о том, что он рассматривал «Антиформалистический раек» не только как музыкальное, но и как литературное произведение).

Текстовой материал выстроен так, что переход от пародии к прямой сатире практически снимается. Этому способствует двойная аллюзивность («Дзержинка» отсылает одновременно и к композитору Дзержинскому, и к площади Дзержинского; «Тишинка — Расхреновая поэмка» отсылает одновременно и к Хренникову, и к толкучему рынку, и к «Матросской тишине»). Финальный каскад угроз превращает пародию в трагический фарс. Таким образом, слушателю сначала открывается пустота дискурса народности, затем идеологический оппортунизм и рутинерство навязываемой эстетической программы, непрофессионализм ее adeptов, и наконец маячащие за этой эстетикой «лагеря усиленного режима».

Шостакович — автор «Райка» отлично понимал, что на самом деле было в центре внимания власти. Именно поэтому он сфокусировал свою сатиру на проблеме народности (понимал это и Шостакович — участник совещания в ЦК, а потому он ни разу не упомянул о народности в своих речах на совещании).

Народность — это квинтэссенция и замок свода советского искусства. Начиная с конца 1930-х годов искусство, «понятное народу», потому и является прямой заботой власти, потому и понятнее прежде всего ей самой, что

¹ Подробнее о дешифровке аллюзий и имен см.: *Yakubov M. Shostakovich's Anti-Formalist Rayok. P. 151–157.*

оно — зеркальное отражение того возвышенного образа, которым власть повернута к своему виртуальному легитимирующему субъекту. Когда реальный субъект находится в состоянии амнезии, власть сама конструирует легитимирующий себя субъект и симулирует практики легитимации, поскольку через них прежде всего и происходит отправление власти. «Народ» и народность — это конструкт и функция власти. «Антиформалистический раек» — деконструкция принципа народности и в этом качестве должен быть понят не только как пародия, но и как эстетический манифест.

Принцип народности, сформулированный в сталинской культуре в столь жесткой форме, отсылает к идее народности в России в XIX веке. Знаменитая уваровская триада основывалась прежде всего на идее «народности». Самодержавие и православие были в ней, как показал Андрей Зорин, скорее инструментальными категориями: понятие народности сводилось к тому, что «русский человек — это тот, кто верит в свою церковь и своего государя. Определив православие и самодержавие через народность, Уваров определяет народность через православие и самодержавие»¹. Восходящая к немецким романтикам и руссоистско-гердеровской традиции, идея народности с самого начала была в России лишь «национальной редакцией традиционалистских ценностей»². Неудивительно поэтому, что она вся была обращена в прошлое, к традиции, которая только и могла противостоять чуждому русскому народному духу европеизму.

Сформированная Сталиным советская нация, утверждая свою идентичность, возвращалась к традиционалистской утопии, к романтизму. Она требовала романтической народности и своей «Могучей кучки» не только потому, что эта музыка была «понятна народу» (хотя оперы и симфонические концерты классиков посещались несколько лучше, чем исполнения произведений советских композиторов, классическая музыка никогда не была сколько-нибудь популярна: в обоих случаях речь идет о количественно весьма скромной аудитории), но и потому, что она выполняла функцию искусства всех молодых наций — производства национальной мифологии, «корней и почвы»³. «Могучая кучка» была в этом смысле типичной национальной романтической школой, которая, с одной стороны, ориентировалась на принципы «народности» (понимаемой как отражение в музыке мотивов национальной истории, психологии и фольклора) и «реальности» (разрыв с устаревшими классическими нормами, поиск в музыке своего национального языка), а с другой, по сути, повторяла путь западноевропейской

¹ Зорин А. Кормя двуглавого орла: Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII — первой трети XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 366.

² Там же. С. 363.

³ См.: Frolova-Walker M. Russian Music and Nationalism: From Glinka to Stalin. London: Yale UP, 2007.

музыки (Берлиоз, Лист, Шуман). «Реалистической» ее можно назвать в том только смысле, что она опиралась на конкретную национальную мифологию, однако не только по стилю, но и по содержанию это романтическая музыка (будучи музыкой пробуждающегося национального самосознания, такая музыка всегда национальна). Этой эстетической программе Шостакович и противопоставляет «Антиформалистический раек» в качестве своеобразного музыкального контрманифеста.

В медиум идеологического содержания превращается здесь сама мелодия. Она не просто характерологична: узнаваемые мелодические линии «Райка» выстроены в последовательности, имеющей самостоятельный идеологический смысл. Заключительные пассажи речи Единицына положены на мотив любимой песни Сталина «Сулико». В речи Двойкина звучит другая народная мелодия — лезгинка. Речь Тройкина открывается «Камаринской», на основе которой Глинка построил свою известную музыкальную фантазию (причем, как заметил Манашир Якубов, из множества различных версий этой мелодии Шостакович избрал ту, которая ближе всего к музыке Глинки¹). Этот сдвиг от народной музыки к авторской усиливается переходом к современной песенной музыке: за лезгинкой в партии Двойкина следуют музыкальные реминисценции из оперетты самого Шостаковича «Москва, Черемушки» (1958), а за «Камаринской» — музыка Тихона Хренникова из кинофильма «Верные друзья» (1954), после чего — в конце речи Тройкина — происходит возврат к «народным истокам» (здесь звучит другая любимая Сталиным мелодия — «Калинка»), как кажется, лишь затем, чтобы подчеркнуть переход в финале «Райка» к популярной мелодии из французской оперетты «Корневильские колокола» Робера Планкета. Именно на нее глядел в бинокль, «чувствуя себя на вершине блаженства», экзекутор Иван Дмитрич Червяков, герой чеховского рассказа «Смерть чиновника», пока не чихнул.

Включенные в финал «Райка» танец и хор из этой оперетты как в дореволюционную эпоху, так и в советское время воспринимались не иначе как квинт-эссенция опереточного китча и настоящая инкарнация «массовой культуры». Это был танец служанок на слова «Взгляните здесь, смотрите там — нравится ли все это вам?» (пер. А. Невского). Построив на мелодии этого канкана (с соответствующей трансформацией забрасывающих юбки шансонеток в «музыкальных активистов») финальную сцену «Райка» с упоминанием «великого вождя», Шостакович не только спародировал опереточный текст («Великий вождь нас всех учил / И беспрестанно говорил: / Смотрите здесь, смотрите там, / Пусть будет страшно всем врагам. // <...> Смотри туда, смотри сюда / И выкорчевывай врага»), но и эффектно завершил «творческую дискуссию»: музыка становится наконец «красивой», «мелодичной» и до конца «понятной

¹ Yakubov M. Op. cit. P. 144.

народу», что и подтверждается трансформацией «Калинки» в канкан. На языке современной культурной теории это означает, что «народная» культура трансформируется в «массовую», в торжество китча.

Как будто специально для доказательства верности этого правила в сталинском искусстве существовал кинорежиссер Иван Пырьев.

*Часть третья (Allegro con spirito):
А Шостакович читает газету...*

Дмитрий Шостакович жил в Москве в Доме композиторов. Советские композиторы, среди которых было немало людей остроумных, устраивали капустники. В одном из этих представлений, гласит легенда, был такой номер: молодые актеры изображали происходящее в этом доме. На седьмом этаже сидит член Союза композиторов и подбирает на рояле свое новое сочинение «Каховка, Каховка, родная винтовка». Одновременно в этом же подъезде на третьем этаже сидит другой композитор и записывает свой новый опус «Орленок, орленок, взлети выше солнца». А между ними на пятом этаже сидит композитор Шостакович и читает газету.

Обе песни имели один и тот же мотив, хотя «Каховку» в 1935 году написал Исаак Дунаевский, а «Орленка» в 1936-м — композитор Виктор Белый (тот самый, который в 1948-м стал одним из главных обличителей «антинародного формалистического искусства»). Легко догадаться, о какой газете шла речь.

Кульминационной точкой «творческой перестройки» Шостаковича после событий 1936 года стала музыка к одному из главных фильмов сталинизма — «Великому гражданину», которая, по мнению как историков культуры, так и музыковедов, была даже в большей степени, чем его знаменитая Пятая симфония, «музыкальным апофеозом тридцать седьмого года в искусстве», «не столько контрапунктом, сколько ее (Пятой симфонии. — *Е. Д.*) подстрочным комментарием»¹. Сам сценарий Эрмлера, пишет Леонид Максименков, «был наполнен вербализованным трагическим симфонизмом», нашедшим полное выражение в музыке к «Великому гражданину».

Во всенародном трауре (по Кирову. — *Е. Д.*), затянувшемся на несколько лет, было место для выражения всей гаммы мыслей, эмоций, чувств. Примитивной одноцветности в сталинском терроре не было и быть не могло. Плыла полифония криков, плачей, воплей, скандирования лозунгов, шквалов аплодисментов, здравниц и проклятий, протяжных паровозных и фабричных гудков, залпов орудий, клаксонов «скорой помощи»².

¹ См.: Максименков Л. Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936–1938. С. 131–135; Хентова С. Молодые годы Шостаковича. Кн. 2. Л.: Сов. композитор, 1980. С. 222.

² Максименков Л. Сумбур вместо музыки. С. 132.

Известно, что Эрмлер собирался снимать продолжение «Великого гражданина». Фильм «Вторая симфония» (в работе над которым должен был принять участие тот же творческий коллектив, включая Шостаковича) должен был показывать Шахова-Кирова на «фронте искусства». «Великий гражданин» Шахов в третьей серии картины принимает вызов в борьбе за «строительство советской культуры». Ему противостоит крупнейший музыкант профессор Крамер. Шахов хочет разгромить своего противника его же оружием, но он не владеет этим «участком»: «Армия — наша, милиция, МВД — наши, посадить, изолировать его нетрудно. Значительно труднее доказать ему, что он бессознательный враг и дурак. А этого-то я и не умею <...> Я обязан овладеть этим участком, я не вправе пасовать перед Крамерами!» И Шахов берется за работу — читает по ночам книги по искусству (прочел, например, «Бетховена» Ромена Роллана). Он встречает молодого композитора, в прошлом беспризорника, умеющего отлично свистеть. Но в консерваторию молодого человека не берут из-за неумения играть на музыкальных инструментах и отсутствия музыкальной культуры, а Крамер им заинтересовался. Взял его в свои ученики и сделал из юноши музыканта и композитора. Но — «вооружив его мастерством, раскрыв ему тайны технологии музыкального творчества, профессор привил ему свои, глубоко чуждые нам эстетические воззрения. Молодой композитор весь во власти враждебных формалистических теорий». И вот Шахов, «приобщившись к искусству», «отвоевывает» молодого композитора у Крамера. Когда юноша приходит к нему за советом, Шахов «разговаривает с молодым музыкантом, как равный с равным, как вдумчивый и знающий критик. Он помогает композитору обдумывать замыслы, подсказывает ему тему „Второй симфонии“». Но дослушать ее Шахову не удастся: он хотел дослушать ее вечером, поскольку спешил выступить перед ударниками, когда... «отравленная пуля врага сразила пламенного трибуна». Но этот финал услышит весь народ: вдохновенная Великим гражданином и посвященная ему, она звучит как победный апофеоз бессмертного дела Шахова. Весь зал встает. Все в восторге, и громче всех аплодирует профессор Крамер. Он побежден¹.

Подобно тому как «Великий гражданин» был посвящен Кирову, а сфокусирован на его врагах, так и «Вторая симфония» (фактически переигранная Эрмлером вторая серия «Великого гражданина», вновь приводящая Шахова-Кирова к смерти от пули врага) сфокусирована на молодом композиторе Кириллове, в котором легко узнать Шостаковича. Молодой талантливый композитор был просто опоем разными Крамерами, но после разговора с Великим гражданином стал писать великолепную музыку. Это еще не народная песня, но уже и не «формализм». Только в 1948 году станет ясно, что Шаховым, «овладевшим этим участком», был вовсе не Киров, но... его преемник Жданов.

¹ Эрмлер Ф. Документы. Статьи. Воспоминания. Л.: Искусство, 1974. С. 198–200.

Фильма Эрмлер так и не снял: помешала война. Но в это же время на том же Ленфильме снимал свои картины Александр Ивановский — правда, не в жанре высокой трагедии «Великого гражданина», но в жанре мюзикла.

Кинокомедиям Ивановского «Музыкальная история» (1940) и «Антон Иванович сердится» (1941) предшествовали музыкальные комедии Григория Александрова «Веселые ребята» (1934) и «Волга-Волга» (1938), посвященные все той же проблеме соотношения «народной» и классической музыки. В них утверждалось торжество «популярной» музыки над классической: в «Веселых ребятах» джаз побеждал классику на ее же территории, «дорвавшись» до сцены Большого театра; в «Волге-Волге» самодеятельная музыка побеждала классическую, но их конфликт снимался в синтезе самодеятельной песни и симфонического оркестра. Идея синтеза доминирует и в довоенных комедиях Ивановского: в «Музыкальной истории» талантливый герой из низов не только проходит все стадии учебы в консерватории и выступает в качестве солиста на сцене Кировского театра — классика окончательно апроприируется и фактически становится «народной». В комедии «Антон Иванович сердится» «народной» объявляется и симфоническая музыка. Отношение героев к музыке есть признак «культурности». Массы должны воспринимать ее как свою, но при этом само содержание «своей музыки» от фильма к фильму меняется. Так что «своим» оказывается то джаз, то оперетта, то опера, то симфоническая музыка¹.

И только в последней картине появляется наконец гротескный образ формалиста. Образ Керосинова из фильма «Антон Иванович сердится», созданный Сергеем Мартинсоном, образ бездарного, но напыщенного «композитора», уже два года сочиняющего какую-то «физиологическую симфонию», которую никто не слышал — лишь из комнаты его доносится какой-то «музыкальный сумбур». «Физиологическая симфония» (части которой называются пароксизмами) — нечто несообразно-оксюморонное, она должна вскрыть лицо формалиста, который не хочет «вжиться» в современность, понять и принять «требования жизни», одухотвориться, но создает нечто холодное и потому не нужное никому. Формализм есть холод, творчество есть тепло. В «физиологической симфонии» Керосинова, по определению (буквально — при таком названии, с такой фамилией и с такой внешностью «творца»), не может быть «человеческого тепла» (но только керосиновое тепло). И действительно, все настоящие творцы в советских музыкальных кинокомедиях могут творить прежде всего потому, что «согреты теплом любви» — просто к любимому («Веселые ребята»), к любимому и Волге («Волга-Волга»), к любимой и опере («Музыкальная история»), друг к другу и к музыке («Антон Иванович сердится»), к любимой и к земле Сибирской («Сказание о земле Сибирской»).

¹ См.: Добренко Е. Музыка вместо сумбура: Народность как проблема советской музыкальной кинокомедии // *Revue des études slaves*. Vol. LXVII/2–3. 1995.

Попутно заметим, что именно в «низких жанрах» отчетливее всего видна эволюция изображения «формалистов». Так, первичные реакции на кампанию 1936 года были достаточно резкими. Карикатуры вроде той, что была опубликована в одном из мартовских номеров журнала «Крокодил» за 1936 год (№ 9), изображали «мастеров сумбура» не только в музыке, но также в скульптуре и живописи в откровенно шаржевой манере.

Таков и утрированно карикатурный образ композитора-формалиста в картине А. Ивановского «Антон Иванович сердится». Кампания же 1948 года была иной не только по жанру и исполнению, но и по идеологическим импликациям, и по охвату вовлеченных в нее людей. Поскольку спустя всего год после знаменитого телефонного разговора Сталина с Шостаковичем произошла фактическая реабилитация недавно осужденных композиторов, изменился и стиль официальной рецепции, о чем ярко свидетельствует тот же «Крокодил». С самого начала кампании карикатуристы избегали нарочитого пародирования маститых композиторов, изображая формалистов то аллегорическими басенными персонажами («Ворона и соловей» // Крокодил. 1948. № 7. 10 марта), то какими-то безымянными «мастерами сумбура», от которых страдают сами мэтры, объявленные формалистами. Так, на карикатурах в четвертом номере «Крокодила» за 10 февраля 1948 года зритель без труда узнавал страдающих от «сумбура» Шостаковича, Прокофьева, Кабалевского, Мясковского.

Когда спустя год после антиформалистической кампании, в конце января 1949 года, разразилась кампания, направленная против театральных критиков — космополитов, прощенные к тому времени маститые композиторы вообще не упоминались, а обвинения в космополитизме, которые слышались за год до того, были переадресованы неким критикам, вооруженным «критическими саксофонодубинками», которыми они «замахивались на великих русских композиторов-мелодистов» (Крокодил. 1949. 10 марта. № 7).

Когда же спустя еще год отмечалось 125-летие открытия Большого театра, «Крокодил» напечатал вполне респектабельные портреты советских композиторов Шостаковича, Кабалевского, Хачатуряна, Хренникова, которых зазывают в Большой театр «композиторы-классики» Глинка, Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский. «Обвиняемые» Шостакович и Хачатурян на этой карикатуре — такие же полноправные представители современной советской музыки, как и официально признанные Кабалевский и Хренников.

Вернемся, однако, к кинематографу. Снятый в 1947 году, фильм Пырьева «Сказание о земле Сибирской» вышел на экраны в февральские дни 1948 года, когда антиформалистическая кампания была в самом разгаре, и свидетельствует о том, что эта кампания была последовательно подготовленной внутри сталинской культуры. От задорного джаза из «Веселых ребят», «дорвавшихся до Большого театра», к державному звучанию «Песни о Волге» в «Волге-Волге», от синтеза симфонического оркестра и народного хора к массовой влюбленности

в классику, от талантливого исполнительства классики (довоенные фильмы Ивановского) к созданию собственной «классики» — этот путь «развития народности советского искусства», читаемый в советской музыкальной кинокомедии, был заложен уже в эпоху формирования соцреалистического проекта¹, в особенности после 1936 года, когда разразилась антиформалистическая кампания. Именно тогда впервые прозвучал призыв к созданию «советской классики» (25 марта 1936 года, после премьеры оперы Ивана Дзержинского «Тихий Дон» в правительственной ложе Большого театра состоялась встреча создателей оперы с присутствовавшим на премьере Сталиным, и вождь сформулировал перед искусством задачу: «Пора уже иметь и свою советскую классику»). «Советская классика» есть формула отношений соцреалистической культуры с вечностью, ответ соцреализма на авангардный вызов. Но вместе с тем — и, может быть, прежде всего — попытка синтеза высокого и низкого путем их взаимного приспособления.

Фильм Ивана Пырьева рассказывает о том, как талантливый пианист Андрей Балашов, получивший ранение во время войны, бросает Москву и консерваторию и уезжает в Сибирь, где играет на гармонии в чайной на стройке, а затем становится композитором и пишет симфоническую ораторию «Сказание о земле Сибирской». Уже в начальной картине затишья во время боев за Бреслау народная песня прорастает в «классическую» музыку. В руинах, где находятся поющие песню бойцы, старший лейтенант Балашов, бывший студент консерватории, исполняет «серьезную» музыку. Задумчивые бойцы, певшие только что «нашу, сибирскую», на глазах преобразуются (их лица становятся вдохновеннее и строже) и бросаются в атаку. Не оппозиция, но органичный переход народной песни в симфоническую музыку. Они составляют единое высокое пространство, что подчеркивается изобразительно: с нарастанием «симфонизма» бойцы становятся все монументальнее, пока вовсе не застывают, подобно памятнику воину-освободителю Вучетича.

Синтез мелодрамы и комедии, на котором строится фильм, основан на конфликте «классического» (консерватория) с «народным» (чайная). Однако подобная оппозиция — давно пройденный этап воцарения народности: не оппозицию, но синтез пространств выстраивает Пырьев. «Учеба у классики» закончилась, как завершилась и эпоха «Веселых ребят» с ее «нигилистическим отношением к классическому наследию». Если сюжет «Веселых ребят» и «Волги-Волги» построен на вытеснении народных «творцов» из «высокого» пространства, «сакральность» которого все время профанируется, то в картине Пырьева центральные герои, абсолютно органично пребывающие как в консерватории, так и в чайной, соединяют их. Согласно соцреалистическому

¹ О соответствующих тенденциях в советском музыковедении см.: Рыжкин И. Я., Сафарова З. Советская музыкальная эстетика в 30-е годы // Из истории советского искусствоведения и эстетической мысли 1930-х годов. М.: Искусство, 1977.

канону, чайная не менее высока, чем консерватория. Не случайно их противопоставление принадлежит «чуждому» герою Оленичу, для которого все происходящее в чайной — «балаган» и который противопоставляет Андрею Балашову, «трактирному гармонисту», Наташу Малинину, чей голос сулит ей «славу, Америку, Европу».

Согласно фильму, между консерваторией, в которой расхаживают советские гранд-дамы в белых перчатках до локтей, длинных, до пола платьях и мехах, мужчины во фраках, говорящие по-русски, как актеры Малого театра («несомненно, дорогой коллега»), и прокуренной чайной нет практически никакой разницы: консерватория и чайная есть лишь разные манифестации единого — советского — культурного пространства. Не случайно тема пространства становится одной из центральных в фильме. Герои все время перемещаются по стране: Балашов едет с фронта в Москву, из Москвы — на сибирскую стройку, оттуда — в Заполярье, затем — опять в Москву, с тем чтобы после московского триумфа вернуться в Красноярск; без конца путешествует за ним и Наташа Малинина (подобно, как говорит Оленич, «жене декабриста»); «за-граница», «Америка, Европа» — пространство Оленича. Симфоническая оратория как бы «собирает русскую землю»: этот гимн Сибири («Благословенный русский край») пишется в Заполярье и исполняется в Москве, чтобы вернуться «в родные края». Наглядным знаком такого взаимопрорастания является встреча консерватории и чайной, когда артисты консерватории «дарят свое искусство» массам:

Сколько ездил я по родной стране,
Но теперь в этот край я влюблен.
Вам, строителям, победителям,
Наш привет, и почет, и поклон.

А те им, в свою очередь, в порыве благодарности отвечают, кружась в вальсе:

Вам спасибо за ваше искусство,
Мы вас рады здесь видеть всегда.
Передайте Москве наши чувства,
Приезжайте почаще сюда.

И в историческом (интеграция классики и народного искусства), и в пространственном (объединенность советского пространства) смыслах «Сказание...» есть демонстрация великого потенциала интеграции, заложенного в социализме.

«Высокость» чайной — одна из главных тем фильма. Зритель еще ничего не знает о будущем главного героя, когда происходит очищение «настоящей» народной музыки от «похабной». Сцена, когда Андрей Балашов получает в подарок гармонь от «веселого парня», горланящего на ней нечто «некрасивое» (сидящий тут же «мужичок» и говорит, осуждая бесталанного гармониста: «Гармонь о красоте больше человека сказать может, а ты...»), знаменует собой

сакрализацию «настоящей народной музыки». Подобно тому как все в чайной восхищаются искусством Балашова, «все» (от Бурмака и Настеньки до консерваторских профессоров) в восторге и от его симфонической оратории.

Чайная есть фундамент советского пространства. «Ты видишь здесь только чайную, — говорит Андрей Наташе, — а я вижу народ, наш простой русский народ...» Чайная оплодотворяет консерваторию, но и консерватория не «пассивный объект»: она высокий образ этого «простого русского народа». Симфоническая оратория Балашова есть красивый, возвышающий, «настоящий» образ массы. Иными словами, она и есть запечатленная народность.

И напротив, «исполнительское мастерство» Оленича осуждается потому, что презентует только его самого. «Ты только порхаешь по клавишам. Ты живешь лишь для себя, любишь свою игру и любишь только самого себя», — говорит ему Наташа. «Ах, так значит, я эгоист, обыватель?» — возмущенно спрашивает ее Оленич. «Да», — отвечает возлюбленная. Он лишь очень хороший исполнитель, он, как говорит учитель Балашова, «блестяще подражает установленным образцам», но сам он, конечно, не «творец» (не случайно пианист Балашов становится композитором, то есть «творцом», а Оленич так и остается пианистом). Техника «без души» — то же самое, что абсолютная бездарность. Кому нужно «мастерство», если оно не «возвышает» массы, если оно их не выражает, если оно, иначе говоря, не народно?

Подобно тому как «Волга-Волга» была фильмом о песне, «Сказание...» есть фильм о симфонической оратории, жанр которой глубоко антиномичен, в нем заложена борьба между музыкой и словом. Эта жанровая антиномия составляет основу пырьевской картины: фильм о музыке назван «сказанием». Оксюморонность ситуации разрешается резким расширением границ слова. Речь идет не только об экспансии слова в музыкальное произведение (характерно, что «процесс творчества» Балашова изображен в фильме таким образом, что вначале рождаются слова, а затем к ним — музыка), но и о превращении речи персонажей в «сказание».

Как только в фильме герои говорят в диалогах периодами, содержащими более трех предложений, их речь переходит в декламацию. Таких декламационных кусков в фильме несколько, и в одном случае они переходят в стихи, в другом — в песню. Сама же «симфоническая оратория» являет собой декламацию под музыку о раздолье и бесконечности Сибири. Произведение Андрея Балашова есть предел вербализации музыки: автор-исполнитель не поет под музыку, но декламирует; музыка здесь не более чем, говоря словами Жданова, «музыкальное сопровождение». Ориентация на джаз («Веселые ребята»), песню («Волга-Волга»), оперу («Музыкальная история»), наконец на программную тематическую симфоническую музыку («Антон Иванович сердится») завершилась полной победой освященного декламируемого слова под аккомпанемент симфонического оркестра и хора.

«Народное» поднимается до «классического». Пырьев превращает «Сказание...» в настоящий *Gesamtkunstwerk*. Невнятная, маловыразительная музыка Николая Крюкова, тяжеловесные стихи Ильи Сельвинского, гремящий оркестр и завывающий хор — сама фактура этой эпической оратории соответствует визуальным решениям режиссера. С присущей только ему аляповатостью (а это был один из первых советских цветных фильмов) Пырьев добавил к картине с ее резонерством, патетикой, искусственным пафосом, бьющей через край мелодраматичностью и психологической недостоверностью, где герои не говорят, но ораторствуют, кричащий китч «кинематографической поэмы», под которую исполняется «Сказание...» в Большом зале Московской консерватории. Эта визуальная оратория сочетала в себе театральные эпизоды о покорении Ермаком Сибири, выполненные в традициях русской исторической живописи. На фоне пейзажей с диким сочетанием огненных зарниц, ядовито-красного заката и ультрамаринового неба Сибирь предстает вначале дикой, затем — мрачным краем царской каторги и наконец (под документальные кадры) преображенной трудом советских людей необъятной страной с мощными заводами и комбинатами, бескрайними хлебными полями и цветущими городами.

Возвышенный образ народа требует «абсолютной эпической дистанции», которая позволяет производить дереализацию жизни в готовых жанровых формах. «Сказание о земле Сибирской», этот эпос, созданный при помощи музыки, стихов, цветного кино, живописи, декламации и театра, нашел в картине Пырьева адекватное жанровое выражение. Нет ничего удивительного в том, что фильм оказался в 1948 году лидером проката и был удостоен Сталинской премии первой степени¹. Сталинская премия второй степени досталась пьесе Сергея Михалкова «Илья Головин».

Часть четвертая (Allegro): «Илья Головин»

Послевоенная антиформалистская кампания отличалась от предвоенной, в частности, тем, что если в 1930-е годы в формализме обвинялись крупнейшие художники революционной эпохи и корпус новых (сталинских) классиков еще не сложился (из него легко изымались даже ключевые фигуры типа Мейерхольда), то к концу 1940-х годов пантеон был практически завершен — причем завершен уже в сталинскую эпоху — и композиторы уровня Шостаковича или Прокофьева или кинорежиссеры уровня Эйзенштейна или Пудовкина, хотя и подвергались публичному осуждению за многочисленные свои ошибки, были к тому времени уже орденоносцами, сталинскими лауреатами, признанными мэтрами, столпами сталинской культуры. Их нельзя было критиковать

¹ Стоит заметить, что образ обруганного, а затем исправившегося композитора возникнет в советском кино еще раз в 1956 году в фильме Леонида Лукова «Разные судьбы». Благодарю Б. Гаспарова за указание на этот факт.

в тех же тонах, что и в 1930-е годы (так что, когда Сталину понадобилось в те же январские дни 1948 года, когда разворачивались события на музыкальном фронте, избавиться от Михоэлса, ему пришлось инсценировать автомобильную катастрофу вне Москвы, чего в 1930-е годы не требовалось бы).

Когда Шостакович писал свой «Антиформалистический раек», Михалков создавал свою пьесу. Он не менее внимательно читал газеты и, уж конечно, не хуже Шостаковича был знаком с текстом выступления Жданова — следы работы с «этим замечательным документом» хорошо видны в пьесе, приспособляющей ждановское либретто для бесконечного идеологического речитатива «в формах самой жизни». Здесь есть и композитор Головин, хотя и талантливый и честный, но живущий слишком комфортно и отдалившийся от слушателей («народа»); и его жена-мещанка («Да, кстати, я все забываю вас спросить, что там слышно с нашими новыми квартирами? Все обещают, обещают. Мы буквально задыхаемся на наших семидесяти метрах»¹); и его дети от первого брака — сын-художник, который вначале пишет только безыдейные пейзажи, а к концу пьесы преобразается, и дочь-певица, которая понимает, что отец стал писать музыку, «далекую от народа»; и брат-настройщик, говорящий ему правду в глаза; и генерал танковых войск, который напоминает Головину о том, что его искусство было нужно народу во время войны и нужно теперь; и критик-эстет, захваливающий формалистическую музыку Головина; и молодой композитор Мельников, который становится большим музыкальным чиновником и помогает Головину «выйти на широкую дорогу народного искусства»; и даже домработница Луша тоже как-то причастна к баталиям на «музыкальном фронте».

Что же произошло с Головиным? Как он, такой любимый слушателями, переродился в формалиста? Дочь Лиза все объясняет влиянием новой жены — она вспоминает, что при ее матери все было по-другому:

отец много работал, писал хорошую музыку... Это было прекрасное время. Никогда мне не забыть наших поездок в гости к деду, маминому отцу. Дед был лесничим, жил в лесу, на высоком берегу Камы <...> Отец ходил с дедом на охоту, мы с мамой — в лес по грибы, по ягоды, по орехи. Вечером нас укладывали спать, а мама с папой ходили в соседнее село слушать, как поют песни. Отец записывал эти песни, а потом мама пела их нам... Да... Давно это было... Умерла мама в тридцать третьем году, у нее было больное сердце. Сначала отец замкнулся в своем горе, совсем перестал писать... Потом появилась Алевтина Ивановна... А через два года отец женился на ней... Появились новые знакомые, новые интересы <...> И то, что он сейчас пишет, то, за что его сейчас превозносят, так далеко от того, что было раньше, при маме (150).

¹ Михалков С. Илья Головин // Советская драматургия. М.: Искусство, 1950. С. 146. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

Итак, завел жену-мещанку, перестал записывать народные песни и превратился в формалиста. Все это так и протекало бы на головинской даче в совершенно чеховском антураже, если бы вдруг в «Правде» не появилась «неподписанная» статья «Формалистические выкрутасы в музыке». Тут сразу все перевернулось. Оказалось, что вся известность Головина держалась на заискивавших перед композитором критиках. Так и раскололся надвое его мир: на одном полюсе — критик Залишаев, на другом — все остальные: дочь, брат Степан, генерал Рослый и даже старушка-домработница.

Последняя, хотя ничего и не понимает, не переносит критика Залишаева: «Не люблю я его. Придет — сидит, сидит. И так все непонятно рассказывает. Говорит направо, а сам глядит налево» (160). Между тем Головин видит в ней благодарного собеседника: «Вот сейчас обо мне пишут, что я в своем творчестве чужд народу... Я, Луша, уверяю вас, что я советский человек!» Луша: «А как же! Мы все советские». Головин: «Почему же про меня говорят, что я далек от мыслей и чувств, которыми живет мой народ? Почему? Разве мне не дорого мое отечество? Меня называли в числе передовых композиторов современности. Мне подражали... И вдруг всех, кто меня хвалил, всех, кто меня ценил и понимал, всех этих людей, Луша, объявили эстетами, снобами, формалистами...» (160). Бедная Луша никогда, наверное, и слов таких не слышала.

Тут Головин включает радио и натывается на... «Голос Америки»: «...внезапно громкий и неприятный мужской голос диктора по-русски, с едва уловимым иностранным акцентом, заполняет всю комнату». Голос диктора:

Это значительное произведение выходит за узкие рамки национальной музыки и звучит как подлинный шедевр современной музыкальной культуры, являясь ярким доказательством большого таланта Ильи Головина... К сожалению, последняя, Четвертая симфония этого выдающегося композитора была встречена в штыки официальными советскими коммунистическими кругами, обвинившими автора в формализме и так называемом «антинародном» характере его музыки... (160)

Из всех героев пьесы только критик-эстет Залишаев восхищается новой симфонией Головина. Листая журнал «Америка», он говорит: «Надо быть преднамеренно глухим к восприятию сущности Четвертой симфонии, чтобы не понять тех гигантских образов, которые она несет в себе. Какое благородство интеллектуализма! Какая углубленно психологическая интонация темы! Оркестровая палитра Хиндемита!» (145). Но на его слова о том, что симфонии сопутствовал успех и «на всех трех континентах публики было много», брат Головина отвечает: «Публики-то, может быть, было и достаточно, да народу мало!» (157). Чтобы понять, чем отличается публика от народа, надо уяснить значение анонимности статьи в «Правде». На слова Залишаева, что «это — сверху!», брат

Головина отвечает: «Сверху? А может быть, наоборот — снизу? Мысли здесь высказаны весьма справедливые: „Музыка — это гармония“ <...> Да под этой статьей столько подписей собрать можно, что целой газеты не хватит! Потому и без подписи...» (157–158).

От формализма Головина излечивает возвращение к «истокам». На его даче появляется генерал Рослый, штаб которого во время войны располагался в дачном доме Головина. Он рассказывает, что во время войны его бойцы нашли здесь старые ноты Головина и на его музыку создали полковую песню, которую назвали «Головинской». А вот новую симфонию генерал не понял:

Рослый. Вы уж меня извините, ничего я не понял в вашей музыке. Намучился я, пока до конца дослушал. И вот об этом и хотел я вам в письме написать. Хотел у вас спросить, для кого и для чего вы ее сочинили? А потом в газете статью прочел. Спасибо партии — объяснила!

Головин. Я очень сожалею, что доставил вам такие страдания.

Рослый. Да что страдания? Горе! Я всю ночь спать не мог. Лежу и думаю: а может, думаю, отстал ты, генерал, от современной музыкальной культуры? В консерваторию ты ходил редко, новой музыки ты слушал мало, некультурный ты человек. Ничего в серьезной музыке не понимаешь.

Головин. Я это допускаю.

Рослый (*волнуясь*). А я вот подумал, подумал и сам с собой не согласился. Как же так, думаю? Глинку я понимаю. Шестую симфонию Чайковского. Девятую — Бетховена сколько раз слушал. Понимаю? Понимаю! Песни русские люблю. Сам пою. Волнуют они меня? Волнуют! А почему? Да потому, что живет в них душа народа <...> Нет, не нашу музыку вы сочинили, Илья Петрович! Не русскую! Не советскую! (171)

Эта мистическая «душа» никак не раскрывается Головину. Эстет-сын подсказывает: «Музыка может быть общечеловеческой, для всех людей». На это Рослый отвечает: «Я тоже хотел бы, чтобы она была общечеловеческой, но она прежде всего должна быть глубочайше народной, и тогда, уж поверьте мне, ее будет играть и слушать все человечество. А то, что вы написали, это, простите меня, язык эсперанто. А на языке эсперанто я ни говорить, ни петь не хочу и не буду. Я его не понимаю, Илья Петрович!» На реплику Головина о том, что «язык эсперанто можно выучить», Рослый отвечает с генеральской прямо-той (*гневно*): «А зачем его учить? Такого и народа-то нет. Это его... эти... как их... безродные выдумали» (171–172). Речь идет, как понимал зритель 1949 года, о «безродных космополитах», то есть попросту о евреях.

Их в пьесе, конечно, нет. И относятся в пьесе к Головину с глубоким почтением. Даже генерал после своих обличительных тирад обращается к нему со словами поддержки:

Я, Илья Петрович, советский человек, и потому искусство наше мне дорого и я за него болею. И не хочу я быть тактичным, не могу я быть вежливым, если это должно меня заставить молчать или лицемерить. А мы ведь любим вас, ценим и ждем творений ваших, иногда терпеливо, ой как терпеливо ждем... Так что уж вы на нас, на своих-то, не обижайтесь, когда мы от души, уважая и любя вас, скажем иногда прямо в глаза то, что думаем, что чувствуем (172).

Как же произошло на самом деле одурманивание великого композитора и волшебное его исцеление? В разговоре с братом он признается:

Все время, как ты знаешь, существовал я на этой даче. Безвыездно. Как медведь в берлоге. Один... Рояль в чехле... Понимаешь? Трудно было... тяжело. Много книг за это время прочел... Музыкантов, классиков наших перечитывал... письма... дневники... Ленина читал... Сталина... Читал и думал. О друзьях... о врагах думал... О народе нашем... О себе... Отца вспомнил, мать... жену, покойницу Веру... Детство наше с тобой... Консерваторию... Хотел, понимаешь, до самых корней дойти, все понять, до всего добраться <...> Проснусь, бывало, ночью с боку на бок перекатываюсь, с подушкой разговариваю: «Вот, говорят нам, дерзай, дерзай!» А разве я не дерзал? Разве я не сочинил свою Четвертую симфонию? Сочинил! Я еще сам не успел в ней как следует разобраться, а вокруг нее шум! «новое слово в искусстве!», «новаторство!», «гениально!» В консерватории — Головин! По радио — Головин! Журнал откроешь — опять Головин. Головин рад... Головин доволен. Слаб человек. А потом вдруг газета «Правда», и вся правда про Головина в ней написана! Черным по белому написана! Что же это получается! Я за роялем сидел, думал — старые каноны рушу, Америку в искусстве открываю, а выходит — этой самой Америке только того и надо! (177)

Итак, виновата оказалась не столько новая жена — мешанка, сколько захваливавшие критики, которые представлены в пьесе Залишаевым. Его разоблачает новый глава Союза композиторов, помогающий Головину избавиться от формализма, Мельников (в котором без труда угадывается Тихон Хренников). Разговаривает с ним Мельников по-прокурорски. Узнав, что его имя будет названо в числе других представителей «известной группы творческих работников в области критики и музыковедения» (а пьеса писалась уже после разоблачения театральных критиков — космополитов), Залишаев уверяет Мельникова: «Моя точка зрения на советскую музыку, на советское искусство была, есть и остается нашей точкой зрения на советское искусство». Мельников: «Совершенно верно. Ваша точка зрения на наше искусство нам хорошо известна. С этой точки зрения вы делали все для того, чтобы доказать, что такого искусства вообще не существует, а если оно в какой-то мере и существует, то о нем нельзя говорить иначе как свысока, с пренебрежением». На реплику

поверженного космополита: «Я боролся за все то новое, что могло, на мой взгляд, поднять значение советского искусства в самом широком понимании этого слова» — Мельников отвечает:

И против всего нового, что поднимало значение этого искусства в нашем, советском, партийном понимании этого слова... Да! Я не отрицаю, вы боролись. И в своей борьбе с нами вы всеми правдами и неправдами делали все, чтобы <...> опорочить, унизить и даже уничтожить того или иного из нас, того, кто все свои творческие силы хотел отдать и отдавал своему народу <...> Нет, вы никогда не верили в наше искусство! Вам по душе было нечто иное. И статьи свои вы писали хотя и по-русски, но с тем же акцентом, который звучит иногда по радио из-за океана.

Несчастный космополит взмолился: «Я люблю и всегда любил подлинное национальное искусство». Но Мельников непреклонен:

Нет! Вы его не любили! Ведь не ради любви к нему вы поднимали свистопляску вокруг имени Головина, который сбился с пути, по которому шел, с единственного пути, который ведет к сердцу народа! Вы подхватили его под руки и начали подталкивать туда, где бы ему рукоплескали наши идейные враги. Вы хотели его отнять у нас, его — Головина, который со всеми своими заблуждениями *наши, а не ваши!* Но мы вам его не отдадим! Да он к вам и сам не пойдет, потому что он советский человек, советский художник, потому что он понимает, что зерно, для того, чтобы стать колосом, должно расти в земле, а не в зубном порошке (181–182).

В этих гневных тирадах не следует видеть лишь фантазию драматурга — именно так и вещали с трибун в те дни (да и позже) Захаров и Софронов, Коваль и Грибачев. Здесь «правда искусства» встречается с «правдой жизни», раскрывая логику доминировавшего в культуре дискурса. С одной стороны, критик превращается в политического врага потому, что «не верит в наше искусство» и «не любит» его. Речь, иначе говоря, идет об особом рода предпосылке профессиональной деятельности в искусстве: «неверящие» и «нелюбящие» оказываются профессионально непригодными, и напротив, Головин, подобно блудному сыну, возвращается под сень Народа. С другой стороны, все время подчеркивается, что Головин (в отличие от inferнального злодея Залишаева) просто сбился с пути, а раньше писал «народную» музыку. Искусство понимается здесь как путь, идя по которому можно ненароком сбиться. Достаточно, однако, сильного «влияния», чтобы все поменять: «народный» становится «антинародным», а затем опять «народным» и т. д. Только так можно объяснить перипетии с деятелями искусств после войны — Сталинские премии сменяются публичным поношением, за которым следуют новые премии, очередные почетные звания, награды, престижные политические поручения.

И действительно, подобно Шостаковичу, Пудовкину или Эренбургу, Головин в конце пьесы превращается в борца за мир. Он едет за границу на конгресс защиты мира вместе с новым главой Союза композиторов Мельниковым (которому, по странному стечению обстоятельств, 32 года, почти столько же, сколько и Хренникову, когда тот стал во главе Союза композиторов в 1948 году). Головин написал «Песню о Родине», которую теперь «всюду поют». В финале пьесы «звучит духовой оркестр. Доносятся слова песни. Ее поет народ.

Хор: Люди советские насмерть стояли,
Жизни своей не щадя.
В битвах, как знамя, они поднимали
Имя родного вождя (188).

Так Головин вновь стал писать для народа.

Часть пятая (Andante largo): Сталинский Künstlerroman «Опера Снегина»

Может показаться, что резонерствующие герои фильмов, пьес и романов занимают простым пересказом партийных постановлений. Но это не так. Увенчанные Сталинскими премиями, эти фильмы, пьесы и романы не только показывают борьбу за «народное искусство», но, являясь его образцами, сами свидетельствуют о его победе. Несомненно, именно соцреалистический роман является жанром, наиболее приспособленным для «отражения» героической сталинской эпохи. В его «свободном течении», неторопливой последовательности, психологизме и эпическом стиле читается не только «правда жизни», но и «художественная правда победившего народа».

Роман Осипа Черного «Опера Снегина» — единственный роман о советской музыке и музыкантах со времени довоенного романа того же автора «Музыканты» — вышел в траурные дни сталинских похорон: слишком поздно, чтобы быть оцененным по достоинству и получить Сталинскую премию, но слишком рано, чтобы претендовать на реализм¹. Вернее, роман всецело «реалистичен», но, будучи настоящим соцреалистическим текстом, вполне фантастичен. С одной стороны, он рабски следует за событиями, предшествовавшими погрому на «музыкальном фронте» зимой 1948 года, и неизбежно привязан к реалиям (а московский музыкальный мир легко узнаваем — в конце концов, расстояния между консерваторией, Большим театром, Домом композиторов не столь велики) и наполнен вполне «реальными» персонажами (не составляет труда определить имя председателя Комитета по делам искусств, главы Союза композиторов или председательствующего на совещании в ЦК). С другой стороны,

¹ Вышедший несколько лет спустя сиквел «Оперы Снегина» — роман Осипа Черного «Пути творчества» (Знамя. 1957. № 1, 2) прошел и вовсе незамеченным.

желая «типизировать» и «обобщить» (то есть зашифровать легко угадываемые реальные имена), автор столь же неизбежно вынужден был смешивать «типические черты» совершенно разных легко узнаваемых прототипов. Он оказался в ситуации гоголевской Агафьи Тихоновны, которая, как известно, мечтала, как бы «губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича...». В отличие от героини «Женитьбы», автор знал, как трансформировать несовершенную жизненную ситуацию и реальные исторические события в соответствии с идеологически выверенной и гармонизированной схемой.

Речь идет даже не о «лжи», в которой соцреализм традиционно винят, но о фантазмагорическом продукте этого вполне реалистического письма. Так, в романе Осипа Черного все вроде бы похоже. Единственное, что мешает установлению сходства, — это, как ни парадоксально, изначально предполагаемое знание читателем происходивших в 1948 году событий. *Без этого знания* роман непонятен, а потому и «нереалистичен». *С этим знанием* роман «нереалистичен», потому что, наоборот, понятен. Поскольку же знание о 1948 годе в читателе предполагается, книгу следует признать вполне фантастической, хотя ее и называли «сопроводительной иллюстрацией некоторых известных положений», а автора обвиняли в том, что он просто «взялся проиллюстрировать начетнически воспринятый каждый в отдельности абзац постановления Центрального Комитета ВКП(б) об опере „Великая дружба“ и доклад А. А. Жданова»¹.

Итак, Большой театр (он то так прямо и называется, то используется эвфемизм «крупнейший и славнейший в стране оперный театр») заказывает оперу четырем композиторам. Двое из них — «формалисты», которых по вине Союза композиторов, где «все только и говорят: „Гиляревский и Снегин, Снегин и Гиляревский“»², принимают за «новаторов». Читатель уже догадался, что речь идет о Шостаковиче и Прокофьеве (автор пытается как-то одновременно и подтвердить это — давая Гиляревскому отчество Сергеевич, а Снегину имя Дима, — и скрыть). Раздвоение возникает оттого, что изобразить только законченного формалиста в 1953 году автор по понятным причинам не мог, поэтому он делает одного (Снегина) искренне заблуждающимся и ищущим, стремящимся преодолеть в своем творчестве формализм музыкантом, а другого (Гиляревского) законченным, закоснелым в своем антинародном грехе формалистом. Другая пара — «народная». Один из композиторов, Волошин, пишет «мелодично», стилизуя под классиков XIX века. Другой, Алиев, молодой композитор из восточной республики, пишущий оперу на национальный сюжет с использованием национальной музыки.

¹ Щеглов М. Без музыкального сопровождения... // Новый мир. 1953. № 10. С. 242.

² Черный О. Опера Снегина. М.: Сов. писатель, 1953. С. 409. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

Роман объемом с «Анну Каренину» как будто собрал под своей обложкой весь советский музыкальный мир — здесь композиторы разных направлений и поколений, а также представители Союза композиторов, начиная с его главы Галаджева (читай: Хачатуряна) и заканчивая критиками, тоже самого разного толка — от формалистов до правильно понимающих задачи музыковедов. Здесь и деятели Комитета по делам искусств, включая его председателя Колесаева (читай: Храпченко), и во всем многообразии «театральная общественность» — от директора Большого театра и секретаря партбюро до дирижеров разных направлений, певцов разных поколений и оркестрантов вплоть до начинающего концертмейстера, а также представителей консерватории. Помимо «музыкальной общественности» роман населен самими слушателями. Они втекают в него широкими потоками через разные сюжетные «рукава»: начинающая певица, приходящая в Большой театр прямо с завода, приводит с собой разнообразных своих коллег — от директора завода до рабочих, которые все высказываются о музыке; Алиев, пишущий в своей республике национальную оперу, приводит в роман как своих кураторов из местного ЦК, так и старых ашугов, которые тоже все говорят о музыке; жена и тесть Снегина — архитекторы, занятые восстановлением разрушенного во время войны города, приводят в роман строителей и секретаря обкома, который, как водится, «поглядывает на собеседников светлыми, умными глазами» (29) и у которого оказывается пасынок, который становится любимым учеником Снегина. Все они знакомы друг с другом, соединены множеством переплетенных фабульных связей и в совокупности представляют в романе густонаселенный советский мир, весь связанный — от известнейшего композитора до рабочего.

Гиляревский писал оперу «Молодая гвардия», Снегин — «Партизанка» (на сюжет из Отечественной войны), Волошин — «Рассвет» (из послевоенной колхозной жизни), а Алиев — «Патимат» (о революционной борьбе и дружбе народов на Кавказе). Если все это соединить, получится комбинация «Войны и мира», «Повести о настоящем человеке», «Леди Макбет Мценского уезда» и «Великой дружбы». Но вот оперы прослушаны в театре, а затем в Комитете по делам искусств. Опера Гиляревского вызвала ужас и отвергнута, Волошин решил свою оперу дорабатывать, а опера Алиева еще не вполне готова. Остается опера Снегина. Дирижер Калганов после триумфальной постановки «Пиковой дамы» (по счастливому совпадению, именно эту оперу Чайковского любивший оперную классику Шепилов мог, как рассказывают, напеть целиком — от начала до конца) берется за «Партизанку». На премьере, которая завершается полным провалом, присутствуют члены ЦК. После этого созывается совещание на Старой площади, откуда все выходят просветленными и над советской музыкой восходит, наконец, заря народности.

«Опера Снегина» — это, по сути, первый роман о Шостаковиче. В его центре находится «талантливейший, ведущий советский композитор» Снегин с его

поисками и заблуждениями. Драма Снегина в том, что он оказался «в плену» у собственных приемов. Изначально талантливый и честный композитор стал жертвой модернистского «промывания мозгов», а точнее — настоящего антинародного заговора.

Он вырос в те годы, — объясняет автор, — когда в среде композиторов большая и влиятельная группа, объединившись в так называемую «Ассоциацию современной музыки», начала проповедовать, будто пути советской музыки и буржуазной совпадают. Под вывеской современности протаскивались взгляды антинародные, антигуманистические, космополитические <...> теоретиками и глашатаями нового направления стали люди со скромным талантом или вовсе бездарные. Завербовать такого музыканта, как Снегин, было в интересах группы <...> Много было написано ими статей и много слов произнесено, чтобы убедить Снегина в том, что эксцентрические гармонии, бестолковые тональные скачки, та какофоничность, которая так близка их сердцу и слуху, составляют музыкальный язык композитора наших дней. Снегин поддался на их похвалы и призывы. В сердцевину его таланта проник яд (211–212).

И вот отравленный композитор пытается творить для народа, но получается музыка «холодная», «никого не волнующая», «антиреалистическая» и в конечном счете «антинародная». Писать реалистично — значит следовать за народной песней (как известно, лезгинка должна быть «популярной», «содержательной», «красивой» и «обычной»), а вместо этого Снегин не только сам гоняется за какими-то только ему понятными «обобщениями», но еще и наставляет на этот ложный путь молодого национального композитора Алиева (читай: Мурадели), который, впрочем, не прислушивается к советам маститого Снегина, потому что стремится к «народности» в своей опере.

Больше всех старается объяснить Снегину его ошибки жена Наташа. Обращается она к нему так: «Дима, — сказала она осторожно, — ты о зрителе думаешь?» (15). Нет, о зрителе запутавшийся в сомнениях Снегин не думает, а между тем все, вплоть до домработницы (стоит заметить, что в этих пьесах и романах, где постоянно говорят о служении народу, персонажи живут весьма комфортно, окружены непременными домработницами и ожидающими у подъездов машинами с шоферами), только о том и говорят, что музыку эту нельзя понять. «Конечно, Вадим Клементьевич написал для тех, которые понимают, — говорит старушка-домработница. — Да много ли их, вот я о чем думаю <...> Мы ведь как все! Пение и музыка, они доступны. А Вадима Клементьевича понять никак невозможно!» (187). Снегину пытаются объяснить, что его музыка оттого непонятна, что она ненациональна, что им владеет «пагубная идея, будто музыкальное мышление одинаково для разных стран. Но сегодня уже решительно всем понятно, что оно не может быть иным, кроме как русским, то есть

советским» (418). Секретарь обкома с «умными глазами» ведет со Снегиным разговор о том, что тот не может замыкаться в мире собственных переживаний (некоего трагизма существования и чуждого народу страха будущего):

— Угрозами нас потому не запугать, что мы, весь народ, созидатели. И империалистов мы потому презираем, что одна у них страсть осталась — разрушение. А вы? — Он остановился против Снегина. — Созидатель?

— По-моему, да, — ответил тот глухим голосом.

— Всегда ли? Простой человек, засучив рукава, стал бы работать, а вы нагромождаете в своем сознании сложности и сами останавливаетесь перед ними в страхе. Кому это надо? <...> И другое... Язык свой усложнили до предела. Мелодия почти отсутствует — с большой дороги, выходит, свернули на тропинку. Думаете, другие за вами последуют, а она для одиночек только (32).

Снегин не понимает, чего от него хотят. Он говорит жене:

Вот ты толкаешь меня на то, чтобы я писал готовыми круглыми фразами. Тебе бы, наверно, понравилось, если бы в «Партизанке» была традиционная уравновешенность всех частей или если бы я дал закругленные номера вместо непрерывно развивающегося симфонического действия. Подумай только: эпоху борьбы и битв живописать гармонически ясно и мелодически просто! <...> Я признаю, что ясность в искусстве имеет свою привлекательность. Но тогда нужно от мысли стать современным художником отказаться. Боярский костюм или крестьянские лапти одинаково невозможны на советском герое. А заставить его петь в классическом стиле, дать ему разные каватины и ариозо можно? Нет уж, пусть будет меньше напевности, пускай музыка будет даже угловата, зато отразит новизну наших дней — вот что мне нужно¹.

«Все-таки плохо я представляю себе оперу без напевности, Дима!» — отвечает Наташа. «А „квартет колхозников“, „ария партизана“? Самое сочетание этих слов фальшивым не кажется?» (16–17).

Снегин без конца повторяет, что «существуют самобытные законы развития музыки. На языке Чайковского и Глинки говорить сейчас невозможно, мы все стали бы эпигонами <...> Могу я сделать скачок, отбросить поиски, начать писать музыку, которую признает доступной любой человек? Да она будет примитивной!» (23–24). Понимает это и дирижер Калганов. И хотя он не в восторге от новой оперы Снегина, но убежден, что того нужно поддержать в его поисках. Настойчивой жене Снегина Калганов объясняет, что «мелодические

¹ Последняя тирада почти буквально повторяет обвинения в жестокости, ненапевности (слишком много речитативов) и натурализме, предъявленные как «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича, так и, спустя двенадцать лет, опере Прокофьева «Повесть о настоящем человеке».

обороты классиков ни повторять, ни варьировать, делая при этом вид, будто создаешь новое, невозможно». В ней это вызывает целую бурю: «К чему это новое, если оно лишает меня самого насущного — радости, духовного наслаждения?!» (179–180), а в ее отце музыка зятя вызывает и вовсе настоящее возмущение: «Почему даровитый человек растрчивает свой талант?! Почему этот гром неистовых голосов, резких аккордов, эти звуки, похожие на пилу, бурав, принимают за передовое советское искусство?» (180). В этом перечне тесть Снегина забыл упомянуть, кажется, только знаменитую бормашину.

Отторжение близких Снегин-Шостакович воспринимает болезненно. В минуты отчаяния он начинает рассуждать прямо как его гонитель Захаров:

Уже после войны он (Снегин. — *Е. Д.*) не раз задавал себе вопрос, верно ли направление, которым он следует. Именно в эти годы он с удивлением обнаружил, что советская песня, давно завоевавшая признание народа, успела шагнуть через границы, побеждая все препятствия, которые ставились на ее пути. <...> Разве мог Снегин хоть одно свое оркестровое произведение поставить рядом с нею? Мысль об этом тревожила его, не давала покоя (220).

И вот в таком «обеспокоенном» состоянии он ведет разговор с женой после премьеры «Пиковой дамы»:

— ...знаешь, слишком сильно во мне чувство трагического. Весь вечер думал: почему психологическая трагедия «Пиковой дамы» так реальна, а моя принимается некоторыми за позу?

— Дима, — осторожно сказала она, — разве твоя отвечает правде сегодняшнего дня?

— Как же не отвечает? Народ пережил трагедию мировой войны, а теперь негодяи опять строят козни, провоцируют новую войну! Что же это, по-твоему, если не трагедия?

— Дима, — сказала она, медленно покачав головой, — ты не прав. Это было бы так, если бы другая, более важная сила не господствовала в нашей жизни.

— Понимаю, да: творчество, созидание... Но могу я ощущать трагическое, быть, до некоторой степени, его певцом? Существует такая вакансия в искусстве?

— Нет, Дима, — сказала она, стараясь быть убедительной, — такой вакансии в наши дни нет. Надо стать большим социальным художником, а не с собой нянчиться... (493)

Стать «большим социальным художником» мешает Снегину его замкнутость.

Оторванность, замкнутость погруженного в себя человека, — объясняет автор, — мешали свернуть на дорогу большого искусства. Оказалось, что власть приемов, усвоенных им, велика и строй чувств, завладевших душой, со временем укореняется,

а не пропадает <...> За жизнью страны он больше следил по газетам и книгам и, встречаясь с людьми других профессий, часто испытывал душевную усталость. По своей природе он был замкнут, сходитьсь с людьми не умел, и творчество его, не получая достаточного питания извне, не сближало с жизнью, а отделяло от нее. Композиторские замыслы заслоняли и оттесняли на второй план живой интерес к людям (213).

Отсюда — прямой путь к антинародному формализму. Так что Снегин, сам того не желая, начинает походить на Гиляревского, о котором известно, например, что в Ленинграде шел его балет, а «несколько лет тому назад была поставлена опера, продержавшаяся, правда, недолго и сегодня забытая» (226). Образ Снегина-Шостаковича начинает двоиться, превращаясь в образ Гиляревского-Прокофьева. Здесь автор попадает в новый капкан. Марк Щеглов, выступивший в «Новом мире» с резкой критикой романа и не имевший тогда других риторических возможностей защитить Прокофьева и Шостаковича, заметил:

Глубоко искажающим действительное положение в советской музыке тех лет является присутствие в романе образа композитора-формалиста Гиляревского <...> согласиться с тем, что таким «Арнольдом Шёнбергом» мог быть в 1948 году один из влиятельнейших и известнейших композиторов Советского Союза, никак нельзя. Не было тогда такой антинародной, антисоветской фигуры на первом плане. Одна мысль о каком-то прототипе в данном случае оскорбляет. Автор романа, желая во что бы то ни стало создать яркое впечатление, излишне жирно наложил черную краску¹.

Так Черный, изображая «очернителя советской действительности», сам был обвинен в «очернительстве».

Известно, что Гиляревский пишет оперу «Молодая гвардия», о чем очень сожалеет Снегин, поскольку сам хотел бы писать оперу о молодогвардейцах (16). Сам выбор романа Фадеева для Гиляревского естественно отсылает к Шостаковичу, одним из первых признаков «исправления» которого после постановления стала музыка к кинофильму «Молодая гвардия». В 1950 году Шостакович даже писал: «К созданию музыки для „Молодой гвардии“ я подошел с особым волнением, которое еще усугубилось тем, что я собирался писать о молодогвардейцах оперу <...> У меня весь творческий запал ушел вместо оперы на картину. Я об этом нисколько не сожалею и еще не отказался от мысли

¹ Щеглов М. Без музыкального сопровождения... С. 248. Стоит, впрочем, заметить, что в тогдашней музыкальной жизни (хотя и на правах полного маргинала) присутствовал ученик если не самого Шёнберга, то его сподвижников Берга и Веберна: речь идет о композиторе и музыкальном теоретике Филиппе Гершковиче, домой к которому ходила в 1950-е вся неофициальная музыкальная Москва, его труды теперь частично изданы.

использовать уже написанное для симфонического произведения, посвященного „Молодой гвардии“»¹.

Симфонического произведения так и не последовало (а опера «Молодая гвардия» была написана еще до постановления, в 1947 году, Юлием Мейтусом). Зато некоторые высказывания Гиляревского — как будто бы дословные цитаты из речи Шостаковича на совещании в ЦК. Так, о Гиляревском известно, что «технология искусства занимала его больше всего, а то, что относилось к области чувства, он старался оставлять за пределами разговора. Такие определения, как „двадцать тактов сплошной мелодии“, „усиленный состав меди“, „засурдиненные голоса“, избавляли от необходимости упоминать о том, что в этих двадцати тактах и засурдиненных голосах заключено» (89). Выступая на совещании в ЦК Шостакович говорил: «...мало сочинить два, три, десять и большее число тактов хорошей музыки», чтобы сочинить мелодию, «требуется, помимо таланта, еще очень большое умение». Опера Мурадели потерпела неудачу не потому, что он неверно понимал свои задачи, но потому, что «ему не хватило умения» (161).

Гиляревский — это еще одна ипостась Шостаковича, его, так сказать, «темная сторона» — настоящее исчадие антинародного формализма. У всех, кто слушает его музыку, она вызывает чувство ужаса. Вот реакция потрясенного Волошина:

В воображении Волошина возникли события романа, за которыми стояли подвиг, страсть юности, самоотверженность, жертвы и кровь. Он отчетливо и остро увидел живые прототипы героев — Улю Громову, Земнухова, Тюленина... То, что исполнял Гиляровский, сначала удивило его своим холодом, полным бесстрашием, потом оскорбило до глубины души. Неужели перед ним сидел человек, служивший образцом для подражания многим? Таким неуважением к слушателям веяло от его музыки, такой отрешенностью от советской жизни, что хотелось крикнуть, чтоб он остановился. Ни изобретательность, ни блески чувства, вспыхивавшие здесь и там, ничего не меняли. Наоборот, еще враждебней казалась музыка, еще оскорбительней выглядели резкие столкновения тональностей и аккорды, словно врезавшиеся в тело мелодии (92).

Его гнев предсказуем:

О людях, совершивших бессмертный подвиг, пожертвовавших своей жизнью, написать с таким равнодушием! Ужасно! <...> У меня вот брат, девятнадцатилетний юноша, убит на войне: скажите, могу я спокойно слушать, как уродуются образы Громова, Земнухова? Могут ли это без возмущения слушать люди, заплатившие кровью

¹ Д. Шостакович о времени и о себе. М.: Сов. композитор, 1980. С. 143.

близких и своей за торжество сегодняшнего дня? <...> Понимаете ли вы, Евгений Сергеевич, что с вами произошло? С помощью мастерства отгородиться от жизни <...> Гордитесь своей техникой, а она привела вас на грань катастрофы: ничего живого в вас не оставила, задушила совсем. Какой же вы артист, художник? (93–96)¹

Это Волошин говорит вслух, а про себя думает:

Ведь это обман! Партия оказывает композиторам такое доверие, а они его не оправдывают! Рабочего, инженера, ученого ценят за пользу, которую те приносят, а композитор? Что если труд его бесполезен, даже вреден, ничего не дает народу? По-настоящему говоря, надо было заставить Гиляревского работать по-другому. Именно заставить. Но разве сломишь упрямство, формалистическую ограниченность человека, ставящего себя выше всех? (101)

И действительно, от «недоумения» по поводу того, что талантливые люди «не хотят» писать мелодичную музыку, до необходимости заставить их «захотеть» — всего шаг.

Музыка Гиляревского описывается в романе так: «...скелет, взятый вместо живого лица, оскал вместо естественной и прелестной улыбки» (399). Зато когда Калганов слушал оперу Волошина «Рассвет» о колхозных тружениках, «его охватило ощущение свежести, как будто он пил прохладную воду. Все было мелодично, стройно, уравновешенно, и дух поэзии согревал музыку» (231). В другом месте «краски, которые накладывал Волошин», описываются как то «светлые, то матовые, то, наоборот, очень яркие, они создавали оптимистические, полные движения и жизни сцены», а «плавно развивающееся действие, симфоническая широта оркестровых картин заставляли вспомнить оперы прошлого» (401). Эта «изящная» музыка — продукт серьезного композиторского продумывания. Волошина прежде всего заботит социалистическая проблема поэтизации героев: «Придать им черты исключительные было бы неправильно — герои на оперных ходулях никого не убедили бы. Но он не хотел мириться и с обыденными бытовыми решениями. Надо было найти в повседневном героическое, и сделать это так, чтобы была сохранена правда наших дней» (84).

У другого композитора-народника, Алиева, задача еще сложнее: он должен «донести» до русского слушателя национальную музыку. Опера Алиева о народном восстании против феодалов-помещиков, в центре которой была фигура вождя восставших и тема любви пастуха Камиля к девушке Патимат, — это

¹ В той же мере это относится и к Сергею Прокофьеву: за оперу «Повесть о настоящем человеке» (концертное исполнение которой состоялось в том же 1948 году) его обвиняли в «надругательстве над героическим подвигом советских людей». Об истории этой оперы по материалам личного архива Прокофьева, рецензий, статей, стенограмм публичных выступлений и воспоминаний см.: Лобачева Н. А. «Повесть о настоящем человеке» С. С. Прокофьева: 60 лет спустя. М.: Композитор, 2008.

состоявшаяся «Великая дружба» Мурадели. Здесь правильно решены все проблемы. Слушателей покоряло в ней «простое течение мелодий. Медлительная и спокойная напевность пробуждала в памяти просторы горной долины. В непривычных интонациях музыки улавливалось народное начало, углубленное и обогащенное мыслью автора. Возникало чувство такое, точно пьешь прозрачную воду, которая и пресна и в то же время утоляет жажду» (403). Но хотя «в хоровых обработках и сочинениях для оркестра Алиев находил яркие мелодические обороты и полноту звучности», не все было ему ясно — «еще много вопросов предстояло решить: как сочетать классический оркестровый стиль с привычным звучанием национального ансамбля, как, сохранив своеобразие народных мелодий, сделать их одинаково близкими слуху русского, украинца, лезгина. Когда наконец мелодии его народа зазвучали с такой же полнотой, с какой звучали русские хоры, он понял на собственном опыте, что путь этот единственно верный. Гармония делала их богаче, ярче, глубже» (40). Только став похожей на «русскую», музыка становится «гармоничной» и «верной»...

Писатель настолько боялся утратить хотя бы что-то из «идеологического богатства» позднесталинской эпохи, что ввел в роман даже борьбу с «мелкобуржуазным национализмом» в Средней Азии (кампания эта достигла пика как раз в начале 1950-х годов: в национальном фольклоре был обнаружен «антинародный элемент», например «байские наслоения» в среднеазиатских эпосах¹). Поэтому автор прикрепил к Алиеву, пишущему оперу на национальный сюжет и опирающемуся всецело на «народное творчество», такого русского молодого друга-спеца, композитора-комиссара Тропинина, который ему чутко подсказывает, какой народной мелодией стоит пользоваться, а какой нет:

— Я бы на вашем месте ту мелодию все-таки выкинул... Чем-то она мне подозрительна.

— Да это подлинно народная!

— Что-то в ней есть такое, не могу вам сказать... собственническое, эгоистическое... Надо было бы слова оригинала проверить (264).

Благодаря этой бдительности и постоянным «спорам о том, какая мелодия истинно народная, а какая чужеземного или ханского происхождения» (266) опера Алиева становится все краше и «зрелее».

«Реалистический роман» протекает как бы в двух фантастических измерениях: в одном — герои расставлены симметрично, подобно шахматным фигурам, они говорят друг другу невозможные вещи, действуют психологически недовольно, ораторствуют, резонерствуют и вообще похожи скорее на какие-то

¹ См.: Добренко Е. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993. С. 377–379.

функции, чем на «реалистических» персонажей; в другом, возникающем неизбежно по причине «реалистической достоверности» сюжета, следующего за известными событиями и их участниками, роман похож на странный коллаж: легко узнаваемые черты участников совещания в ЦК здесь как будто переплелись, как в мечтах гоголевской Агафьи Тихоновны: к губам Шостаковича приставлен нос Захарова, а к развязности Мурадели прибавлена дородность Хачатуряна...

Единственное, что делает всю эту сюрреалистическую картину однородной, — это язык. Автор настолько погружен в стихию партийных инвектив, что и сам начинает создавать странную смесь ждановского музыковедения со сталинским ораторским искусством:

Замысловатые сочетания ксилофона с фаготом, литавр с двенадцатью трубами, туб с флейтами пикколо — все эти ошарашивающие комбинации не достигали главного: они не волновали. Оркестр гремел, звучность становилась потрясающе сильной, но при этом оставалась уродливой. Бессодержательную холодность музыки она неспособна была скрыть. Все настойчивей спрашивал слушатель: кому нужны подобные сочинения? кому они помогают жить? кого они обогатили духовно? В ответ иногда раздавались слова о смелом новаторстве композиторов. В чем новаторство? — с раздражением спрашивал он. В крикливости содержания? в уродливо оглушающей звучности? Кто потекает бессмысленным упражнениям кучки людей, оторвавшихся от народа? (237)

Начало пассажа — от перечисления музыкальных инструментов до «уродливой звучности» — звучит вполне по-ждановски, зато вторая часть — с каскадами риторических вопросов, со знакомыми оборотами «спрашивали/отвечали» и сарказмами типа «подобные сочинения» и «смелое новаторство» и, наконец, с типично сталинским интересом к тому, кто тайно «потекает» «кучке» отщепенцев, — выдают в авторе старательного копииста.

Речь, однако, идет не только о нарративе, но и о специальном языке, на котором ведется в романе политико-эстетическая дискуссия. Хотя автор и стремится остаться в категориях народности и формализма, он иногда расширяет идеологический контекст, так что в результате к формализму добавляется то «безыдейность» (закрепленная за литературой постановлениями о ленинградских журналах), то «очернительство» (закрепленное за кино постановлением о кинофильме «Большая жизнь»). Так, музыка Снегина осуждается за отсутствие «исторического оптимизма» и «очернение советской действительности»:

Споры с Наташей возникали из-за многого: она, например, видела назначение искусства в том, чтобы брать из жизни все высокое и поэтическое и с его помощью закреплять, а Снегин был убежден, что поэтичность прошлого как бы съедена временем, исчерпала себя. Собирать ее по кусочкам, стараться склеить из нее что-либо

новое бесполезно. Писать по законам прошлого значит лгать. В современной жизни много острого, сложного, трудного. Нужно, чтоб художник именно это и отразил. Что же, пускай будет мало красоты, зато ближе к правде <...> Он не подозревал, как все это далеко от реалистического, полного созидательных сил искусства, которого ждет народ (171).

С другой стороны, музыка Гиляревского была не только формалистической, но и «безыдейной». «В искусстве, — говорит Гиляревский, — так называемая значительность идей не играет роли. Как нельзя на скрипке пережимать смычок, иначе получится хрип вместо звука, так и тут — нельзя преувеличивать значения идей в творчестве» (90). Вскрывая «перетекаемость» различных негативных категорий (так, в романе вспоминают постановления о литературе, о репертуаре драматических театров, о кино), автор демонстрирует тотальную пагубность формализма, который не только непонятен, но и прямо враждебен «народу». Формализм перерастает в безыдейность, безыдейность — в очернение советской действительности. И так — до бесконечности. Такие вот страшные яды циркулируют в здоровом организме советского искусства, проявляя себя вспышками то в кино, то в литературе, то в театре, то в музыке. Этот круговорот превращает саму сталинскую идеологию в продукт и одновременно источник сталинского Gesamtkunstwerk.

Связь композитора со слушателем является не только залогом успеха, но и ключом к самой творческой работе. Это влияние зрителя автор представляет себе совершенно буквально: когда Алиев и Волошин хотят проверить, как воспримет их новые оперы зритель, они идут в рабочий клуб, исполняют там фрагменты из будущих спектаклей и следят за реакцией слушателей-рабочих: «Коллективный вкус, подобно твердому резцу, срезал все неудачное и незрелое, стачивал лишнее и придавал блеск и силу удачам. Авторы ловили на лицах и сосредоточенность, и сочувствие, и, случалось, рассеянность. Так, мало-помалу выяснялось, что скользнуло мимо, а что сумело оставить в памяти устойчивый след» (732).

Следующим требованием после «доступности» является «реализм». Он проявляет себя в «образах». В романе говорят об «образах» без конца: Гиляревского и Снегина постоянно обвиняют в том, что они создали «искаженные образы», «холодные образы», «фальшивые образы». Певцы утверждают, что оперу Снегина можно петь только «механически», поскольку, как говорит одна из певиц, «образа я не чувствую и не вижу» (576), наконец автор заявляет, что, подчинившись дирижеру, певцы «на время перестали ощущать ложность образов, которые сами лепили» (627). Иначе говоря, «образы» оказываются «ложными», еще не материализовавшись.

«Образ» — основа «реализма». О реализме постоянно говорит парторг театра Ипатов:

В опере даны советские люди — Марина, Сущев, партизаны, колхозники... Но советских черт, по правде говоря, я в них не вижу. Нельзя так показывать нашего человека — в этом ложь и фальшь <...> у вас гамлеты какие-то поют: у каждого в душе столько сложностей, что хоть караул кричи. Какой тут героизм — это скучное самокопание! С нашим понятием героизма оно ничего общего не имеет. Уж о музыкальном языке я не говорю... Разве партия так ставит вопрос об образе советского человека в искусстве? Хотя бы постановление о репертуаре драматических театров возьмите...» (208)

Но можно было «взять» и постановление о кино, в котором в гамлетизме обвинялся Эйзенштейн.

Вообще парторг говорит о реализме непрестанно. «Партия еще в предвоенные годы предостерегала некоторых композиторов, в том числе и Снегина, а ты ссылаешься на его авторитет, — говорит он директору театра. — Истощенные голоса твердят, что его во всем мире знают. А кто составляет этот так называемый мир за рубежом — вот что хотелось бы выяснить <...> в идеологических вопросах не экспериментируют. Простой вопрос, реалистична ли его музыка, правдива ли она, вы себе не задаете» (583). У дирижера Калганова Ипатов спрашивает о «Партизанке»: «А правдива ли она по своему тону? Можете ли вы, выверив ее по камертону, который у вас, коммуниста, должен звучать в сознании, сказать, что она правдива?» (235). Смущенный Калганов умолкает. И даже когда композитор Волошин спрашивает Ипатова: «Не преувеличиваете ли вы, Павел Артемьевич, недостатки оперы Снегина? Там есть хорошие, прямо отличные места», единственное, что отвечает парторг: «Да ведь она от реализма далека!» (621). Что такое этот «реализм», становится ясно из музыковедческого анализа оперы, который дает сам Ипатов: «Разве Марина — советская девушка, да еще героиня, партизанка? Двадцать тактов подряд — так, что ли? — она поет у вас на высоких нотах, в самом неудобном регистре, призывая народ к отпору, выражая чувства негодования... Да это истерика, а не призыв!» (410).

Но как ни старается парторг, ему, бывшему трубачу (sic!), не удастся убедить коллег в своей правоте. Неудивительно, что идея партийного руководства принимает у него причудливые формы. Так, войдя в подъезд дома композиторов, он вдруг пришел к неожиданной мысли: «Ипатова удивило, как много музыки доносится со всех этажей. Он с раздражением подумал, что и тут мало порядка. Ведь сколько же сочиняют! Разве нельзя сделать так, чтоб музыка живущих здесь композиторов потекла, как течет вода по полю, направляемая заботливыми руками?» (621). Как заметил один из живущих в этом доме, композитор Волошин, о своем соседе по подъезду, «надо было заставить Гилляревского работать по-другому. Именно заставить».

Но, конечно, главная забота партийных руководителей — это слушатель, о котором забыли композиторы-формалисты. Доступность — главное, что требует

партия от музыки. Так, если автор ведет своего героя на завод, то не только для того, чтобы тот встретился с рабочими, которые интересуются, как «из труда и из жизни рождается музыка» (242), но чтобы директор поправил их, а заодно и объяснил Снегину, что музыка не может быть «натуралистичной», что композитор не может быть «рабом окружающих его ритмов» (243). Этим он как бы предваряет сказанное после провала оперы Снегина «председательствующим» (то есть Ждановым) на совещании в ЦК, — что в этом случае музыка будет «напоминать шум на строительной площадке в момент, когда там работают экскаваторы, камнедробилки и бетономешалки». А уж витийствуют в романе просто по стенограмме совещания. В особенности это относится к тестю Снегина: «Думаешь, я один такой отсталый? Спроси кого хочешь: слушателю эта какофония, путаница надоела, осточертела. Собери любую аудиторию и поставь лицом к лицу с нею композитора из ультрасовременных — что ему скажут?» (455).

Автор даже как будто берется поправить тех из выступавших на совещании, кто не получил «должного отпора» пять лет назад. Приблизительно то же, что говорил на совещании в ЦК дирижер Борис Хайкин о том, что зрителя не интересуют высокие теории, «он платит полным рублем в новых деньгах и требует полноценной продукции», в романе говорит дирижер Кораблев: «В понятиях „новаторство“, „современность“ я, извините, не разбираюсь, а вот в том, хороша музыка или нет, кое-что смыслю. Каждая постановка будет стоить нам сотни тысяч рублей. Зритель будет платить свои деньги. За что?» В отличие от совещания, где на высказывание Хайкина никто не откликнулся, в романе Кораблеву, который не понимает смысла борьбы (по сути, идеологической, а не профессиональной), дается «должный отпор»: «Наше искусство не кассовым интересам подчиняется — к чему вносить этот душок? У нас решают соображения другого порядка» (413).

Именно потому, что «у нас решают соображения другого порядка», роман с неотвратимостью движется к провалу оперы Снегина: «Спектакль, рассчитанный на то, чтобы показать в опере образы советских людей, до советских людей не дошел — ложные, искаженные образы вызвали разочарование, раздражение и горечь» (648)¹. Провал же, в свою очередь, ведет к совещанию в ЦК,

¹ Стоит заметить, что Осип Черный писал о Шостаковиче и раньше, задолго до постановления. В 1945 году он опубликовал в «Новом мире» большую апологетическую статью, посвященную Шостаковичу, где писал об «огромном таланте Дмитрия Шостаковича», о том, что его музыка «отличается могучей энергией, широким оптимизмом и яркой силой жизнеутверждения», и так описывал реакцию слушателей на нее: «Слушатели сидели потрясенные. Они как бы потеряли чувство реального. В искусство вошло нечто значительное, полное благородства и простоты». Здесь же Черный называл музыку Шостаковича «глубоко национальной», подчеркивал именно его *народность* («Художник, ищущий аудиторию, всегда готовый притти к ней, ожидающий ее понимания, Шостакович писал и пишет музыку для кино, массовые песни, музыку для балета, драмы, оперы, идя к слушателю с разных направлений и стремясь установить с ним прочную, долговую связь. Он — художник общественный, органически отзывающийся на явления большой жизни, на ее бурный ход и острые столкновения», «Уже сегодня он нашел свой путь к сердцам многих тысяч людей. На наших глазах его творчество, глубоко прогрессивное, полное новизны

которое представлено как некий акт искупления, очищения и приобретения к высшему. Все в людях в этом святилище меняется — «все были полны особого, нового чувства: час тому назад они слушали речь, которая вошла в историю духовной культуры народа» (693; имеется в виду, конечно, речь Жданова). Снегин потрясен значимостью события:

Неожиданно он поймал себя на том, что жадно смотрит на сидящих за столом членов ЦК <...> Сознание, что перед ним ближайшие помощники Сталина, что именно они занимаются сейчас вопросами музыки, завладело им, заставило забыть все другое. Быть может, с их участием решался вчера вопрос о новом грандиозном строительстве, о новых энергетических ресурсах, о проблемах естествознания. Сейчас они пригласили в ЦК музыкантов, а вечером, быть может, встретятся с философами или лесоводами. Чем больше Снегин об этом думал, тем чувство удивления перед масштабами их энергии и безграничностью их труда возрастало <...> Мера, которою меряется ценность творчества, тут иная, совсем не та, какой подчас меряет себя сам художник. Снегин понял с остротой, какой до сих пор не ощущал, какая пропасть лежит между творчеством, оставляющим слушателей равнодушными и холодными, и тем, какое все без остатка идет на службу народу (700).

Так что теперь, в ходе совещания, даже «попытки защитить его творчество только раздражали, казались неуместными и нечестными» (701–702).

Снегин не был бы художником, если бы не ощутил сладость пытки, красоту речи председателя-палача: «Над всем, что он слышал, что врезалось в память, возвышалась речь председателя совещания. Сила ее обобщений была неотразима, и, подчинившись ей, Снегин понял, что вовсе не о нем одном идет сейчас речь: целая группа композиторов действовала сплоченно; уводя искусство в сторону от большой дороги, они причиняли ему огромный вред. Чуткий до формы, он охватил речь всю, целиком, потому что по форме она была совершенна» (702). Снегин буквально читал готовый текст, на который вскоре будет написано его новое «народное» произведение. Потому, видимо, «он ходил и ходил, ощущая небывалую душевную наполненность» (703).

После совещания, как после очистительной бури, пронесшейся над миром, возник наконец высокий и ясный небосвод — «идеи народности и реализма

и в то же время глубоко национальное, становится все более органичной частью нашей духовной культуры. Он становится неотъемлемой частью духовной культуры человечества»), его *оптимизм*, «силу художественных обобщений» и даже требуемое Ждановым «изящество»: «Мы и прежде (до Пятой симфонии. — Е. Д.) знали Шостаковича как художника оптимистического, современного, обладающего высоким чувством изящного и отточенным ощущением формы. Эти черты выступили теперь с новой силой. Все силы его таланта как бы влились в новое произведение, их объединила глубина философской мысли и обобщения» (Черный О. Дмитрий Шостакович // Новый мир. 1945. № 10. С. 140, 144, 146, 147). В своем романе Осип Черный сам превращается в литературного персонажа — беспринципного музыкального критика Залишаева из «Ильи Головина».

окончательно победили, формализм разгромлен, и ничто больше не мешает развитию искусства, кончилась мешанина, путаница и неразбериха» (694–695). Но не только музыканты — сами зрители повзрослели на глазах: «После Постановления ЦК о музыке зритель — все это чувствовали — стал с большей ответственностью и с большим чувством ожидания относиться к искусству. Вся атмосфера художественной жизни была как бы озонирована Постановлением» (722).

Гиляревский на совещании отмалчивался, зато Снегин выступил «с короткой, но честной и искренней речью, в которой он признал порочными и свой предыдущий путь, и оперу, которую он создал» (696). Здесь опять образ Снегина начинает двоиться: то Дмитрий Шостакович превращается в Вану Мурадели, то он соглашается с Марьяном Ковалем... Как бы то ни было, после совещания герой является на завод, к тем же рабочим, которые смотрели на него с восхищением до провала в Большом театре, и им он торжественно обещает: «Если бы мне удалось сочинить квартет или симфонию, это бы еще не явилось ответом. Ответом может быть опера, которую я, мне кажется, напишу» (736). Здесь автор отстраняется от своего героя и смотрит с ним вместе в зал: «...хорошие, милые лица, доверчивые глаза <...> В эту минуту он вдруг почувствовал, что в самом деле мог бы сочинить что-то хорошее, что-то очень хорошее, идущее от самого сердца» (736). Речь идет об опере, по-настоящему народной.

Наверное, так и родился «Антиформалистический раек»...

Эпилог

Почему все же народности противостоит не «безыдейность» (она — враг «идейности» и партийности), не «космополитизм» (ему противостоит патриотизм), не «антиисторизм» (он противостоит «историзму» и «бережному отношению к прошлому»), но именно «формализм» (который в действительности существовал только как направление в эстетической науке)? В конце концов, формализм — это не стиль, не «метод», не идеология, не корпус художественных текстов. Это *только* методология. И напротив, народность — это и стиль, и направление, и идеология. Словом, что угодно, *только не* методология. Формализмом назывался в сталинской культуре модернизм, действительно противостоявший народности по целому ряду параметров (антитрадиционализм, «новаторство»/традиция, профессионализм/духовность, прием/содержание, рационализм/вчувствование, интернационализм/национализм и т. д.); кроме того, ведь и «идейность», и «партийность», и «историзм», и патриотизм, и «бережное отношение к прошлому» — это лишь разные стороны все той же народности). Однако из всего этого спектра для противопоставления народности отнюдь не случайно берется именно «форма».

Народность (как *категория описания искусства*) — это не только антимодернизм, но именно антиформализм, потому что, в отличие от других ключевых

дефиниций сталинской эстетики — партийности или классовости, даже реализма и типичности, — она сама лишена формы. Это категория, которая никогда не могла быть внятно проартикулированной, поскольку сама являлась средством дереализации советского искусства. Определить (оформить) ее до конца означало определить советское искусство как антимодернистский националистический китч, консервативную эстетическую утопию, как партийно-идеологический лубок.

Стоит заметить, что в таком контексте разговор выходит далеко за пределы собственно музыки (и вообще искусства): речь идет о советском варианте модернизации как альтернативном европейскому (буржуазному) проекту модерна и модернизации, определяемому некоторыми исследователями как «консервативная модернизация»: коммунизм (и не только советский, разумеется) вообще не является продуктом «прогресса», на чем настаивал, в частности, ортодоксальный марксизм, но именно реакцией на либерализм, модернизацию и индивидуализм — эти «плоды Просвещения»; это реакция Средневековья на буржуазно-индивидуалистический политико-экономический проект. Поэтому он опирается на архаизирующую, отвечающую патриархальным массовым вкусам эстетику.

Народность (как *свойство*, присущее искусству) также не приемлет прежде всего формы: «народ» (нация) как продукт идеологического конструирования не знает формы, потому что, оформившись, он лишается своего определяющего свойства — магии симулятивной логики виртуальных идеологических конструкторов (типа духовности или иррациональной «любви к Родине») и перестает выполнять основную свою функцию по дереализации жизни.

Исторически принцип народности всегда утверждался через идею целостности и органичности. Не только у Уварова, но и до него, у Шлегеля, народ понимался как органическое целое. Эти немецкие корни народности в сталинскую эпоху по понятным причинам даже не упоминались. Напротив, идея народности связывалась с органикой, чуждой какой бы то ни было «форме». Русское искусство «органично», в его «бесформенности» находит отражение его духовность, тогда как «форма» — это, напротив, то, что чуждо русскому духовному раздолью, что-то по-европейски и прежде всего по-немецки рациональное. Парадоксальным образом, изначально немецкая «народность» возвращалась чуждым («немецким») рационализмом и «формализмом». Продолжив шутку Шкловского о том, что по старому обычаю русский лен возвращается в Россию голландским полотном, можно было бы добавить: для того лишь, чтобы вновь превратиться в лен...

«Формализм» — это ключ к народности: он использовался в сталинской культуре в непрямом значении и, как можно видеть, был метафорой, которая — в обратном прочтении — позволяет понять содержание самой народности. *Народность — это образ массы, какой ее хотела бы видеть власть.*

Будучи вполне идеальной величиной, «возвышенный объект» власти — «Народ» — нуждался в референте. Поскольку таким референтом не могли быть реальные люди, искусство занималось массовым медиальным производством «Народа» — своего собственного потребителя и основного генератора народности. В этом смысле народность — не качественная характеристика, но функциональная, не свойство, но индустрия, причем занятая выполнением насущной политической задачи. Ведь выразивший себя в продукте этого искусства — песнях о лесах, кантатах в защиту мира, в сказаниях о земле Сибирской, в новых операх снегиных и симфониях головиных — виртуальный «народ» не просто заменял реальных людей. В процессе дереализации жизнь лишалась каких бы то ни было путей и средств артикуляции.

Этот «побочный эффект» советского художественного производства был, по сути, основным. Тут устанавливается новый эстетический закон: «искусство служит народу» постольку, поскольку народ служит искусству. В результате по мере превращения реальных людей в слушателей героических и «изящных» кантат и ораторий советское искусство создает такой медиум, существование которого избавляет власть от необходимости прибегать к экстраординарным террористическим практикам, которые требовались в 1930-е годы. Этим она компенсирует замену реального возвышенным. Происшедшая в жизни, эта замена продолжает себя и в искусстве, так что оно становится, наконец, настоящим «отражением жизни». Иначе говоря, оно становится «до конца народным».

ГЛАВА ШЕСТАЯ
GESAMTWISSENSCHAFTSWERK:
РОМАНТИЧЕСКИЙ НАТУРАЛИЗМ
И ЖИЗНЬ В ЕЕ РЕВОЛЮЦИОННОМ РАЗВИТИИ

Госромантизм, или Реализм верующих

Он сказал: довольно полнозвучья, —
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

Поэты редко обращаются к естественно-научным темам, но стихотворение «Ламарк», написанное Мандельштамом в мае 1932 года, в разгар сталинской революции, до предела наполнено «шумом времени», который был услышан современниками. Так, Юрий Тынянов назвал его гениальным пророчеством о том, как человек перестанет быть человеком. Надежда Мандельштам писала о том, что это «уже не отщепенство и изоляция от реальной жизни, а страшное падение живых существ, которые забыли Моцарта и отказались от всего (мозг, зрение, слух) в этом царстве паучьей глухоты. Все страшно, как обратный биологический процесс». Так же читали его в эмиграции Сергей Маковский, Владимир Вейдле, Николай Оцуп. Последний трактовал его в «Числах» как «тягу назад от культуры в праисторию». В том же ключе было прочитано оно и советским официозом. Так, Осип Бескин, самоотожествившись на страницах «Литературной газеты» с «паучьей глухотой» («Это мы!»), восклицал: «Нужна ли особая бдительность, чтобы распознать обычное враждебное нашей действительности утверждение о гуннах, разрушителях тонкости человеческих переживаний?»¹

Но есть здесь и иной срез, обращающий не столько к социально-политической, сколько к интеллектуальной и культурной истории конца 1920-х — начала

¹ Цит. по: Мандельштам О. Собр. соч. в 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1990. С. 520–521.

1930-х годов, когда разгорелся острый спор между дарвинистами и сторонниками неоламаркизма, возникшего в начале XX века на волне антипозитивизма в философии, науке и эстетике. Как точно заметил Борис Гаспаров,

неоламаркисты подчеркивали в эволюции организмов роль внутреннего саморазвития, происходящего под влиянием стимулов, которые возникают при взаимодействии организма с внешней средой. Центр тяжести в этой концепции переносился с чисто внешнего фактора выживания более приспособленных организмов на внутреннее «стремление» организма адаптироваться к стимулам, которые поступают извне, из изменяющихся условий окружающей среды. Дарвиновская идея отбора, согласно которой сама внешняя среда выступала в роли регулирующего фактора эволюции, была для неоламаркистов неприемлема в силу своего механистического характера, не оставляющего никакого места саморазвитию организма, то есть внутреннему, энергетическому, «творческому» аспекту эволюции. В контексте общей антипозитивистской атмосферы, характерной для первой четверти XX века, концепция Дарвина легко отождествлялась с механичностью позитивистского мышления второй половины минувшего века и даже с индустриально-коммерческим духом «викторианской» эпохи; в последнем случае идея естественного отбора сопоставлялась с образом капиталистического рынка, выступающего (через банкротство одних предприятий и «выживание» других) в качестве регулятора экономического развития. Данная ассоциация придавала антидарвинизму дополнительную идеологическую энергию в атмосфере первых послереволюционных лет. С неоламаркизмом были так или иначе связаны утопические идеи этого времени о «преобразовании природы» — в частности, первые опыты Т.Д. Лысенко. В этом контексте динамическая идея эволюции, выдвигавшая на первый план «преобразование» организма, осмыслялась как революционный, диалектический подход. С другой стороны, генетика, утверждавшая невозможность наследования приобретенных признаков, отождествлялась с образом механистического «объективизма», характерного для науки капиталистической эпохи¹.

Однако, несмотря на то что неоламаркизм и бергсонианство осуждались за «идеализм», генетика продолжала оставаться враждебной «марксистской биологии», а неоламаркизм преодолен в советской науке не был. «Идеализму» Ламарка противопоставлялась «метафизика» Лейбница, под влиянием которой формировались идеи Дарвина, его «плоский эволюционизм». Дарвину не могли простить, что он солидаризовался с установкой Лейбница, согласно которой «история не делает скачков». Об этом вновь вспомнили во время погрома в языкознании, когда Сталин выступил против идеи марровских «скачков

¹ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993. С. 189–190 (гл. «Ламарк, Шеллинг, Марр»).

в развитии». Выходило, что скачки в развитии языка невозможны, а в развитии живой материи — неизбежны: как известно, «менделисты-морганисты» критиковались за то, что утверждали неизменность вещества наследственности, не признавали наследственности приобретенных признаков, полагали, что наследственность изменяется мутационно и случайно и не зависит от условий существования организма. Иными словами, генетики утверждали то же, что и противники Марра, к которым присоединился Сталин.

Спустя два года после поддержки Лысенко вождь выступил в прямо противоположной роли: романтик-лысенковец превратился в реалиста-антимарровца. Объяснял это Сталин тем, что выступал он не против скачков, но против теории взрывов: вождю теперь был куда милее «скачок в форме постепенного перехода, отмирания старого качества и накопления нового качества»¹. Теперь нужно было учиться отличать скачки от взрывов. Последние были объявлены лишь частным проявлением скачка и исключением. Так что Дарвину теперь вменялись в вину «плоский эволюционизм и отрицание скачков»².

В марксистской схеме немецкой классической философии Ламарк занял место Гегеля (диалектик, но идеалист), а Дарвин — Фейербаха (материалист, но метафизик). Так создавалась ниша для синтеза («марксист» Лысенко). Диалектическая идея Лысенко была похожа на идеи Марра, для которого любые языки могли сравниваться с любыми. Так же и у Лысенко в колосе пшеницы обнаруживались зерна ржи, в метелке овса — зерна овсяга, а в семенном растении капусты — зерна семян брюквы. Это указывало, согласно лысенковской агробиологии, на то, что «процесс постепенного качественного изменения приводит к скачку и образованию нового вида»³.

Политические измерения романтического видения мира давно привлекали внимание исследователей⁴. Революция всегда несет в себе сильный романтический заряд, и русская революция не стала исключением⁵. В этом свете теория Лысенко, так же как и теория Марра, с ее яростной критикой предшествовавшего позитивизма (будь то сравнительное языкознание или генетика), «выступала как одно из проявлений романтико-революционного духа, противостоящих

¹ См.: Трошин Д. М. Значение труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» для естественных наук // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». М.: АН СССР, 1951. С. 382.

² Там же. С. 387.

³ Там же. С. 390.

⁴ Так, романтизм оказал глубокое воздействие как на политическую теорию (см.: Mendilow J. The Romantic Tradition in British Political Thought. London: Groom Helm, 1986), так и на историческое сознание (White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1975).

⁵ См.: Stites R. Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution. New York: Oxford UP, 1991; Paperno I., Grossman J. (Eds). Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. Stanford, CA: Stanford UP, 1994; Bowlit J., Matich O. (Eds). Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde & Cultural Experiment. Stanford, CA: Stanford UP, 1999.

позитивистской науке „викторианского духа“»¹. Сравнение двух крупнейших идеологических кампаний эпохи позднего сталинизма — в биологии и лингвистике, — инициировал которые, а затем самое непосредственное и горячее участие в которых принимал Сталин, указывает на то, что революционный романтизм оставался не просто важной частью позднесталинского политико-эстетического проекта, но, преобразившись, стал одним из главных элементов всей политико-идеологической конструкции сталинизма, основанной на диалектических противовесах, необходимых для политической инструментализации идеологических кампаний в различных науках, целью которых были актуальные политические сигналы, посылаемые вождем «городу и миру».

Использование то романтически-классового, то реалистически-научного дискурсов было политически инструментальным, и потому один никогда не отменял другого. В отказе Сталина в 1950 году от романтического прометеизма, классовой науки и партийности образца 1948 года во имя реализма, научности и объективизма не было, конечно, ничего «судьбоносного» и якобы радикально изменившего всю парадигму советского дискурса. Так, Дэвид Журавский², Алексей Юрчак³ и Этан Поллок⁴ склоняются к тому, что сталинский поворот к «объективной научности» в 1950 году якобы означал отказ от «партийности» в пользу «объективных законов науки» и стал предвестником (если не началом) оттепельной эпохи. В действительности же Сталин с одинаковой легкостью защищал романтизм и волюнтаризм в 1948 году, реализм и научность — в 1950 году, а затем успешно синтезировал их в 1952 году в ходе экономической дискуссии. В каждом случае доминировала политическая целесообразность.

Политико-эстетическое измерение естественно-научных сюжетов, а точнее сюжетов, связанных с наукой о жизни, биологией, которые занимали столь важное место в советской интеллектуальной и культурной истории позднесталинской эпохи и к которым нам предстоит обратиться⁵, связано с самым,

¹ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. С. 196.

² Дэвид Журавский утверждал, что «в 1930-е Сталин подчинил ученых строгим правилам *партийности*; в 1950 он развернулся на 180° и освободил их от *партийности*», хотя все это были сугубо риторические упражнения и, конечно, никто ученых от партийности в 1950 году не освобождал. См.: Joravsky D. The Lysenko Affair. London, 1970. P. 150.

³ По словам Алексея Юрчака, «раньше, в 1930-е, *научность* теории была тесно связана с *партийностью* ученого; теперь же *научность* ассоциировалась с „объективными научными законами“» (см.: Yurchak A. Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Princeton: Princeton UP, 2006. P. 45–46).

⁴ Этан Поллок полагает, что, «начиная с 1950 г. давление с целью подчинить власть науки власти партии сократилось в советской бюрократической системе. Затянувшееся влияние Лысенко на советские сельское хозяйство и биологию было явной аномалией» (см.: Pollock E. From *Partiinost'* to *Nauchnost'* and Not Quite Back Again: Revisiting the Lessons of the Lysenko Affair // Slavic Review. 2009. Vol. 68:1. Spring. P. 115).

⁵ Работы, посвященные истории советских естественных наук, нетрудно разделить на две части. Первая посвящена истории советской генетики — особый случай которой стал предметом многочисленных работ как в СССР, а затем в России, так и на Западе. Вторая часть работ,

казалось бы, далеким от науки направлением в искусстве — романтизмом. Не является совпадением и то, что именно революционный романтизм оказался предтечей соцреализма. В конце концов, в основе романтизма находится идея творчества и творимой жизни — центральная как для биологии, так и для соцреализма.

По точному замечанию Наума Берковского, именно в идее «творимой жизни» лежит «первоосновой импульс к эстетике и стилю романтиков, к их картине мира <...> Тайно и непрестанно льющаяся жизнь — в этом первооснова эстетики романтиков»¹. Именно это — творческое — начало объединяет такие противоположные сферы, как искусство и наука. Романтизм может быть понят как точка их пересечения — момент творческого акта, бунта против устоявшихся представлений, противостояния косности, установленным нормам и канонам, область *инакомыслия* (достаточно вспомнить мысль Замятина о том, что искусство — всегда удел еретиков, что верно и для науки). На этом стыке дают себя знать противоположности, из которых скроены отношения между искусством/наукой и жизнью. Так, стремление науки к ясности и точности противоречит свободе, необходимой ей в качестве условия существования. И в этом наука близка к романтическому мироощущению, ведь и романтики «любили туманности и неопределенности. Где все приведено к ясности, там свободы нет»².

Хотя науке ближе должен быть реализм, самое «соствязание с реальностью» является «романтической утопией», пользу которой Берковский видел в том, что в своем стремлении «поравняться с действительностью искусство приобрело новые неведомые силы, которые послужили не столько романтике, сколько сменявшему и сменившему ее художественному реализму»³. Эпоха романтизма в естествознании и ее кульминация в «творческом дарвинизме», о чем пойдет здесь речь, оказалась исторически оправданной уже тем, что ее главные адепты, такие как Лысенко или Лепешинская, по сути совершив акт саморазрушения, привели к окончательному утверждению генетики.

посвященная небологическим наукам, появилась в основном в постсоветский период. Здесь следует выделить: Репрессированная наука / Под ред. М. Ярошевского: В 2 т. Л.: Наука, 1991, 1994; За «железным занавесом»: Мифы и реалии советской науки / Под ред. М. Хайнеманна, Э. Колчинского. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002; *Романовский С.И.* Притащенная наука. СПб., 2004; Подвластная наука? Наука и советская власть. М.: Голос, 2010; *Сонин А.С.* Борьба с космополитизмом в советской науке. М.: Наука, 2011. Из работ, вышедших на Западе, следует прежде всего указать на книги: *Krementsov N.* Stalinist Science. Princeton UP, 1996; *Pollock E.* Stalin and the Soviet Science Wars. Princeton UP, 2006; *Graham L.* Science in Russia and the Soviet Union. Cambridge: Cambridge UP, 1993. Все эти работы написаны историками науки, содержат богатый архивный материал и воссоздают историю функционирования советской науки в особенности в сталинскую эпоху, ставя кампании в различных научных дисциплинах в широкий институциональный, политический и идеологический контексты. На их фоне особенно остро ощущим дефицит работ, где история советской науки рассматривалась бы в свете интеллектуальной и культурной истории.

¹ Берковский Н. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 14, 19.

² Там же. С. 23.

³ Там же. С. 454.

И в еще одном соцреализм оказался близок романтизму — в ориентации на героя — творческую личность. В соцреализме, как и в романтизме, это — великие ученые, художники, борцы с рутинной, революционеры, которые своей творческой энергией преобразуют реальность. Гений этих творцов не подчиняется правилам, но творит их. Как и в романтизме, рождение которого сопровождало рост национализма, такие герои в соцреализме нередко являлись частью политически инструментализированной истории. Рождение национальных героев в сталинизме — отголосок романтической генетики соцреализма, который можно было бы называть *госромантизмом*.

Как известно, соцреализм возник одновременно как политический инструмент и эстетическая программа. В отличие от его политических кураторов (Сталина, Жданова, Щербакова), его главные адепты (Горький, Луначарский) поначалу видели в нем синоним революционного романтизма. Горький прямо заявлял: «революционный романтизм — это, в сущности, псевдоним социалистического реализма»¹, а Луначарский рассуждал о «социалистическом романтизме»².

Отношения между соцреализмом и революционным романтизмом всегда оставались сложными и не проясненными, поскольку со времен РАППа последний прочно ассоциировался с «реакционным идеализмом», субъективизмом, агностицизмом и мистикой. Реализм, напротив, — с прогрессизмом и материализмом. Между тем понять соцреализм, в основе которого лежит «жизнь в ее революционном развитии», без «романтического» компонента невозможно.

В своей речи на Втором съезде писателей Федор Гладков напоминал коллегам о том, что Горький называл романтизацией. В своем письме о «Цементе» Горький писал Гладкову, что фигура главного героя книги романтизирована,

...но это так и надо... Современность *вполне законно* требует, чтоб автор, художник, не закрывая глаз на явления отрицательные, подчеркивал — и тем самым — «романтизировал» положительные явления... Однако — поймите меня: я говорю не о том романтизме устрешенных действительностью и бегущих от нее в область фантазий, а о романтизме верующих, о романтизме людей, которые умеют стать выше действительности, смеют смотреть на нее как на сырой материал и создавать из плохого данного хорошее желаемое. Это — позиция истинного революционера и это его право³.

Таковыми революционерами, смотрящими на природу как на «сырой материал», годный лишь для того, чтобы «создавать из плохого данного хорошее желаемое», были и сам Горький, и Сталин, и Лысенко. А соцреализм именно как такой

¹ Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 27. М., 1953. С. 159.

² См.: Луначарский А. Социалистический реализм // Советский театр. 1933. № 2–3. Февраль — март.

³ Второй Всесоюзный съезд советских писателей: Стенографический отчет. М.: Сов. писатель, 1956. С. 216–217.

«реализм верующих» впитал в себя революционный романтизм (яркое и плодотворное направление в раннем советском искусстве), трансформировав его в *госромантизм*. Последний окончательно сложился в позднесталинскую эпоху.

Если в первые годы после введения в оборот соцреализма рассуждения о соединении в нем реализма с революционным романтизмом (поскольку они исходили от Горького) были терпимы¹, то со второй половины 1930-х (со смертью Горького, возвращением к руководству литературой бывших рапповцев и усилением позиций журнала «Литературный критик» и группы в нем Д. Лукача и М. Лифшица) всякие упоминания о «красном романтизме» сошли на нет. В послевоенную эпоху (после дискуссии о соцреализме в журнале «Октябрь», воцарения «боевой теории литературы» В. Ермилова, а позже — борьбы с бесконфликтностью) революционный романтизм стал понятием негативным и политически небезопасным (предполагалось, что те, кто ратует за «революционную романтику», находят советскую действительность недостаточно романтической)². Ирония состояла в том, что в позднесталинскую эпоху торжества «революционного романтизма» в «мичуринской биологии», «зримых черт коммунизма», «великих сталинских строек» и наполнивших страницы советских журналов «бесконфликтных» героев, само его упоминание стало невозможным.

На самом деле между романтизмом и соцреалистическим *госромантизмом* существовали глубокие различия: если первый утверждал острый конфликт и разрыв мечты и реальности, то второй исходил из их слияния; если первый говорил о гибели идеала, то второй утверждал его победу; если первый утверждал трагизм, романтическую иронию, пессимизм, отчаяние, то второй, напротив, — героизм и исторический оптимизм; если первый культивировал одиночество и индивидуализм, то второй — коллективизм; если первый страдал пассивностью, то второй утверждал активизм и переделку действительности; если первый видел идеал в прошлом, то второй — в будущем (наиболее ярко это проявилось в утверждении изменчивости и отрицании наследственности и генетики в советской биологии).

По-разному трансформировались в соцреализме и многие элементы романтической эстетики. Так, если, в соответствии с романтической иронией, романтический герой губит идеал, то соцреалистический герой этот идеал воплощает (здесь, впрочем, имеются и черты сходства: титанизм романтического героя в его борьбе с враждебными силами природы, стихиями и т. д. сродни его соцреалистическому протагонисту). Конфликт мечты и реальности (проза жизни и поэзия мечты) обусловлен романтическим пониманием как мечты

¹ См., напр.: Рожков П. Нужна ли нам романтика. М.: Сов. литература, 1934.

² Только с ослаблением соцреалистической доктрины после смерти Сталина и появлением теории соцреализма как исторически открытой системы интерес к революционному романтизму возродился. См.: Марков Д. Ф. Генезис социалистического реализма: Из опыта южнославянских и западнославянских литератур. М.: Наука, 1970; Залеская Л. О романтическом течении в советской литературе. М., 1973.

(прекрасное, совершенное, недостижимое, непостижимое разумом), так и самой реальности (низка, бездуховна, пронизана мещанством). Отсюда отрицание последней как обыденного и прозаически ограничивающего. Отсюда и обращение к иррациональному, сверхчувственному, склонность к гротеску и фантастике. Все это противопоставлено соцреализму. Не менее чужд ему характерный для романтизма конфликт личности и общества и одинокий романтический герой, воплощающий идею тираноборчества. Сильная личность, восстающая против законов общества, — образ, принадлежащий в соцреализме исключительно прошлому. Оттуда черпает он и свой интерес к фантастическому, которое должно представать здесь в «формах самой жизни», даже если речь идет о героях национального фольклора или сказочно-фантастических персонажах: таков сам «народный академик» Лысенко и производимые его волшебной наукой агрономические чудеса.

И все же брак соцреализма с романтизмом был куда более прочным, чем может показаться. Соцреализм как популистский политико-эстетический проект, как эстетика режима, давно утратившего всякие связи со своими марксистскими просветительскими истоками, оказался созвучным романтическому антипросветительству, романтической реакции на просветительский рационализм. С той лишь разницей, что соцреализм, будучи политически инструментализированным проектом, не отменяет, но синтезирует противоположные начала в целях идеологической манипуляции ими. Так, если романтизм противопоставляет просвещенческому культу разума — культ природы, а просветительской идее *прогресса* — идею *возвращения* к корням, соцреалистический госромантизм соединяет одно с другим, диалектически утверждая идею *прогресса* через *Большой возврат*. Если романтики выступали против материализма и механистического эмпиризма и на смену рациональности классцистских конфликтов привели свободную личность, мятежный субъективизм, отвергающий социальные, нравственные, моральные законы, то доминирующее в соцреалистической «революционной романтике» волевое начало, зовущее за пределы разума и границ физических возможностей, вполне созвучно романтической интуиции и фантазии. Если в отличие от просвещенческого Высшего разума романтизм утверждает идеи пантеизма и живого бога, то соцреализм утверждает атеистическую религию, в центре которой — культ вечно живого вождя. Центральной эстетической категорией как романтизма, так и соцреалистического *госромантизма* является категория возвышенного. Бесформенное, иррациональное, бесконечное, вызывающее изумление — все это характерно как для романтизма, так и для соцреализма. Наконец, соцреалистическая романтика разделяет с романтизмом идею синтеза искусств, которая является вершиной эстетики романтизма.

Мало кто сумел соединить в теории и воплотить на практике все эти антиномии лучше Трофима Денисовича Лысенко.

Горизонты романтической науки

Романтизм реализовался наиболее полно в искусстве и философии. Если бы он породил романтическое естествознание, оно было бы пронизано тем же волюнтаризмом и титанизмом, что и «мичуринская биология». Парадоксальным образом, именно присущие романтизму стихийность и иррационализм *одновременно* отторгались госромантизмом и утверждались им.

Свойственное большевикам неприятие «стихийности», которое выросло из культа «революционной сознательности», питалось идеями Ленина о «партии нового типа», одна из основных черт которой состояла в том, что она «вносила сознательность в рабочее движение извне». По сути, это была не партия рабочего класса (пока так и недозревшего до осознанной классовой борьбы, не ставшего «классом для себя»), но скорее партия *для* рабочего класса. Как показала Катерина Кларк, этот партийный нарратив ритуализовался и эстетизировался в соцреалистическом *master-plot*, где несознательные герои большевизировались под влиянием протагонистов партии¹.

Сохранение этого нарратива в сталинизме было связано, как представляется, с необходимостью камуфлировать суть большевизма как очередной насильственной модернизации и русской популистски-националистической, патриархально-крестьянской и стихийно-бунтарской версии марксизма. Как показал Михаил Агурский,

под давлением доминирующей в стране русской национальной среды большевизм, большевистская партия шаг за шагом начали встречное движение в сторону приспособления к новой обстановке, в сторону выработки такой политической платформы, в сторону таких идеологических изменений, которые, не подрывая ее положения правящей партии, смогли бы мобилизовать как можно большую поддержку русского населения новой системе².

Это был естественный процесс. По логике эволюции всех оппортунистически-ревизионистских политических движений русский большевизм переродился в национал-большевизм, возродив естественный для российской политической культуры персоналистски-тиранический режим. Сталинская диктатура выростала из незрелой политической культуры, отсутствия предпосылок для ненасильственной эволюции, примитивно-уравнительных социальных представлений и этатизма, массового национализма, крестьянского невежества и неразвитых эстетических предпочтений — питалась ими и культивировала их, что позволяло ей выживать в условиях непрекращающейся гражданской

¹ См.: Clark K. *The Soviet Novel: History as Ritual*. Bloomington: Indiana UP, 1981.

² Агурский М. *Идеология национал-большевизма*. Париж: YMCA-Press, 1980. С. 139.

войны, принимавшей различные формы (насильственной коллективизации, форсированной индустриализации, Большого террора и т. д.). В этих условиях борьба со «стихийностью», будучи формой вытеснения и переноса, полностью совпадала со стремлением Сталина к утверждению своей власти и навязыванию своей воли.

В этой одержимости большевиков властью и тотальным контролем наука казалась естественным союзником: служа победе над стихией, она является инструментом контроля. Логика рассуждений, воспроизводившихся в сталинском дискурсе о науке, сводилась к тому, что наука исходит из «закономерностей», которым подчиняется «объективный мир». Наука избавляет его от случайностей (то есть от «стихийности»): то, что нам кажется случайным, — не открытая или не объясненная еще закономерность. Задача науки не только в том, чтобы раскрыть ее, но и в том, чтобы привести мир в соответствие с запросами людей, все объяснив, лишит объективный мир стихийности и спонтанности. Поскольку разумность и закономерность присущи объективному миру, задача науки — познать их, объяснить и исправить то, что неразумная природа сделала неверно (привить живым организмам отсутствующие свойства и избавиться от вредных, повернуть реки, оросить пустыни, осушить болота и т. д.).

Вот типичные для подобного подхода рассуждения из статьи «Наука — враг случайностей» в журнале «Вопросы философии» за 1953 год: «Успехи советской науки в значительной степени являются результатом того, что Коммунистическая партия всегда направляла и направляет советскую науку на изучение объективных закономерностей развития материального мира, на борьбу против случайностей»¹.

«Материальный мир» подлежит рационализации, а значит над «случайностями» должны восторжествовать «закономерности». Соответственно, «изгоняя случайности из науки, направляя науку на изучение объективных законов развития природы и общественной жизни, советские ученые тем самым добьются решения поставленной перед ними Коммунистической партией Советского Союза задачи не только догнать, но и превзойти достижения науки за рубежом, добьются того, чтобы советская наука заняла первое место в мировой науке»².

Волюнтаризмом и титанизмом проникнуто здесь каждое допущение. Идея познаваемости мира подменяется идеей его направляемой изменяемости. Волюнтаристская установка в отношении к социальному миру и природе подрывает не только сам статус реальности, которая перестает восприниматься как объект исследования, а рассматривается как объект трансформации («переделки» в терминах Горького) в соответствии с властной волей «исследователя», но и статус рационального, в центре которого оказывается волевой фактор.

¹ Пилипенко Н. В. Наука — враг случайностей // Вопросы философии. 1953. № 3. С. 33.

² Там же.

Такого рода извращенная рациональность делает невозможной адекватную репрезентацию реальности, смещает ее в область желаемого и воображаемого, в область иррационального. Как замечает Жорес Медведев, связывавший «мичуринскую генетику» с религией, наследственность в интерпретации Лысенко — это «особое свойство живого, его нельзя познать методами химии и физики, его нельзя аналитически изучать. Его нужно понять, и кто его понял, тот уже не нуждается в признании вещества наследственности»¹.

Результатом стала полная фиктивность созданной Лысенко картины мира, основанная на фальсификациях, недобросовестности и обмане. Любая работа о гонениях на генетику в СССР (а «случай Лысенко» — один из наиболее описанных в российской и мировой истории советской науки) едва ли не наполовину состоит из разоблачения фальсификаций, к которым прибегали Лысенко, его сторонники и огромная армия медийной obsługi. Случай Лысенко интересен поэтому как феномен не только истории науки или советской политической истории, но и советской культурной истории. Лысенко был первым советским ученым, поставившим соцреализм на службу «науке». Более того, он сделал его неотъемлемой частью своего «научного прогресса», поскольку без художественных приемов романтизации и популяризации своих достижений, демонизации противников и формирования собственного культа его существование в науке было вряд ли возможным.

Жорес Медведев вспоминал первую лекцию Лысенко в Московской сельскохозяйственной академии им. К. А. Тимирязева, где тот заявил, что «лошадь может быть живой лишь во взаимодействии со средой, а без такого взаимодействия — это уже не лошадь, а труп»². Перефразируя Лысенко, можно было бы сказать, что соцреализм был *средой* «мичуринской биологии», без взаимодействия с которой она просто не могла бы состояться, поскольку именно соцреализм выполнял фундаментальную для науки опытно-верификационную функцию, связывая теорию с произведенной им самой фиктивной реальностью. Все это делает Лысенко одной из наиболее интересных фигур культурной истории сталинизма.

Но его «творческий дарвинизм» не мог бы состояться также без поддержки политических институтов, задававших параметры функционирования науки в условиях сталинизма. Сталинская наука строилась в соответствии с принципами сталинской политики. Подобно тому как сталинизм был пронизан бюрократической иерархией, сталинская наука также строилась на принципах вертикального подчинения назначенным авторитетам. Подобно тому как политический пантеон сталинизма предполагал мертвого и живого отца, сталинская наука имела подобных отцов в каждой дисциплине (Мичурин в биологии,

¹ Медведев Ж. Взлет и падение Лысенко: История биологической дискуссии в СССР (1929–1966). М.: Книга, 1993. С. 222.

² Там же. С. 185.

Павлов в физиологии, Пирогов в медицине, Менделеев в химии и т. д.). Подобно тому как сталинизм не признавал альтернативных политических «уклонов», сталинская наука была основана на борьбе с разного рода «искривлениями» (соответственно, в каждой дисциплине признавалось *одно* направление во главе с назначенным лидером). Подобно тому как сталинская политика была основана на известной сталинской формуле: «Принципы побеждают, а не „примиряются“», сталинская наука также утверждала безальтернативность. Подобно тому как сталинская политика была основана на оппортунизме, сталинская наука подвергалась постоянному давлению с тем, чтобы соответствовать актуальной политической линии, оправдывать ее.

И хотя все это в целом характерно было для сталинской политики, экономики, культуры, искусства, в науке происходил серьезный сбой: производя знание, наука основана на верификации и постоянно апеллирует к реальности. Если в сфере политики и экономики ломка этой реальности легитимировалась апелляцией к идеологии и обеспечивалась политической волей, если искусство могло оправдать любое искажение реальности эстетически, то наука не имела подобных оснований. Напротив, самое ее оправдание состоит в познании реальности, а процедуры верификации прочно закреплены в институтах, ритуалах, стандартах и этике. Поэтому сталинизм меняет сам *raison d'être* науки, подвергая ее особо усиленной обработке, цель которой — утвердить новый статус науки, связанной не столько с реальностью, сколько с идеологией, которая, в свою очередь, является лишь рационализацией и легитимацией политической воли Сталина.

История советской генетики — образцовый случай: именно в ней разгром, учиненный Сталиным при помощи Лысенко и его подручных, был наиболее зримым, и неслучайно поэтому он наиболее исследован¹. Другие кампании носили менее радикальный характер, были менее масштабны или привели к куда менее драматичным последствиям. Так, после августовской 1948 года сессии ВАСХНИЛ прошли сессии АН СССР и АМН СССР по борьбе с идеализмом в физиологии (28 июня — 4 июля 1950) и квантовой химии (июнь 1951)², тщательно готовилась идеологическая дискуссия о фундаментальных физических теориях XX века, которая, как показывают архивные материалы, должна была закончиться разгромом в физике. Последняя, к счастью, не состоялась, причиной чему была задействованность ведущих советских физиков в атомном

¹ См.: *Сойфер В.* Власть и наука. История разгрома генетики в СССР. М., 1993; *Медведев Ж. А.* Взлет и падение Лысенко. М., 1993; *Фролов И. Т.* Философия и история генетики. М., 1988; *Любимцев А. А.* О монополии Лысенко в биологии. М., 2006 и мн. др.

² О кампании в химии см.: *Сонин А. С.* Тревожные годы советской химии // *Знание — сила.* 1988. № 10. С. 64–69; *Сергеев Н. М.* Дискуссия о резонансе // *Химия и жизнь.* 1988. № 9. С. 66–71; *Волькенштейн М. В.* От Ахматовой и Зощенко до Эйнштейна и Паулинга // *Наука и жизнь.* 1989. № 11. С. 90–93; *Печенкин А. А.* Антирезонансная кампания в квантовой химии (1950–1951 гг.) // *Философские исследования.* 1993. № 4. С. 372–381; *Идеология и наука: Дискуссии советских ученых середины XX века.* М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 179–208.

проекте¹ (следует помнить, что само расширение секретных исследований и страх перед научно-техническим шпионажем в условиях холодной войны вели к международной изоляции науки в СССР и были подкреплены целой серией политических акций и институциональных ограничений).

Но независимо от хода каждой кампании и от того, кто фигурировал на переднем плане, их инициатором и организатором всегда оставался Сталин. Автор многочисленных книг по истории советской биологии и лысенковщине Валерий Сойфер, проанализировав архивные материалы, пришел к однозначному выводу о том, кто инициировал схватку в науке и руководил ею: «Ясно, что закоперщиком, главной движущей силой в процессе многолетней травли биологов, в особенности генетиков, был именно Сталин, который всю жизнь, с юности был одержим идеей о прямом влиянии среды на всё (на человека, на общество, на природу в целом, на экономические взаимоотношения)»².

Живой интерес Сталина к естественно-научным дисциплинам и активные и изощренные усилия, которые он предпринимал для утверждения тех или иных направлений в них, были связаны с его глубокой верой в большевистскую «переделку», «перековку», «преобразование» человека и природы. Все, что рождалось из брутального активизма, что было пронизано революционным титанизмом, требовало поддержки.

Так, Павловская сессия, прошедшая после сессии ВАСХНИЛ³, была инициирована Сталиным для утверждения «учения», которое в редуцированном виде — а Сталин воспринимал научные идеи сугубо инструментально, политически редуцированными — сводилось к формированию условных рефлексов,

¹ О послевоенной дискуссии по физике см.: Ахундов М. Д. Спасла ли атомная бомба советскую физику? // Природа. 1991. № 1. С. 90–97; Ахундов М. Д., Баженов Л. Б. У истоков идеологизированной науки // Природа. 1989. № 2. С. 90–99; Ахундов М. Д., Баженов Л. Б. Философия и физика в СССР. М.: Знание, 1989; Илизаров С. С., Пушкарева Л. И. Берия и теория относительности // Исторический архив. 1994. № 3. С. 215–223; Визгин В. П. Спасенная дважды: советская теоретическая физика между философией и ядерным оружием // История советского атомного проекта. Вып. 1. М.: Янус, 1998. С. 329–391; Визгин В. Л. Ядерный щит в «тридцатилетней войне» физиков с невежественной критикой современных физических теорий // УФН. 1999. № 169. С. 1363–1388; Сонин А. С. «Физический идеализм». История одной идеологической кампании. М.: Физматлит, 1994; Сонин А. С. Совещание, которое не состоялось // Природа. 1990. № 3. С. 97–102; № 4. С. 91–98; № 5. С. 93–101; Сонин А. С. Тревожные десятилетия советской физики 1947–1953 // Знание — сила. 1990. № 5. С. 80–86; Томилин К. А. Несостоявшийся погром в теоретической физике (1949 г.) // Философские исследования. 1993. № 4. С. 335–371; *Kojevnikov A. Stalin's Great Science: The Times and Adventures of Soviet Physicists.* London: Imperial College Press, 2004. P. 217–275 (Chs 9–10); Горелик Г. Е. Физика университетская и академическая физиологии // Метафизика и идеология в истории естествознания. М.: Наука, 1994. С. 168–184; Идеология и наука: Дискуссии советских ученых середины XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 229–256.

² Сойфер В. Н. Сталин и мошенники в науке. М.: Добросвет, 2012. С. 352.

³ См. стенографический отчет: Научная сессия АН СССР и АМН СССР, посвященная проблемам физиологического учения академика И. П. Павлова 28 июня — 4 июля 1950 г. М.: Изд-во АН СССР, 1950. О «Павловской сессии» см. также: «Павловская сессия» 1950 года и судьбы советской физиологии (Круглый стол) // Вестник истории естествознания и техники. 1988. № 3. С. 129–141; № 4. С. 147–156; 1989. № 1. С. 94–108; Белкин П. Г. Тоталитарное государство и судьба советской физиологии // Метафизика и идеология в истории естествознания. М.: Наука, 1994.

а значит, к изменению навыков (а также мышления и сознания) высших животных. Павловская формула «стимул — реакция» соответствовала сталинскому видению человека как управляемого объекта-автомата, «винтика великого государственного механизма», лишённого индивидуальности и самооценности («у нас незаменимых нет»). Видя в природе и человеке пластичный объект волевого воздействия, Сталин верил не только в изменение поведенческих реакций, но и в способность полноценного формирования личности «советского человека». Несомненно, что идеи изменения под влиянием внешней среды видов и сортов растений у Мичурина и рефлексов, навыков и привычек животных у Павлова абсолютно соответствовали сталинскому видению. Для революционно-романтического сознания нестерпима мысль о том, что привитые советскому человеку новые навыки и привычки, стиль поведения и образ мыслей, воспитанные «всем строем советской жизни», исчезают с его смертью. Отсюда — идея их воспроизводства и сохранения у потомков, «наследственности приобретенных свойств» — всего того, что не признавалось генетикой, делая ее враждебной самому духу сталинизма.

Рассказывая о событиях лета 1948 года, когда Сталин лично занялся подготовкой сессии ВАСХНИЛ и не просто «отредактировал» доклад Лысенко, но вписал в него значительные фрагменты, усилив «анти-вейсмановский» мотив и дорогую для него тему «наследственности приобретенных свойств»¹, Жорес Медведев замечает, что «участники этих событий видели, насколько сильно был разгневан Сталин попыткой морганистов ниспровергнуть доморощенный ламаркизм, но они не понимали, почему именно этот конфликт оказался более важным для Сталина, чем даже обострившийся именно в июле 1948 года Берлинский кризис, поставивший СССР и НАТО на грань войны». Медведев объяснял дело глубоко личной заинтересованностью Сталина в поддержке Лысенко, поскольку вождь сам был «убежденным ламаркистом и „переделка природы растений“ была его единственным хобби, которому он уделял все больше и больше времени»².

Валерий Сойфер также полагает, что идеи Лысенко находили у вождя живой отклик, потому что ламаркистские идеи об определяющем влиянии среды на наследственность «вполне соответствовали взглядам и интересам Сталина»³.

С. 158–167; Ярошевский М. Г. Как предали Ивана Павлова // Репрессированная наука. Вып. II. СПб.: Наука, 1994. С. 76–82; Аршавский М. А. О сессии двух Академий // Там же. С. 239–242; Кременцов Н. Л. От сельского хозяйства до... медицины // Там же. С. 91–113; Лейбсон Л. Г. Трагические страницы жизни Л. А. Орбели // Там же. С. 283–296; Идеология и наука: Дискуссии советских ученых середины XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 143–178.

¹ Подробный анализ сталинской редактуры см.: Есаков В. Из истории борьбы с лысенковщиной // Известия ЦК КПСС. 1991. № 7. С. 111–112; Россиянов К. О. Сталин как редактор Лысенко (к предыстории августовской (1948 г.) сессии // Вопросы философии. 1993. № 2. С. 56–69.

² Медведев Ж. Сталин и Лысенко // Медведев Ж., Медведев Р. Неизвестный Сталин. М.: Права человека, 2001. С. 237 (см. гл. «Сталин как ламаркист и преобразователь природы». С. 239–246).

³ Сойфер В. Власть и наука (Разгром коммунистами генетики в СССР). 4-е изд. М.: ЧеРо, 2002. С. 696.

Так, Сталин поручил Лысенко заняться разведением ветвистой пшеницы, которая должна была дать значительно более высокий урожай, чем традиционные сорта пшеницы, и Лысенко занимался этим поручением как раз в 1947 году, когда его позиции начали ослабевать. При этом ему была обеспечена полная поддержка вождя, который в письме Лысенко от 31 октября 1947 года, то есть меньше чем за год до сессии ВАСХНИЛ, писал: «Что касается теоретических установок в биологии, то я считаю, что мичуринская установка является единственно научной установкой. Вейсманисты и их последователи, отрицающие наследственность приобретенных свойств, не заслуживают того, чтобы долго распространяться о них. Будущее принадлежит Мичурину»¹.

Медведев справедливо утверждает, что столь горячий энтузиазм Сталина по отношению к ветвистой пшенице не может быть неожиданным для тех сравнительно немногих людей из окружения Сталина, которые знали о его общем увлечении внедрением в культуру в СССР новых сортов и новых видов растений, встречающихся лишь в южных странах. Известно, что на дачах Сталина — и под Москвой, и на юге — всегда строились большие теплицы, расположенные обычно так, чтобы он мог заходить в них прямо из дома и днем и ночью. В штатах обслуживающего персонала Сталина были должности садовников. Он любил высаживать в теплицах экзотические растения. Подрезки кустов и растений были его единственными физическими упражнениями. В 1946 году Сталин особенно увлекался лимонами, о чем с некоторой иронией вспоминал в беседах с Феликсом Чуевым Молотов: «Лимонник, в котором Сталин выращивал лимоны, был предметом его особой гордости. Ими он угощал гостей»².

Еще в 1930-е годы Сталин-садовник стал ключевым тропом сталинианы³, а в «Падении Берлина» он предстает перед зрителем в саду за выращиванием саженцев. Сцена из фильма Чиаурели была как будто экранизированной сценой из романа «Счастье» (1947) жившего в Ялте и приглашавшегося к Сталину, когда тот приезжал в Крым, Петра Павленко. Только если в фильме сцена в саду происходит накануне войны, то роман Павленко посвящен событиям в Крыму накануне победы, когда Сталин приехал зимой для участия в Ялтинской конференции. Главный герой романа, бывший фронтовик Воропаев, приглашен к Сталину.

В светлом весеннем кителе и светлой фуражке Сталин стоял рядом со стариком-садовником у виноградного куста. Глядя на Воропаева, он еще доказывал садовнику что-то, что их обоих, было видно, интересовало всерьез.

¹ Цит. по: Медведев Ж. Сталин и Лысенко. С. 242.

² Там же. С. 243.

³ См.: Бёрд Р. Вождь в саду // Verba Volant, Scripta Manent: Фестшриффт к 50-летию Игоря Пильщикова / Ред. Поселягин Н., Трунин М. Нови Сад: Магице Српске, 2017. С. 219–238.

— Вы попробуйте этот метод, не бойтесь, — говорил Сталин, — я сам его проверил, не подведет.

А садовник, растерянно и вместе с тем по-детски восхищенно глядя на своего собеседника, разводил руками:

— Против науки боязно как-то, Иосиф Виссарионович. При царе у нас тут какие специалисты были, а воздерживались.

— Мало ли от чего они воздерживались, — возразил Сталин. — При царе и люди плохо росли, так что же — нам с этим считаться не следует. Смелее экспериментируйте! Виноград и лимоны нам не только в ваших краях нужны.

— Климат, Иосиф Виссарионович, ставит знак препинания. Ведь это нежность какая, тонкость, куда ее на мороз! — показывал садовник рукой на виноград.

— Приучайте к суровым условиям, не бойтесь! Мы с вами южане, а на севере тоже себя неплохо чувствуем, — договорил Сталин и сделал несколько шагов навстречу Воропаеву. <...>

— Вот садовник — сорок пять лет работает, а все науки боится. Это, говорит, не пойдет, другое, говорит, не пойдет. Во времена Пушкина баклажаны в Одессу из Греции привозили как редкость, а лет пятнадцать назад мы в Мурманске помидоры стали выращивать. Захотели — пошло. Виноград, лимоны, инжир тоже надо на север проталкивать. Нам говорили, что хлопок не пойдет на Кубани, на Украине, а он пошел. Все дело в том, чтобы хотеть и добиться¹.

Как замечает Медведев, «этот диалог не был полностью придуманным, а отражал реальные высказывания Сталина в разное время»².

Маньяк власти, Сталин видел в генетике прежде всего вызов — предел, поставленный его воле самой природой. С этим ограничением своей власти он смириться не мог, как не желал он смириться с настигавшей его старостью, объявив врачей, от которых не мог скрыть своей немощности, врагами. В этой сохранившейся до конца жизни высокомерной готовности Сталина противостоять объективным законам и силам самой природы был источник сталинского романтизма.

Что же касается Лысенко, то он идеально соответствовал отведенной ему роли в этой романтической драме. Лично знакомый с ним Сойфер отмечал в этом человеке с «горящими глазами фанатика» невероятный магнетизм:

Я много раз слышал Лысенко <...> он производил завораживающее действие на аудиторию. Он обладал даром кликушества, испускал какие-то флюиды, заставлявшие слушателей забыть все на свете и воспринимать как откровение любой вздор, изливавшийся из его уст. Люди, подобные Гитлеру и Лысенко, владеют магическими чарами, умеют повести за собой толпу, воздействовать на ее стадные чувства

¹ Павленко П. Счастье. М.: Сов. писатель, 1947. С. 164–165.

² Медведев Ж. Сталин и Лысенко. С. 244.

и замутить мозги даже трезво мыслящим индивидуумам, способным в нормальных условиях оценить суть истеричных призывов и обещаний. Многие из тех, кто в иступлении аплодируют лжепророкам, спустя какое-то время прозревают и начинают себя спрашивать: что же со мной тогда случилось, какому колдовству я поддался? Этим даром кликушества Лысенко обладал в полной мере¹.

В полуобразованных, но волевых, уверенных в том, что все можно переделать, большевистских вождях Лысенко нашел благодарных слушателей. Он, как замечает Медведев, «не столько пытался переубедить лидеров, навязав им свои взгляды, сколько подхватывал высказанные Сталиным, а затем Хрущевым иногда нелепые идеи, создавая из них псевдонаучные направления, часто фальсифицируя результаты исследований»². Если Сталин был убежденным ламаркистом, то Хрущев, по характеристике Медведева, был «стихийным ламаркистом», который, «не считаясь с южной природой кукурузы, пытался распространить ее выращивание в Архангельской и Ленинградской областях и даже приспособить ее для Урала и Сибири». «Социальным ламаркистом» был Ленин, убежденный в решающей роли среды на переделку «человеческого материала».

Все это создавало идеальные условия для возникновения феномена, который Виктор Леглер назвал квазинаукой, на примере ряда научных дисциплин в Советском Союзе показав, как квазинауки возникали, какую имели структуру и как функционировали. К сожалению, Леглер рассматривал квазинауку имманентно — как некое паразитическое образование в науке. Между тем, будучи продуктом массового общества, квазинаука отнюдь не всегда является продуктом имманентного развития науки, но питается вненаучными ресурсами и стремится к достижению вненаучных целей. Так, идеология, порождающая квазинауку и питающая ее; антагонистическая риторика, отвечающая не столько целям научной дискуссии, сколько массовому запросу на врага и задачам захвата власти; властные институты, поддерживающие науку и являющиеся объектами захвата квазинаукой; наконец, фиктивный мир, порождаемый ею, — все это феномены не столько науки, сколько массового общества и порожденной им массовой культуры, которые производят квазинауку и в которых она функционирует.

Как заметил В. Филатов, «Стоит лишь чуть приоткрыть реальные события в любой научной дисциплине, как сразу обнаруживается, что стандартные гносеологические или методологические схемы приходится откладывать в сторону. Становится ясным, что основные проблемы отечественной науки являются не гносеологическими, а социологическими и идеологическими»³. Недостаточно поэтому констатировать вслед за Д. Лебедевым, что «в истории

¹ *Сойфер В. Н.* Сталин и мошенники в науке. М.: Добросвет, 2012. С. 179.

² *Медведев Ж.* Сталин и Лысенко. С. 239.

³ *Филатов В. П.* Образы науки в русской культуре // Вопросы философии. 1990. № 5. С. 35.

лысенковщины определяющими были те условия, которые создавала партия», а потому «строго говоря, история лысенковщины — не глава из истории науки как таковой, а глава истории партии»¹. Дело не только в партийной политике. Скорее прав С. Романовский: «история лысенковщины ничего общего с историей биологической науки не имеет. Она — явление социально-политическое. А потому лысенковщину надо воспринимать как материал к политической истории нашей страны»².

Именно в таком, социальном и историко-политическом контексте становится ясно, что лысенковщина, ее институциональный успех внутри самой науки, ее многолетний политический успех у руководства страны, ее массовый успех были результатом не только аппаратного чутья самого Лысенко, широких репрессий против его научных оппонентов и идеологических манипуляций, но продуктом определенной политической культуры, феноменом, возможным в определенной социальной среде.

«Народный академик Лысенко» был персонажем полукрестьянской страны, проходившей процесс раскрестьянивания, а созданная им наука — злой карикатурой на модернизацию. Будучи органичным продуктом традиционного общества, демонстрирующего неприспособленность к новым для него институциям и рациональности, Лысенко позиционировал себя как ученый-антиинтеллектуал, представитель «народной науки», которая периодически выбрасывала на поверхность фанатиков, шарлатанов, неадекватных антиинтеллектуальных персонажей, альтернативные, агрессивно контрнаучные идеи и концепции, противостоящие логике и рациональности. Подобные конфликты и персонажи возникают в результате столкновения этих обществ с модернизационными вызовами. Лысенко подчеркивал, что он крестьянин, практик, «ученый от земли», «народный» академик. Это было отражением сознания широких масс вчерашних крестьян, лишь поверхностно урбанизированных, но вырванных из традиционного уклада жизни и, по сути, деклассированных. Как показал Э. Колчинский, в своих основах «учение» Лысенко представляло собой облеченные в квазинаучную форму разрозненные обломки науки, замешанные на донаучных крестьянских верованиях³.

Корни «мичуринской биологии» следует искать и в русской интеллектуальной истории:

популярности «мичуринской стороны» лысенковщины — а такую популярность нельзя отрицать — способствовали некоторые глубокие традиции нашей отечественной культуры. В частности, нельзя не видеть здесь явной близости того образа

¹ Лебедев Д. В. Из воспоминаний антилысенковца с довоенным стажем // Репрессированная наука. Вып. 1. СПб.: Наука, 1991. С. 276.

² Романовский С. И. «Притащенная» наука. С. 180.

³ Колчинский Э. И. В поисках Советского «союза» философии и биологии (дискуссии и репрессии конца 20-х — начала 30-х гг.). СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 93.

науки, который отстаивался рядом представителей радикальной (прежде всего народнической) мысли, с одной стороны, и утопически-консервативной, с другой. В рамках этих традиций космокритический пафос преобразования и регуляции природы по разумному плану был тесно увязан с критикой специализированной, оторванной от народной жизни «кабинетной», «городской» науки, являющейся плодом «западной», «протестантской» культуры¹.

Эта критика была популярна в русском космизме, в особенности у Николая Федорова, который выступал против лабораторной, экспериментальной конкретной науки, но полагал, что знание должно опираться на «всеобщее наблюдение» и, соответственно, питать некую «всеобщую» науку, которую делают, ставя научный опыт, не ученые, специалисты, профессионалы, но вообще все люди «в естественном течении природных явлений»². Фактически это был прообраз «народной науки». Если добавить к ней идеологические, политические и институциональные возможности сталинизма, станет ясно, как сложились идеальные условия для квазинауки.

В ее функционировании Леглер выделяет по крайней мере четыре ключевых аспекта. Обозначим их как антагонистический, идеологический, институциональный и преобразующий. Здесь нас будет интересовать последний, но поскольку он не понятен вне контекста первых трех, нам придется кратко их охарактеризовать.

Важным свойством квазинаук является их *антагонистический* характер. В них всегда преобладает негативное содержание над позитивным, поскольку квазинаука всегда построена на отрицании³. Так, суть мичуринской биологии состояла в отрицании хромосомной теории наследственности, а вся генетика объявлялась лженаукой. При этом, как замечает Леглер, мичуринцы как бы держали в руках зеркало: они аккуратно повторяли все положения классической генетики, но с противоположным знаком (если в классической генетике виды неизменны, то у мичуринцев они изменчивы; если там имеются неопределенные и непредсказуемые мутации, то здесь — адекватные и направленные изменения; там приобретенные признаки не передаются по наследству, здесь — передаются; там внутривидовая борьба существует, здесь — отсутствует и т. д.)⁴. Неудивительно, что в квазинауке сохраняется много признаков собственно

¹ Филатов В. П. Об истоках лысенковской «агробиологии» (опыт социально-философского анализа) // Вопросы философии. 1988. № 8. С. 19.

² Там же.

³ См.: Против реакционного менделизма-морганизма. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950; Философские вопросы современной биологии. М.: Изд-во АН СССР, 1951; Философские вопросы современной физики. М.: Изд-во АН СССР, 1952; Барабашев Н. П. Борьба с идеализмом в области космогонических гипотез. Харьков: Изд-во ХГУ, 1952; Против вульгаризации марксизма в археологии. М.: Изд-во АН СССР, 1953 и др.

⁴ Леглер В. А. Идеология и квазинаука // Подвластная наука? Наука и советская власть М.: Голос, 2010. С. 80–81. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

науки (таких, как наличие логической структуры, определенность понятий, однозначность, ясность; 85). Ведь негативная часть квазинауки — это своеобразный отпечаток (со знаком отрицания) соответствующей научной дисциплины. Вот почему, в то время как негативная часть квазинаучных теорий обычно стройна и логична, позитивная выглядит недостроенной, бессвязной и значительно менее продуманной. Нечто подобное можно наблюдать с «марксистской наукой», где критика капитализма стройна и последовательна, но в том, что касается позитивной программы («политэкономия социализма» и «научный коммунизм»), несмотря на многолетние усилия советской науки, так и не удалось выйти за пределы разрозненных и неубедительных построений. Неудивительно поэтому, что позитивная программа квазинаук нередко строится за их пределами — в обслуживающих их обширной массовой культуре и литературе. Так, соцреализм обслуживал как политэкономия социализма, так и научный коммунизм: позитивную программу следовало искать не в них самих, но в производственных романах и фильмах о счастливой советской жизни¹.

Если антагонизм обеспечивает квазинауке динамизм и успех в утверждении, то идеология придает ей стабильность. Имеющая *идеологические* основания квазинаука «стабильна, апробирована, окружена тщательно разработанными системами аргументов, защищающими ее от возможной критики» (88). Активный пассионарный лидер (типа Лысенко или Марра) опасен для нее. Зато когда она стабилизируется благодаря идеологии, то начинает работать на себя, принося дивиденды своим адептам. При этом, «невозможность нововведений в позитивной части можно компенсировать постоянным развитием негативной, поскольку мировая наука продолжает развиваться, тем самым поставляя все новые материалы для отрицания. Возникает своеобразный отрицательный симбиоз, где одна наука существует за счет возможности отрицать все новые и новые достижения другой» (88). Так, как мы видели, на протяжении десятилетий паразитически «развивалась» советская философия (социология, политэкономия, эстетика и т. д.): не производя ничего нового, они занимались «критикой» все новых и новых «буржуазных философских (социологических, политэкономических, эстетических и т. д.) концепций». При этом политические идеологии, как правило, также часто основаны на отрицании, и нередко основополагающим в них является понятие (классового, расового, национального, корпоративного, религиозного и т. д.) врага и критика предшествующих или противостоящих им общественно-политических систем (88). И поскольку идеология — это «интеллектуальное орудие, с помощью которого социальная группа захватывает или удерживает свои привилегии в обществе», те же функции захвата или удержания власти выполняет и квазинаука в иерархическом научном сообществе. При этом идеология обычно служит камуфляжу этих функций: «номинальное

¹ См.: Добренко Е. Политэкономия соцреализма. М.: Новое литературное обозрение, 2007.

содержание идеологии или квазинауки может резко расходиться с ее реальной функцией. Идеология, предназначенная обосновать абсолютную власть вождя и партийной номенклатуры, ведет речь о пролетариате, диалектике, первичности материи, переходной фазе, пяти признаках, семи функциях и т. д. Сходным образом рассуждения о Менделе, хромосомах, яровизации, видах и злаках означали, что власть в биологии должна принадлежать Лысенко и его соратникам» (89).

Отсюда — *институциональный* аспект квазинаук. Они в столь массовом количестве возникли и столь долго процветали в странах с тоталитарными режимами потому, что в условиях этих режимов с их опорой на бюрократию, иерархию и жесткие организационные структуры научные сообщества легче захватывать. И напротив, свободные ассоциации, лишённые иерархической структуры и не дающие ни власти, ни привилегий, захватить сложно, да и бесполезно (90). С одной стороны, власть стремится легитимировать себя через апелляции к науке. С другой, сами квазинауки стремятся «встать под защиту того мощного аппарата, которым защищает себя государственная идеология» (88–90).

Это приводит нас к последней — наиболее важной для нас — функции квазинаук — *преобразующей*. Важнейшим условием функционирования квазинауки является ее способность к *трансформации реальности* в соответствии с собственными основаниями. Леглер указывает на «удивительное свойство квазинаук — их взаимоотношения с реальностью, с фактами». Интересны при этом не только многочисленные примеры отказа принять реальность, которая не соответствовала постулатам, отстаиваемым квазинаукой, но и обратная сторона этого отказа — способность квазинаук придумывать несуществующие факты.

Геолог по специальности, Леглер приводит в качестве примера доминировавшую в советской геологии в сталинскую эпоху школу фиксистов, которые, изучая структуру земной коры, исправляли результаты полевых наблюдений таким образом, чтобы они совпадали с их теоретическими взглядами, так что геологические описания, сделанные во времена зрелого фиксизма, имели мало общего с реальностью. Одновременно, отрицая грандиозные надвиги, непосредственно видимые глазом в обрывах горных хребтов, фиксисты конструировали многочисленные несуществующие «глубинные разломы», существование которых следовало не из наблюдений, но из их теоретической доктрины. Нечто подобное утверждала советская почвоведческая школа: якобы земля в смеси с удобрением вся может превратиться в удобрение или что при глубокой, до метра, вспашке горные породы могут превратиться в почву (96–97).

То же можно сказать и о «мичуринской биологии». Не говоря уже о частных несообразностях, даже базовые ее положения находились в вопиющем противоречии с реальностью. Так, идея самопроизвольного порождения одного вида другим не могла иметь опытной базы: пшеница не порождала рожь, из овса «скачком» не получался овсюг, а из курицы — утка. То же относится и к вегетативной гибридизации: Лысенко утверждал, что если привить к березе ветку

ольхи, то развившееся из семян этой ветки растение будет ольхой и березой одновременно — березоольхой. И хотя природа не знает подобных превращений, он продолжал настаивать на том, что ему удавалось получать подобные результаты опытным путем. Идея о том, что наследуемостью обладает клетка или организм в целом (соответственно, ни генов, ни хромосом не существует) и потому потомки наследуют свойства родителей, возникшие в процессе их жизни (если крысам рубить хвосты, то через несколько поколений крысы будут рождаться без хвостов), была очевидно абсурдной. Как шутил академик Л. А. Орбели, еврейским мальчикам тысячи лет делают циркумцизию, но они продолжают рождаться с крайней плотью.

Все эти очевидные несообразности порождали столь сильный когнитивный диссонанс, что не могли рассматриваться даже в категориях научных гипотез. Между тем немалое число советских ученых воспринимало их в качестве научных истин. Очевидно, что глубоким деформациям подверглось самое понимание научного знания, которое настолько слилось с идеологическими догматами, что, по сути, образовало некий синкретический феномен. Проблема состояла в необходимости снимать когнитивный диссонанс, соотнося это «знание» с реальностью. Это была не идеологическая и тем более не научная проблема, но репрезентативная *par excellence*.

Лысенко был прежде всего медийной фигурой. Он мастерски пользовался средствами печати, радио, искусством для популяризации своих идей, которые он умело конвертировал во власть.

Самое создание этой параллельной реальности — целостной, завершенной, внутренне организованной — по сути, сугубо эстетический акт. Сама она сродни второй природе, о которой писал Горький, размышляя об искусстве. Она ирреальна, лишена рациональных оснований и не подлежит верификации. Этот фиктивный мир и является основанием научных гипотез — оснований квазинауки, только в нем и могут существовать постулируемые ею «факты». Леглер так описал «ирреальный мир мичуринской биологии»:

Советская биология и опирающееся на нее сельское хозяйство переживают невиданный расцвет. На бескрайних просторах колхозных полей колышется невероятно урожайная ветвистая пшеница. Множество других новых сортов растений и животных обеспечивают все потребности в продовольствии и сырье. Сельское хозяйство продвинулось далеко на север. Созданная повсюду правильная структура почвы обеспечивает ее неиссякаемое плодородие. Шумят лесные полосы, навсегда покончившие с засухами. На лугах пасутся тучные коровы, дающие фантастически жирное молоко. Мудрые ученые-мичуринцы создают все новые сорта и виды, адекватные имеющимся потребностям, и пользуются заслуженной славой и любовью народа. В стороне копошится жалкая, бессильная кучка морганистов, отброшенная с дороги научного прогресса (97–98).

Этот мир «Кубанских казаков» полон патетики и романтизма, но поскольку у этого романтического мира нет иных оснований, кроме институций и репрессий, мы определили его как *госромантизм*. Стремление к тотальности, к поглощению любых анклавов автономности является его неотъемлемой частью, поскольку все, что из него выпадает, является для него вызовом. Связано это с тем, что «одним из фундаментальных понятий человеческой психики является представление о единстве мира, его однородности, об универсальности действующих на всем его протяжении физических и логических законов» (99). Утверждение, что может существовать две биологии — «буржуазная» и «мичуринская», две физиологии — «буржуазная» и «павловская» и т. д., подрывает эти представления. «Подлинная реальность одна, и если существуют две отличающиеся друг от друга реальности, значит одна из них незаконна. Для идеологической или квазинаучной ирреальности всегда существует опасность, что именно она будет признана незаконной» (99).

В результате не только оппоненты превращаются в «страшный призрак из другой реальности, своим появлением угрожающий самому существованию» утверждаемой квазинаукой реальности, но возникает движимое страхом стремление распространить преобразенную реальность на весь мир. Этот преобразующий экспансионизм ирреальности порождает целый фиктивный мир, в создании которого задействована уже не столько наука, сколько вненаучные идеологические факторы. Однако эти факторы являются внешними только по отношению к науке, но отнюдь не к квазинауке. Как замечает Леглер,

квазинаука объединяет с идеологиями также сходство применяемых ими методов социального воздействия. Наука действует исключительно убеждением, и не существует другого способа принять научную теорию, кроме как внутренне согласиться с ее правотой. Идеологии стремятся господствовать над умами, используя множество способов воздействия, среди которых заметную роль играют угрозы и насилие. Аналогичным образом действуют и квазинауки, в борьбе с оппонентами широко применяя насилие, или, пользуясь официальным эвфемизмом, администрирование (101).

Но если бы все ограничивалось лишь институционально-репрессивной стороной дела, квазинаука никогда не стала бы столь эффективной, а с порожденным ею фиктивным миром не ассоциировали бы себя миллионы людей, полностью его интернализовавшие. Именно здесь советская наука встретила с искусством соцреализма. Чем выше становился статус науки в советском обществе (а после войны он достиг вершины), тем значительнее становилась роль искусства в этом процессе.

Несомненно, обилие дискуссий в послевоенной советской науке было связано с изменением статуса науки после войны, что зафиксировано Постановлением Совета Министров СССР № 514 от 6 марта 1946 года «О повышении

окладов работников науки и об улучшении их материально-бытовых условий». Фактически ученые стали элитным классом послевоенного советского общества — наряду с партийной номенклатурой, высокими государственными чиновниками и высокопоставленными военными. Резко увеличились зарплаты, статус и привилегии ученых, многократно выросли финансирование науки и количество академических учреждений¹.

Отдавая дань доминировавшему в 1980–1990-е годы ревизионизму, А. Кожевников утверждал, что дискуссии в позднесталинской науке являлись частью «ритуальных коммунистических игр, именуемых „дискуссия“ и „критика и самокритика“». Он полагал, что «на практике конечные результаты публичных конфликтов не были predetermined заранее, а зависели от умений и действий противоборствующих сторон», что «исход разыгрываемого „поединка“ был непредсказуем», что эти «игры» носили характер «публичного состязания с более или менее заданными правилами, но с открытым результатом», а «содержание и результаты проводимых собраний не были строго детерминированы»². Вывод этот не подтверждается анализом ни одной из кампаний в послевоенной науке. В каждой из них исход конфликта был не только predetermined, но сами кампании задумывались под требуемый «исход» (хотя эти результаты и были каждый раз различны, имели различные источники, определялись различными группами лоббирования и достигались различными способами). Более того, они планировались как настоящие «спецоперации».

Юрий Жданов, который по неопытности вызвал разгром генетики в 1948 году своей атакой на Лысенко, приоткрыл лабораторию сталинского «творческого дарвинизма», пересказав высказывания Сталина о противниках Лысенко, в которых он, согласно своим убеждениям в продажности и низкопоклонстве ученых-генетиков, видел людей «подлых» и «купленных»:

Большая часть представителей биологической науки против Лысенко. Они поддерживают те течения, которые модны на Западе. Это пережиток того положения, когда русские ученые, считая себя учениками европейской науки, полагали, что надо слепо следовать западной науке, и раболепно относились к каждому слову с Запада. Морганисты-мендельянцы это купленные люди. Они сознательно поддерживают своей наукой теологию³.

Понятно, что подобные установки не предполагали научной дискуссии в принципе. Но в иных категориях Сталин просто не мыслил. В разгар холодной войны

¹ *Kojevnikov A. Stalin's Great Science. P. 228.*

² *Кожевников А. Б. Игры сталинской демократии и идеологические дискуссии в советской науке: 1947–1952 гг. // Вопросы истории естествознания и техники. 1997. № 4. С. 29, 30, 41.*

³ *Жданов Ю. А. Взгляд в прошлое: Воспоминания очевидца. Ростов-н/Д.: Феникс, 2004. С. 251–252; Сталин И. В. Из беседы с Ю. А. Ждановым 18 октября 1947 года // Сталин И. В. Сочинения. Т. 18. Тверь: Союз, 2006. С. 453–455.*

он считает важным защищать ламаркистские установки в советской биологии, сдвигая идеологическую парадигму в сторону волюнтаризма и романтизма. Однако классовый идеологический аккомпанемент кажется чуткому к «музыке революции» Сталину неуместным. В целях националистической мобилизации он считает национальный речитатив куда более эффективным. Сталин мыслил в категориях ресентимента («низкопоклонство перед Западом»), единственно доступных ему примитивных философских оппозиций («теология», «идеализм») и собственного ему агентурного видения мира («купленные люди»). В этих условиях классовый дискурс был неуместен даже в качестве идеологической упаковки.

Можно по документам проследить, как трансформировался дискурс, оформлявший эту «научную дискуссию». Сохранились готовившиеся в 1946 году Агитпропом ЦК проекты постановления ЦК «О мичуринском направлении в биологии» (более поздний вариант назывался «О положении в советской биологической науке»), где эта борьба квалифицировалась в традиционных классовых категориях:

Борьба мичуринского направления против менделеевско-моргановского направления в биологии есть борьба материализма против идеализма, материалистической диалектики против метафизики, дарвинизма против антидарвинизма, передовой революционной науки против лженауки. Это есть одна из форм выражения классовой борьбы советских ученых и прогрессивных демократически настроенных ученых зарубежных стран против буржуазных биологов, проповедующих в угоду империалистической буржуазии реакционные идеи неизменности мира¹.

Однако наиболее радикальные сторонники Лысенко подталкивали партийных кураторов к ужесточению риторики. В том же архиве Агитпропа ЦК сохранилось и явно инспирированное самим Лысенко письмо А. А. Жданову от членов Бюро ВАСХНИЛ от 6 августа 1946 года, где борьба на биологическом фронте квалифицировалась как противостояние «передовой агробиологической науки» «верного мичуринца Лысенко» с «профашиствующими менделистами» и «их приспешниками в СССР»².

Между тем идеологическая упаковка всякий раз была необходима, поскольку за этими «научными дискуссиями» стояла чаще всего борьба за власть. И в ней Сталин применял те же методы заговора, которые он использовал в политике, прикрывая флером «научной дискуссии» очередную «спецоперацию» по захвату власти в той или иной дисциплине.

После разгрома генетики стремившийся загладить свою ошибку в случае с Лысенко Юрий Жданов направил Сталину записку с предложением организовать в физиологии «дискуссию», подобную той, что прошла в биологии.

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 33. Л. 220.

² Там же. Д. 451. Л. 1.

Она планировалась по готовым лекалам недавно с успехом прошедшей сессии ВАСХНИЛ. Только вместо «мичуринского учения» было «павловское учение», вместо генетики — школа академика Орбели, вместо Лысенко — академик Быков, вместо сессии ВАСХНИЛ — сессия АН и АМН СССР. Цель: «ликвидировать монопольное положение академика Орбели в деле руководства физиологическими учреждениями».

Характерно, что в своем ответе на меморандум Ю. Жданова Сталин почти не задается субстантивными вопросами. Его мало интересуют содержание обсуждаемых тем и смысл дискуссии. Зато его письмо содержит подробный план заговора по дискредитации академика Орбели, который продолжал поддерживать генетику, тем самым противопоставив себя сталинской воле. Научную дискуссию Сталин планирует как (карательную) спецоперацию по захвату научной дисциплины, в ней он видит «драку», в ее участниках — «противников». Это письмо заслуживает того, чтобы быть приведенным полностью, настолько ярко прослеживается в нем сталинский подход к любой политической задаче — от государственного переворота в другой стране до научной дискуссии:

Товарищу Жданову Ю. А.

Получил Ваше письмо об академике Павлове и его научном наследстве.

Я рад, что Вы взяли за дело академика Павлова. У меня нет разногласий с Вами ни по одному из вопросов, возбужденных в Вашем письме. Ваша оценка теории великого русского ученого, как и оценка его противников, — совершенно правильны.

По-моему, наибольший вред нанес учению академика Павлова академик Орбели. Фарисейски именуя себя главным учеником Павлова, Орбели сделал все возможное и невозможное для того, чтобы своими оговорками и двусмысленностями, бесчестным замалчиванием Павлова и трусливо замаскированными вылазками против него развенчать Павлова и оклеветать его. Чем скорее будет разоблачен Орбели и чем основательнее будет ликвидирована его монополия, — тем лучше.

Беритов и Штерн не так опасны, так как они выступают против Павлова открыто и тем облегчают расправу науки с этими кустарями от науки.

Наиболее верным и толковым последователем Павлова следует считать академика Быкова. Правда, он, кажется, несколько робок и не любит «лезть в драку». Но его надо всемерно поддержать и, если у него хватит мужества, нужно устроить дело так, чтобы он полез в драку, объяснив ему, что без генеральной драки нельзя отстоять великое дело Павлова.

Я согласен с Вашими выводами и даже готов возвести их в куб.

Теперь кое-что о тактике борьбы с противниками теории академика Павлова. Нужно сначала собрать втихомолку сторонников академика Павлова, организовать их, распределить роли и только после этого собрать то самое совещание физиологов, о котором Вы говорите, и где нужно будет дать противникам генеральный бой. Без этого можно провалить дело. Помните: противника нужно бить наверняка с расчетом на полный успех.

Хорошо было бы заручиться поддержкой Вавилова и других академиков. Также хорошо было бы иметь на своей стороне министра здравоохранения Смирнова. Недели две тому назад я имел беседу со Смирновым, и мне кажется, что он поддержит это дело.

6 октября 1949 г.

Привет (И. Сталин)¹.

Сталинская редакция доклада Лысенко на августовской сессии ВАСХНИЛ² была весьма показательна для понимания того, какой он мыслил себе роль науки в советском обществе. Убрав из общего названия доклада слово «советская» (доклад стал называться «О положении в биологической науке»), Сталин расширил свой взгляд на биологию до всеобщего. Он прочел 49-страничный доклад Лысенко не менее внимательно и критически, чем за несколько месяцев до того читал 50-страничную стенограмму лекции Юрия Жданова³. Так, он вычеркнул второй раздел доклада, который назывался «Основы буржуазной биологии ложны», а на полях против заявления Лысенко, что «любая наука классовая», Сталин написал: «Ха-Ха-Ха... А математика? А дарвинизм?» Видимо, в этом заявлении Сталин услышал отзвуки пролеткультовских идей о классовости науки, после чего он последовательно удалил из текста Лысенко определение «буржуазный». Например, «буржуазное мировоззрение» в докладе Лысенко было заменено на «идеалистическое мировоззрение», «буржуазная генетика» стала «реакционной генетикой». В другом разделе доклада Сталин добавил в текст целый новый абзац, который свидетельствовал о его верности ламаркизму — он утверждал, что положения ламаркизма о наследовании приобретенных признаков вполне научны: «Нельзя отрицать того, что

¹ Жданов Ю. А. Взгляд в прошлое. С. 279–280; Сталин И. В. Письмо Ю. А. Жданову 6 октября 1949 года // Сталин И. В. Сочинения. Т. 18. Тверь: Союз, 2006. С. 535–536.

² Документ был подробно проанализирован в ст.: Россиянов К. О. Сталин как редактор Лысенко // Вопросы философии. 1993. № 2. С. 56–69.

³ Молодой заведующий Отделом науки ЦК Юрий Жданов получал огромное количество антилысенковских материалов, авторы которых требовали публикации, но он неизменно отказывал, оставляя резолюцию: «Нецелесообразно». Доклад же самого Ю. Жданова «Спорные вопросы современного дарвинизма», прочитанный им 10 апреля 1948 года на семинаре лекторов обкомов партии, поколебал позиции Лысенко, вызвал гнев Сталина и привел к августовской сессии ВАСХНИЛ. 50-страничный доклад Жданова был прочитан Сталиным с откровенным недоброжелательством и испещрен исключительно негативными комментариями. Так, напротив слов Жданова: «Я выражаю не официальную, а лишь свою личную точку зрения» Сталин написал: «Вот как!» (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 620. Л. 3). Напротив слов Жданова: «Нам, коммунистам, ближе по духу учение, которое утверждает возможность переделки, перестройки органического мира, а не ждет внезапных, непонятных, случайных изменений загадочной наследственной плазмы. Именно эту сторону в учении неоламаркистов подчеркнул и оценил товарищ Сталин в работе „Анархизм или социализм?“» Сталин замечает с издевкой: «Не только „эту сторону“, мистер!» (Там же. Л. 20). Жданов заявляет: «Мы скажем нашим биологам, которые воюют сейчас с Трофимом Денисовичем, — смелее в практику, смелее в жизнь». Сталин комментирует: «Ишь ты...» (Там же. Л. 45). Четырежды Сталин пишет: «Придирка!», «Чепуха!», «Ха-ха!»; трижды — «Глупо!»; дважды — «Пошел вон!» и «Неостроумно!» и по разу — «Враки!», «Что за чепуха!», «Не то!», «Не честно!». Лишь один раз он комментирует: «Верно!» напротив приведенной Ждановым цитаты из... Лысенко.

в споре, разгоревшемся в начале XX в. между вейсманистами и ламаркистами, последние были ближе к истине, ибо они отстаивали интересы науки, тогда как вейсманисты ударились в мистику и порывали с наукой».

Однако, отходя от тезиса о классовом характере науки, свойственного ранней советской культуре, Сталин отнюдь не солидаризировался с тезисом общности мировой науки. Он лишь заменял одну парадигму на другую: сохранялось разделение науки и научных направлений на «материалистические» и «идеалистические», а противопоставление советской и западной науки обогащалось тем, что «советская наука», понимаемая как «отечественная», получила теперь историческую глубину, включая преемственную связь с дореволюционной российской наукой.

Сталин оперировал терминологией, которая относилась к различным слоям советского дискурса. В классовой парадигме наука была пролетарской и буржуазной; в идеологической — материалистической и идеалистической; в политической — революционной и реакционной; в национальной — советской (русской) и западной и т. д. Каждый раз смена репертуара была сигналом к переменам, но демонстрировала нежелание Сталина полностью отказываться ни от одного из рядов своего идеологического гардероба и расставаться с прежними. Политически они нужны были все, поскольку не были синонимичны, но обладали серьезной идеологической прибавочной стоимостью, позволяли манипулировать различными парадигмами в зависимости от актуальных политических задач.

Агробиология: Естественно-научный романтизм в действии

За период с 1918 по 1952 год в категории книг «классиков философии и естествознания» тиражом (в тысячах экземпляров) в СССР вышли произведения Аристотеля (91,3), Гегеля (230,5), Вольтера (294), Дарвина (390), Эйнштейна (68), Ломоносова (141), Мичурина (2098), Павлова (573). Если все эти цифры сложить, а затем и удвоить, мы получим цифру тиража, которым печатался самый издаваемый в этой категории автор — Лысенко (7497). Чтобы получить эти семь с половиной миллионов экземпляров без умножения, к приведенному списку нужно было бы добавить еще Бэкона, Гельвеция, Гольбаха, Декарта, Дидро, Спинозу, Фейербаха, Ньютона, Лейбница, Пастера, Лобачевского, Менделеева, Мечникова, Сеченова и Тимирязева. Только тогда мы пришли бы к цифре тиражей, которыми издавался в сталинское время «народный академик» Трофим Денисович Лысенко¹.

Статус самого издаваемого «классика мировой науки» станет еще более понятен, если добавить к этому, что статьи, выступления и интервью Лысенко

¹ Статистика приводится по таблицам, представленным в ст.: *Леонов М. А.* Место и роль философии в общественной жизни в свете труда И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» // Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания». Вып. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 275.

печатались не в академических журналах, но почти исключительно в центральных газетах, от «Правды» и «Известий» до «Социалистического земледелия», и популярных журналах типа «Огонька» или «Крестьянки», выходявших миллионными тиражами. Самая медийная персона в советской науке, знаковая фигура в сталинской культуре, персонаж во всех смыслах соцреалистический, Лысенко воспринимается сегодня не иначе как шарлатан от науки. И хотя его идеи коренились в самой революционной культуре¹, а их «автор» был искусным манипулятором революционными фантазиями, потребовалось время, чтобы феномен Лысенко полностью раскрылся. Это произошло в послевоенные годы, когда с политическим триумфом его «мичуринской науки» достиг кульминации революционный романтизм — а с ним и радикальная реализация соцреалистического политико-эстетического проекта в «великих стройках коммунизма».

Политическая инструментализация романтического фантазирования позволила Лысенко добиться невиданного влияния в биологии, тем более поразительного, что весь его «путь в науке» сопровождался фальсификациями и полной неверифицируемостью «достижений», принесших невиданный ущерб экономике страны. Тем более важно понять, как произошел симбиоз науки, идеологии и искусства, который, по аналогии с *Gesamtkunstwerk*, можно назвать *Gesamtwissenschaftswerk* — диковинный гибрид, превзошедший самые смелые фантазии «творческих дарвинистов».

Госромантизм Лысенко отличался от революционного романтизма Горького, который хотя и воспевал в публицистике «нового человека» и «переделку человеческого материала», оставался в своем творчестве реалистом, изображая главным образом «вчерашних людей» (от обитателей ночлежек до «хозяев жизни» Вассы Железновой, Егора Булычева или Клима Самгина). Для Лысенко же главным было не прошлое, но будущее, самая наследственность — буквально: «жизнь в ее революционном развитии». Не случайно он постоянно повторял тезис Маркса о задаче *не познания, но переделки* мира. В основе «учения» Лысенко, где среда торжествовала над наследственностью, лежало не познание природы и ее законов, но обоснование биологии как науки захвата и подчинения. Торжество этой облаченной в биологические метафоры идеологии и создание армии ее врагов в лице вейсманистов-менделистов-морганистов означало окончательную инструментализацию науки в целях политической мобилизации.

О «феномене Лысенко» существует огромная литература: одни выделяют собственно научные предпосылки знаменитой «дискуссии»², другие —

¹ См.: *Гаспаров Б.* Развитие или реструктурирование: Взгляды академика Т.Д. Лысенко в контексте позднего авангарда (конец 1920 — 1930-е годы) // *Логос.* 1999. № 11/12 (21).

² См.: *Huxley J.* Heredity, East and West: Lysenko and World Science. New York, 1949; *Langdon Davies J.* Russia Puts the Clock Back. London, 1949; *Hudson P., Richens R.* The New Genetics in the Soviet Union. Cambridge, Eng., 1946.

политические¹, третьи — экономические², четвертые — персональные³ и т. д. Разумеется, все они имели место: феномен Лысенко — продукт сложной комбинации составляющих сталинской культуры. Он продолжает сегодня не только активно изучаться⁴, но и вызывать горячие споры⁵ и рассматриваться как актуальный урок для современной «большой науки», функционирующей в условиях интенсивного развития новых технологий, коммерциализации и планирования прикладных исследований и разработок, ставящих под угрозу ее автономию⁶.

Как показал Дмитрий Станчевичи, в основе победы Лысенко лежали не только его ораторские способности, не только его умение угадывать политические интересы вождей и использовать их себе на пользу, не только армия сторонников, но и беспроегрешная дискурсивная стратегия, которую Станчевичи называет «конституциональной риторикой»⁷. Эта риторика содержит все элементы легитимации, утверждения власти, драматизации, диалектики свободы и необходимости, того, что есть, и того, как должно быть, принципов морали — словом, универсальной картины мира. Выстраивание такой картины — акт дискурсивный. И, добавим, всегда эстетический. Потому хотя бы, что ученый выступает здесь в роли творца, художника.

Причем художника, готового к радикальным жестам, что особенно видно на фоне поведения противников Лысенко. Стремясь приглушить противоречия, они предлагали сгладить идеологическую остроту этой якобы научной дискуссии, сквозь которую отчетливо выпирало политическое содержание (например, они всячески избегали слова «борьба», заменяя его на «взаимосвязи», «отношения», «зависимости»). В ходе закрытого собрания в Отделении биологических наук АН СССР под председательством академического секретаря Отделения академика Л. А. Орбели 11 декабря 1947 года, где лысенковцы

¹ См.: *Soifer V.* Lysenko and the Tragedy of Soviet Science. New Brunswick, NJ, 1994; *Regelmann J.-P.* Die Geschichte des Lyssenkoismus. Frankfurt-a/M., 1980; *Lecourt D.* Proletarian Science?: The Case of Lysenko. London: Atlantic Highlands, NJ, 1977; *Zirkle C.* Death of Science in Russia: The Fate of Genetics as Described in Pravda and Elsewhere. Philadelphia, 1949; Идеология и наука: Дискуссии советских ученых середины XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2008. С. 45–93.

² См.: *Joravsky D.* The Lysenko Affair. Cambridge, Mass., 1970; *Сойфер В.* Красная биология: Псевдонаука в СССР. М.: Флинта, 1998.

³ См.: *Александров В.* Трудные годы советской биологии. СПб., 1992.

⁴ Достаточно указать на книги последних лет, вышедшие на Западе: *Roll-Hansen N.* The Lysenko Effect: The Politics of Science. Amherst, NY: Humanity Books, 2005; *de Jong-Lambert W.* The Cold War Politics of Genetic Research: An Introduction to the Lysenko Affair. New York: Springer, 2012; *Ings S.* Stalin and the Scientists: A History of Triumph and Tragedy 1905–1953. London: Faber & Faber, 2016; *Graham L.* Lysenko's Ghost: Epigenetics and Russia. Cambridge, MA: Harvard UP, 2016; *de Jong-Lambert W., Kremontsov N.* (Eds). The Lysenko Controversy as a Global Phenomenon: Genetics and Agriculture in the Soviet Union and Beyond. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.

⁵ См.: *Шаталкин А. И.* Политические мифы о советских биологах: О. Б. Лепешинская, Г. М. Бошняк, конформисты, ламаркисты и другие. М.: КМК, 2016.

⁶ См.: *Roll-Hansen N.* On the Philosophical Roots of Today's Science Policy: Any Lessons from the «Lysenko Affair»? // *Studies in East European Thought.* 2015. Vol. 67. No 1–2. June. P. 91–109.

⁷ *Stanchevici D.* Stalinist Genetics: The Constitutional Rhetoric of T.D. Lysenko. London: Routledge, 2011.

и антилысенковцы спорили о внутривидовой борьбе, последние настаивали на том, что поскольку «применяемая ныне терминология в проблеме борьбы за существование не всегда является удачной, понимается различно и влечет за собой нередко недоразумения, то необходимо в ближайшее время разработать более рациональную научную терминологию в этой области, освободив ее, по возможности, от антропоморфизма»¹. Под антропоморфизмом следовало понимать тотальную метафоричность лысенковских построений.

Между тем Лысенко нередко демонстративно обнажал прием, приводя свои построения к эпатажным заключениям. Так, настаивая на наследственном характере воспитанных признаков, он договорился в одном из своих выступлений на совещании передовиков урожайности по зерну в 1935 году до следующего заявления: «В нашем Советском Союзе, товарищи, люди не рождаются, рождаются организмы, а люди у нас делаются — трактористы, мотористы, механики, академики, ученые и т. д., и т. д. И вот один из таких сделанных людей, а не рожденных, я... Я не родился человеком...»² Последнее следовало понимать одновременно и буквально, и метафорически. Такой *буквальной метафорой* «творческого марксизма» был сам «творческий дарвинизм».

Скрещение марксизма с ламаркизмом выдающийся генетик академик Александр Серебровский остроумно назвал однажды «ламарксизмом»³. Но, думается, даже он вряд ли представлял себе, насколько изоморфным оказался лысенковский «творческий дарвинизм» сталинскому «творческому марксизму».

Исходя из того что теория Дарвина «совершенно недостаточна» для решения «практических задач», Лысенко требовал «преобразовать» и «развить» ее в свете теории Мичурина — Вильямса, создав «творческий дарвинизм». Последний определенно напоминает «творческий марксизм», который практиковал Сталин и в котором странным образом все переворачивалось с ног на голову (государство вместо «отмирания» укреплялось, всемирная революция превращалась в национальную, интернационализм заменялся национализмом и т. д.). Так же и в «творческом дарвинизме» — полностью переосмысливается характер внутривидовых и межвидовых отношений; внешняя среда трактуется не как «пассивно» отбирающая органические формы, а как «активно» формирующий и видоизменяющий организмы фактор их развития; естественный отбор перестает быть естественным; изменяется понимание видообразования, природа наследственности и мн. др. Подобно тому как в сталинском «марксизме-ленинизме» от учения Маркса оставалась лишь риторическая оболочка, что позволяло утверждать, будто речь все еще идет о марксизме, в лысенковской «агробиологии» от дарвинизма оставалось несколько

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Д. 619. Л. 13.

² Цит. по: Сойфер В. Горький плод // Огонек. 1988. № 1. С. 27.

³ Сойфер В. Власть и наука. История разгрома генетики в СССР. С. 12–13.

переинтерпретированных элементов, тогда как суть дарвинизма была полностью перевернута и подменена.

Лысенковский «творческий дарвинизм» не просто был идеологически созвучен большевизму, но являл собой своего рода биологизированный большевизм. Раз все живое — лишь продукт среды и условий, которые поддаются целенаправленному изменению, то это живое также поддается направленному изменению (соответственно, человек — продукт воспитания). Цель большевизма — воспитание нового человека — получала здесь естественно-научное обоснование и дополнительную легитимность, переводилась из сферы идеологии в сферу действия объективных естественно-научных законов.

Вся сталинская риторика была пронизана волюнтаризмом («нет таких крепостей, которые не могли бы взять большевики») и в этом противостояла науке, исходящей из задачи познания «законов объективного мира» и, соответственно, подчинения им. Однако «творческий дарвинизм», «передовая биология», «мичуринское учение» меняли сами основания науки, по сути, превращая ее в оформление волюнтаристского порыва. Наука для Лысенко — поле реализации воли ученого-художника: «Для того чтобы получить определенный результат, нужно хотеть получить именно этот результат; если вы хотите получить определенный результат — вы его получите... Мне нужны только такие люди, которые получали бы то, что мне надо»¹. Это позиция не столько ученого, сколько именно художника.

Утверждалась она через метафоризацию марксизма. В многочисленных выступлениях и работах Лысенко мы имеем дело с идеологическими метафорами: Лысенко интересен как политически чуткий идеолог, последовательный доктринер, гибкий ритор и — не в последнюю очередь — опытный филолог, знающий и использующий в качестве аргументов в научном, политическом, экономическом и, конечно, в личном споре некие «факты» из выдуманной им агробиологии. Создатель «передового биологического учения», Лысенко отталкивался, разумеется, от дарвинизма, который традиционно оставался краеугольным камнем «материалистического мировоззрения». Но Дарвин был интересен ему прежде всего как телеолог и философ целесообразности: «Дарвин своей теорией отбора дал рациональное объяснение целесообразности в живой природе»².

«Провинциальный, но в то же время цепкий, изворотливый, эгоистичный крестьянский мужик»³, Лысенко быстро понял, что от науки требуется не чистота знамен, не доказательная логика, не обоснованность выводов, но соответствие требованиям политического руководства (об ускоренной селекции,

¹ Под знаменем марксизма. 1939. № 11. С. 94.

² Лысенко Т.Д. Избр. соч. М., 1953. С. 22. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

³ Сойфер В. Власть и наука (Разгром коммунистами генетики в СССР). С. 572.

например). А поскольку требования эти находились в вопиющем противоречии с объективной картиной мира и, в частности, с законами генетики, единственным выходом стал отказ от генетики как таковой.

В соответствии с логикой власти, требование *целесообразности* становится центральным и в лысенковском понимании не только природы, но и задач науки. Однако романа с Дарвином не получилось. Мешал (как мешал позже Ольге Лепешинской) позитивизм и «эволюционизм»: дарвинизм признает только «количественные изменения», «нет зарождения нового в недрах старого», нет «перехода одного качества в другое»... Не найдя в дарвинизме гегелевских «законов диалектики» в их плоской интерпретации в философской главе сталинского «Краткого курса», Лысенко пришивает ему политический ярлык «теории сплошной постепенности» (316) и вводит в эволюционное учение идею прогресса, определяя виды в качестве «этапов», «ступенек постепенного исторического развития органического мира» (321).

Свою задачу Лысенко видел в том, чтобы скрестить дарвинизм с «марксизмом». Причем последний присутствовал у него в виде двух домарксовых составляющих: диалектики Гегеля и материализма Фейербаха. От Маркса оставался революционаризм — требование «преобразования, изменения мира». Ему, по мысли Лысенко, отвечало только одно учение — мичуринское. Мичурин провозглашался мертвым отцом «новой биологии». Мичуринское учение «подняло дарвинизм на принципиально новую ступень, превратило его из теории, объясняющей происхождение разнообразных органических форм, в теорию, дающую возможность сельскохозяйственной практике преобразовывать органический мир», — утверждал Лысенко (417).

Все сферы биологического существования претерпевали в этом свете глубокое преображение, превращаясь в своеобразные метафоры. Так, подобно марксистскому учению о соответствии (или несоответствии) производительных сил производственным отношениям, Лысенко вводит «закон» соотношения «биологических потребностей» данной культуры и «хозяйственной целесообразности» (498); «обмен веществ» как основной закон жизни напоминает теперь тот же марксистский закон соответствия производительных сил производственным отношениям: «Сумейте изменить тип обмена веществ живого тела, и вы измените наследственность» (64).

Здесь происходит не столько экстраполяция марксистских прописей на мир живой природы (что уже было сделано Энгельсом), сколько *превращение биологии в тотальную метафору*. Сфера моделирования знания превращалась в понятийную клетку «марксистских законов». Этот процесс можно наблюдать не только в формулах типа: «превращение одного вида в другой происходит скачкообразно» (60), но и в широких обобщающих конструкциях. Остановимся на одной из них, связанной с ключевым понятием в биологии — межвидовой борьбой, оказывающей прямой параллелью к ключевому понятию в марксизме — классовой борьбе.

«Присущее дикой растительности, особенно лесным породам, свойство самоизреживания, — утверждал Лысенко, — заключается в том, что густые всходы данного вида своей массой противостоят в борьбе с другими видами и в то же время так регулируют свою численность, что не мешают друг другу, не конкурируют друг с другом» (407). Картина эта — несомненная аллегория: природа устроена мудро, точно так же как и социализм (в ней нет (капиталистической) «конкуренции»). Чтобы было еще ясней, в другой работе Лысенко (вступая в открытую полемику с Дарвином) подводит читателя к выводу об отсутствии «внутривидовой конкуренции» — существует только межвидовая (читай: классовая) борьба: «Неверно же будет считать, что зайцы, например, терпят хотя бы косвенно больше невзгод друг от друга потому, что они близки по своим потребностям, чем от животных других видов, например, от волков или лисиц, не говоря уже о всяких инфекционных заболеваниях, причиняемых зайцам организмами, очень далекими от них в видовом и родовом отношении» (371). Тотальный аллегоризм приводит, наконец, Лысенко «к отрицанию внутривидовой борьбы и взаимопомощи индивидов внутри вида (класса? — *Е. Д.*) и признанию межвидовой борьбы и конкуренции, а также взаимопомощи между разными видами (классовая борьба? — *Е. Д.*)» (61). Марксизм превращается в настоящий склад метафор, в тотально эстетический феномен.

Но Лысенко не был простым советским поэтом, «инженером душ» от биологии. Он был прежде всего поэтом — инженером тел. «Агрономическая наука имеет дело с живыми телами», — так начинался его знаменитый доклад «О положении в биологической науке», с которым он выступил в 1948 году, тот самый доклад, который завершил разгром генетики в Советском Союзе и стал вершиной торжества Лысенко. Доклад этот в советской культуре является, может быть, наиболее ярким образцом трансформации науки в идеологию (характерны уже названия его разделов: «История биологии — арена идеологической борьбы», «Два мира — две идеологии в биологии» и т. д.). Центральной категорией для Лысенко являлось «живое тело».

Популярно объясняя теорию ненавистного «менделизма-морганизма», Лысенко говорил: каждая курица получается из яйца, но ни одно яйцо не развивается из курицы — яйца развиваются непосредственно из яиц и, таким образом, «тело курицы» никакого влияния оказать на потомство не может. Отсюда — то, что развивается, не входит в потомство — везде действует «зародышевая плазма». Вместо схемы «яйцо — яйцо» Лысенко выдвигал схему «яйцо — организм — яйцо» (товар — деньги — товар?), тогда в центре оказывалось «живое тело» курицы, на которое и следовало влиять, чтобы изменить наследственность.

Прежде чем перейти к основной идее Лысенко — о «влиянии на наследственность», следует обратить внимание на оппозицию живое/мертвое: «Мертвые элементы природы, — писал Лысенко, — ассимилируясь живым телом, не только по внешности, но и строго химически перестают быть тем, чем они были»

(203). Здесь важна стилистика: неловкие конструкции «тем, что оно есть на самом деле» или «тем, чем они были» — это своего рода амортизаторы, чтобы снять шок; очевидный смысл сказанного сводится к тому, что мертвое становится живым: «Мертвая природа есть первоисточник живого» (238). Перед этим меркли самые смелые фантазии об управлении наследственностью¹.

Та же установка на превращение мертвого в живое делала естественным союзником Лысенко академика Василия Вильямса, почвоведческие идеи которого (в частности, он напрочь отрицал идею использования минеральных удобрений) на десятилетия сковали развитие сельского хозяйства в СССР. Вильямс утверждал, что почва — это не мертвый субстрат, на котором закрепляются растения, не просто кладовая с запасами минеральных веществ, которые поглощаются растениями. Почва — это производное жизни, это тоже жизнь: «Разве можно назвать в строгом смысле мертвой эту сложную комбинацию минеральных и органических веществ, в которой никогда ни на минуту нет состояния покоя, которая насквозь проникнута жизнью и живыми существами, которая сама дает жизнь и в которой состояние покоя и неподвижности есть состояние смерти?»²

Еще до Лысенко и Лепешинской Вильямс заговорил о самодвижении и саморазвитии живой природы. Он писал:

С точки зрения почвоведения, жизнь есть непрерывная смена процессов создания и разрушения органического вещества. Так как эта непрерывная смена производит как непрерывные, так и скачкообразные изменения в условиях среды, в которой она совершается, то всякое новое поколение живого, наиболее приспособленное к новым условиям, должно нести в себе отличия, определяемые новыми условиями среды. Накопляясь (т.е. в процессе наследования приобретенных признаков и свойств. — *Е. Д.*), эти изменения неминуемо приводят к глубоким качественным различиям, которые в геологической перспективе мы воспринимаем как эволюцию³.

Подобным же образом рассуждал и Лысенко — кажется, что цитата не прерывается и принадлежит одному человеку:

Природа живого тела принципиально отличается от природы мертвого тела. Мертвое тело чем больше будет изолировано от воздействия или взаимодействия с условиями внешней среды, тем дольше оно останется тем, что оно есть. Живое же

¹ Характерны сами названия книг на эту тему: *Поповский А.* Искусство творения (М.: Профиздат, 1948), *Фиш Г.* Наука изобилия (М.: Сов. писатель, 1948), *его же.* Советская быль (М.: Молодая гвардия, 1949), *Сафонов В.* Земля в цвету (М.: Молодая гвардия, 1949) и др.

² *Вильямс В. Р.* Сочинения. Т. 1. М., 1941. С. 78.

³ *Вильямс В. Р.* Почвоведение. Земледелие с основами почвоведения. М., 1939. С. 57. Подробнее о роли почвоведческой теории Вильямса в утверждении взглядов Лысенко после 1948 года см. в кн.: *Медведев Ж.* Взлет и падение Лысенко. С. 197–209 (гл. «Воскрешение вильямсизма в 1948 году и распространение травопольной системы земледелия на всю страну»).

тело обязательно требует определенных условий внешней среды для того, чтобы быть живым. Если живое тело изолировать от необходимых ему внешних условий, то оно перестанет быть живым, перестанет быть тем, что оно есть. В этом и заключается принципиальное различие природы живого и мертвого тела (160).

Занятно само по себе это определение, скрывающее за стилистической когерентностью совершенный абсурд: характеристики «живое/мертвое» даются не через определение внутреннего состояния «тела», но через некие внешние характеристики. При этом мыслится некоторая ситуация, при которой некое «тело» (не важно в данном случае, «живое» оно или «мертвое») может существовать вне «внешних условий». Поскольку «тело» в принципе не может не находиться в неких «внешних» по отношению к себе самому условиях (в противном случае оно теряет всякую телесность, «перестает быть тем, что оно есть», то есть «телом»), остается предположить, что речь идет о некоей «неоформленной» субстанции, которую открыла Ольга Лепешинская. В результате вся конструкция оказывается нерелевантной по отношению к определению «живое/мертвое». Можно было бы предположить, что перед нами стилистическая фигура, обычный софизм, основанный на множестве повторов, из которых «вытекало» нечто несообразное. Этим приведенный текст напоминает конструкции сталинских нарративов. На самом же деле речь идет не о стилистике только, но именно о конструкциях мышления.

Построения Лысенко — вполне продуманные мнимости, что определенно сближает их со сталинской логикой. В действительности, никаких оговорок Лысенко не допускает: «В нашем понимании весь организм состоит только из обычного, всем известного тела. Никакого особого вещества, отдельного от обычного тела, в организме нет» (193). А между тем с этим «живым телом» происходят немислимые вещи:

Внешние условия, будучи включены, ассимилированы живым телом, становятся уже не внешними условиями, а внутренними, т.е. они становятся частицами живого тела и для своего роста и развития уже требуют той пищи, тех условий внешней среды, какими в прошлом они сами были. Живое тело состоит как бы из отдельных элементов внешней среды, превратившихся в элементы живого тела <...> Таким образом, путем управления условиями жизни можно включать в живое тело новые условия внешней среды или исключать те или иные элементы из живого тела (166).

Итак, «живое тело» оказывается как бы не имеющим ничего вне себя — все «внешнее» оказывается внутренним, составной частью «живого тела». Остается предположить, что речь идет не просто об о-душе-вленном «живом теле», но — конкретно — о «душе», о сознании, то есть о той самой бесформенной

«сути», которую открыла Лепешинская. Таким образом, все описываемые Лысенко операции с этим «телом» — управление, контроль, направленное изменение в нужном «человеку» направлении и т. п. — атрибутируются. Речь идет не о биологии, но именно о власти над телом и техниках ее отправления, то есть о *политике*. В этом контексте становятся понятны объяснения Лысенко: «Под внешним мы понимаем все то, что ассимилируется, а под внутренним — то, что ассимилирует» (174), — весь мир «живого тела» оказывается в поле власти и подчинения, ибо процессы ассимиляции есть функции власти.

И все же, как понимает Лысенко «существо биологии», то есть «жизнь» (или «жизненность»)? Оказывается, «материализм, не знавший марксистско-ленинской диалектики, не мог объяснить, что такое жизненность», но, озаренные светом сталинской диалектики, «мы можем считать и действительно считаем (характерная стилистическая фигура Сталина. — Е. Д.), что жизненный импульс тела обуславливается противоречивостью живого тела. Живое тело только потому и обладает жизненным импульсом, что ему свойственны внутренние противоречия» (12). Потому столь важна роль процесса оплодотворения, который сводится к объединению противоположностей — женской и мужской клеток в одно ядро, в результате чего «создается противоречивость живого тела <...> возникает саморазвитие, самодвижение, жизненный процесс» (13).

Это создает, по Лысенко, огромные практические перспективы. Так, в растениеводстве и животноводстве путем выведения новых сортов можно «не только сохранять, но и усиливать нужные наследственные свойства и качества исходных родительных форм» (13). Отсюда — углубление критики дарвинизма, который «исходит из признания только количественных изменений — изменений, сводящихся только к увеличению или уменьшению, и упускает из виду, вернее — не знает обязательности и закономерности превращений, переходов из одного качественного состояния в другое» (14–15). В руках же Лысенко «из науки, преимущественно объясняющей прошлую историю органического мира, дарвинизм становится творческим, действенным средством по планомерному овладению, под углом зрения практики, живой природой» (59).

«Советский творческий дарвинизм» — феномен сугубо политический, и потому он тотально диалектичен: он отвергает как «односторонний, плоский эволюционизм» (315) («плоская эволюция без скачков» (60) — «метафизичность») Дарвина, так и «идеализм» Ламарка, но берет от дарвинизма «материализм» и от ламаркизма идею «активного развития» («диалектику»). Поскольку же центром изучения становятся «природно-исторические закономерности», то читатель получает из рук Лысенко не только диамат, но и истмат. Всем этим он обязан «мичуринскому учению — творческому дарвинизму» (15), а «сталинское учение о постепенных, скрытых незаметных количественных изменениях,

приводящих к быстрым качественным коренным изменениям, помогло советским биологам обнаружить у растений факты осуществления качественных переходов, превращения одного вида в другой» (16).

Основой учения Лысенко является особое понимание *задач* «научного знания». Задачи эти формулируются им в соответствии с «преобразовательной деятельностью партии». В центр поэтому выдвигаются категории «планомерности» и «случайности»: «формалистическая буржуазная генетика» (332) тем и плоха, тем и «формалистична» и «буржуазна», что

все так называемые его («менделизма-морганизма». — *Е. Д.*) законы построены исключительно на идее случайности <...> Живая природа представляется морганистам хаосом случайных, разорванных явлений, вне необходимых связей и закономерностей. Кругом господствует случайность <...> Менделизм-морганизм построен лишь на случайностях, и этим самым эта «наука» отрицает необходимые связи в живой природе, обрекая практику на бесплодное ожидание. Такая наука лишена действенности. На основе такой науки невозможна плановая работа, целеустремленная практика, невозможно научное предвидение. Наука же, которая не дает практике ясной перспективы, силы, ориентировки и уверенности в достижении практических целей, недостойна называться наукой <...> Наука — враг случайностей (71, 72, 73).

Что же значит «предвидеть», «быть действенной», «давать плановость», «перспективу», «быть практичной»? Это значит управлять, то есть отправлять функции власти. В биологии это значит «управлять и направленно изменять природу (наследственность) организмов» (254). Отсюда — от понимания функций научного знания — полемика с Вейсманом, согласно которому «наследственное вещество» независимо от «живого тела», то есть, по сути, бесконтрольно и не подлежит никакому воздействию. Следовательно, приобретенные организмом в процессе развития «новые склонности и отличия» не могут быть наследственными и, соответственно, не имеют эволюционного значения. Отсюда основной порок «менделизма-морганизма» — он «считает совершенно ненаучным стремление исследователей управлять наследственностью организмов путем соответственного изменения условий жизни этих организмов» (30). Более того, «утверждение о „неопределенности“ наследственности закрывает дорогу для научного предвидения и тем самым разоружает сельскохозяйственную практику» (38).

Мы имеем дело с преобразенной идеологией: если на место «живого тела» поставить человека, то окажется неэффективной сама идея воспитания и перевоспитания и шире — социальной «управляемости»; если на место «научного предвидения» поставить всем известный субъект такого предвидения — «марксистско-ленинскую теорию», а на место «сельскохозяйственной

практики» — «общественно-преобразующую деятельность» власти, и то и другое окажется совершенно бессмысленным¹.

Нетрудно представить себе путь, по которому этот сутубо идеологический спор должен был перерасти рамки конкретной науки. Согласно интерпретации Лысенко, по Моргану, ни дети, ни родители «вообще не являются сами собой» — они лишь «побочные продукты неиссякаемой и бессмертной зародышевой плазмы», которая оказывается независимой от «живого тела организма». Иначе говоря, «потомки не являются продуктом тела родителя, но лишь того зародышевого вещества, которое облечено этим телом» (32–33). Перед нами, несомненно, продукт художественного воображения, игра образными абстракциями: представить себе все эти превращения сомы («живого тела») у вейсманистов-морганистов-менделистов ничуть не легче, чем неоформленное «живое вещество» Ольги Лепешинской. Подобные материи мыслимы не иначе как в эстетических категориях (любопытно, что «вейсмановскую схему» Лысенко называет «мистической» — 250).

Поэтому моргановская «„наука“ о природе живых тел», по характеристике Лысенко, «немощна», тогда как «наша мичуринская агробиологическая наука» — «действенная». «Наследственное» в интерпретации Лысенко оказывается мертвым в противовес живому — «живому телу» или «живому веществу». (Как будто по иронии, один из разделов его доклада назывался: *«Бесплодность морганизма-менделизма»* — курсив мой. — *Е. Д.*) Характерна репрезентация генетики как абстрактного, оторванного от жизни схоластического умствования, как бесплодного и мертвого знания рядом с цветущим древом жизни.

Напротив, формула Лысенко — призыв к действию-управлению: «Наследственность есть эффект концентрирования воздействий и условий внешней среды, ассимилированных организмами в ряде предшествующих поколений» (53). Таким образом, наследственность оказывается феноменом совершенно управляемым и может стать даже продуктом такого управления. Путь к нему указывает Лысенко. Это знаменитая яровизация — «сознательное управление развитием полевых растений» (84). Она была связана с идеей «стадийности развития», в котором действовали, по Лысенко, все те же законы диалектики: «Существующие в природе сорта пшеницы, а также ржи и ячменя не разграничены на резко обособленные группы: одну озимую и другую яровую. Они связаны переходными рядами от более озимых к менее озимым, то есть яровым. Озимые формы, будучи представлены соответственно подобранным рядом сортов, постепенно переходят в яровые и, наоборот, яровые — в озимые» (93).

¹ Стоит отметить, что на «методологическом» уровне подобная интерпретация рассматриваемой коллизии и не скрывалась. Отказ от генетики объяснялся тем, что она есть «теория предела для возможностей нашего изменения природы. Практически это предельческие теории, которые надо выкорчевать до конца» (*Митин М. Б.* За материалистическую биологическую науку. М., 1949. С. 31).

Проследим за метаморфозами этой перековки «живого тела». Прежде всего, задача состоит в том, чтобы «расшатать наследственность», ибо «организмы с расшатанной наследственностью более податливы, более пластичны в смысле приобретения новых, нужных экспериментатору свойств и признаков. При выращивании в определенных условиях из поколения в поколение потомств таких податливых, пластичных организмов получается согласованность органов, функций и процессов; получается новая, нужная нам относительно устойчивая, закрепленная, т. е. относительно консервативная, наследственность организма» (451). Если вспомнить, что речь идет о «живом теле», каковым является и человек, становится понятной макиавеллистская природа этих биологических фантазий.

Но и в мире агробологии — этой своеобразной модели советского социума — действуют все законы дисциплинарного общества. Вообще, в аллюзивном «учении Лысенко» все прозрачно (в этом смысле уровень метафор вполне соответствовал уровню зрелого соцреалистического письма). К примеру, описываемые здесь метаморфозы особенно вероятны там (в той «среде»), где «внешние условия» менее всего подходящи (в «слабом звене империализма?»), что требует «закалки сортов» — именно «в районах с неблагоприятными условиями зимовки, и особенно на участках с неблагоприятными условиями развития, озимая пшеница может превращаться в рожь» (16). То, что новое «живое тело» является продуктом «неустанной заботы», также не должно вызывать никаких сомнений, ведь и сорта новых растений «созданы путем строго направленной селекции, включающей в себя планомерное воспитание» (40). В центре всего этого воспитательно-дисциплинарного процесса стоит «ментор», проекция на столь ценный Лысенко мичуринский «способ ментора — воспитателя, улучшателя» сорта (194).

Лысенко весьма подробно описывал весь этот процесс, начиная с «расшатанной наследственности» (то есть важно здесь не только новое, но и путь борьбы со старым). Растениями («живыми телами») с расшатанной наследственностью называются такие, «у которых ликвидирован их консерватизм, ослаблена их избирательность к условиям внешней среды» (212). Это важный этап, после которого начинается работа над «направленной наследственностью». Как же «расшатать» наследственность? Лысенко указывает три способа: 1) путем прививки (сращивание растений разных пород); 2) посредством воздействия в определенные моменты прохождения тех или иных процессов развития условиями внешней среды; 3) путем скрещивания (в особенности резко контрастных форм) (212). В ГУЛАГе, например...

Несомненно, что речь идет о глубинных и органических изменениях. Так, «измененная ветка или почка у плодового дерева или глазок (почка) клубня картофеля, как правило, не могут повлиять на изменение наследственности потомства данного дерева или клубня, которое берет свое непосредственное начало из измененных участков родительского организма. Если же эту

измененную часть отчеренковать и вырастить отдельным, самостоятельным растением, то последнее, как правило, будет обладать уже измененной наследственностью» (49). Перед нами — описание процесса социализации, направляемого на «потомство организма», «отчеренкование» (скажем, социализация ребенка через его отчуждение от семьи через пионерскую организацию, комсомол, школу и другие институты и ведет, в принципе, к созданию организма с «измененной наследственностью»).

А дальше — дело пойдет своим ходом, поскольку для «нового поколения» вся эта искусственность перековки будет уже незнакома, станет естественной «средой обитания»: «Условия, которые являлись неподходящими, не соответствующими тому или иному процессу предшествующих форм, для нового поколения становятся уже нормальными, необходимыми» (219).

Весь пафос учения Лысенко есть пафос управления «живым телом». Потому столь важна для него любимая мысль Мичурина, которую Лысенко называл «важнейшим законом» мичуринского учения: «При вмешательстве человека является возможным вынудить каждую форму животного или растения более быстро изменяться и притом в сторону, желательную человеку» (45).

Остается только назвать имя этого «человека» и усвоить, что знание требований «живого тела» дает возможность управлять его жизнью и развитием. Управление позволяет «устанавливать способы изменения» природы организма «в нужную человеку сторону», что, в свою очередь, позволяет «направленно изменять наследственность организмов» (46–47).

Лысенко создал вполне макиавеллистское учение — не в форме прямых указаний о путях захвата и удержания власти, но в виде биологических метафор. Важен поэтому характер лысенковского научного дискурса. Его язык удивительным образом напоминает знакомую по сталинским текстам смесь бюрократического стиля с разговорностью и доступностью (все эти «курицы и яйца», «зайцы и волки» и т. п.). Лысенко и писал на понятном власти языке. Многие его пассажи являются своего рода стилизацией под сталинский дискурс, настолько насыщены они тавтологическими эллипсами:

Хорошие сорта растений, а также хорошие породы животных в практике всегда создавались и создаются только при условии хорошей агротехники, хорошей зоотехники. При плохой агротехнике не только из плохих сортов никогда нельзя получить хорошие, но во многих случаях даже хорошие, культурные сорта через несколько поколений в этих условиях станут плохими. Основное правило практики семеноводства гласит, что растения на семенном участке нужно выращивать как можно лучше (50).

Или: «Наследственность живого тела нормально изменяется только при развитии этого тела. То, что не развивается в живом теле, не изменяется в смысле

развития. Оно может изменяться только в смысле уничтожения, затухания» (181). Перед нами — дискурс «философской главы» «Краткого курса».

Лысенко — это революционный романтик эпохи соцреализма. Он перевел горьковские романтические тревоги в дискурсивный план позднего сталинизма. Его можно назвать новым Горьким. Чем является формула Лысенко: «Развитие дарвинизма в агронауке — это прежде всего освоение мичуринского учения» (464), в основе которого — не ждать «милостей от природы», а брать их у нее, — как не пересказ горьковских призывов «взнуздать природу»? Чем отличается лысенковский пафос агрономического «окультуривания» созданных неразумной природой видов растений и животных («Все сорта культурных растений созданы людьми на хорошем, культурном агрономическом фоне. Другими словами, хорошая культурная агротехника — основа окультуривания пород растений» — 491) от горьковского «гимна культуре»? Даже присущий Горькому биологизм в эстетике оборачивается в лысенковском перевернутом «зеркале науки» эстетизмом в биологии. Скажем, Лысенко приводит в неописуемый гнев то обстоятельство, что менделисты «действиями на растение сильнейшего яда — колхицина, разнообразными другими мучительными воздействиями на растения *уродуют* эти растения»¹. Эти «искаленные» растения не могут скрещиваться, «мучаются». «И такое *уродство* генетики-менделисты нашего Союза называют направленным изменением природы организма!» — восклицает Лысенко (335). Тогда как Мичурин выводил «прекрасные сорта» и создал «прекрасное учение» (336, курсив везде мой. — Е. Д.). Все — вплоть до страстной борьбы с ненавистными Горькому мухами — Лысенко повторил вслед за «основоположником социалистического реализма».

Мы являемся свидетелями описанного Мишелем Фуко процесса «расширения политического поля» до размеров, когда ученый (Фуко выделяет прежде всего ученых-биологов, эволюционистов, начиная с Дарвина) превращается в политика, оттесняя «универсального интеллектуала» (который пришел на смену «великому писателю»). Характеризуя этого «нового персонажа», Фуко пишет: «Это более не певец вечного, но стратег жизни и смерти. Одновременно мы являемся свидетелями исчезновения фигуры „великого писателя“»².

Но как знать: исчезновения или рождения «писателя нового типа»? Мераб Мамардашвили пронизательно заметил, что такая генетика «могла бы быть у персонажей Платонова» и что сам «Лысенко — чисто литературное явление»³. Единственное, что можно утверждать с уверенностью, так это

¹ Выступая против «последней генетики», академик М. Митин утверждал, что последние приводят к «отвратительным уродствам, вызывающим законное чувство негодования у советских людей» (Митин М. Б. За материалистическую биологическую науку. С. 68).

² Foucault M. Truth and Power // Foucault M. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977. New York, 1980. P. 129.

³ Мамардашвили М. Необходимость себя. М., 1996. С. 200.

полное поражение «формально-генетической науки» (369) в советскую эпоху. В сфере эстетики и биологии была предпринята небывалая попытка преобразования природы, которая должна быть осознана так же, как утопическая попытка очередного «скачка» из Истории, каковая у Горького представлена образом неразумной Природы, у Лепешинской — делимой Клетки, а у Лысенко — неподдающейся перевоспитанию Хромосомы. При переводе с языка «революционного романтизма» на язык соцреализма эти метафоры выстраиваются в цепь: Масса — Биомасса — «Живое вещество» — «Живое тело». Переход к телу и дисциплинарно-воспитательному воздействию на него у Лысенко оказывается той высшей ступенью, за которой нас ожидает последняя ловушка-парадокс: метафорика, замененная прямой артикуляцией технологии власти, теряет наконец всякий смысл; но вместе с тем нельзя выйти и из пространства метафоры: за его пределами нас ожидает сталинская культура — соцреалистический волшебный мир воспетой Горьким преображенной «второй природы».

Протолысенко: Мичурин как метафора

На том самом заседании Политбюро 31 мая 1948 года, где Сталин отчитывал молодого Жданова за самовольную атаку на Лысенко, вождь заявил: «Лысенко — это сегодня Мичурин»¹. Высказывание это примечательно тем, что, сознательно или нет, Сталин использовал в отношении Лысенко конструкцию, которая относилась к единственному человеку в стране — к нему самому: Сталин был «Лениным сегодня». Само применение этой формулы к кому бы то ни было означало высшую политическую оценку, практически короновало главного агробиолога страны. Это означало также, что к публичной легитимации Лысенко применимы (хотя и ограниченно) те же приемы создания культа, что использовались для самого Сталина. А это, в свою очередь, предполагало, что *превращение Лысенко в Мичурина было невозможно без превращения Мичурина в Лысенко*. Именно так сталинизировался Ленин, для того чтобы соответствовать своему «лучшему ученику».

В фильме Довженко Мичурин сам формулировал свой особый статус, когда в финале, где его несут на руках к трибуне (а вся вторая часть фильма построена как цепь торжеств и апофеоза «великого Мичурина»), заявлял:

Благословен труд народа и благословенны имена, приведшие меня на трибуну: Ленин и Сталин. Великие люди, я действую с вами в великое время и частицу вашего бессмертия принял на себя. Сбываются мечты народа. Сбывается моя мечта. Вижу будущее Родины в цвету и говорю: я счастлив. Вперед, современники! Пусть превернется в сад советская наша земля.

¹ Медведев Ж., Медведев Р. Неизвестный Сталин. С. 231.

Мичурин сам ставит себя в один ряд с Лениным и Сталиным, да еще и заявляет, что принял на себя частицу их бессмертия. Само по себе столь самоуверенное признание выводит его за пределы роли обычного «отца» (каковые имелись в каждой науке).

«Дерзновенному величию разума человеческого нет предела, а у нас разум этот растет с неимоверною быстротою и количественно и качественно. Чудеса, творимые неиссякаемой энергией И. В. Мичурина, — не единичны, чудеса творятся во всех областях науки, осваиваемой только освобожденным разумом», — не переставал восхищаться Максим Горький¹ и настойчиво советовал писателям знать три действительности — прошлую, настоящую и будущую. Он требовал от них умения видеть будущее не только в будущем, но и в настоящем, в явлениях современности. «Мы должны, — писал Горький, — эту третью действительность как-то сейчас включить в наш обиход, должны изображать ее. Без нее мы не поймем, что такое метод социалистического реализма»². И в самом деле, за пределами этой соцреалистической оптики нельзя было бы изобразить Мичурина — фигуру почти фольклорную, этакого чудотворца, каким он предстал из-под пера Горького.

Эта фольклорность Мичурина вполне соответствовала романтическому характеру соцреалистического письма. Но если романтизм использовал фольклор в качестве домена национальных идеалов и сам питался его образностью, поднимая его до искусства, то соцреализм в горьковской интерпретации являлся из фольклора и низводил искусство до уровня фольклора, который в сталинское время сменил даже свое название на «устное народное творчество». Из него родились не только фиктивные, но и вполне реальные персонажи сталинизма. Как писал один из официозных советских кинокритиков Ростислав Юренев, «гений Мичурина вырос на почве народных чаяний, народных устремлений и создал целую плеяду замечательных советских ученых, таких, как почвовед Вильямс, агробиолог Лысенко и многие другие»³.

Довженко пришел к «Мичурину» отчасти вынужденно. Он вернулся к задуманному до войны сценарию картины «Жизнь в цвету» в январе 1944 года, сразу после катастрофы, постигшей его киноповесть «Украина в огне». Обвинения в национализме и отсутствии «советского патриотизма», которые обрушил на него (в разгар Отечественной войны!) Сталин на заседании Политбюро, остались для него настолько глубокой травмой, что даже спустя год, 31 января 1945 года, он запишет в дневнике:

Сегодня годовщина моей смерти. Тридцать первого января 1944 года я был привезен в Кремль. Там меня разрубили на куски, и окровавленные части моей души

¹ Горький М. Собр. соч. в 30 т. Т. 30. М., 1956. С. 216.

² Горький М. О литературе: Статьи и речи. 1928–1936. 3-е изд. М.: ГИХЛ, 1937. С. 409.

³ Юренев Р. Советский биографический фильм. М.: Госкиноиздат, 1949. С. 95.

разбросали на позор и отдали на поругание на всех сборищах. Все, что было злого, недоброго, мстительного, все топтало и поганило меня. Я держался год и пал. Мое сердце не выдержало тяжести неправды и зла. Я родился и жил для добра и любви. Меня убили ненависть и зло великих как раз в момент их малости¹.

И хотя работа не уберегла от последовавшего инфаркта, она спасла от окончательной опалы и забвения. Уже в марте 1946 года сценарий был закончен и тогда же опубликован в «Искусстве кино» и «Новом мире», а в 1947 году вышел отдельным изданием. В том же году начались и съемки фильма. А с начала 1948 года посыпались требования переработки уже отснятой картины. Потребовался целый год переделок, пока 1 января 1949 года новый вариант картины не вышел на экраны. За фильм Довженко и Солнцева были удостоены Сталинской премии, хотя и второй степени. Но это означало прощение.

Для опального режиссера «Мичурин» решал сразу несколько проблем. Во-первых, героем фильма был русский, что сразу снимало возможные обвинения в национализме (о чем Довженко прямо писал в дневнике); во-вторых, фильм идеально вписывался в поощряемую в это время постановку биографических картин; в-третьих, картина становилась частью актуальной кампании борьбы за русские приоритеты в науке; наконец, в-четвертых, она прославляла отца «мичуринской науки», что сделало выход картины после разгромной сессии ВАСХНИЛ одним из свидетельств триумфа Лысенко и частью кампании по его легитимации как наследника Мичурина. Последнее обстоятельство сыграло с фильмом Довженко злую шутку.

Довженко вспоминал, как отчитывал его Берия за то, что он пожалел нескольких метров «пленочки» на то, чтобы прославить вождя. В финале «Мичурина» Довженко расщедрился: «Победа Мичурина в борьбе за материалистическую науку увенчана телеграммой от И. В. Сталина»². Но это не помогло. Как вспоминал Григорий Марьямов, фильм Довженко

натолкнулся в буквальном смысле слова на айсберг. Иначе не назовешь крушение, которое он потерпел <...> Окончание фильма почти совпало с печально знаменитой августовской сессией ВАСХНИЛ, на которой Лысенко, пользуясь безграничным покровительством Сталина, нанес окончательный удар отечественной биологии.

Сталин смотрел фильм глазами Лысенко. Последовал длинный перечень поправок, не совместимых ни с внутренним замыслом фильма, ни с его стилистикой. Основное требование сводилось к тому, чтобы показать активное неприятие Мичуриным теоретических идей вейсманистов-морганистов, широкое распространение

¹ См.: Об антиленинских ошибках и националистических извращениях в киноповести Довженко «Украина в огне» / Публ. и вступ. ст. Анатолия Латышева // Искусство кино. 1990. № 4.

² Юренев Р. Творец // Искусство кино. 1949. № 1. С. 26.

опыта Мичурина в биологической науке и на практике, поддержку начинаний Мичурина со стороны советских ученых и официальных властей.

О высказываниях Сталина по «Мичурину» ничего не известно. Но он сделал худший выбор, напустив на картину свору приверженцев Лысенко от лженауки. Довженко сопротивлялся всеми силами <...> Переделки и пересъемки фильма, на которые Довженко вынужден был пойти, заняли почти год. Но они заняли значительно больше лет из жизни Довженко¹.

Давление осуществлялось через того самого Юрия Жданова, который своими необдуманно действующими против Лысенко вызвал камнепад, похоронивший советскую генетику. Согласно ритуалу, режиссер благодарил цензоров, вынудивших его пойти на заведомое ухудшение картины. «Я безгранично благодарен партии, — писал Довженко, — у меня навсегда запечатлелись в памяти встреча с товарищем Ждановым, его советы и указания, весь стиль беседы, его благожелательность и чуткость. После этой встречи передо мной, перед нашим творческим коллективом встал вопрос о расширении образа Мичурина, о показе его исторической роли, борьбы и торжества материализма над идеализмом»².

В отличие от большинства советских режиссеров, получавших персонажей своих биографических картин по сталинской разнарядке, Довженко сам пришел к своему герою. И их совпадение оказалось полным: главный романтик советского кино создал картину о великом романтике в науке, ставшую шедевром соцреалистического романтизма. В «Мичурине» Довженко хотел создать русскую версию «Земли». Чем еще мог доказать опальный автор свой «советский патриотизм»?

Связь «Мичурина» с пантеизмом и натурфилософией «Земли» подчеркивалась тем, что разрешалась Довженко в схожей системе персонажей, в том же экстатическом иконоклазме, в демонстративно схожей образности. Достаточно вспомнить начало и финал «Земли» с панорамами яблук и смертью / победой жизни. Те же сотни яблонь проплывают в «Мичурине» в весеннем цветении (ил. 13, 14). Картина, где утопающий в цветущем Мичурин дирижирует в белых облаках своего огромного сада, бесконечные панорамы этого бескрайнего яблочного моря с яркими розовыми цветами крупным планом составляют очевидную параллель «Земле».

Но Довженко был слишком политически страстной, самостоятельно мыслящей, глубоко переживающей и творческой личностью, чтобы выполнять политические заказы, не внося в них своих видения, эмоциональности и веры, уводящих нередко далеко в сторону. Тем тяжелее были его ломки

¹ Марьямов Г. Кремлевский цензор. С. 98–99.

² Цит. по: Грачев В. О кинофильме «Мичурин». М.: Госкиноиздат, 1949. С. 4.

на идеологической дыбе, на которой он оказывался не раз — и после «Земли», и после «Щорса», и в особенности после «Украины в огне». Подобно тому как «Земля» выпадала из обычной колхозной пропаганды, в целях которой фильм был заказан, фильм о Мичурине

не укладывался в формировавшуюся в то время схему историко-биографического сценария. Драматичность фигуры Мичурина, который воспринимался одиноким, страдающим мучеником, шокировала. Великого человека хотели видеть не испытывающим сомнений, счастливым победителем враждебных его делу сил. А силы эти — прямолинейно ясными, безусловными в своей общепризнанной отрицательности¹.

И Довженко начал вынужденно губить фильм, превратив Мичурина в борца с вейсманизмом-морганизмом, предтечу Лысенко и даже заставив его предсказывать «великое сталинское преобразование природы». В результате картина стала отвечать самым актуальным темам текущего дня. Так, фильм вышел по следам постановления о лесозащитных насаждениях — одного из ключевых элементов «сталинского плана преобразования природы», — а с экрана уже лился финальный разговор великого садовода со «всесоюзным старостой»:

Мичурин. Надо создать полосы садов в степях, вынести науку на поля, в народ...

Калинин. Это значит вооружить народ на борьбу за полное изобилие.

Мичурин. И это будет!.. Это уничтожит засуху, неурожай.

Выпустив обезображенную картину в январе 1949 года под названием «Мичурин», Довженко говорил, что после всех переделок фильм стал абсолютно чужим для него, превратился в совершенно не его картину. Внутренняя трагедия романтика свелась к актуальным научным дебатам, кризис и последующий крах романтического нетерпения, побежденные неумолимым временем и смертью, подменились фрустрацией и раздражительностью героя.

Хотя законченный «Мичурин» ближе к автору «Земли», чем «Возвращение Василия Бортникова» к автору «Матери» и «Потомка Чингиз-хана», он скорее примыкает к сталинскому биографическому кино, чем к раннему Довженко. Но мнения критиков разделились. Современники утверждали, что переработка пошла картине только на пользу. Историки же кино едины во мнении, что переработки загубили фильм и что законченная версия является лишь бледной копией мощного оригинала. В обеих этих ролях выступил Ростислав Юренев.

Как рецензент он откликнулся на картину сразу по ее выходе, заявив, что киноповесть «Жизнь в цвету» и первая версия фильма строились на двух

¹ Белова Л. Сквозь время: Очерки истории советской кинодраматургии. М.: Искусство, 1978. С. 245–246.

параллельных темах — радостной теме жизни и творчества, и трагической теме одиночества, старости и смерти. От этого конфликта, к радости Юренева, во второй версии остались лишь намеки. Теперь сюжет покотился по знакомым рельсам: герой был лишен «ореола жертвенности, одиночества. Тема народности, тема партийности творчества Мичурина, зазвучав в полную силу, лишили фильм элементов пессимизма. Мичурин нашел бессмертие в делах народа, руководимого партией большевиков». Это означало: «Стареет ученый, но молодеет его страна»¹. В финале Мичурин окружен только молодыми, цветущими лицами:

Пусть скорбно звучат слова Мичурина о невозвратных конях вороных — годах молодости, годах избытка сил. Пусть кажутся ему уродливыми глубокие морщины. «Они прекрасны!» — звучит голос юной девушки, ученицы Мичурина. И мы соглашаемся: прекрасны эти морщины — следы долгих дум, многолетней работы на благо народа, особенно прекрасны, когда кругом юность, кипение сил, когда во все концы страны разъезжаются мичуринцы, агрономы, когда со всех концов страны съезжаются крестьяне и ученые за советом, когда в чистом, синем небе реют красные знамена и с пением уверенно идет в будущее молодежь².

В вышедшей в год выпуска фильма книге «Советский биографический фильм» Юренив объяснял, какие «недостатки сценария» были подвергнуты «глубокой и вдохновляющей партийной критике»³: «В сценарии одинокий, колючий, нетерпимый Мичурин был недоверчив, резок с окружающими его людьми. Он просил не любви, а сострадания. Борясь за метод изменения природы, ученый старел — природа побеждала его. И, помимо воли автора, сценарий говорил: человек смертен»⁴. Действительно, начиная с «Земли» и «Арсенала», человек у Довженко смертен и бессмертен одновременно. Это перестало устраивать цензоров. «Ореол мученичества, одиночества вокруг образа Мичурина», оставшийся во второй части сценария, стал «решающим недостатком, который нужно было преодолеть во время работы над фильмом»⁵. Опытный интерпретатор сталинской воли, Юренив точно угадал то, что казалось вождю, увидевшему в картине Довженко удобный инструмент кинопропаганды итогов августовской 1948 года сессии ВАСХНИЛ, просто излишним:

Стремясь создать сложный образ ученого, Довженко допустил опасное противоречие. Во вложенном им в образ Мичурина понимании подвига звучат мрачные ноты жертвенности. Подчеркивая в характере героя черты раздражительности, нетерпимости,

¹ Юренив Р. Творец. С. 26.

² Там же.

³ Юренив Р. Советский биографический фильм. С. 97.

⁴ Там же. С. 107.

⁵ Там же. С. 100.

черствости, Довженко сгущает краски. А в жестком требовании жертв, которые предъявляет Мичурин своим близким, звучат даже мотивы эгоизма, не совместимые с образом ученого-гуманиста. В связи с этим рядом с напряженной радостной темой творчества начинает звучать тема мрачная, безысходная, тема старости, физического умирания. Эта тема возрождает мотивы одиночества, доминировавшие в первой части, и входит в противоречие с темой народности творчества Мичурина¹.

Хотя и после смерти Сталина, уже в качестве автора раздела о биографических фильмах в «Очерках истории советского кино» Юренев продолжал утверждать, что в первой версии картины «помимо воли художника темой фильма становилась не жизнь в цвету, а неизбежность смерти. И эта тема заслоняла тему бессмертия Мичурина, бессмертия его учения»², ему пришлось признать очевидное — хотя Довженко переделал фильм, это не пошло картине на пользу:

Новые эпизоды, посвященные борьбе с идеалистами, по своей эмоциональной силе, по своей художественности сильно уступали эпизодам первого варианта. Осознав недочеты своего фильма и согласившись его переделать, Довженко, по-видимому, не вдохновился новыми темами так, как вдохновляла его борьба Мичурина с косностью и старостью. Новые эпизоды фильма были несколько рационалистичны. И фильм, приобретя в актуальности, потерял свою композиционную стройность, целостность, потерял то глубокое единое художественное дыхание, которое так впечатляло зрителей первого варианта. Но все же фильм сыграл большую положительную роль в деле пропаганды мичуринского учения, хотя художественная, эмоциональная сила стала меньше³.

Именно в контексте такой пропаганды и видел картину Довженко Сталин. К тому же, выход фильма совпал с антикосмополитической кампанией против театральных критиков. Нашлись космополиты и среди кинокритиков⁴. Среди них — Владимир Сутырин, успевший написать восторженное предисловие к отдельному изданию сценария «Жизнь в цвету»⁵. Теперь переработка киносценария режиссером приобрела еще и патриотическое измерение: «вопреки стараниям критиков-врагов, Довженко создал образ великого русского ученого — образ огромной художественной силы»⁶.

¹ Там же. С. 101.

² Юренев Р. Биографические фильмы // Очерки истории советского кино. Т. 3. М.: Искусство, 1961. С. 287.

³ Там же. С. 288.

⁴ См.: За советское патриотическое искусство — против космополитов! [Передовая] // Искусство кино. 1949. № 1. С. 1–3; Щербина В. О группе эстетствующих космополитов в кино // Там же. С. 14–16; Абрамов Ал. Раблепствующие космополиты // Там же. С. 17–19.

⁵ См.: Сутырин В. Повесть о Мичурине // Довженко А. Жизнь в цвету. М.: Госкиноиздат, 1947.

⁶ Григорьев Г. Правда жизни и фальшивые теории // Искусство кино. 1949. № 1. С. 23.

Но такой образ если и присутствует в последней версии картины, то, как точно замечает Евгений Марголит, он проступает сквозь «каноническую церковную роспись, из-под которой выглядывает другое изображение — яростное, апокрифическое до ереси»¹. Марголит справедливо увидел в «Жизни в цвету» «произведение, по сути, исповедальное — размышление о собственном художественном методе», в центре которого — «драма человека, стремящегося обрести общий язык с природой, в исступленном поиске торопящего свое время, обгоняющего его и поэтому неизбежно вступающего с окружающим миром в конфликт»²:

Довженко создавал фильм-автопортрет своего метода: не прекращающегося диалога человека с природой. «Поэма о творчестве» — так обозначил он жанр в своих записных книжках. И еще история о том, как драма личной судьбы исторического героя не уместается в его миф, приходит в неизбежное столкновение с ним и оттого становится еще острее. В будущем и этот сюжет стал фактом его собственной судьбы³.

Конфликт ученого со средой понимался Довженко не классово, но экзистенциально. «Тимирязев, Мичурин, Ушаков... Особенность великих людей заключается, по-видимому, в том, что, выполняя историческую задачу своей государственной системы, они перерастали задачу и, в момент перерастания, входили, тем самым, в конфликт с системой», — записал Довженко в дневнике в 1945 года, в разгар работы над «Жизнью в цвету»⁴.

Подобная коллизия не только не укладывалась в прикладное понимание кино как инструмента пропаганды (будь то «мичуринская биология» или «русские приоритеты в науке»), но была глубоко чужда сталинской интерпретации науки, искусства, творчества, роли исторических лиц. Занимаясь переделкой картины, Довженко, по сути, замалевывал своего ученого-еретика, превращая ученого — бунтаря и романтика в персонажа унылого сталинского пантеона, переписывая революционный романтизм в соцреализм. Художник-романтик Довженко вполне отдавал себе отчет в том, чем ему приходилось заниматься: «Я должен отрицать созданное, ненавидеть то, чем восторгались, то, что сложено из многих тонких компонентов, и воссоздать произведение-гибрид — старую поэму о творчестве и новую повесть о селекции», — с горечью записывает он во время переделки картины⁵. В результате из фильма по сравнению с киноповестью напрочь

¹ Марголит Е. Живые и мертвое: Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Сеанс, 2012. С. 375.

² Там же. С. 380.

³ Там же.

⁴ Цит. по: Марголит Е. Живые и мертвое. С. 380.

⁵ Довженко А. Собр. соч. в 4 т. М., 1969. Т. 3. С. 565.

ушла острота конфликта героя с внешним, находящимся за пределами сада миром. Мичуринская утопия в сталинскую эпоху официально была объявлена реальностью — осуществленной окончательно и полностью. Сюжет вогнан в рамки схемы: до революции герой борется с царизмом, отстаивая свою идею, после революции внедряет ее в широкие массы рабочих и крестьян, внимающие ему с единодушным одобрением, а также расправляется попутно с недобитыми пока еще «вейсманистами-морганистами-менделистами» (эти переделки возникли уже после печально известной сессии ВАСХНИЛ 1948 года). Рядом с безликими картонными фигурами, мельтешащими в саду, и сам Мичурин становится безликим картонным персонажем с картинки в букваре тех лет. <...> Мичурин «Жизни в цвету» — эксцентрик, герой карнавальная легенды <...> «Жизнь в цвету» опровергала официальный канон историко-биографического фильма (к тому времени он начинал активно насаждаться) в самой его основе. <...> В конце концов, не так важны реальные результаты, достигнутые героем, — куда важнее сам его порыв. Куда важнее дремлющее в каждом — а в этом чудачке, пусть до срока, но проснувшееся — стремление выйти за пределы, навязанные обстоятельствами, ощутить весь мир как подлинное пространство своих деяний¹.

Эта сугубо романтическая коллизия была жива в 1920-е годы, она не умерла даже в 1930-е, но стала совершенно невозможной в позднем сталинизме. Сценарий и история производства фильма Довженко, переход от «Жизни в цвету» к «Мичурину» — лучшая иллюстрация к судьбе революционного романтизма в сталинскую эпоху, наглядная демонстрация того, что такое соцреалистическая «жизнь ее в революционном развитии». Они о том, как останавливаются, окостеневают, каменеют порыв, творчество, мысль, воля. Из этой схватки Довженко вышел разрушенным физически и морально.

Несомненно, Мичурин Довженко — персонаж автобиографический. Этот автобиографизм пробивается в сценарии то в обширных лирических отступлениях, то в звучащих, как вздохи, рубленных предложениях: «Прошли годы. Истощаются силы. Трудна дорога». Мичурин — это уставший, истощенный борьбой с жизнью романтик Довженко. Он, так же как и сам Довженко, не понят мещански убогим обществом провинциального городка Козлова, состоящим из попов, полицейских приставов, местных помещиков и их жен, которые характеризуют его как «трудного человека и, конечно, опасного». В этом мечтателе отец Христофор видит только «ужасающую степень гордыни».

Довженко всячески подчеркивает неотмирность своего героя. В разговоре с учеными Мичурин смущенно признается: «Я выращиваю растения с четырех лет. Всю жизнь сижу на грядке и смотрю вниз». Звучит реплика: «Многие смотрят вниз», на которую поклонник Мичурина академик Пашкевич

¹ Марголит Е. Живые и мертвое. С. 377–378.

замечает: «Да. Только одни видят лужу, другие — звезды. Иван Владимирович видит звезды». Мичурин на это отвечает: «Я вижу сны». Сны у Довженко, начиная с «Земли», отнюдь не метафоричны. В сценарии рассказывается о том, что Мичурин долгие годы

просидел на грядках, склоненный над произведениями рук своих. Иногда он погружался надолго в такое глубокое раздумье, что его будили, как спящего, и тогда он просыпался.

— Это ты, Саша? Вот странно. Какой мне приснился странный сон.

— Ну?

— Какая-то свадьба у нас. И мы выдаем замуж дочку. А она — вишня. И какое-то пение и музыка, музыка. Потом смотрю, а она не вишня, а японская черемуха.

— Но это ты думал что-то.

— Я спал. Подожди. Это у нас что — сегодня или завтра?

Он настолько далек от реальности, что не замечает даже начала мировой войны. Между Мичуриным и его женой происходит такой примечательный диалог:

— Война объявлена! — сказала Александра Васильевна.

— Да? Ну что же делать?

— Германия объявила войну. Вильгельм!

— Ах, Вильгельм! Какой Вильгельм? Это тот, немецкий? Ну ничего. Россия — страна немцеупорная...

«Сидя» на своих грядках, он не замечает протекающей жизни, говоря жене:

— У меня стеклянная голова. Я отсутствую. Поняла? Что тебе надо?

— Не забудь пообедать в четыре.

— Да ну его, этот обед, я лучше травы здесь наемся!..

Перед зрителем встает образ погруженного в мечту никем не понятого романтика. По точной характеристике Евгения Марголита,

на месте одного из самых популярных персонажей державной сталинской мифологии в «Жизни в цвету» возникает провинциальный юродивый, безумец, в глуши уездной России страстно взыскующий истины о мире и посягающий на основы мироздания — сосед и собрат платоновских героев. Чем настойчивее стремится сжаться до точки убогое пространство провинциального часовщика («мирская» профессия Мичурина в киноповести откровенно символична), чем тяжелее давит на него застойная неподвижная тишина остановившегося времени — тем глобальней

масштабы проблем, волнующих его ум, тем яростней отстаивает он и пытается воплотить порожденную бунтующей мыслью утопию <...> Гиперболический застой рождает столь же гиперболический энтузиазм, доходящий до экстремизма¹.

Часовщик — трудно найти что-либо более противоположное романтическому герою. Оппозиция часовщик/романтик настолько значима для Довженко, что он переосмысливает ставшую классической кинометафору — разбитые часы и сцену смерти отца в «Матери» Пудовкина. Смерть жены Мичурина дается в сценарии так: «У изголовья покойницы горели свечи. На стене тикали часы. Часов было много — разной величины, с разными маятниками. Маятники мешали один другому различием своих ритмов, и время спотыкалось в тревоге, шатаясь от упорного несогласия маятников». Самого Мичурина Довженко изображает трагически непонятым городским чудачком: «— Вот часы починяю, часы. Старые часы починяю! Исправляю машинки! — Мичурин шел по городу и взывал дребезжащим голосом, подражая точильщикам ножей».

Это непонимание частично является следствием неуживчивого, тяжелого характера, которым наградил Мичурина Довженко. «Вы человек противный, колючий, как ерш, бог вас наказал», — говорит ему полицейский надзиратель Хренов. «Какой ты трудный!» — говорит ему жена, не видевшая от него ни ласки, ни проявления чувств. На протяжении всего фильма Мичурин зол и раздражен, он постоянно со всеми ругается — с приехавшими к нему американцами и московскими профессорами, с женой, с попом, с собственным помощником. Он все время зол на себя: «Я приоткрыл узенькую щелочку в тайну природы и вижу, как слаб и жалок я. Ну что я знаю?.. Пока я знаю лишь одно: этот сад никуда не годится», — говорит он жене. И в ответ слышит: «Не клевети на себя <...> У тебя все дураки и невежды. И тебе самому никогда ничего не нравится».

Хотя так дает себя знать фрустрация от неудавшихся опытов, в этих чертах проступает Мичурин из «Жизни в цвету» — мятущийся, нетерпеливый, бунтующий, находящийся в конфликте с окружающим миром, что интерпретировалось коллегами Довженко как пережим. В ходе обсуждения фильма на Художественном совете Министерства кинематографии СССР все участники говорили о том, что Мичурин отталкивающе груб. Алексей Дикий так суммировал высказывания коллег: «Человек идейный, человек большого ума и сердца, каким был Мичурин. Он непременно должен привлекать людей, а не отталкивать их от себя. В разговоре с умирающей женой Мичурин груб, на прогулке с нею — груб, со священником — груб <...>. Это какой-то злой, сварливый старикашка, весьма неприятного типа и характера»². Но Довженко нужен был именно такой герой.

¹ Марголит Е. Живые и мертвое. С. 376.

² РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 575. Л. 49.

«Ты угнетаешь ближних», — бросает ему отец Христофор. «Я служу дальним», — отвечает Мичурин. Служить дальним, человечеству, будущим поколениям — это для селекционера часть профессии. Ведь результаты его опытов дадут себя знать через годы, его дело не укладывается в одну человеческую жизнь. Для романтика Мичурина это — источник настоящей трагедии. Вся его жизнь — тяжелый повседневный труд, плоды которого если появятся, то очень нескоро. Сам Мичурин проживает долгую жизнь, но его жена уходит безвременно, прожив жизнь рядом с увлеченным своими деревьями, озлобленным неудачами, тяжелым человеком. Только прощаясь с женой, Мичурин встает перед ней на колени, осознав весь трагизм ситуации: «Я здесь, прости меня, Саша. Прости, что я всю жизнь принадлежал деревьям».

Его помощник, прошедший рядом с ним весь его долгий жизненный путь садовый сторож Терентий, уходит, подобно деду из «Земли», естественно и спокойно-возвышенно: «Прощаю тебе все, и ты прости меня. Ты никогда не давал мне говорить, но я был счастлив с тобой всю жизнь. Столько саженцев и плодов земных. Прощай... Земля есмь, и отхожу в землю». Так же уходит и сам Мичурин: «Он был так стар и так много сделал, что по нем никто не плакал, и смерть его вызвала в сердцах потомков одно лишь тихое раздумье благодарности и преклонения перед высоким подвигом человеческой жизни», — говорит в сценарии Довженко.

Уход жены Мичурина трагичен. Уход же самого садовода и его верного Терентия даны так же, как уход деда в «Земле» — как естественный процесс, часть природного цикла. Их умиротворенность связана с тем, что уход Мичурина происходит в советское время. До революции же Мичурин ощущал себя в тупике: «Выход пришел для меня и для народа одновременно. Принесла его великая пролетарская революция», — говорит он. Для Мичурина, как и для самого Довженко, революция — это великая очистительная буря, принесящая освобождение. Она открыла условия для реализации самой дерзновенной мечты. Поэтому и сами ее вожди тракуются в фильме как романтики. В одной из самых драматичных сцен картины Мичурин идет сквозь метель и пургу к своим замерзшим деревьям, неся весть о смерти Ленина. Глубокий старик, он охвачен горем: «Не придет в наш сад великий мечтатель. Во имя и в честь бессмертного человека, который вывел нашу страну на первое место в истории, который нас открыл, продолжим его дело. Пусть же пребудет он с нами в цвету, вечно живой, как жива земля и народ, породивший его в бесконечном восхождении к высшему». Камера совершает медленный проход, открывая безбрежную панораму небесной синевы, пока она не сменяется панорамой весеннего паводка.

Ушедший из жизни «великий мечтатель» представлен в картине «всероссийским старостой» Михаилом Калининым, посещающим Мичурина в его Козлове (теперь уже Мичуринске). Приезду Калинина Довженко посвящает

самые поэтические страницы своего сценария. Их встреча описывается как исполненная гармонии параллель состоянию самой природы:

Они шли по садовой дорожке навстречу друг другу, президент юной земли Советов и ученый земли, всматриваясь издали друг в друга и сдерживая сложнейшее душевное волнение, сопровождающее редкие встречи личностей исключительных. Сады цвели в таком, казалось, восторге, как никогда. Пели птицы, прославляя весну, и девушки-опылительницы перекликались с птицами на своих высоких лестницах среди благоухающих ветвей, помогая цветам совершать сокровенные свои деяния по разумной воле человека-творца.

Говорят эти исключительные личности о «высокой эстетике» — о миллионах деревьев, выращенных по всей стране. «Я представляю, как расцветут лучшие качества нашего народа при нашем воспитании, как смягчатся нравы, облагородятся характеры», — говорит Председатель ВЦИКа. «Грандиознейшая картина!» — вторит ему зачарованно Мичурин. Оба проводят ночь в разговоре на берегу как будто спящей реки. И Довженко, опьяненный этой будущей красотой, рисует картину реализованной мичуринской мечты:

Природа прекрасна. Она не знает безвкусицы ни в сочетании цветов, ни форм. Нет в ней ни места, ни времени, когда бы земля не гармонировала с небом или вода с землей. Нет некрасивого дерева и цветов некрасивых: нет и не будет. И, как бы ни царил в природе анархия случайностей, как бы ни была она инертна и неподатлива к усилиям человека, она всегда будет дорога ему. А степень любования извечной ее красотой всегда будет отличать натуры талантливые, возвышенные, как благодарность человеческой души за обилие даров при счастливом рождении.

И сколько будет стоять мир, даже когда человеческий гений познает и подчинит себе все ее тайны, и тогда не станет она менее прекрасной, и никогда не иссякнет поток благородной радости от созерцания и овладения ею. Наоборот, поток будет глубже, шире и чище. Какие рощи, заросли, дремучие леса, что может сравниться в красоте с цветущим, возделанным рукой человека садом?!

Природа — прекрасное полотно, вечно открытое для человека-художника, постоянно «овладевающего ею». Эта страсть к овладению смещает модальность картин, проплывающих в воображении Довженко, так что будущее оказывается уже реализованным. Сад Мичурина, по аллеям которого, как по буколическому раю, идут два праведника-мечтателя, — это осуществленная идиллия наступившего счастья, которую называли «бесконфликтной» и которой была исполнена эпоха позднего сталинизма. Природа не знает конфликтов — даже борьба в ней предопределена и разумна. Природа прекрасна

и обречена на красоту, а вторжение человека сделает ее и вовсе совершенной, наполнит разумом. Мичурин объяснял своему гостю, что «природа, так же как и общество, пребывает, к сожалению, пока в очень черновом чертеже». Но если этот черновик столь прекрасен, каким же будет законченный продукт? А в том, что он прекрасен, сомнений у зрителя нет. Невероятной красоты завораживающие панорамы мичуринского сада призваны перебросить мост от природы к преобразующему ее человеку:

Расцвел мичуринский сад. Все восемьсот видов и разновидностей плодовых, ягодных, огородных, декоративных растений, собранных из Северной Дакоты, Канады, Японии, Маньчжурии, Кореи, Китая, Тибета, Персии, Индонезии, Балкан, Франции, Англии и необъятного великого Советского Союза Республик, — все сорок пять сортов яблонь, двадцать сортов груш, тринадцать сортов вишен, пятнадцать сортов слив, все, какие ни на есть в мире черешни, крыжовники, земляники, актинидии, рябины, орехи, абрикосы, миндали, айвы, винограды, малины, дыни, розы, томаты, лилии, табаки — все, что было и чего не было до сих пор на земле, — все слилось в одну цветущую семью в этом удивительном саду.

Мичуринский сад превращается наконец в полную метафору советской страны, в которой созданный большевиками «человек-творец» преобразует природу. Калинин соглашается с садоводом: «Вы правы, Иван Владимирович, вы совершенно правы. Наша Родина должна превратиться в социалистический сад... Владимир Ильич говорил: в социалистическом саду сомкнется полный цикл человеческой жизни — и благородное трудовое воспитание ребенка и отрадное бытие старости». И Мичурин, подобно эху, отзывается «Да, сомкнется круг...». Как заметила по этому поводу Л. Белова, «всегда верный утверждению красоты, Довженко заставляет своего героя выплавлять красоту из самой природы, торопя Природу и поправляя»¹.

Переделка природы составляет основу всей эстетики довженковского «Мичурина». Неслучайно в конце картины Мичурин пишет письмо «главному садоводу страны» Сталину — впервые в своей последней картине Довженко упоминает, наконец, Сталина как главного (хотя и отсутствующего в кадре) мечтателя. Подобный прием используется и в фильме Григория Рошалья «Академик Иван Павлов» (1949), где ученый в письме благодарит вождя за высокую награду. В последнем фильме вместо Калинина фигурирует посетивший Павлова другой соратник вождя — Киров. Их диалог явным образом «мичуринизирован»: автор заставляет физиолога почти дословно цитировать садовода: «Мы должны наконец вмешаться в собственную природу», — заявляет Павлов Кирову. Между ними происходит следующий диалог:

¹ Белова Л. Сквозь время. С. 245.

Киров. Мы заставим природу отдать нам все. Ну а будет сопротивляться — переделаем.

Павлов. Гм... А вы ведь в некотором роде мечтатель. Гм... Политик и мечтатель.

Киров. А как же иначе, Иван Петрович! Мечта у нас первый вариант плана. Иван Петрович, а разве вы не мечтаете в своей науке?

Павлов. Мечтаю...

И все же в этой когорте мечтателей Мичурину принадлежало самое почетное место — сразу после Горького. Фильм буквально прошит его высказываниями о переделке природы. Именно на них постоянно опирался Лысенко. Разумеется, большая часть этих высказываний не являлась цитатами, но была придумана Довженко в развитие известного мичуринского призыва «не ждать милостей от природы», но «взять их у нее».

Картина Довженко резко усиливала радикализм взглядов Мичурина и расширяла диапазон тех его высказываний, которые необходимы были Лысенко для апелляции к избранному себе в предшественники садоводу. Поэтому Мичурин «цитировал» здесь Лысенко, с тем чтобы Лысенко мог цитировать Мичурина. Мичурин выступает в картине идеологическим двойником Лысенко, который говорит то же, что и «народный академик», только более экспрессивно. Так, он заявляет жене: «Теперь я знаю, что мне нужно делать... Я буду делать новые деревья, Саша, совершенно новые! Довольно. Природа! Подумаешь, богиня красоты! Не надо мне милостей! Я человек, Саша, и не хочу расточать перед ней фимиам. Я буду сам создавать деревья лучше природы!» В них он видит не просто объект изменения, но, как настоящий художник, продукт собственного творчества. На упрек жены: «Я тебе мешаю. Ты уже весь принадлежишь деревьям» Мичурин отвечает: «Слушай, неужели тебе не понятно до сих пор, что они мои творения».

Хотя и вынужденно, Довженко заставляет своего героя все глубже погружаться в явно неведомые Мичурину споры о генетике, дарвинизме и менделизме. На встрече нового, 1900 года у академика Пашкевича смущенный Мичурин раздражается поистине прометеистским монологом:

Я хотел бы в этом веке посягнуть на мировой порядок! Деятнадцать веков нашей эры наблюдает человек таинственную изменчивость в природе под влиянием изменчивых окружающих условий. Но если я восстану и создам изменчивость в природе по своему желанию? Я имею в виду создание запланированных наследственных изменений... Что посмеет тогда сравниться с могуществом народа, когда труд на земле станет творчеством, искусством? И все, все станет иным...

А академик Пашкевич убеждает присутствующих в том, что «практика Мичурина выше наших теоретических познаний». Более того, что Мичурин

«продолжает Дарвина. Дарвин объяснил эволюцию, а он хочет ее творить». И здесь отличить Ивана Мичурина от Исаака Презента становится невозможным. С Менделем Мичурин начинает спорить с первых же кадров фильма, объясняя своеобразие собственного подхода к гибридизации растений, он заявляет американским гостям: «Мендель не объясняет развития плодовых, а я начал заниматься лепкой нового растения. Пользуясь неустойчивостью и податливостью молодых растений, я направляю его движение, формирую качество». На это американцы переглядываются, а отец Христофор крестится...

В роли главного менделиста в первой части картины выступает отец Христофор. Он признается Мичурину, что Мендель вернул ему пошатнувшуюся от чтения Дарвина веру, объяснив, что наследственное вещество непостижимо и не поддается никаким воздействиям. «Ну и вот, сажаю и убеждаюсь, что признаки, действительно, проявляются у потомства в неизменном виде. И каждый год у грядки утверждается вера моя в бога». Мичуринские же опыты он не признает, утверждая, что тот «оскверняет господню землю, пречистую мать всего живущего!». Мичурин же поправляет Христофора: «Уж если вы заговорили о земле, так позвольте вам заметить, что в жизни растений земной шар играет скорее роль отца, а не матери. А мать? Внешняя среда природы. Вот кто. Она — настоящая мать-воспитательница». Интересно, что Христофор, полемизируя с Мичуриным, апеллирует к морали. Он обвиняет его в том, что, скрещивая все со всем, он «превратил природу в дом терпимости». Нечто подобное слышит Мичурин и от правительственных чиновников, которые отказывают ему в финансировании опытов под тем предлогом, что он разводит «разврат в природе на государственные субсидии». У Лысенко же оказывалось, что подобный «разврат» естественен, и Лысенко обвинял менделистов в том, что они «насилюют» и «уродуют» природу, воздействуя на растения страшными ядами.

Мичурину поручено в картине формулировать принципы лысенковской «мичуринской биологии». Свои «законы» он формулирует над умирающей женой: «Мы живем в одном из этапов времени безостановочного создания природой новых форм живых организмов, но по близорукости не замечаем этого... Свойства пород не передаются от поколения к поколению в неизменном виде. Они формируются в каждом поколении заново по мере развития, от появления всходов до взрослого состояния...»

Поскольку Мичурин представлял «народную науку», он делился своими заключениями с окружающими на «языке народа», как он сам его определял. Язык этот полон образности и пафоса: «Тут перед нами получают возможности открытия новых растений с небывалыми свойствами. Тут из глубины, так сказать, будущих веков мы вызываем к жизни деревья, которым пришлось бы ждать тысячелетия медленной эволюции до появления на свет. И не только деревья». Именно на таком языке говорил и Лысенко. Многие пассажи Мичурина почти цитатно повторяют «народного академика»:

При гибридизации передаются наследственные задатки не только отца и матери, как это утверждают некоторые горе-теоретики. В гибридах складываются комбинации целой группы отдаленных родичей: дедов, прадедов, прабабок и даже еще более отдаленных родичей по обеим линиям. И пробуждаются к жизни они при гибридизации, как при взрыве, проспав при этом целые столетия в скрытом состоянии, причем, заметьте, все гибриды, полученные от скрещивания видов или разновидностей, далеких между собой по местам родины, обладают наибольшей силой приспособления к условиям новой местности.

В роли «горе-теоретика»-менделиста, оторванного от действительности ученого-формалиста и объекта бесконечных нападок Мичурина выступает во второй части картины профессор Карташов, которого даже созданные Мичуриным новые сорта растений не убеждают в том, что наследственность может изменяться. Такое неверие в очевидное было признаком не только научной недобросовестности, но и политического диссидентства. Кинокритик Юренев писал, что якобы делегация вейсманистов приезжала давать бой Мичурину, но «наперекор идеалистическим теориям наливались на ветках мичуринских деревьев еще невиданные миром плоды»¹. Отказ увидеть эти плоды при жизни Мичурина и признать в них торжество «творческого дарвинизма» был причиной разгрома генетики в СССР в 1940-е годы. Но даже такое развитие событий смог предвидеть гениальный мечтатель. О происходящем в науке после революции и своих продолжающихся спорах с Карташовым Мичурин заявляет: «Вы гражданскую войну кончили? Да? Так вот сейчас она начинается в науке. Понимать надо!»

Карташов называет Мичурина «эмпириком-дедуктивистом», Мичурин называет Карташова «канцеляристом». Карташов преподает в Московском университете биологию. О его трудах Мичурин говорит с нескрываемым презрением:

Читал с состраданием ваши сочинения, полные жалких заблуждений, на которые обрекло вас ничтожество практических знаний. Не забывайте, что студенты — сыновья рабочих и крестьян, что они призваны перестроить земледелие революционными темпами, а не плестись столетия с вашим поэтическим сюсюканьем, что природа неизменна... Вы думаете, этот цветок яблони существует вечно? Чепуха! Измените условия, и эта яблоня через тысячу лет превратится в сливу или во что-нибудь другое... Я взял на себя много. Я не обожатель законов природы. Я — творец!

Довженко щедро наделил речь своего героя суггестивными риторическими пассажами. По выходе фильм стал своего рода историческим обоснованием знаменитой сессии ВАСХНИЛ. Он придавал происшедшему в науке

¹ Юренев Р. Советский биографический фильм. С. 108.

персональное и историческое измерения. Юренев даже представил мысленный диалог зрителя с героем:

Миллионы зрителей пришли и спросили: что скажет нам о Мичурине советский фильм? Ведь не раз вспоминается это имя колхознику, склонившемуся над всходами нового урожая, над первой зеленью будущего леса; садоводу, вырастившему яблоню где-нибудь в Сибири; ученому, идущему в бой против реакционной науки; любому советскому человеку, преодолевающему трудности на пути к новому.

И фильм сказал:

«— Мы не можем ждать милостей от природы: взять их у нее наша задача...»

«— Восстану и создам изменчивость в природе по своему желанию...»

«— Я не обожатель канонов природы, я — творец»¹.

Эти афоризмы Мичурина на разные лады выражали главную идею лысенковской «мичуринской биологии» — о наследовании приобретенных признаков и вытекающей отсюда возможности сознательного управления процессами изменения форм растений и животных, возможности управления развитием природы. Она была атрибутирована в фильме селекционеру, превращенному в «великого русского ученого», который якобы творчески развил Дарвина, произведя переворот в биологии. Он был начат Мичуриным и завершен следующим поколением советских ученых во главе с Лысенко в их борьбе с реакционными идеалистическими учениями Моргана — Менделя — Вейсмана. Как сформулировал идею картины один из критиков,

непобедимая правда фильма «Мичурин» сокрушает все каннибальские доводы поджигателей новой войны, все трупные теории вейсманов, морганов, менделей и прочих мракобесов от науки. Фильм открывает человечеству перспективу цветущего сада и изобилия продуктов, если человечество станет на путь великого русского революционного народа, поднявшего своим примером на победоносную борьбу с капиталистическим миром народы Европы и Азии. Фильм «Мичурин» на понятных самому непосвященному зрителю примерах разбивает в прах все сатанинские теории врагов материалистического естествознания².

Довженко завершал свой рассказ о Мичурине как бы в преддверии новой науки, в ожидании Лысенко. В конце жизни, когда его чествуют, Мичурин весь — в ожидании наследников. Неведомых для него, но знакомых зрителю — свидетелю и участнику торжества «мичуринской науки». В сценарии это описано так:

¹ Юренев Р. Советский биографический фильм. С. 104–105.

² Грачев В. О кинофильме «Мичурин». С. 15.

Долго был он яростным львом среди безмятежных стад, орлом в клетке, полководцем без армии. Долгие годы пожирала его ясность завоевательской цели, но величие триумфа победы, предугаданной его гением, раздирало его душу своей почти сказочной отдаленностью и полстолетия придавало ему вид маниака. И вот, наконец, он увидел свою армию. Она пришла, примчалась, прилетела к нему, многочисленная, молодая, пылающая страстью наступления. Она одержала уже ряд блистательных побед в небольших стычках с противником и, приветствуя своего полководца, сверкала радостью, мня себя уже у вершины завоеваний. Но, как и все почти дорогое в жизни, армия пришла слишком поздно. Не ему уже вести ее в поход, не ему громить противника с академических трибун. Изберут борцы других, менее опытных, но крепких духом командиров и пойдут в великий поход на природу, унося с собой, быть может, одно лишь его имя. Для завершения похода не хватало всего лишь пятидесяти лет.

Важную роль в «Мичурине» играет утверждение советской исключительности. И в самом деле, «мичуринская наука» не имела никаких шансов за пределами сталинского режима. Эта ее неконвертируемость трактовалась как уникальность. Так мечтать, как мечтал русский садовод, не умел никто, достичь тех успехов, которых достиг он, также не удавалось никому. Поэтому фильм начинается с приезда американцев, которые произносят явно преувеличенные похвалы Мичурину. Ученый Майерс заявляет: «То, что я видел, гениально. Вы, мистер Мичурин, удивительный человек, и я никогда уже вас не забуду. Я говорю, стоило приехать из Америки, чтобы пожать вашу руку. Я счастлив... Это грандиозно по силе и глубине замысла. Я впервые здесь ощутил, что может человек. Это почти сверхъестественно... Это поразительно! Я объехал всю планету. Я видел растительный мир, но самое главное о нем я познал здесь». Ему вторит бизнесмен Берд: «Да, это поразительно. Я приехал сюда, чтобы выразить вам благодарность всех садоводов Канады за вашу вишню. В этом году в Канаде вымерзли все вишни. Осталась только ваша. Это великолепно, не правда ли?» Эти дифирамбы нужны лишь для того, чтобы рецензенты смогли рассказать о том, как Мичурина посещают «деловитые до наглости американцы, предлагавшие купить и самого „мистера“ Мичурина, и его сад, и даже окружающий русский пейзаж и получившие горделивый отпор»¹.

Известно, впрочем, что историю про американцев, которые постоянно приезжали сманивать его в Америку, Мичурин рассказывал неоднократно в целях саморекламы и для мобилизации поддержки со стороны советского правительства, для расширения своего хозяйства и получения государственных субсидий. История эта была в целом плодом его фантазии. Хотя Франк Мейер из Министерства сельского хозяйства США действительно дважды приезжал

¹ Юрнев Р. Творец. С. 26.

в Козлов, он не предпринимал попыток уговорить Мичурина покинуть родину. Он хотел лишь купить у Мичурина некоторые сорта растений, но когда назначенная им цена оказалась слишком высокой, сделка не состоялась¹.

Сверхзадача картины Довженко — превращение Мичурина в «великого русского ученого». Полуфольклорный персонаж, чужак не только превращается в ученого, но помещается в пантеон российской науки и искусства. Во время празднования начала XX века академик Пашкевич произносит патетический тост о величии русского народа:

— Что принесет двадцатый век науке? России? Человечеству? В эту минуту торжественных ожиданий обратим свои взоры к народу, оглянем век ушедший. Какую изумительную силу обнаружил в нем русский народ при наличии даже ужаснейших условий. Гигант Пушкин, волшебный Глинка, Гоголь, Лермонтов, Некрасов, великий Толстой!

— Чайковский, Мусоргский, Крамской, Репин! — слышались взволнованные и радостные голоса молодежи.

— Белинский, Герцен!

— Чернышевский — великий демократ, действительная честь России. Тимирязев, Павлов, Менделеев — гордость мировой науки и наша русская гордость. Радостно от обилия, могущества и разнообразия талантов, рожденных Россией XIX века!

Старый академик посмотрел на своих друзей и питомцев:

— Налейте бокалы. За народ! За гений народа!..

«Народ» здесь — необходимое звено, соединяющее Мичурина — Лысенко с «народной наукой», символами которой они были. «Народностью» здесь пронизано все. Даже когда садоводы Урала, Сибири и Дальнего Востока привозят Мичурину семена, это не просто семена, но проявление некоей мистической связи Мичурина с «народом»: «Но дороже семян новых растений бесценные семена любви народной, которые всходят в сердце Мичурина уверенностью в правоте, готовностью на новые подвиги»².

Поскольку «агробиология» Лысенко строилась главным образом на политических и идеологических аргументах и имела очень зыбкую доказательную базу и сложные отношения с фактами, утверждение «мичуринской биологии» в качестве науки, которое было центральной задачей для Лысенко, строилось на доказательстве ее «действенности» и «связи с жизнью». Фильм Довженко выполняет компенсаторные функции. Довженковский Мичурин часто подобен волшебнику, который поражает своих гостей и оппонентов не столько аргументами, сколько чудесными фактами, постоянно демонстрируя им то новый

¹ См.: *Kepley V. In the Service of the State: The Cinema of Alexander Dovzhenko*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1986. P. 138.

² Юренев Р. Творец. С. 26.

сорт растения, то новый выращенный плод, то новый прием и новые свойства, доставая их то из кармана, то из ящика стола, то срывая с грядки, то с дерева. Их можно попробовать, рассмотреть, ощупать, понюхать. Доказательство становится осязаемым и очевидным образом превалирует над всякими теоретическими аргументами. Так Мичурин дополняет Лысенко: доказательства положений последнего следует искать в художественном фильме.

Как замечает Ванс Кепли, в основе картины Довженко лежит утверждение не науки, а магии:

Магическими силами, а не рациональной научностью характеризуется в картине фигура Мичурина. Он ученый-волшебник... Хотя в задачу фильма входит развенчание религиозного мистицизма, он погружен в почти религиозный транс... Мистицизм и чудо торжествуют над научной точностью в «Мичурине». Фильм, который должен был развеивать старые силы мистики в научном сообществе — именно это обвинение выдвигалось против менделистов, — преуспевал только в создании еще более фантастической ауры вокруг Мичурина. Его теории не развиты. Мичурин просто обладает ими, как инструментом особого видения. Фильм не заставляет нас изучать их, но лишь поражаться величию их носителя. Таково было основное противоречие во всем, что связано с Лысенко. Так называемые материалистические теории Лысенко фактически популяризировались через мистический культ. Подобно тому, как Лысенко был более способен громить противников, чем экспериментировать, фильм Довженко мог скорее мистифицировать, чем воспитывать — отчасти из-за «исторической реальности» советского сельскохозяйственного развития, отчасти из-за своеобразного понятия правдивости, управлявшего произведениями советского реализма¹.

Так что сцены, где Мичурин дирижирует «природой» и от одного взмаха его руки зеленеют сады, возможны только в «фильме, где действует волшебник (Мичурин) в сказке (лысенковская мистификация)». Но здесь следовало бы говорить не столько о магии, сколько о типично романтической эстетике, в которой построена картина Довженко в полном соответствии с эстетикой «мичуринской биологии» — эстетикой революционного романтизма и пафосного прометеизма.

Поэтому Лысенко настаивал именно на доказательности и научности своего «учения». В своем знаменитом докладе на сессии ВАСХНИЛ он повторял: «Такие науки, как физика и химия, освободились от случайностей. Поэтому они стали точными науками... Изживая из нашей науки менделизм-морганизм-вейсманизм, мы тем самым изгоняем случайности из биологической науки». И далее: «Зная практическую бесплодность своей теории, морганисты не верят

¹ *Kepley V. In the Service of the State. P. 146.*

даже в возможность существования действенной биологической теории. Они, не зная и азов мичуринской науки, до сих пор не могут себе и представить, что впервые в истории биологии появилась настоящая действенная теория — мичуринское учение». Поэтому и споры в картине Довженко между Мичуриным и Карташовым ведутся вокруг темы «действенности» и «народности» науки:

— Дело в революционном земледелии и животноводстве, в винограде и пшенице под Москвой, в народном богатстве.

— Это не научный разговор, — бросает Мичурину Карташов.

— Нет, это научный разговор, — убежденно говорит Мичурин. — И кому, кажется, как не биологии, пора сойти с пьедестала на землю и заговорить языком народа, а не путаться в тумане. «Случайно», «недопустимо!» Какая это наука?! К черту такую науку!

Рецензент картины, заметивший, что «мичуринское учение неотделимо от колхозной и совхозной практики», что «оно является лучшим доказательством единства теории и практики в сельскохозяйственной науке» и что «без колхозов и совхозов невозможно широкое развитие мичуринского движения»¹, даже не знал, насколько он прав. Без коллективизации и «колхозной практики» не было бы и «мичуринского учения»: приведший страну к сельскохозяйственной катастрофе колхозный строй породил запрос на лысенковский «творческий дарвинизм». Он был его «производственной базой» и единственным потребителем произведенной им «третьей действительности».

Никто из реальных фигур в пантеоне сталинской эпохи (кроме, разумеется, самого Сталина) не мог рассчитывать на то, чтобы стать героем художественного фильма. Лысенко, имея alter ego в лице Мичурина, выделялся на этом фоне. То, что Довженко вынужден был превратить селекционера Мичурина в Лысенко, не вызывало удивления на фоне превращения в Лысенко героев едва ли не всех биографических фильмов о русских ученых, которые в эти годы заполнили советский экран. Тем же языком покорителей природы изъяснялись физиолог Иван Павлов («Академик Иван Павлов», реж. Григорий Рошаль, 1949), физик Николай Жуковский («Жуковский», реж. Всеволод Пудовкин, 1950), почвовед Василий Докучаев (киносценарий «Докучаев» Николая Фигуровского, 1952). Так, о мечте человека летать Жуковский говорил, едва ли не дословно цитируя Мичурина: «Человек — царь природы, и любую тайну он у нее вырвет. Обязательно вырвет!». О том же твердил и Павлов: «Мы пытаемся найти для человечества новые пути. Пути активного вмешательства в природу», — заявлял он своим английским коллегам, а в Америке стараниями авторов картины доводил логику этих рассуждений до абсурда в споре

¹ Грачев В. О кинофильме «Мичурин». С. 11.

с Морганом. С ним он разговаривает так, как если бы он сам был Лысенко. Выслушав выступление Павлова о том, что условные рефлексы якобы могут переходить в безусловные, Морган заявляет:

— Все это прекрасно, однако мною уже давно доказано, что только наследственное вещество — ген — определяет особенности будущего организма. Гены не зависят от воздействия среды на организм. Они развиваются сами по себе, по своим законам.

— Вздор! — восклицает Павлов, быстро подходя к противнику. — Ну простите меня, вздор, вздор! Ведь если никто не может повлиять на ваше вещество, на ваш ген, так нам остается только созерцать природу, больше ничего! Этак у вас не лаборатория получится, мистер Морган, а молешня... А мы желаем активно вмешаться в природу. И мы это будем делать, мистер Морган, несмотря на ваше неодобрение, не гадая на кофейной гуще!..

Авторы заставляли Павлова заменить логику ученого чистым волюнтаризмом: утверждение Моргана является «вздором» не потому, что доказано обратное, но потому, что оно не позволяет «активно вмешиваться в природу», — как если научная истина должна отвечать не объективному результату научного поиска, но устремлениям ученых. В реальности все, разумеется, обстояло ровно наоборот.

Павлов действительно высказал идею о наследовании условных рефлексов в небольшой статье 1923 года. Но тогда же эти выводы были опровергнуты генетиками Николаем Кольцовым и самим Морганом. Уже спустя несколько лет, в 1927 году Павлов признал выводы генетиков неопровержимыми, а опыты по наследованию предрасположенности к образованию условных рефлексов «крайне недостоверными». Однако его не подтвердившаяся гипотеза была подхвачена «биологами-марксистами», а точнее ламаркистами, видевшими в генетике «буржуазную науку». Сам же Павлов к концу жизни стал не только сторонником, но и защитником генетики от нападков «марксистских биологов». Он требовал внесения в программу медицинских институтов курса генетики, установил памятник Менделю в Колтушах, а в 1935 году в незаконченной статье «Об одном важном долге современного врача» утверждал, что законы генетики должны стать «руководящим источником самой человеческой жизни» и что врач должен не только знать генетику и ее основные законы, но и на практике быть убежденным проповедником законов генетики, а законы Менделя должны получить «широчайшее проникновение в людское мышление»¹.

Однако советское кино увело Павлова туда, где он никогда не бывал. Один из рецензентов особенно хвалил сцену спора Павлова с Морганом, утверждая,

¹ Григорьян Н. Г. Противостояние системе: К оценке социально-политической позиции И. П. Павлова // // Подвластная наука? Наука и советская власть. М.: Голос, 2010. С. 672.

что якобы его учение об условных рефлексах «уничтожает представление о косной наследственности. Приобретенные в зависимости от условий жизни рефлексы могут быть закреплены в последующих поколениях, переданы потомству. Наука становится властной преобразовать природу»¹. Картинный Павлов должен показать связь «передовой биологической науки» с практикой, о чем неустанно твердил сам Лысенко и что утверждал в фильме Довженко в своих бесконечных спорах с биологом-схоластом Карташовым Мичурин. Противники «передовой науки» показаны поэтому всегда сторонниками «чистой науки».

«Московский университет всегда охранял чистоту отвлеченной науки», — говорит некий профессор-ретроград, выступающий против назначения Жуковского профессором Московского университета. «Кто же он — математик или инженер?» — спрашивает он. Ответ в том смысле, что Жуковского отличает «способность соединять теоретические вопросы с практикой», не убеждает сторонников «чистой науки». К тому же и сам Жуковский неоднократно высказывается о недостаточности теорий. Причем он восстает против самых больших (но всегда зарубежных!) авторитетов. Так, он заявляет, что «теория Ньютона не объясняет», почему изогнутая поверхность увеличивает скорость движения, что «опыт жестоко расходится с теорией». На все теоретические вопросы Жуковский ищет ответы в опыте: «Затруднение в теории? — спрашивает он своих студентов. — Ну что ж, значит нужно снова оседлать опыт. Опыт. Только опыт нужно сделать более точным, а для этого нужны новые методы. В науке, точно так же, как и в природе, тупиков не бывает. Тупики выдумывают только бездельники». Зрителю было ясно, что этот гимн опыту и практике был отражением той великой битвы, которую вела «мичуринская агробиология» с «оторванной от жизни» генетикой, а замечание о «тупиках» — ответом генетикам, утверждавшим, что желаемые лысенковские наследственные изменения невозможны.

Неверие генетиков в познаваемость (а следовательно, и в изменяемость) наследственности определяется тем, что все они представлены зараженными религиозными предрассудками. В яркой форме это выражено в картине Довженко на примере почитающего Менделя отца Христофора. В картине Рошала роль попа выполняет ученик Павлова Званцев. Он отказывается заниматься изучением мозга, к чему пришел Павлов, изучая рефлексы. Формулирует Павлов свою задачу вполне по-мичурински: «Человек не может быть счастлив, не поняв свой мозг. Не научившись управлять им. Это прямая задача физиологии! И для меня она сейчас заслоняет все!» Званцев возражает: «Опомнитесь, Иван Петрович! Там область мысли, чувств, души...» Ответ Павлова полон сарказма: «Души! Я натуралист. Я привык верить опыту. Что-то я не мог обнаружить до сих пор эту таинственную душу». И тут их спор перетекает в актуальное русло генетических дискуссий конца 1940-х годов:

¹ Лукин Ю. Жизнь, посвященная народу // Искусство кино. 1949. № 2. С. 15.

Званцев. Она непознаваема. Вы есть вы, а я есть я. У нас седеют волосы, мы стареем. Но мы остаемся каждый самим собой. Это неизменно, это не поддается изучению. Какою мерою можете вы измерить мое личное «я», которое всегда было моим, лично моим!

Павлов. Чепуха! Выдумки! Всё вы это выдумали. Кто вы такой? Кто вы такой? С какого возраста вы себя помните?

Званцев. Ну... лет с трех, четырех...

Павлов. А до этих четырех лет где вы были? Где было ваше личное «я»? Не знаете?.. Была только почва, полученная по наследству, и ваше «я» сложилось постепенно. В результате влияния внешней среды. Душа!.. Вздор! Гиря, болтающаяся в ногах у науки. И чем скорее мы ее отбросим, тем лучше!

Фактически Павлов повторяет здесь лысенковское: «В Советском Союзе люди не рождаются... Рождаются организмы», тогда как реальный Павлов был ближе к Званцеву, чем к советизированному материалисту-мичуринцу Павлову, который в фильме Рошаля похож больше на Лысенко, чем на себя самого. Как бы то ни было, все враги «передовой науки» представлены в этих картинах мракобесами. Таковы, например, враги хирурга Пирогова в фильме о нем Григория Козинцева. «Вредные материалистические доктрины профессора Пирогова производят губительное, развращающее действие на умы молодежи. Созданный им анатомический институт служит делу неверия в промысел всевышнего. Материализм во всей его кощунственной всеразрушающей и дикой силе вторгается в святилище науки», — жалуются на него лейб-медику его враги.

Чем бы ни занимались персонажи-ученые из послевоенных биографических картин, они всякий раз воспроизводят достижения лысенковской агробиологии. Так, оказывается, что теория почвы Докучаева основана на том, что почва — это продукт среды, в том числе и деятельности человека. «Черноземы, как и всякая почва, — доказывает Докучаев, — это не горные породы и не химические соединения, а естественно-историческая среда, имеющая определенное строение, самостоятельное существование и собственные жизненные процессы. Эти процессы вызываются совокупной деятельностью растений, организмов, климата, горных пород, рельефа и возраста страны; чернозем, как и всякая другая почва, есть результат этой деятельности».

Задача науки — направить эту деятельность в нужное русло с тем, чтобы она воспроизводилась в будущем. Это изменит природу растений (Мичурин), плодородность почвы (Докучаев), физиологию человека (Павлов). Природа подвластна человеку. И если что-то кажется в ней враждебным и непознаваемым — это лишь предрассудки. Мичурин объясняет гостям с Урала, Сибири, Дальнего Востока, убежденным в том, что у них «суровая, жестокая природа», что «природа ни жестока, ни добра. Закон ее безличен. Для нее змея, лиса, паук,

холерная бактерия — одна цена. Мы не должны ждать милостей от природы. Взять их у нее — вот наша задача». Ту же мысль повторяет Докучаев: на сетования купца во время бури о том, что «в природе зло», он отвечает: «Глупости! Нет в природе ни зла, ни добра. Все эти бури, засухи, суховеи лишь кажутся злом. Не умеем ими владеть! А стоит их изучить, научиться управлять ими, и они будут работать нам на пользу». Итак, в Лысенко отчасти превратился не только Мичурин, но и Жуковский, и Павлов, и Докучаев и др.

Протолысенко: Мичуринская мифология

Превратившись в метафору-образ Лысенко, Мичурин хотя и потерял собственную биографию, но обрел новую. Она интересна как образцовый миф ученого из народа, созданный в позднем сталинизме и сохранившийся в советской культуре в последующие десятилетия. Биография Мичурина, которая содержала целый набор агробиологических идей и чудес, тщательно адаптировалась для всех возрастных категорий.

Так, детям дошкольного возраста предназначалась серия книг «Рассказы о том, что тебя окружает» классиков детской научно-популярной литературы младшего брата Самуила Маршака Михаила Ильина и его жены Елены Сегал. Третья книга их «Азбуки природы» содержала биографию Мичурина, рассчитанную на самых маленьких¹. Она была рассказана как чистая сказка.

Первый рассказ так и назывался — «Волшебник», и начинался так: «Есть у нас в стране город Мичуринск. А в Мичуринске есть сад — большой, как лес... Большие сады есть и в других местах. А такого сада, как в Мичуринске, нет нигде в мире. Это волшебный сад. Там растут диковинные плоды, необычные цветы и ягоды» (91). Сад этот наполнен диковинами, которые должны поразить воображение ребенка: «Там есть лилия, пахнущая фиалкой, роза с запахом гвоздики, жасмин с земляничным ароматом. Там есть сказочные деревья: полувишня-получеремуха, полуслива-полуабрикос... Волшебника, который вырастил чудесный сад, звали Иван Владимирович Мичурин. Это в его честь назвали Мичуринском городом Козлов, где он жил и работал». Нарратив использует сказочные мотивы. Например, скатерти-самобранки. Детям сообщается, что деревья, выращенные Мичуриным, специально коротко-стволовые, поэтому за диковинными плодами

карабкаться высоко не приходится: рост у дерева маленький. Рябина словно приглашает: стол накрыт, ешь сколько хочешь. Такое же чудо произошло и с терном. Терновник известен своими колючками. Он так колется, словно защищает от воров

¹ Ильин М., Сегал Е. Рассказы о том, что тебя окружает. Книга третья: Азбука природы. М.: Детская литература, 1959. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

бог весть какие сокровища. А сокровищ-то у него никаких и нет. Растут на нем плоды мелкие, терпкие, невкусные. Но в волшебном саду терн тоже стал волшебным. На нем выросли крупные, сладкие темно-синие сливы (92).

Описания чудес необходимы для того, чтобы в доступной форме рассказать ребенку о главных постулатах «мичуринской науки»: «Мичурин всю свою долгую жизнь изучал природу. Но он не только изучал природу, он и переделывал ее. Растение для него было все равно, что глина для художника. И он по-своему лепил из этой живой глины новые, невиданные плоды» (94–95). Ребенку можно было сообщить то, чего взрослым сказать было нельзя: вся эта «наука» — чистое искусство.

«Рассказ о пяти сестрах» интересен тем, как в сказочную структуру встраивается селекционный нарратив. Решив вырастить зимнеустойчивую грушу, Мичурин взял пять семечек нежной груши «бёре-рояль». Каждая дала разные побеги и разной расцветки плоды, которые к тому же были различны по вкусу и величине. Прославилась пятая «сестра». Из нее и получилась у Мичурина «бёре зимняя». Она оказалась поистине сказочным плодом.

Когда она цвела, большие белые цветы сплошь покрывали ветки. А плодов она давала так много, что от их тяжести нижние ветки сгибались до самой земли. Каждое дерево давало сотни груш. И каких груш! Сочных, крупных, сладких!.. Даже самые суровые зимы не могли повредить ни одной ее веточки... Случалось, что на деревья весной напал жучок-долгоносик и принимался грызть бутоны. Но «бёре зимняя» и тут не сдавалась. Даже когда цветоед повреждал цветок, завязь все-таки превращалась в плод. Бывало, налетал на сад сильный ветер и начинал раскачивать деревья, на которых уже созрели плоды... Но «бёре зимняя» не давала ветру себя грабить. Плоды у нее крепко держались на ветках. Эти плоды сохраняли выносливость и тогда, когда их снимали с дерева. Обыкновенно чем нежнее груша, тем легче ей испортиться. Но не такова груша «бёре зимняя». Когда ее царапают, она сама залечивает свои раны: они быстро затягиваются и заживают. Оттого-то она и переносит без вреда осенью самые далекие путешествия (98–99).

В другом рассказе, «Как Мичурин вырастил яблоки на груше», авторы поражают воображение ребенка не столько сказочностью, сколько экзотичностью: «Тысячи лет росли в садах яблони и груши. Яблоки, как и полагается, давали яблоки, груши давали груши. И никогда до сих пор не бывало, чтобы на груше выросли яблоки, а на яблоне — груши. Но Мичурину как раз и хотелось создавать то, чего еще никогда не бывало. Он верил, что человек может по-своему переделывать природу. И вот он задумал сделать такой опыт: срастить грушу с яблоней». В результате «получилось небывалое, сказочное дерево; сверху яблоня, а снизу груша. Как няня держит ребенка на руках, так

груша держала и кормила яблоню. И от этого листья и ветки на яблоне делались все больше похожими на грушевые» (107).

Чудеса аккумулируются. Они поражают не только экзотичностью, но и небывалым количеством: «Триста новых сортов родилось в саду у Мичурина. Но он сделал не только это. Он создал науку о том, как создавать растения» (108). Мысль о том, что Мичурин был не просто селекционер-самоучка, но именно ученый, проходит красной нитью через эти рассказы: «Только немногие понимали в те времена, какие удивительные открытия сделал Мичурин. Он был великим ученым, а его считали всего только садоводом-самоучкой, потому что у него не было профессорского звания». Новый же Мичурин-Лысенко уже не просто профессор, но академик. Идеи одного перетекают в идеи другого:

Много удивительных растений создал Мичурин. Если бы не он, в природе не было бы северного абрикоса, северного винограда, сладкой рябины и многих других плодов. Или же пришлось бы ждать сотни лет, пока они появятся. Но Мичурин говорил: «Мы должны уничтожить время и вызвать в жизнь существа будущего, которым для своего появления надо было бы прождать века». И Мичурин побеждал время, вызывая в жизнь существа будущего. Он смело скрещивал южные сорта с северными, выносливыми. Он скрещивал не только яблоню с яблоней или грушу с грушей, но и совсем разные растения: сливу с абрикосом, черешню с вишней, вишню с черемухой, терн со сливой, рябину с боярышником и мушмулой (108).

Как и положено в соцреалистическом детском нарративе, сказка сливается с действительностью: «Теперь у нас уже много таких садов, где растут созданные им чудесные плоды. Сотни и тысячи его учеников продолжают его дело: сотворение растений будущего. И ты тоже можешь стать мичуринцем, если только захочешь» (109).

Благодаря Вячеславу Лебедеву не обходились без внимания и более взрослые категории детей. В конце 1940-х — начале 1950-х годов его рабочий стол превратился в настоящую фабрику мичуринской мифологии, адаптированной для читательской аудитории различных возрастов. В 1950 году он выпустил популярную биографию Мичурина для взрослых в серии «Жизнь замечательных людей». Детям младшего школьного возраста предназначались его «Рассказы о Мичурине». А школьникам среднего и старшего школьного возраста была адресована его «повесть о Мичурине» «Преобразователь природы», выдержавшая с 1948 года множество переизданий (переведенная на языки народов СССР и «стран народной демократии» и даже адаптированная для национальных школ). Если биография для взрослых еще оставалась в русле традиционного (хотя и сильно искаженного сначала самим Мичуриным,

а затем его биографами) нарратива, то адресованные детям тексты — законченные образцы мифологии.

Вершины агиография Мичурина достигла в вышедшей в 1952 году в Детгизе в книге Лебедева для детей младшего школьного возраста «Рассказы о Мичурине», каждый из которых предлагал новый законченный миф о «величайшем селекционере». О детстве Мичурина здесь рассказывалось, как о детстве Ленина: «С детства Мичурин был очень любознателен. Он не пропускал ни одной книжки, чтоб не прочитать ее» (3), достижения его небывалы: «Ни один человек в мире за всю историю человечества не достигал таких необыкновенных успехов. Работая в своем саду, Мичурин создавал совершенно новую науку — науку преобразования природы» (4).

Лебедев сумел превратить рассказ о жизни Мичурина в серию коротких поучительных игровых детских историй-приключений сказочно-фантастического характера. Эти истории основывались на рассказах, которые оставил о себе сам Мичурин, не ставший, видимо, ждать милостей от историков и позаботившийся о будущей биографии, скрестив ее с агиографией. Таков рассказ о путешествии по родному краю с посещением трех садов и встречей с тремя садоводами. Эта история излагается с очевидной апелляцией к библейской традиции: «Когда Мичурину было двадцать два года, он решил осмотреть все хоть чем-нибудь примечательные сады России. И вот он отправился путешествовать по родному краю. Так как Мичурин был в то время очень беден, то и одет был очень скромно, почти бедно. Однако вид его внушал всем уважение: голову он держал смело и высоко, ни перед кем не унижался, ни перед кем не сгибал спину. Он уже твердо верил в свое призвание».

В первом саду, хозяином которого был помещик немец Авенариус, Мичурин столкнулся с обманом (самое знаменитое дерево в саду заколачивали в специальный футляр на зиму). Во втором саду он столкнулся с помещиком-самодуром Саблуковым:

- Не пущу я тебя к себе в сад! — сказал он Мичурину.
- Почему? — спросил Мичурин.
- Не пущу, да и все, — сердито повторил Саблуков.
- Ты мне не нравишься: на смутьяна похож, на помещичьего врага.
- И вы мне тоже не нравитесь, — не остался в долгу Мичурин. — Вы на волкодава похожи, господин помещик...

Саблуков пришел в ярость и хлестнул Мичурина плеткой-арапником. Мичурин не стерпел такой обиды — подмял помещика под себя. Еле спасли помещика прибежавшие слуги. Мичурина скрутили, связали и посадили под замок в чулан. А Саблуков послал гонца за полицией. Утром должен был приехать полицейский пристав. Мичурин не стал дожидаться утра. Он разломал стенку чулана, в который его посадили, и ушел через сад на волю.

Третий сад оказался поистине волшебным, необыкновенно постриженным. Его хозяин принял Мичурина радушно, показал разные диковины:

Ходит Мичурин с приветливым хозяином по необычному саду и удивляется: для чего все это сделано?

А Кречетников ему разъясняет:

— Не хочу, чтобы мой сад на другие сады похож был, вот так и делаю... Хочу, чтоб все было по-научному... Хотел ему Мичурин сказать, что наука — не фокусы, но не решился доброго хозяина обидеть... «Нет, — думает Мичурин, — это еще не настоящая наука! Настоящая наука будет тогда, когда никакой пакли не понадобится деревьям, чтобы вызревали на них, не боясь холода, прекрасные яблоки и груши».

Подарил хозяин Мичурину семечки, разложив их по специальным подписанным пакетикам, изготовленным для гостя: «Все надо делать по-научному». Но «он, конечно, и не подозревал в то далекое время, что его молодой гость — Мичурин создаст настоящую науку садоводства, замечательную науку выведения новых растений!».

Как и во всякой мифологизированной биографии, интересно то, о чем в ней не сказано. Так, в этих биографиях ни слова не говорится о том, что своим садом Мичурин зарабатывал на жизнь. Иначе говоря, это было еще и предприятие. Напротив, на все лады повторяется мысль о том, что занимался он этим исключительно из любви к растениям. Ни слова не говорится о коммерческой стороне дела. Автор просто обходит ее молчанием (чего ребенок, разумеется, не заметит). Достигается это сугубо нарративно: «Молва о его необыкновенных розах распространилась по всей России, дошла даже и за границу. К нему стали приезжать и русские любители роз, и иностранцы. Иностранцам он обычно отказывал, не продавал им отводков от своих чудесных роз, но своим, русским людям позволял брать розы для разведения». Иностранцам отказывался даже продавать, а русским разрешал «брать». В другом рассказе сообщается о том, что «молва о винограде Мичурина, как и о розах его, пошла по всей России. К нему и за виноградными отводками стали приезжать люди со всех концов страны. Охотнее всего Мичурин давал свой виноград простым людям, крестьянам и рабочим». Он давал — они брали. Иностранцам «не продавал», но кому-то все же он их продавал, если приезжали покупать...

Патриотические пассажи, столь актуальные в годы борьбы с «низкопоклонством перед Западом» и за «приоритеты русской науки», связаны были с якобы желанием американцев «купить» Мичурина. Они «дважды пробовали сманить его к себе, в Америку, но Мичурин решительно и твердо отказывался от этих приглашений, хоть и плохо ему жилось тогда в родном краю. Царское правительство не только не заботилось о нем, не помогало ему ничем, напротив, — даже обижало и притесняло его». В рассказе «Как американцы

сманивали Мичурина» на разные лады пересказывается, скорее всего, выдуманная история о том, как, несмотря на отказ, американцы «не унимались» и без конца зазывали Мичурина в Америку. К нему даже приехал «один такой американец. Да не простой какой-нибудь, а профессор, по имени Френк Норрис Мэйор»:

— Я прислан для того, чтобы пригласить вас в Америку, мистер Мичурин... Мы, американцы, настолько богаты, что можем купить все ваши деревья, выкопать их с корнями из земли, упаковать, как полагается, и погрузить их вместе со всем вашим имуществом и семейством на специальный пароход! Дайте только ваше согласие, и все это немедленно будет сделано.

Невозможно было, однако, соблазнить патриота Мичурина, до глубины сердца преданного родной стране — России. Он наотрез отказался...

— Я никогда не покину родную землю и свой народ, для которого тружусь всю жизнь, — так гордо и твердо ответил он американцу.

Долго уговаривал американец, долго соблазнял Мичурина разными выгодами и благами, которые Мичурин, по его словам, мог получить от переезда в Америку. Иван Владимирович и слушать не хотел об этом.

Пришлось ни с чем уехать домой, за океан, американскому профессору Мэйору. Но американцы и на этом не успокоились. Снова, через некоторое время, пришло Мичурину письмо, на этот раз уже от американского правительства. Опять, уже в письменном виде, повторялись все уговаривания и соблазны:

«Вы можете выбрать себе в Америке любую местность, какая только Вам, мистер Мичурин, понравится, даже такую местность, которая будет напоминать Вам Ваше российское местожительство, — так писали американцы. — Мы предоставим Вам любое количество помощников и, кроме всего, — восемь тысяч долларов жалованья чистым золотом...»

Но американское золото и на этот раз не соблазнило Ивана Владимировича. Он ответил на письмо полным, решительным отказом. Мичурин остался верен своему народу и до конца своих дней продолжал служить родной стране.

Понять все величие и благородство этого поступка будет особенно легко, если припомнить, как бедствовал Мичурин в те времена. Равнодушие и невнимание царского правительства заставляли его весь свой скромный доход тратить на научные опыты, на развитие своего чудесного сада. Из-за этого и он сам и семья его часто имели для питания только черствый черный хлеб да воду, подкрашенную дешевым чаем. И все-таки он, как человек, искренне любящий свою Родину, не соблазнился американскими предложениями.

И хотя Мейер был не «профессором», а чиновником Министерства сельского хозяйства США и приезжал с целью купить у Мичурина посадочный материал, но, не сговорившись о цене, уехал, не имея полномочий «скупать» его,

эта патриотическая история на разные лады пересказывалась в каждой биографии Мичурина благодаря фантазиям набивавшего себе цену селекционера.

Как и всякая сказка, не обходятся эти рассказы без мистики. Так, в рассказе «Мудрый знаток природы» речь идет о дружбе Мичурина с предсказывавшей погоду лягушкой. «Много примет о погоде накопил за века и тысячелетия своей жизни народ, не знавший ни барометров, ни других способов предугадывать перемены погоды. Только причины примет, их разгадки были недоступны неграмотным людям». Не то Мичурин, даже на рыбалке занятый делом: «Сидит так Иван Владимирович на своем садовом бережку и во все внимательно вглядывается». И вот как-то раз, поймав несколько мушек, Мичурин протянул их на ладони лягушке, которая стала выходить к нему из воды перед дождем.

И что бы вы думали? Боязливая, казалось бы совсем безмозглая, эта тварь словно почувала в Мичурине друга всего живого, мудрого пестуна и знатока природы. Блеснув черными бусинками глаз, она доверчиво слизнула своим длинным раздвоенным язычком с ладони Мичурина предложенное ей угощение. Мичурин повеселел, засмеялся:

— Молодец, ты — храбрая! Да и умная вроде! Уже не та ли самая «царевна-лягушка», про которую в сказках говорится?..

На другой день опять вышел Мичурин с удочкой на берег. Смотрит, опять вылезает из прибрежных трав эта лягушка. Засмеялся Мичурин:

— Э, да ты, кажись, и правда, толковая животинка! Не дружбу ли со мной хочешь свести?.. Что ж, ладно, будем дружить, если так...

И в самом деле, как только появился Иван Владимирович на любимом своем месте для рыбной ловли, на бережку реки, тотчас подбиралась к нему черноглазая попрыгунья, у которой глазные выступы на голове, по словам Ивана Владимировича, в самом деле чем-то напоминали маленькую коронку.

Ну ни дать ни взять — сказочная «царевна-лягушка, как ее в книжках художники изображают... — смеясь, рассказывал он впоследствии. — И, может быть, как раз потому, что голова у нее была крупнее, чем у других ее сестер, оказалась она и толковее прочих.

Мораль рассказа предлагалась следующая: «Забавен этот случай из жизни великого преобразователя природы, но он и поучителен в то же время. Он доказывает, как дорого было Мичурину все, что окружало его в природе, как внимателен был он ко всему живому». Это нарочитое изображение Мичурина сказочным персонажем было частью стратегии по превращению его в мифологического героя, апелляция к которому служила укреплению авторитета Лысенко.

Один из последних рассказов как раз и назывался «Мичурин и Лысенко». В нем говорилось о том, как «однажды Мичурин прочитал в газете интересное

сообщение: в одной украинской деревне крестьянин Денис Никанорович Лысенко, по совету своего сына, молодого агронома Трофима Денисовича Лысенко, сделал необыкновенное дело: он превратил озимую пшеницу в яровую». О проделанном опыте рассказывается в том же сказочном ключе, что и о Мичурине:

...Посеял Лысенко-отец это зерно в весеннюю землю и стал ждать: каков-то урожай из него будет? Следит сам он за своим полем, следят и соседи — и все удивляются. Ростки, всходы дали это удивительное поле гораздо раньше, чем другие яровые поля, соседские. А когда стали наливаться колосья, то все так и ахнули:

— Ну и пшеница уродилась у Дениса Никаноровича Лысенко!.. Как в сказке, что ли, он подчинил себе природу?

А ничего сказочного, необъяснимого тут, конечно, не было, как не бывало чудес и у самого Мичурина. Просто сумел молодой агроном Трофим Денисович Лысенко понять, чего требует природа.

А затем, в согласии, в содружестве с природой, он повернул развитие капризного растения — пшеницы на такой путь, какой был больше всего удобен и выгоден человеку.

Не удивительно, что Мичурин

сразу же понял, что Трофим Денисович Лысенко — его последователь, его ученик. Он также умело управляет природой растений. Мичурин так и сказал своим помощникам:

— Этот человек будет надежным продолжателем моего дела!

Мичурин не ошибся. Сейчас академик Трофим Денисович Лысенко является верным продолжателем мичуринского дела. Он возглавляет многочисленную армию мичуринцев в Советской Стране. Мичуринское учение находится в надежных руках.

Многие из этих историй (правда, в ином стилистическом ключе) повторялись в биографии, вышедшей в серии ЖЗЛ. И хотя в «Повести о Мичурине» для детей среднего и старшего школьного возраста биография Мичурина излагалась менее подробно, чем в книге для ЖЗЛ, она компенсировалась стилевой гомогенностью. Это был полусказочный рассказ о том, что не подлежало верификации. Так, там рассказывалось о прадеде Мичурина, который якобы разводил сады под Калугой в екатерининские (!) времена:

Когда старик умирал, наказал он своему сыну, деду Вани: всеми силами добиваться того, чего сам добиться не сумел и не успел. И сын его, Иван Иванович, наказ помнил. После наполеоновского нашествия пришлось ему участвовать в заграничном походе: Варшава, Берлин, Франкфурт — все по пятам Бонапарта. Много обильных

садами мест прошел он с полком. И где бы ни случилось ему съесть яблоко, грушу или сливу, он семена не бросал наземь, а бережно прятал в сержантский свой ранец. По мере возможности разузнавал и названия. То были «ренеты», «риппенапфели», «тульдерлинги», да «штрейфлинги», да груши «беры», тающие, как масло, на языке.

Рассказ должен был воспитывать патриотизм, поэтому когда у деда все деревья погибли «на лютом российском морозе, махнул рукой Иван Иванович на иноземные фрукты. С тех пор не пытался он больше приучать к лютым российским зимам капризные западные деревца. Занялся местными, русскими сортами, стал отбирать из них что получше. Однако успеха не имел и в этом». И все же «дед не хотел бросить мечту о новом сорте. Когда он умирал, то кричал на смертном одре: «Владимир, ежели новую „беру“ выведешь, не смей оную „беру“ Наполеоном именовать!..» Вот так от прадеда к деду, от деда к отцу, а от отца к сыну — с «времен очаковских и покоренья Крыма» — выжила мичуринская мечта.

Кажется, сама эта история — свидетельство неизменности наследственного кода. Ведь со смертью Мичурина она не умирает, а только еще больше расцветает в делах верных помощников Мичурина, юных мичуринцев и, главное, его верного ученика Трофима Лысенко. Этот мотив мечты в финале книги звучит мощной кодой: среди учеников Мичурина, «конечно, немало мечтателей. Они надеются продвинуть под Вологду и Красноярск лимоны и мандарины. Над такими мечтателями, однако, никто не смеется. Все помнят, как смеялись когда-то козловские чуйконосы-торгаши над дерзкими замыслами новатора. Страна ждет многого от молодых мечтателей. Сбылись самые дерзкие мечты страны».

Мечты сбылись, но число мечтателей продолжало расти. Об этом непрекращающемся процессе роста захваченной романтической мечтой молодежи (а «мичуринское движение» охватывало главным образом детей) говорится в эпилоге, который называется «Наследство». Это превращение наследственности в наследство может быть определено как итог романтической линии.

Мичурин рисовался как романтический герой-мечтатель, вынужденный жить в «темном царстве» дореволюционной России. «Горожане считали его хорошим часовщиком. От заказчиков отбою не было. Но он чинил медленно, вдумчиво и зарабатывал ничуть не больше, чем остальные часовщики, что бегали к нему поминутно за советом. Все мысли Ивана Владимировича были в саду и у полки с книгами». Романтик, рвущийся из замкнутого, predeterminedного, размеренного мира к природе, цветам, яблоням. Эта драма должна была оправдать тяжелый, чтобы не сказать вздорный характер Мичурина. Даже жена об этом говорит (и не только в фильме, но и в книге для детей!): «Книги да часы только и знает. Раньше хоть в садике вместе возились — нет-нет, да и перемолвимся словечком, а теперь днями рта не раскроет. Так и врос в книги свои».

Согласно всем биографиям Мичурин был человеком с очень тяжелым характером: вспыльчивым, конфликтным, чрезвычайно грубым с окружающими. В биографиях для детей эта социопатия объясняется якобы присущим Мичурину революционным бунтарством. Так, царскому сановнику, приехавшему к нему с орденом, он заявляет, что отказался от американского приглашения, а «сами те изменники, кто Порт-Артур пропил», а на его вопрос о том, почему же он решил не покидать Россию, он заявил ему, что «вам, пожалуй, этого не понять, образование у вас не то». Городского голову, который приехал к нему поздравить его с присуждением ордена, он не пустил на порог, буквально выставил за дверь, передав со слугой, что благодарит, но ему некогда и «не велел пускать». Не удивительно, что у него кругом были одни враги, которые и чинили ему всяческие козни: «Иван Владимирович всегда гордился своей независимостью, которую отвоевал с таким трудом у жадного, глупого купеческого города, у косных, невежественных чиновников. Он давно боролся против старого мира, только своим, особым оружием. Он вышел из этой долгой борьбы победителем, пронес сквозь десятки лет свою независимость».

«Мичуринская биология», «мичуринская генетика», «мичуринское учение» Лысенко должны были быть продуктом науки, тогда как все образование Мичурина-ученого завершилось уездным училищем. Он не учился даже в гимназии, пробыв там всего несколько месяцев. Это требовало объяснения для советских школьников. Звучало оно так:

Однажды в воскресенье Ваня шел по улице. Он размечтался о родном Пронске и не заметил, как поравнялся с шедшим навстречу директором гимназии Оранским.

Ваня не видел его приближения. Только почувствовав на воротнике тяжелую руку, он вскинул голову и увидел знакомое лицо.

— Начальство не уважаешь! — рявкнул Оранский.

На другой день Иван Мичурин был исключен из Рязанской гимназии.

В реальности было сделано все для превращения Мичурина в ученого (каковым ни он, ни Бербанк, конечно, не были). Селекционер, садовод-практик в 1935 году был избран академиком ВАСХНИЛ и почетным членом АН СССР, ему было присуждено звание заслуженного деятеля науки, его чествовали как великого ученого, истинно «народного академика», что превращало Мичурина в протолысенко. Ведь «творческий дарвинизм» как наука не мог родиться из простого садоводства. Он должен был быть легитимирован, обретая статус большой «академической» науки. Поскольку «творческим дарвинизмом» была агробиология Лысенко, таким же дарвинистом должен был быть и Мичурин. Так что, рассказывая о его круге чтения, Лебедев особенно останавливается на чтении им Дарвина:

Неожиданно его обрадовала новизной взгляда брошюра с изложением теории Дарвина. В ней он узнал собственные мысли, смутно, но настойчиво тревожившие его. Нет в мире застывших, раз навсегда неизменных и не поддающихся изменению форм. Все изменчиво! Все в движении, все поддается изменению... Изменчивость видов! Как близка была ему эта идея, потрясшая мир!.. Долго не мог достать сочинений Дарвина, но зато уж, когда раздобыл, они стали его настольными книгами.

Объяснение происходящего в биологии в изложении для детей не просто упрощалось, но приводилось в соответствие с установленной философской матрицей. Подобно тому как в догегелевской философии доминировала метафизика, в естествознании доминировал классификаторский эмпиризм: «На полках академических библиотек устанавливались все новые и новые тома в тысячи страниц убористого шрифта. В этих томах до мельчайших подробностей описывались особенности новооткрытых животных и растений. Усики, зубчики, пятнышки, крапинки, пушок, узор... Число линнеевских видов исчислялось уже многими тысячами, и все конца не было их потоку. И каждый вид считался незыблемым, неизменным». Но Дарвин разбил эту статику. Подобно Гегелю, привнесшему диалектику, он открыл изменчивость:

Дарвин решительно высказал мысль, что виды, установленные Карлом Линнеем, изменчивы. Армия науки распалась на яростно враждующие лагеря. Последние годы века кипели бурными спорами.

— Вид неизменен в тысячелетиях! — кричали одни.

— Вид изменяется! — возражали другие.

Иван Владимирович не сомневался в том, кто прав в этом споре. Когда он клал перед собой зрелый плод лесной яблони, похожий на ягоду, и рядом с ним свое полуторафунтовое яблоко с детскую голову величиной, для него было совершенно ясно, что вид изменяется...

Мог ли он сомневаться в податливости, изменчивости растений, когда сам скрещивал «владимирку» с «черешней Винклера», терн с мирабелью, «гриот» с вишней «лотовкой». Тут все было для него ясно.

Ясно должно было быть и читателям «средних и старших классов школы»: Мичурин — это Маркс, созревший до того, что мир надо не «объяснять», а «изменять»: «Дарвин старался раскрыть законы естественного возникновения видов. А Иван Владимирович мечтал о большем — о полной власти над растительными организмами: он хотел знать, как управлять заново созданными растениями-гибридами, как делать устойчивыми драгоценные качества, с таким трудом отвоеванные».

Параллельно научной развивается линия, условно говоря, народная. «Народ высоко ценит труды старейших и самых верных учеников Ивана Вла-

димировича Мичурина, первым среди которых страна называет Трофима Денисовича Лысенко. Содружество мичуринцев нерушимо и плодотворно» («первый среди самых верных учеников», «нерушимое единство» — подобный дискурс раньше мог быть обращен только к вождю). «Народная наука» прежде всего патриотична. Переходящая из биографии в биографию история с американцами, которые якобы сманивали Мичурина, выглядит теперь так:

— Никуда я не поеду с родной земли, с ума мне сходить нечего, — решительно потряс головой Иван Владимирович и, помолчав, добавил: — У меня за плечами уже почти полсотни лет, почтеннейший мистер, а вы в Америку вздумали сманивать. Ведь работа моя русским садам нужна. Родине служу. Разве могу я, русский человек, бросить ее!.. Нет, почтеннейший, у меня слово крепкое. Золотом меня не сманишь.

Разумеется, «и Европа и Америка все внимательнее приглядывались к козловскому новатору науки. Голландцы, французы, немцы слали запросы, советы, каталоги, направляли к нему агентов, представителей». Состоялась «народная наука» в лице Лысенко. Предпоследняя глава книги о Мичурине называлась поэтому просто: «Лысенко» (последняя, конечно, называлась «Америка учится»). В ней речь шла о том, что идея яровизации родилась у «молодого новатора Лысенко» благодаря изучению «трудов Мичурина», где утверждалось, что в жизни растений есть периоды (стадии) и их следует использовать в процессе сознательного воздействия на растения. И вот, поворачивая науку «на новый, мичуринский путь», «шаг за шагом производя смелые опыты, Трофим Денисович Лысенко разрабатывал свою теорию стадийного развития растений. Он убедительно доказал, что, зная особенности отдельных периодов, или стадий, жизни растения, можно успешно управлять его развитием». Мичурин был якобы в восторге: «Слышите, — повторял Мичурин своим помощникам, — вот вам и еще одно Колумбово яйцо! Вот вам и еще одно Ньютоново яблоко!»

Мичурин был воплощением «народной науки»: он сам был частью народа, его наука служила народу, она была понятна народу и, в конце концов, растворялась в самой народной жизни. Значительная часть литературного производства мичуринской мифологии была посвящена последователям мичуринского дела — ученикам самого Мичурина, — и писалась либо журналистами сельскохозяйственного профиля, либо второстепенными провинциальными писателями, либо ими самими (а скорее, от их имени). Эти книги, написанные в агиографическом ключе, с одной стороны, отвечали ожиданиям сельских читателей, с другой, продвигали новый пантеон сельскохозяйственных святых.

Такова книга Федора Кравченко «Друзья Мичурина»¹, где рассказывается о Семене Федоровиче Черненко — одном из многочисленных последователей Мичурина — Лысенко, среди которых были известные на всю страну Мальцев, Горшков, Лукьяненко, Лисавенко и др. Их всячески популяризировали по радио, в газетах и журналах наперебой рассказывали об их достижениях. Им посвящали фото- и кинорепортажи, о них писали очерки и книги. Биография Черненко — одного из таких героев-мичуринцев — мало отличается от других подобных.

С детства он увлекается селекцией, боготворит Мичурина, в 1925 году вступает с ним в переписку и получает от него письмо. Обычно с письма Мичурина начинается история чудес. Но прежде чем чудеса начнутся в саду, в поле или на приусадебном участке, они начинают происходить в биографиях героев. Так, Черненко бросает все и идет к Мичурину в подмастерья. «Не каждый мог понять, почему Черненко, которому предлагали хорошую должность в совхозе, готов был пойти чуть ли не чернорабочим к Мичурину» (5). Но только пройдя «школу мичуринской науки», смог он в дальнейшем добиться многого в селекции. Мичурин учит практике. Именно ее описывает книга, адресованная главным образом сельским читателям, которым нужны не теории, но конкретные примеры и практические знания. Поэтому теории упаковываются в «обмен опытом» и подаются в форме таких диалогов:

— А как ты ухаживал за гибридами в первые годы их жизни?

— Старался не вмешиваться в их развитие и не применял ножа и пилки, хотя и видел, что нижние ветки на штамбиках бывали полудикие.

Иван Владимирович, подумав, сказал:

— То, что ты их в это время не изнеживал, хорошо! Особенно это верно там, где в происхождении участвовал южный сорт. Но ветки полудикие, которые ты наблюдал, надо было удалять, чтобы дать возможность лучше развиваться верхним, более культурным побегам. Это очень важно для молодого гибридного растения... От этого сеянцы вырабатывают более культурные качества и постепенно совершенствуются. Да, это очень важно, — задумчиво прибавил Мичурин (12–13).

Так в доступной форме излагается теория наследственности приобретенных признаков, к которой Мичурин якобы пришел в итоге многолетних наблюдений. Он отправляет своего послушника Черненко «в мир» и ставит перед ним задачу создать морозоустойчивые сорта яблок, «чтобы свежие плоды не переводились у нас круглый год» (14). Тот отправляется на Тамбовщину, где «под руководством Мичурина научные работники боролись за новые сорта,

¹ Кравченко Ф. Друзья Мичурина. М.: Профиздат, 1955. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

которые отличались бы скороплодностью, обильной урожайностью, зимостойкостью и высокими вкусовыми качествами». Здесь Черненко предстоит совершить свой главный подвиг. Его мысли полностью заняты тем, как создать «яблочный календарь», чтобы советские люди имели свежие яблоки круглый год. Переживания и размышления героев оформляются в образцовом соцреалистическом нарративе:

Порой, проснувшись среди ночи, Семен Федорович лежал с открытыми глазами, прислушиваясь к ровному дыханию спящих детей, к паровозным гудкам, доносившимся с железной дороги.

Наталья Яковлевна обычно делала вид, что спит, но однажды не выдержала.

— Ты что, все насчет летнего сорта? — шепотом осведомилась она.

— Да, Наташа.

— Посоветовался бы с Иваном Владимировичем.

— Чтобы он за меня все сделал? — Помолчав, Семен Федорович сказал: — Здесь, на Тамбовщине, Наташа, совсем нет хороших летних сортов яблонь. Надо, чтобы они были. — Он все так же шепотом стал размышлять вслух... (17)

После долгой, на несколько страниц, беседы о селекции жена, наконец, засыпала, «но сам-то он засыпал нескоро. И сколько еще бессонных ночей провел Семен Федорович в раздумье: как создать хороший летний сорт? Что взять для скрещивания?» Выясняется, впрочем, что бессонницей герой страдал с раннего детства, когда Сене «мерещились выращенные им самим огромные сады, где растут деревья, которых еще не было на свете. Их создал селекционер Семен Черненко» (20).

Став селекционером, наш герой рассуждает о новом сорте так, чтобы это было доступно крестьянской аудитории. Описание селекционного процесса мало отличается от того, каким гоголевская Агафья Тихоновна воображала идеального жениха:

Он рисовал в своем воображении плод, который может появиться в результате скрещивания. Да, он должен быть крупным, типа Папировки, но вместе с тем более красивым, нарядным. И вкусным, гораздо вкуснее, чем Папировка или Анис. И окраску хотелось бы создать понежнее, чем у Аниса. Тот надевает нарядное платье поверх грубой зеленой рубашки. «Мы наше яблочко принарядим иначе» — думал Семен Федорович... (19)

Затем, по законам агиографического жанра, следует драма: герой вступает в борьбу с профессорами-схоластами, которые хотят загубить «живое дело». Во всех неудачах селекционера (точно как у Лысенко) виноваты недобросовестные исполнители или бюрократы. Среди них — председатель райисполкома

Потемков. Здесь следует заметить, что в начале книги читателя предупреждают, что «наряду с подлинными энтузиастами — друзьями Мичурина в книге фигурируют люди, так или иначе тормозившие развитие плодородства в Мичуринском районе. Фамилии их изменены» (3). Видимо, это относится и к Потемкову — болтуну, который ничего не делает для селекции и лишь создает видимость благополучия в районе (чем, надо полагать, должен походить на Потемкина). Черненко жалуется Потемкову на то, что зайцы уничтожили молодые деревья.

— Не до того, Семен Федорович. Знаете, какое у нас нынче горячее время?..

Черненко подумал, что он круглый год жалуется на «горячее время».

— Ну, я сейчас подъеду туда, — заключил Потемков. — Я им всыплю!

Прощаясь, он заверил Семена Федоровича:

— Вы не беспокойтесь, дорогой. Нынче трудновато нам. С надоем молока отстаем, да и других забот хватает. Но мы и это дело двинем. А как же! Наш район — родина этого самого... мичуринства. Мы еще так разовьем садоводство...

Ничего более от Потемкова добиться не удалось. В райкоме партии селекционера также лишь заверили, что садоводство еще «разовьется»... (83)

Словом, во всех бедах виновато руководство, не соблюдающее «предписания науки» и формально относящееся к важному делу, нерадивость колхозников, а то и злой умысел:

Из колхозов шли худые вести. Грызуны уничтожали молодые посадки; в старых садах завелись вредители и болезни; яблони усыхали; междурядья покрывались зарослями сорняков. Никто не заботился ни об удобрении почвы, ни о поливе деревьев. Плодов не было, и колхозники говорили, что бесполезно сажать сады.

На гибридных участках Черненко тоже кто-то из года в год раньше времени снимал яблоки с тех деревьев, которые он намеревался выделить в сорт. Никак не удавалось послать спелые плоды помологической комиссии, проверявшей достоинства новых сортов (84).

Страсти завершаются в одночасье: в Мичуринский район прибывает новый первый секретарь райкома, а сам Черненко получает Сталинскую премию. Третья часть этого жития называется «Дело Мичурина». В первой же ее главе «Нужен крутой поворот» происходит «крутой разговор» нового первого секретаря с Потемковым, который заканчивается, как и следовало ожидать, снятием нерадивого председателя райисполкома с должности. Новый секретарь райкома заверяет Черненко: «я целиком согласен с вами. Райком партии позаботится о том, чтобы колхозное садоводство развивалось как подобает и чтобы шире внедрялись новые сорта, в том числе и ваши» (95).

К концу книги стиль становится все более торжественным. На смену диалогам приходит дискурс газетной передовицы. Последняя глава «Столбовая дорога» вся написана в стиле, сочетающем патетику с языком бюрократического отчета:

Саженьцы! Вот в чем особенно нуждаются сейчас садоводы страны. Участники совещания призвали всю молодежь области заложить в дни юбилея мичуринские сады на площади в полторы тысячи гектаров. Для этого прежде всего нужен хороший посадочный материал. Не случайно директор Научно-исследовательского института Белохонов в своем посвященном юбилею докладе особо отмечал, что «семенные насаждения должны быть культурным садом, а не зарослями, которые, к сожалению, имеются еще во многих питомниках» (121).

В финале читателя ожидает апофеоз мичуринского учения. Следует каскад цитат из передовой статьи «Правды» к столетию Мичурина. Затем идут высказывания о значении «мичуринской науки» китайского профессора, болгарского ученого, чехословацкого инженера, немецкого, датского, мексиканского биологов, которых цитировала «Правда». Все это подкреплялось астрономическими цифрами из той же «Правды» — сколько заложено садов и ягодников, посажено плодовых деревьев, выращено саженцев и т. д. Завершалась книга цитатами из статьи в «Правде» все того же нового первого секретаря Мичуринского райкома о том, что «в каждом колхозе наряду с решением задачи подъема ведущих отраслей хозяйства — полеводства и животноводства — можно усиленно развивать и садоводство при необходимом внимании к этому делу» (124).

Здесь особенно видно, как дискурсы соцреалистической литературы и газеты подпитывают друг друга: литература дает газете персональное измерение, помогая читателю интернализировать идеологическое сообщение. Газета дает литературному изложению авторитетность и структуру, вписывая его в широкий политический контекст. Этот механизм воздействия был менее сложным, чем в колхозном романе или в научном изложении, а потому более эффективным и распространенным в широкой среде читателей, ограничивавшихся научно-популярной литературой.

«Мичуринская наука»: *Argumentum ad baculum*

Культ Лысенко, достигший после 1948 года своего апогея, был уникальным. Никому из живых, кроме Сталина, не полагалось быть прямым учеником умершего бога. Только Лысенко провозглашался наследником обожествленного Мичурина. Разница особенно заметна на фоне происходившего в физиологии, новые лидеры которой не получали от культа Павлова и доли того, что получал Лысенко от культа Мичурина. Поэты не писали о них стихов,

а драматурги — пьес. В случае же Лысенко речь шла даже о фильме, идея которого материализовалась в киносценарии Григория Колтунова «Преобразователи (Народный ученый)»¹. Томасу Макленахану удалось отыскать написанную в июне 1950 года рецензию на него Довженко, который выступил категорически против изображения Лысенко под другим именем (отчасти именно это сделал он сам, превратив Лысенко в Мичурина — и наоборот). Теперь же основная претензия к сценарию формулировалась Довженко так:

Дело в том, что герой сценария — Осадчий — замаскированный академик Лысенко. Это будет сразу ясно всему Советскому Союзу. <...> Осадчий — необобщенный тип советского ученого, он носит все признаки Лысенко, вершит в точности его дела. Зачем же называть его Осадчим? Лысенко опротестует образ Осадчего и будет прав. Нельзя отнимать у него его точные научные открытия и передавать их другому лицу. Причем в сценарии наряду с Осадчим существует и Лысенко, а сам Осадчий от псевдонима не перестал быть Лысенко. Здесь автор явно пошел по неправильному пути, стал жертвой либо собственного недомыслия, либо неверного указания о том, что биографический фильм о Лысенко делать нельзя. <...> Если же о живом Лысенко делать фильм рано, то Осадчего надо было создавать на ином научном материале, а не брать точные лысенковские дела. <...> Мое мнение — фильм надо делать о Лысенко. Если же нельзя делать биографию, надо взять лишь отдельные яркие факты².

Будь такой фильм снят, это стало бы неслыханной новацией в сталинском политическом ритуале, где из всех живых только сам вождь обладал правом на экранное воплощение. Между тем Лысенко (без упоминания его имени) шагнул со сцены на экран. Стоит вспомнить в этой связи пьесу Бориса Ромашова «Великая сила» (1947) и одноименный фильм Фридриха Эрмлера (1950). И все же там выдающийся ученый Лавров называется «последователем Мичурина», который руководствуется учением безымянного «академика полей».

Зато в других искусствах культ Лысенко не знал границ. Мы продолжим разговор о маргинализированном ныне жанре научно-популярной (научно-художественной) литературы. В 1920–1950-е годы, в эпоху популяризации научных знаний и резкого повышения статуса образования и науки, этот жанр переживал небывалый расцвет: научно-популярная литература занимала едва ли не ведущее место на книжном рынке, превосходя не только художественную, но и политическую литературу и составляя более трети — 36% — всей книжной

¹ По утверждению дочери Колтунова, его сценарий был уже запущен в производство, когда тот, якобы разочаровавшись в Лысенко, сам забрал его, вернув студии гонорар: <http://odesskiy.com/k/koltunov-grigorij.html>.

² *McLenachan Th. Stalin's Celluloid Heroes: Scientists in Post-War Soviet Cinema, 1947–1951* (PhD Dissertation, SSEES UCL, 2018). P. 81.

продукции, издаваемой в стране¹. Ее аудитория была обширной и многообразной и охватывала значительные группы читателей.

В СССР сложились целые авторские группы пишущих по тем или иным научным темам. Так, Лысенко обслуживал целый коллектив (как сказали бы сегодня, «пул») авторов, создававших обширную научно-популярную полу-фантастическую паралитературу — В. Сафонов, В. Елагин, Г. Фиш, В. Лебедев, А. Поповский, Михалевич и мн. др. Одни писали для детей, другие — для взрослых. Одни специализировались на истории, другие — на современности. Одни пришли из журналистики, другие — из писательской среды.

Так, автор множества книг, статей и очерков, воспевавших открытия и достижения Лысенко, Геннадий Фиш специализировался на контрпропаганде и международных сюжетах. В числе самых известных был его очерк «Освоение методом присвоения», где Фиш защищал Лысенко от... плагиата, разоблачая немцев и американцев, якобы присвоивших себе теорию стадийного развития растений, созданную Лысенко, и англичан, присвоивших себе разработанный им метод внутрисортного скрещивания², а также очерк «Советская быль и американские сказки», где рассказывалась героическая история сохранения семян, якобы съеденных во время блокады Ленинграда.

После войны Юлиан Хаксли, сын одного из самых известных и последовательных защитников дарвинизма Томаса Гексли (Хаксли) и брат Олдоса Хаксли, сам выдающийся биолог, основатель Всемирного фонда дикой природы и первый Генеральный секретарь ЮНЕСКО, заявил, что во время блокады Ленинграда погибла уникальная коллекция семян, собранная трудами экспедиций советских ученых и не имевшая в мире равных. Она содержала 38 тысяч образцов пшеницы, собранных со всех концов земного шара — от Юго-Западной Азии и горного Китая до Средиземноморья, Абиссинии и Южной Америки, — а также, конечно, со всего Советского Союза и семидесяти других стран, 70 тысяч образцов ячменя, ржи и овса, 23 тысячи образцов зернобобовых культур. Всего с семенами овощных и технических культур число образцов приближалось к 200 тысячам. Коллекция эта не была музейной. Ею активно пользовались селекционеры. И вот эти несколько тонн коллекционного зерна были, по заявлению Хаксли, съедены работниками института. В 1948 году разразился международный скандал.

Разоблачая недоброжелателей, Фиш рассказывал, как героически сохранялась коллекция, как самоотверженно защищали ее партийные руководители Ленинграда и голодающие работники института и как коллекция опять обновляется и служит делу селекции. Очерк описывал, как в Америке умирают

¹ См.: Ваганов А. Г. Спираль жанра: От «народной науки» до развлекательного бизнеса: История и перспективы популяризации науки в России. М.: УРСС, 2014.

² Фиш Г. Очерки наших дней. Л.: Газетно-журнальное и книжное издательство, 1949.

от голода и нищеты из-за нехватки продуктов, а фермеры сливают в океан молоко и сбрасывают тонны пшеницы, как там превратили почву в бесплодную пустыню, как фермерам выплачивают премии за сокращение посевных площадей и как оклеветали там великий подвиг советских ученых. Очерк завершался рассказом о невиданной миндале-вишне и другие чудесах, творимых советскими людьми на полях, где вскоре должна заколоситься ветвистая пшеница. «Это осуществляющаяся мечта человечества. Это настоящая сказка», — говорит журналисту селекционер-энтузиаст. Нет, отвечает Фиш: «Нет, это быль. Советская быль. А там, за океаном... — там царство чуждой, враждебной человечеству сказки, где царят злые, неистощимые в своих кознях кашеи, — к счастью, смертные. И каждая новая творческая победа советских людей в науке, на полях, на заводах неотвратимо приближает конец этого злого мира»¹. Сказка, как можно видеть, была универсальным инструментом: она была радостной и волшебной, когда речь шла об СССР; мрачной и враждебной, когда речь шла о Западе.

Такого рода литература была близка к журналистской контрпропаганде (хотя Фиш написал несколько книг собственно о «советской были» — чудесных достижениях «мичуринской науки»).

Особый интерес представляет литература, посвященная популяризации науки и близкая к историко-научному жанру. Одним из наиболее известных авторов этого направления был Вадим Сафонов. Он стал одним из главных популяризаторов Лысенко и Лепешинской и зарекомендовал себя ярким журналистом и популяризатором науки еще в 1930-е годы, написав книги «Ламарк и Дарвин» (1930), «Случайно ли возникла жизнь на Земле» (1931), «Победитель планеты» (1933), «Как возникла жизнь» (1934). Главной его работой в это время стала вышедшая в серии ЖЗЛ биография Александра Гумбольдта (1936). Во время войны его интересы предсказуемо смещаются в сторону патриотической тематики: двумя изданиями (в 1943 и 1945) выходит его биография Тимирязева, а после войны он всецело посвящает себя популяризации «новой биологии». Одна за другой выходят его книги «Загадка жизни» (1946), «Земля в цвету» (1948), «Живая земля» (1949), «Бесстрашие» (1951), «Первооткрыватели» (1952), «Люди великой мечты» (1954) и др.

Биолог по образованию, он начинал свой путь в журналистике в 1929 году со статьи в журнале «Молодая гвардия» о достижениях советской генетики. В статье «Эволюция в стакане» речь шла о Николае Дубинине, одном из главных антиподов Лысенко. Но быстро поняв, что «народный академик» — персонаж, сулящий куда более яркую журналистскую карьеру, Сафонов стал его страстным пропагандистом. Биологическая наука переживала в сталинскую эпоху настолько быстрые и непредсказуемые изменения, что угнаться за ней мог далеко не всякий. Сафонов также нередко ошибался.

¹ Фиш Г. Очерки наших дней. С. 234.

Так, в 1946 году он выпустил книгу «Загадка жизни». Написанная в самый канун холодной войны, она еще наполнена многочисленными ссылками на западных ученых и рассказами о достижениях мировой науки (что уже через год станет невозможным). Хотя упоминаются в ней и русские ученые, речь в книге идет не об «отечественных приоритетах» в решении «загадки жизни», но о поиске главным образом западной наукой подходов к разгадке «великой тайны» возникновения жизни. Написанная как научный детектив (история мысли) и одновременно научная фантастика (описания эволюционного процесса) книга, хотя и содержала нелепые измышления (увлечение Лысенко и идеями академика Александра Опарина не прошло для Сафонова даром), в целом оставалась вполне вменяемой. По крайней мере, описывая процесс зарождения жизни, Сафонов не упоминал Лепешинскую, а в главе о вирусах не догадывался о скором появлении Бошьяна. Это не мешает ему в 1951 году написать апологетическую книгу «Бесстрашие» о Лепешинской, где история возникновения жизни была перевернута с ног на голову.

Книга «Земля в цвету»¹ (парафраз названия киноповести Довженко «Жизнь в цвету», легшей в основание его фильма «Мичурин») по праву была удостоена Сталинской премии. В ней была предпринята последовательная и весьма успешная попытка переписать историю естествознания с точки зрения «мичуринской биологии». Еще жив был Дарвин, а на Западе

уж потянулось тусклое безвременье.

Тогда-то из всех щелей полезли там, в западной науке, пигмейские полчища специалистов, различных «истов» и «логов», как гневно называл их Климент Аркадьевич Тимирязев. Тогда-то, заполонив науку, объявили они, что «наш век — не век великих задач», а «всякого пытавшегося подняться над общим уровнем, окинуть взором более широкий горизонт» провозгласили мечтателем и фантазером.

Случилось это, когда и самое общество капиталистическое начало дряхлеть и стал исходить от него запах тления, как от перестоявшегося поля, гниющего на корню.

В эту-то сумеречную пору и зародилась мысль, что непременно надо оборачиваться назад, чтобы увидеть где-то там, в даях прошлого, сказочных великанов-ученых: они были когда-то, но больше их нет, да и не может быть (4).

Уже тогда центр естественно-научной мысли переместился в Россию: здесь кипела мысль мечтателей и фантазеров, решавших «великие задачи», здесь рождались новый мир и молодое, полное жизни общество, здесь появлялись великаны-ученые, которых увядающий в миазмах гниения Запад породить уже

¹ Сафонов В. Земля в цвету. М.: Молодая гвардия, 1950. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках.

не мог. Но порожденное на Западе знание подлежало апроприации. Поэтому читателю сообщалось, что подобно тому, как после Маркса на Западе исчезла философия, после Дарвина там исчезла биология. Так что читатель узнавал, что еще при жизни Дарвина

наука нашей страны уже оспаривала первое место в мире по размаху и глубине исследований в области дарвинизма. Целая плеяда замечательных ученых вскоре подняла эволюционную теорию в русской науке на недосягаемую высоту...

В сущности, во все ветви науки о жизни именно русские ученые внесли эволюционное содержание.

А наследница лучших традиций русской науки — советская наука — вписала новую важнейшую главу в мировую «биографию» дарвинизма. Гигантскими шагами двинуто вперед у нас исследование, углубление великого учения о развитии живой природы...

Дарвинизм нашел в Советской стране свою вторую родину. Он поднялся здесь на новую ступень и приобрел небывалые качества. Он сделался творческим дарвинизмом.

Гигантским, принципиально новым этапом во всем развитии дарвинизма стала мичуринская наука (181–182).

Естественно-научный исторический нарратив получал телеологическую заданность: он должен был историзировать «новую советскую биологию», показать, что открытия Мичурина и Вильямса — прямое продолжение славных традиций великой науки, а достижения Лысенко, Лепешинской, Бошняна и др. — своеобразное завершение векового поиска «тайны жизни». Прежде всего, речь шла о Дарвине, теория которого продолжала оставаться номинально ключевой, хотя фактически подлежала полному пересмотру. В этом смысле судьба «учения Дарвина» напоминает судьбу «учения Маркса»: и тот и другой, сохраняя номинально «основополагающее» место в сталинизме и лысенкоизме соответственно, были подвергнуты тотальному пересмотру.

Образцом такой переработки дарвинизма является новая интерпретация его возникновения: «Что подсказало Дарвину его теорию? Человеческая практика. Людская деятельность в живом мире, та деятельность и те способы, посредством которых люди выводили новые породы животных, по своему произволу лепили новые растения. Вот откуда извлек Дарвин свой закон эволюции!» (29).

Последовательное превращение дарвинизма в ламаркизм служит делегитимации генетики. Дарвин (который писал о Ламарке: «Да сохранит меня небо от глупого ламарковского „стремления к прогрессу“, „приспособления вследствие хотения животных“») превращался в союзника Ламарка, а Мендель объявлялся их смертельным врагом. Многие страницы книги Сафонова

посвящены мрачному «средневековому монаху» и его монастырским опытам. И напротив, яркой жизни Тимирязева, который описывается как фигура куда более важная для мировой науки, чем Мендель с его генетикой.

Так возникает в книге ключевая метафора — «наука-карлик» и «наука-великан». Вершиной последней стал Мичурин, которого Сафонов называет «самым великим во всей истории человечества преобразователем природы» (97). Эти намеренно гиперболизированные оценки служат пониманию нового статуса науки — не объясняющей, но *преобразующей и творящей* мир. Мичурин не столько ученый в привычном понимании, сколько творец. И созданная им наука — наука переделки, а не объяснения.

Мичурин — творец и, следовательно, художник:

Какое подлинное, цельное, глубокое чувство красоты носил он в себе! Красоты и прелести мира, его окружающего, живого мира, цветущего и плодоносящего, его руками изменяемого. Глазом художника он видит его... И мы с очевидностью наблюдаем, как та великая сила, которая двигала им, властно понуждала работать и обращала работу в радость, — как составлялась она, конечно, и убеждением в важности и полезности его дела, и страстным стремлением добиться в нем наибольшего, чего может добиться человек, но как, кроме того, была она еще чем-то. Тем, без чего невозможен труд большого исследователя природы, как невозможен труд художника. И это что-то — поэзия. Ощущение поэзии природы и чувство высокой поэзии собственного творчества.

И только после рождения «великой науки» приходит на страницы книги «командарм полей» (так называется раздел, посвященный Лысенко). Его «учение» излагается так, как если бы оно не было разрывом и радикальным вызовом всему, что известно науке, но ровно наоборот — как если бы оно выросло из многовековой научной мысли. Одна предпосылка настраивается на другую, одно допущение предопределяет другое. Например, утверждается, что «два миллиарда лет развития жизни на Земле, миллионы лет эволюции данной живой ветви, тысячи лет формирования вида» снабдили каждую особь «способностью предъявлять определенные требования к среде, извлекать из среды те или иные элементы в том или ином соотношении, именно так, а не иначе перерабатывать их, чтобы получались «пластические вещества», из которых будет построено живое тело». Ясно, что подобное изложение эволюционного процесса не имеет ничего общего ни с дарвинизмом, ни с генетикой. Но оно принимается в качестве основания последующих построений: «Всякое растение строит себя, свое тело из пластических веществ, им выбранных, им извлеченных из среды, им приготовленных. А если... если дать ему чужие пластические вещества? Но как это возможно? Ответ уже произнесен: вегетативная гибридизация» (171–172). Ясно, кем дан этот ответ.

Именно Лысенко совершил во время войны настоящее чудо — он «оживил» созданные им семена и накормил страну:

Сроки весеннего сева, военного сева великой борющейся страны, не ждут. Человек не может ждать, пока неспешащая природа неверно и медленно снимет заклятие с «зачарованных» семян: ведь это созданное человеком, только в его властных руках живущее и приносящее урожаи растение. Он сам должен оживить его!

И вот впервые, в грозные военные годы, под руководством академика Т. Д. Лысенко началось массовое оживление мнимо умерших семян. Разгребались хранилища. Весенний ветер овеивал рассыпанные тонким слоем зерна.

И, обогретые, они просыпались. И всхожесть с тридцати процентов повышалась до девяноста, иногда до сплошной. Так было в колхозах и совхозах Челябинской области, и Казахстана, и Сибири (177).

Автор из скромности называет Лысенко просто «солдатом» в битве за хлеб, в борьбе за пищу для миллионов, в сражении за жизнь страны: «солдат этих фронтов, Лысенко, шел туда, куда громче призывала страна. Он двигал дальше свою теорию и думал об агроприеме и о боронах. Он был исследователем и агрономом, инженером полей, но миллионы гектаров были в этих полях, он действовал тогда, как сверхагроном, или, — так хочется назвать его, — как народный агроном Родины» (180).

Вокруг него — целая армия последователей. Например, некто Колесник — колхозный агроном, народный селекционер-философ. Ему посвящена глава «Что такое социалистическая романтика». Сафонов воспроизводит разговор с ним:

...Колесник вдруг спросил сам:

— Что такое социалистическая романтика? В советском селе, в колхозах?

И предложил:

— Хотите скажу?

Он достал записную книжку, полистал, но не прочел из нее, а произнес твердо, уверенно, очевидно выношенное:

— Социалистическая романтика — единство воли от секретаря обкома до звеньевой через науку агронома-опытника (219).

Интересно это определение романтики через *волю*. В действительности речь идет о *власти*. Сафонов настолько захвачен картиной нового, что уже не отличает познание от преобразования. Он восторгается армией юных натуралистов. Это настоящая армия: к началу 1950-х годов в движении юннатов участвовало пять миллионов детей, это «уже не шутка, не „детская игра“ — целый молодой народ» (231). И вот эти юные натуралисты «входят в природу, как в мастерскую», а значит участвуют «в том общем, великом преобразовании

живого мира, которое ведет вся страна». И где кончается мечта и начинается реализация воли, где кончается познание и начинается приложение силы, сказать определенно нельзя:

К подопытному живому организму они подходят в сознании своей власти над ним, права на эту власть и нужности работы, за которую взялись. И когда на биостанциях видишь, как работают юные натуралисты, приходят в голову неожиданные и даже несколько забавные сравнения: вот одни «объезжают» картошку, как объезжают норовистую лошадь, пока она не станет совсем смирной и покорной и не будет слушаться малейшего движения поводов; вот те учатся применять и сочетать различные воздействия, чтобы извлечь наружу все силы, таящиеся в клубне, в зерне, и неутомимо стремятся достигнуть такой безошибочности в управлении организмом, какой достигает наборщик-линотипист в работе на клавиатуре своей машины... Так и должен работать, исследовать, создавать могучее знание человек — владыка природы (230).

Сафонов рисует страну, преобразившуюся в результате воплощения «великого сталинского плана преобразования природы»: «в современную нам чудесную человеческую эру, творимую в нашей стране, должна быть создана земля такого плодородия, какого не знала природа» (310). Сталинские лесополосы не только спасут почвы от засухи и наступления пустыни. Страна полностью изменится.

Название последней части книги «Творчество жизни» следует понимать буквально. Это чистая литература — фантастика, превращенная в «советскую бль». В СССР люди «считают простым и естественным, что живут на земле с повышающимся плодородием. На какой же еще земле должен жить, строить, думать о своем завтра человек?» (329). Странно, что этот человек вообще должен думать о завтра, когда он обладает «нерушимым знанием, что наступающий день будет щедрее, что землю должно и можно улучшать безгранично» (330).

И тут отказывают тормоза науки, и автор уносит нас в область чистой фантастики. Какой увидели бы Советскую страну гости из космоса? Эта картина достойна того, чтобы предстать во всей полноте:

Они увидели бы перемену оттенка в ряде мест земного диска. Там в голые степи уже внедрился лес, больше полумиллиона гектаров лесных полос — неременная составная часть степного ландшафта будущего.

По великому плану, осуществляемому нашей страной, в 1949–1965 годы будет высажено 5 миллионов 709 тысяч гектаров новых лесных полос. Что значит эта цифра? Она равносильна тому, что в течение 15–16 лет будет создан исполинский бор шириной в сто километров и протянувшийся дальше, чем от Москвы до Курска.

Астрономы с планеты-соседки увидели бы стирание желтых пятен: зеленую черту новой Вахшской долины, новые моря, ярким бархатом помеченный путь каналов и повернутых рек.

Воздвигается исполинская Мингечаурская плотина, и жизнью расцветаются азербайджанские степи. Исчезает Голодная степь. Первый канал уже пересек Сальские степи. Три миллиона гектаров будут всего орошены там. Пробуждается Заволжье, и лентой от Сталинграда до устьев великой реки протянется преобразенная Волго-Ахтубинская пойма, земля сказочного изобилия: уже говорят о Долине плодородия, новой «нильской долине», которая ляжет на карте Европы.

«Изумрудные пятна» полярного земледелия раскиданы по просторам Арктики: там был «гроб природы». А на крайнем юге нашей страны было другое мертвое пространство — желтое пятно Кара-Кумов и Кзыл-Кумов. «Республикой пустынь» называли Туркмению. Теперь мы читаем о великой битве с песком. Уже создан большой Ферганский канал. Недалеко от древнего Самарканда возникает Узбекское море. Большой Кара-Кумский канал бросит в самую огромную на свете песчаную пустыню воды Аму-Дарьи.

А вдоль тех каналов и арыков, что уже есть в Туркмении, на протяжении 3000 километров насаждаются полосы лесов.

Поля колются на «крыше мира», и, как в Хибинах, странно и своеобразно изменилась там природа растений: стебли овса и ячменя оказались сахарно-сладкими.

В то время как на юго-востоке уже сейчас пробуждаются к жизни сотни тысяч гектаров самой мертвой земли в мире, земли, умершей от жажды, на западе создается другая новая житница — на земле, захлестнутой водой. Там, в Полесье, миллионы гектаров — глушь, окна черной жижи, криво заросшие гривы, тучи комаров и мошкары в душных лесах, описанных Тургеневым, Куприным. Но эта земля-утопленница насыщена азотом; чего-чего, а уж засух она не ведает. И когда оживет она — будут на ней созреть урожаи изобильные, ровные...

Вместе с полесской проблемой решается и другая: правильного размещения лесов в Белоруссии. Там верховья многих рек днепровского бассейна. И если окружить их истоки необходимым лесным ландшафтом, исчезнут засухи на Украине... (331)

Картины будущего (или уже настоящего?) сменяют одна другую. Кажется, романтизм полностью вытеснил реальность. Трудно даже представить себе, что все это писалось спустя два года после поразившего страну страшного голода 1946–1947 годов, возникшего не только в результате развала сельского хозяйства страны во время войны, отсутствия мужского населения в колхозах и засухи 1946 года, но главным образом, как показал В. Ф. Зима, в результате политики советского режима экспорта зерна за рубеж, создания стратегического зернового резерва на случай новой войны, крайне неудовлетворительной сохранности зерна и обеспечения населения продовольствием, увеличения налогов при снижении оплаты труда и роста цен¹. Массовый голод, от которого

¹ Зима В. Ф. Голод в СССР 1946–1947 годов: Происхождение и последствия. М.: ИРИ РАН, 1996.

пострадали миллионы людей, унес жизни полутора миллионов человек, о чем в СССР писать было, разумеется, запрещено.

Однако эта реальность все же пробила себе дорогу на страницы книги. Сафонов рассказывает о ней в контексте описания изменившейся почвы в результате преобразования Каменной степи после голода в конце XIX века. Действительно, в 1946 году «страшная засуха снова поразила нашу Родину. Она началась в конце марта в Молдавии, двинулась на Украину, охватила все центральные области, дошла до Волги. И снова Каменная степь оказалась там, где жесточе всего опалила землю засуха, в самом эпицентре ее. Семьдесят дней ни капли влаги не получала почва. Это было еще беспощаднее, чем в 1891 году». Но вот что цитирует Сафонов:

Тем не менее, при почти полном выгорании посевов во многих окружающих колхозах урожаи сельскохозяйственных культур на значительных площадях, расположенных среди лесных полос, прошедших паровую обработку и подвергавшихся воздействию многолетних трав, составили (ц/га): озимая пшеница — 16,52, озимая рожь — 14,97, яровая пшеница — 10,62, овес — 15,75, просо — 16,43, горох — 8,2, чечевица — 9,5, чина — 10,6, фасоль — 8,8, подсолнечники — 21,2, многолетние травы (зеленой массы) — 88,2, суданка на сено — 117,0, свекла кормовая — 188,0¹.

Из этого официального отчета автор делает следующий вывод: «Этот урожай, собранный в суровый год, не только несравненно превосходил те, что снимали некогда, даже в хлебородные годы, в среднерусской полосе, но превышал и урожаи на полях самой Каменной степи лет пятнадцать тому назад. А поля эти и жатвы на них и тогда уже были необычными. Чего же не хватало тогда этим полям?» Оказывается, созданной Вильямсом травопольной системы и указаний Лысенко в селекционной работе и семеноводстве. Не то теперь: «Идеи Докучаева, Костычева, Вильямса, Мичурина, Лысенко слились в одну общую струю, в одну науку о власти над землей. И взмыла кривая урожаев. Она идет и все продолжает идти вверх — она достигла сейчас 20–25 центнеров в среднем с гектара по зерновым» (317–318). Иначе говоря, там, где два года назад люди умирали от голода, никакого голода, оказывается, не было — кривая урожаев «взмыла вверх».

Госромантизм создает особую оптику, превращая сказку в быль и обращая быль в сказку — реальность сама становится фантастической:

Мы можем сказать, просто отмечая факт: опубликованное 24 октября 1948 года постановление партии и правительства «О плане полезащитных лесонасаждений, внедрения травопольных севооборотов, строительства прудов и водоемов для обеспечения высоких и устойчивых урожаев в степных и лесостепных районах

¹ Дмитриев В. С. Севообороты и система земледелия. М.: Госпланиздат, 1947. С. 51.

европейской части СССР» — это одно из величайших событий во всей истории человечества. Еще никто, никогда и нигде не отваживался хоть на долю чего-либо подобного. Переберите фантастическую литературу там, за рубежом — Жюль Вернов, Уэллсов, — все замыслы, мечты, которые тревожили воображение фантастов, — как мелки, убоги, бескрылы они — даже замыслы! — по сравнению с этим!

А это — самая реальная реальность, и все мы — ее участники (319).

Апофеозом становится «историческая сессия» ВАСХНИЛ, которая «единодушно пришла к выводу, что в центре всего естествознания должно быть развитие мичуринской науки», то есть великие идеи Лысенко. Апофеоз этот выглядел так:

Перестраивается работа университетов, всей необозримой, по стране раскинутой сети институтов, исследовательских лабораторий, селекционных станций. Небывалый подъем охватил агробиологов и почвоведов, агрономов и зоотехников, академиков и колхозников-передовиков. Словно наступил великий праздник, как о том говорилось на сессии... Будто вихрь, вихрь гигантских дел, благородных задач врывался в недавно еще запертые, душные комнаты, где менделисты чуть не вчера занимались своим крохоборчеством и своей схоластикой. Высшим законом стало: поля ждут, животноводческие фермы требуют! Грандиозные перспективы открыты для каждого научного работника, идущего навстречу голосу жизни, не стало малых дел. Чудесные вести приходили с Горок Ленинских под Москвой, с полей Украины, снимавших урожай 1948 года, из садов Сибири, где шел осенний обильный сбор тяжелых, превосходных плодов, налившихся у рубежей тайги, из племхозов Узбекистана, с их красой и гордостью — обновленными стадами каракулевых овец...

Разгорался самый яркий день в истории человеческой науки о природе (349–350).

Вся эта патетика была хорошо просчитанной. Сафонов был не просто журналистом, но настоящим артистом, умевшим талантливо имитировать пафос. Но из его научно-популярных книг трудно понять, каковы были будни «мичуринской науки». Наилучшим образом они раскрылись в обслуживавшей «творческий дарвинизм» драматургии. Целостную картину реальности, как она отражалась в фиктивном мире «мичуринской биологии», дает пьеса Е. Загорянского и А. Казанцева «Сибирячка» (1950), одно из многих произведений, посвященных событиям на «биологическом фронте».

Действие пьесы происходит в сибирском областном городе в 1946–1948 годах, накануне сессии ВАСХНИЛ. В ее центре — конфликт ученика и учителя. Молодой биолог Новиков, только что вернувшийся с фронта в родную лабораторию к своему профессору Скрыпневу, полностью «сменил вехи» в науке. Будучи студентом, он так же, как и все, занимался опытами с мухами-дрозофилами, которых облучал рентгеном, и изучал генетические изменения

получившихся мутантов. Но на фронте Алексей, оказывается, познакомился с «пареньком из Ростова», который увлекался разведением ветвистой пшеницы, нового сверхурожайного сорта. Теперь он сам хочет вывести новый сорт по-лысенковски: среда изменит растение, а затем эти изменения передадутся наследственным путем.

Скрыпнев и другой его ученик карьерист Грановский тоже занимаются новым сортом сибирской пшеницы, но делают это при помощи облучения зерен рентгеном. Своей невесте Наташе (тоже ученице Скрыпнева и, по случаю, дочери секретаря обкома по идеологии) Новиков объясняет, что «по-старинке» работать нельзя. На ее слова о том, что «на мухах мы изучили изменчивость, передающуюся по наследству. Облучением мы вызовем и в пшенице массу изменений, получим много новых сортов, в том числе и нашу сибирскую сверхурожайную», Алексей отвечает с иронией:

Алексей. Значит, наугад действуете?

Наташа. Мы пользуемся теорией вероятности. Математика, Алеша... Через сколько-то тысяч опытов...

Алексей. А через сколько тысяч лет?

Между возлюбленными биологами возникает профессиональный спор. Наташа утверждает, что «натренированные свойства не передаются по наследству. Гены — вещество наследственности. Оно неизменно, на него нельзя повлиять через тело! Вспомни о фокстерьерах. Им двести лет рубят хвосты, а ты видел хоть одного бесхвостого от рождения щенка?» На это Алексей, начитавшийся журнала «Яровизация», который Наташа регулярно отправляла ему на фронт (sic!), заявляет, что «не рубить надо хвосты, а вырабатывать у организмов свойства, без которых они не могут жить». Нелепость этих аргументов (надо полагать, что если перестать кормить собаку мясом, то у нее родятся щенки-вегетерианцы) скрывается за актуальностью задачи: Алексей против того, чтобы с природой «в жмурки играть»: «это не наука! Это — рулетка!» — в гневе восклицает он. Надо «воспитывать ветвистую пшеницу, тренировать, превращать в устойчивый сорт». Разумеется, «приверженцы старого», то есть все, кроме Андрея, являются сторонниками «мировой науки», то есть космополитами. О ней Андрей высказывается с нескрываемым презрением:

Алексей. Знаешь, Егор, я в Вене почитывал иностранные биологические журнальчики...

Грановский (самодовольно). Что? У нас не хуже? Милый мой, наш сибирский журнал в курсе всех достижений мировой науки!

Алексей. Вижу, вижу! Сходство есть. О генах все пишете.

Другой аргумент Алексея сугубо эстетический. Дискуссия между профессиональными (!) биологами ведется на таком уровне:

Грановский. Чем ты будешь обрабатывать зерна: ядами? Колхицином, формалином, ультразвуком?

Алексей. Ничем, Егор, не буду их уродовать. У меня есть зерна ветвистых пшениц. Буду приучать их к сибирскому климату... Я буду создавать суровые условия. Пшеница постепенно привыкнет...

Грановский. ...приобретенные свойства не передадутся по наследству, гены наследственности существуют независимо от тела. Если бы ты на войне потерял ногу, твои дети не родились бы одноногими...

Алексей. Я уже слышал о фокстерьерах. Отрезанные ноги и хвосты — это насилие над природой.

Грановский. А мы не против насилия. Мы сами стремимся к изменениям, к мутациям, но мы делаем это в точном соответствии с мировой наукой! Мы влияем на само вещество наследственности, а не на тело...

Алексей. Какое там вещество наследственности!

Грановский. На хромосомы!..

Алексей. Опять хромосомы... опять мухи?

Бросается в глаза основная репрезентационная проблема этих текстов: необходимость имитировать как бы профессиональное общение таким образом, чтобы оно было понятно зрителю, нуждающемуся в ликбезе. Например, объяснение того, что такое «советский творческий дарвинизм» («Дарвинова теория эволюции сама подвержена эволюции», — заявляет Алексей возлюбленной) и чем хорош Ламарк, происходит в ходе разговора со студентом Суреном Петросяном (хотя по степени доступности оно могло бы происходить в детском саду): Алексей объясняет, что «у жирафа длинная шея от того, что деревья высокие — чтобы выжить, надо было вытягивать шею — «либо вымирай, либо вытягивайся», а у крота зрение атрофировалось — «а на чорта ему глаза, если под землей живет?». По словам Алексея, это и говорил якобы Ламарк, а Дарвин лишь добавил к ламаркизму идею отбора, а «эти „дарвинисты“ за Дарвина договаривают! Чего он сам и не говорил! Что дело только в отборе! Ламарка предали анафеме неизвестно почему... Ничего кроме отбора!» Сплошные восклицательные знаки должны передать степень возмущения незадачливыми «дарвинистами».

Последние представлены в пьесе доктринерами-фанатиками. На стремление Наташи как-то сгладить противоречия между учеником и учителем Скрыпнев отвечает отказом: «Исправить тут уже ничего нельзя. Этот новоявленный ревивизор от биологии проповедует ересь. Он поднимает руку на дело моей жизни. Его взгляды ненаучны. Они порочны по существу. Здесь нет середины. Вместе с нами вы будете бороться за чистоту науки!»

А секретарь обкома (и по совместительству профессор философии) Буров, проведя бессонную ночь за чтением нескольких десятков толстенных книг по генетике, пришел к заключению, что противники «передовых методов в биологии» опасны своей нетерпимостью к оппонентам: «Удивительна ярость, с которой авторы этих пухлых трудов искореняют инакомыслящих». Накануне он ничего о генетике не знал, но за одну ночь во всем без труда разобрался, сообщив обеспокоенной дочери, которая не может смириться с тем, что ее жених-коммунист критикует Дарвина, что и Энгельс критиковал Дарвина, хотя и «защищал от наскоков Дюринга».

Но секретарь обкома обладает не только удивительными когнитивными способностями, но и эвристически-педагогическими. В пьесе наглядно показано, как «творческий дарвинизм» и «мичуринская биология» рождаются *прямо* из марксистско-ленинской философии. Помогающий Алексею Сурен не сомневается в будущем урожае: «Из этих семян удивительная пшеница вырастет. На каждом стебле сложный колос, на нем колоски, как ветви! Урожай в семь-восемь раз больше будет... Вместо тридцати зерен — двести!.. И больше!.. Пшеничные пальмы! Конечно, маленькие...» Однако опыт Алексею не удался: выведенный им колос дает сорок восемь зерен вместо двухсот на ветвистой. И хотя все говорят ему, что он хочет слишком многого, а полуторный прирост урожая — «это уже много», он непреклонен в своем стремлении достичь цели. Его одолевают сомнения — что именно не так он сделал. Его все успокаивают, но подсказать ничего не могут. И только Буров, будучи профессором философии и секретарем обкома в одном лице, дает ему мастер-класс прикладного марксизма и творческого дарвинизма. Сцена эта достойна быть воспроизведенной:

Буров. Прав бывает тот, кто материалистически мыслит... Сверхурожайная пшеница в Сибири должна расти.

Алексей. А как? Как я должен это сделать?

Буров. Не знаю. Я не биолог. Давай подумаем вместе. Ты воскресил теорию Ламарка... Ты перенес теорию Ламарка на растения. Очень интересно. Природа меняет организмы на протяжении тысяч поколений. Ты хотел это сделать за десяток поколений... Ты пошел по пути скрещивания, гибридизации, пользовался примером последователей Тимирязева... Все правильно. Почему же твоя ветвистая так хила?

Алексей. Лето короткое, времени мало для развития...

Буров. Так. Подумаем. Энгельс говорил, что борьба за существование проявляется не только в пожирании друг друга, но и в форме борьбы за пространство и свет... Деревья-то к свету тянутся... Может быть, и можно приучить ветвистую пшеницу к короткому лету... только придется на это потратить слишком много поколений, а времени у нас с тобой нет. Вот и выходит, что в наших условиях выжила бы та ветвистая пшеница, которая сумела бы побольше захватить всего, что нужно ей для жизни.

Алексей. Сергей Гаврилович... я... сейчас... Дайте подумать... Захватить? Как она может захватить больше солнца?

Буров. Ты взял старинную идею Ламарка. Но идея — не банка консервов, которая может лежать, сколько угодно. Даже если идея верна, ей сто сорок лет. За это время она обязана была развиться, видоизмениться, потребовать новых форм. Это — диалектика, Алексей, тут ничего не поделаешь. Ищи!

Алексей. Больше солнца! Больше времени для роста! Как это можно сделать? *(Бегает по теплице.)* Я брал существующее... Я тренировал старые свойства... Я тренировал старые свойства. Погодите, Сергей Гаврилович, не уходите! Я хотел, чтобы ветвистая пшеница научилась довольствоваться малым...

Буров. А она жадная...

Алексей. Я скрестил ее со скороспелыми, влил новую кровь... она стала вызревать, но плохо... она мстила мне...

Буров. Приспосабливаясь к условиям, менялась сама. Это логично,

Алексей. Подождите, Сергей Гаврилович. Я сейчас... а если... Да. А если улучшить сами условия?

Буров. Она отблагодарит...

Алексей. Выходит, я делал только полдела... полдела... *(Бежит к столу, достаёт книги, быстро пишет. Буров тихо уходит. Алексей пишет, зачеркивает, снова пишет...)*

Так на наших глазах совершается открытие — творческий марксизм порождает творческий дарвинизм, а он, в свою очередь, ветвистую пшеницу. Алексей решает высадить семена прямо в землю без пахоты, поскольку «такую землю мороз не раздерет, в ней семена не погибнут». Мать потрясена этой идеей: «Это ты придумал, Алеша?» — «Нет, мать, не я. Это придумал большой ученый, первый агроном нашей страны... Это он дает Сибири озимую пшеницу! Озимая всегда урожайнее яровой! А я только его ученик... я применю его гениальную идею к ветвистой, сделаю ее озимой... И наша южанка получит больше солнечных дней... Она оплатит, мать... зерном вернет!» Речь идет, конечно, о Лысенко. Подобно тому как из задачи само вырастает решение («Сверхурожайная пшеница в Сибири должна расти»), так же точно происходит чудо еще до того, как пшеница появилась. Разговор двух председателей колхозов:

Галкин. Как пойдет ветвистая по всем колхозам, по всему Союзу!.. Это что будет?

Аскарков. Море хлеба будет. Океан.

Галкин. И вот объявят тогда — бесплатный хлеб!

Аскарков. Бесплатный хлеб?

Галкин. Для всех граждан Советского Союза. Понимаешь? За границей люди с голоду дохнут, а у нас — бесплатный хлеб. Пусть тогда подумают, что к чему.

Аскарков. Это уже, Галкин, будет коммунизм.

Соцреалистический романтизм буквально затапливает сцену, так что грань между реальностью и мечтой исчезает окончательно. Вот когда начинается демонстрация «достижений». Не успело произойти открытие, как Алексей выставляет свою диссертацию к защите. Его уговаривают отложить защиту (главным образом потому, что его покровитель Буров как раз в Москве; как потом выяснится, он находится на знаменитой сессии ВАСХНИЛ). Но Алексей непреклонен: «Дело серьезное, откладывать нельзя. Разве дело в диссертации, мама? Это не диссертация, это — бой. Это эпизод из огромного сражения. В нем встретились не армии, а мировоззрения. Отступить нельзя». Защита заканчивается провалом, диссертация Алексея квалифицируется как «антинаучная». Но он не унывает: «Я стал вдвое сильнее! Теперь я разгромлю их! Они отрицают факты! Пшеница есть! Я разгромлю их урожаем! Им не победить мичуринской науки! Сотни колхозов уже сеют по стерне...» Каким образом в течение нескольких месяцев могла появиться сверхурожайная пшеница даже мичуринскими методами, непонятно. Еще менее понятно, о каком урожае идет речь и как сотни колхозов (!) ее могут сеять, когда за прошедшее с «открытия» время не могло быть создано семенного фонда.

Зрителю предлагается поверить в то, что пшеница предъявлена и ученый совет университета отказался признать очевидное. И тут наступает катарсис — институциональный этап внедрения передовой науки. Из Москвы возвращается Буров. Он возмущен прошедшей защитой. Меняется Наташа, невеста Алексея, дочь Бурова. Она признается: «Когда я прочитала доклад Лысенко, я места себе найти не могла... А потом — дискуссия в Академии сельскохозяйственных наук... и его заключительное слово...» Она голосовала за исключение Грановского из кандидатов в члены партии и теперь признается отцу: «Их методы отвратительны! Я поняла это. Увидела своими глазами... Не только методы... Но я еще не все понимала... Я просто подумала... и испугалась... Неужели и я... с ними?.. Я сгорала от стыда... Все, все, что мы делали, было неверно! Подумай, сколько времени мы потеряли, скольким людям мы закрыли дорогу, сорвали работу, испортили жизнь!»

Методы Бурова совсем иные. Он вызывает Скрыпнева и просто отстраняет его от работы. На призыв Скрыпнева к сосуществованию различных направлений в науке Буров отвечает без обиняков: «Жизнь показывает, что Лысенко и его последователи — Новиков и другие — подлинны дарвинисты. Творческие! А вы — их противники, в этом смысл доклада товарища Лысенко, одобренного ЦК нашей партии. Всякое течение хорошо тогда, когда движет вперед. Ваше течение, профессор Скрыпнев, относит назад. На пути к коммунизму мы должны строить и творить. Все, что мешает нам в этом, — реакционно и должно быть сметено». Никакие аргументы ортодоксальному дарвинисту Скрыпневу не помогли: «Я — профессор. Я тридцать лет профессор. Я выпустил тысячи специалистов. Мои труды переведены на десятки языков! Я учил...

Я — почетный член двух университетов. Я — доктор Сорбонны *honoris causa!* Я — член Британского королевского общества!.. Я поеду в Москву! Пойду в Академию наук!» В ответ он слышит от Бурова: «Вас лучше поймут в Британском королевском обществе».

Романтическая очистительная буря с оргвыводами проносится над сценой, но она не оставляет Алексея почивать на лаврах. Теперь, после Сибирячки, он хочет заняться многолетней пшеницей — «раз посеять, а урожай — каждый год». Буров наставляет своего подопечного: «давай дерзай — будешь большую селекционную станцию создавать. Во славу мичуринской науки. Смету готовь, да размахивайся шире, не стесняйся. Обком поддержит». Обком поддерживает все, о чем просит Алексей. Так что тот просто потрясен: «Прямо как в сказке...» Но это не сказка, а романтическая реальность: **«Буров (встает)**. Покоя нам с тобой не будет. Да и не нужен нам покой! Для нас нет старости. Нет одиночества. Да, пожалуй, и смерти тоже нет... (Подходит к окну.) Смотри в Завтра, Алеша... Оно здесь... близко... Мы дышим воздухом коммунизма. И в этом — настоящее счастье». В этом поэтически-пафосном мире большевистской воли научные аргументы, рациональные доводы и апелляции к реальности бессильны, потому что не берут в расчет главного, того, что составляет основу соцреалистического видения — «жизни в ее революционном развитии».

Обращенная к широкому потребителю, лысенковiana тяготеет к массовым жанрам — частушке, театру, популярной журналистике, научной фантастике. Не чужды ей были и фарсовая стилистика, балаган, комедия. Последняя выступала в своей советской ипостаси в жанре т. наз. «колхозной комедии» с пародийно-сатирическими и лирико-комедийными мотивами. Преимущество популярных жанров перед пафосными пьесами и очерками состояло в том, что они вообще не предполагали какой-либо апелляции к реальности и тем самым сильно облегчали дело продвижения и усвоения «мичуринской биологии» в доступной массовым потребителям форме.

Все исследователи феномена Лысенко с разной степенью убедительности пытаются объяснить, как «народному академику» удавалось на протяжении четырех десятилетий продвигать свои «открытия», «достижения» и «учения», которые не были никак материализованы, лишены всякой научной убедительности, а часто и просто здравого смысла, будучи, по сути, чистой фикцией. Не сработали ни требования верификации и доказательства в науке, ни необходимость экономических результатов в сельском хозяйстве, ни простой здравый смысл. Магии Лысенко поддались не только люди науки (даже такие, как Николай Вавилов), но и политические вожди Сталин и Хрущев, никогда не страдавшие от излишней доверчивости. Тем более интересно, как эта тема решалась в самом обслуживавшем Лысенко искусстве.

Пьеса грузинского драматурга Ило Мосашвили «Его звезда» (1950) — образец такого рода. Звезда — имя дающей в два раза больше шерсти новой породы

овцы, которую вывел молодой директор овцеводческого совхоза Георгий Гигаури. Но звезда здесь многозначный символ. Звезда, в которую верит Георгий, — его возлюбленная Этери, дочь его бывшего учителя, а теперь — главного оппонента профессора Соломона Зандукели. Профессора окружают злые враги молодого ученого-новатора — директор института, где работает Зандукели, Самсон Небиеридзе и замминистра Андрей Вашадзе. Жена Зандукели Дареджан, мещанка и стяжательница, настраивает против Гигаури мужа и даже забитого старого крестьянина Ясе, который под ее влиянием переходит на сторону врагов Гигаури и губит овцу. Гибель овцы — этого плода десятилетнего труда и главного достижения Гигаури и доказательства преимуществ «творческого дарвинизма» («Если сейчас у нас одна такая, то скоро будут тысячи...») — становится кульминацией пьесы.

В ней почти нет научных дискуссий, но бытовые разговоры ее участников дают полное представление о напряженной научной жизни послевоенной Грузии. Этери «нравится смелость Георгия. Он так разговаривает, будто держит в руках ключи от неразгаданных тайн природы. Да только очень уж он неотесан. Вспомни, как грубо он ответил моему отцу». В ответ ее подруга напоминает глубокое изречение самого профессора Зандукели: «Вспомни слова Соломона Степановича: Наука — это не кахетинский лаваш, чтобы его сразу прилепить и выпечь...» Так общаются между собой ученые. А так — студенты:

3-й студент (*горячится*). О чем вы говорите? Что он, наш институт окончил, что ли? Он пять лет учился в Швейцарии, докторскую степень получил в Германии. И там он и свои первые лекции читал.

2-й студент. Ты тоже надоед со своей заграницей. А сколько людей, получивших образование за границей, на поверку оказывались пустозвонами. Вот Мичурин не учился за границей, а американцы все равно пригласили бы его: поедем, дескать, к нам. Голова, брат, голова настоящая у человека должна быть...

1-й студент. Правильно. А от нашего профессора, извините за выражение, немножко нафталином пахнет.

Профессор между тем объясняет Георгию, что между мечтой и реальностью имеется зазор, не заполняемый энтузиазмом: «мы — ученые, и мы не можем каждую юношескую мечту признать научным исследованием». Выведенный Георгием новый сорт овцы — просто игра природы, которая, как объясняет Зандукели, «не зависит от наших желаний. Гены, молодой человек, только гены определяют свойство каждой живой плоти, и какое бы воздействие вы не оказывали на живой организм, сами-то гены остаются вне сферы вашего влияния, ибо они существуют независимо уже в зародыше каждого живого организма». А посему «этот единственный баран так и останется у вас в одиночестве

и в этом году, и в будущем. И вообще в дальнейшем, ибо... искусственно выведенная порода не может передать потомству своих вновь приобретенных биологических свойств, и эта ваша, как вы ее называете, „Белая звезда“ как неожиданно появилась, так неожиданно и погаснет».

Но Георгий призывает недоверчивого профессора признать *реальность*: овца — не мечта, а материальное и живое ее воплощение. Он объясняет, что «когда Ленин и Сталин, когда наша партия мечтала о победе коммунизма в нашей стране, это казалось неосуществимой сказкой только жалким карликам, погрязшим в рутине и болоте обыденности! Отворите окна, профессор, взгляните и убедитесь: сегодня эта мечта стала действительностью». Но происходит необъяснимое: противники Георгия отказываются не только признать, но даже увидеть выведенную им овцу: «Да, да, не видели и не хотят видеть. Уставились на этого Зандукели, как одурманенные гашишем жрецы на золотого Будду. Не понимают, что морганизм в биологии тянет нашу жизнь назад, в прошлое. Так что же, товарищи, сядем и, как попрошайки, с протянутой рукой будем ждать, когда природа сама кинет нам подачку».

Объяснение упрямству рутинеров дается в соответствии с жанром: это карикатурные стяжатели, себялюбцы и проходимцы — персонажи фельетонов журнала «Крокодил». Так, директор института Небиеридзе занимается темой «Гребень и пух самтредской курицы». На вопрос одного из героев «откуда он выкопал такую тему? Кому и на что она нужна?» Гигаури объясняет: «Прежде всего ему самому. Ни грязи, ни бессонных ночей... И пух и гребни самтредской курицы в Тбилиси можно пудами найти. Не окажется самтредской, будут дигомские, — какая разница? Гребешок кричать не станет. А затем, главный оппонент — хороший друг, и вот тебе докторская степень». Понятный массовому зрителю образ науки как кормушки, дополненный фельетонными сатирическими персонажами типа жены-мещанки, довершают дело. А ее укоры мужу-профессору делают научный спор максимально доступным даже для самого невзыскательного зрителя:

Дареджан. Это ты оставь. У меня должен быть такой муж, чтобы равного ему во всем Тбилиси не было. Вон эта бледная немочь Окросцваридзе стала женой академика! На собственной «Победе» разъезжает! А скоро, говорят, он лауреатом будет, а я... Знай, я на другой же день разведусь с тобой... Душу вымотал своими генами. Сперва ты говорил Гигаури, что у него вовсе ничего не получится, сейчас говоришь, что этот баран в единственном числе останется. А там, бог даст и второй появится, третий, десятый... А тогда что? Какая тебе будет цена тогда в глазах всей страны, в глазах правительства?

На сцене появляется непременный шут (в лице бухгалтера совхоза) и так рассказывает об опытах Гигаури:

Человек из тушинской овцы, меринуса, рамбулье, прекоса и еще черт его знает из чего винегрет сделал. И когда все перемешалось у нашей честной овцы... опять-таки извиняюсь перед дамами... курдюк в хвост превратился. Гигаури этот хвост не понравился. Он долго ходил, ковырялся и в один прекрасный день во всем стаде народились ягнята — голенькие, как поросята. Если в феврале, в буран, голого человека на улицу выгнать, ведь помрет же, что ему еще остается делать, ну, конечно же, и эти ягнята все погибли. И, наконец, родился этот баран, «Белая звезда», будь он неладен, чтоб ему вообще не рождаться.

Эту овцу директор совхоза якобы кормил печеньем и гоголем-моголем («Вот я к примеру, бухгалтер, и если, скажем, меня все время печеньем и гоголем-моголем кормить, что же, я вроде вас профессором стану?..») В конце концов, «есть бюджет! Бюджет, чтоб он сгорел, не позволяет. Только в этом году этот баран съел до четырехсот яиц и двадцать два кило сахара. Видали? Теперь вы мне скажите, какой находящийся в здравом уме госконтроль поверит, что мы барана кормили сахаром и вареньем?» Фарс продолжается: «А этот баран... подумаешь, княжна Голицына, — как только родился, сейчас же, пожалуйста, сниматься. Год исполнился — снова сниматься, стригут — фотографируют, взвешивают — фотографируют... Какой-то альбом должны, говорит, сделать. Давеча он что-то не в духе был. Кушать не соизволил, — сейчас же привели фотографа и сняли карточку, как с какого-нибудь выдающегося поэта!» Вся эта буффонада заканчивается тем, что Вашадзе направляет в совхоз финансовую инспекцию, которой поручено доказать, что Гигаури разбазаривал государственные деньги на своего барана.

Действие становится все более драматичным: обманутый старик своими руками сбрасывает овцу в бурную реку. Один из пастухов бросается ее спасать, и его уносит вода. Все в ужасе, что он погиб, но его удаётся вынести из воды и откачать.

Гиа (*раскрывает глаза, говорит с трудом*). А... «Белая звезда»?.. Где «Белая звезда»?

Ясе (*облегченно вздыхает*). Да пропади она пропадом, лишь бы ты жив был!

Гиа. Так зачем же вы спасли меня?.. (*Падает ничком без сознания.*)

Сам Гигаури, которому грозит суд, в тревоге. Но не о собственной судьбе, а об овцах: «Только хоть опытное стадо не подвело бы... Неужели хотя бы пять... ну, три... ну, хоть две не оправдают моих надежд? А если нет? Вот тогда можете любоваться профессором Зандукели! Его незримые гены, как черви, закопошатся на помойке лженауки, чтобы хоть на короткий срок связать человеку руки в его борьбе с природой». Осложнения нагнетаются, громоздясь одно на другое, пока в финале все не разрешается в ходе открытого партсобрания, где в роли Deus ex machina появляется представитель ЦК Хелидзе

и сообщает о результатах проверки «состояния дел» в институте Комиссией ЦК, выявившей, что «руководящие работники института, вместо того чтобы оказывать нам помощь постановкой и разрешением важнейших проблем животноводства, обманывали государство», поэтому ЦК «придется очистить воздух в этом замечательном советском учреждении»: профессора Зандукели отстраняют от работы («Не обижайтесь, уважаемый профессор, если в будущем нам будет трудно с вами работать»), директор института Небиеридзе получает партийное взыскание и (раз он так интересуется курами) направляется на работу на птицеводческую ферму, из министерства увольняют и Вашадзе. Хелидзе объясняет дело омещаниванием научных работников: их борьба лишь на первый взгляд была принципиальной, «но стоило нам подойти поближе, как на нас тотчас же пахнуло запахом болота, кое-где еще оставшегося в нашей жизни. Там, смотришь, сверкнули мутные от зависти глаза, там, глядишь, ничтожество показало свои острые волчьи зубы, а там еще вылез распоясавшийся в мещанском благополучии длинный бабий язык».

В этот момент на собрание врываются пастухи Гия и Ясе с криком, что начался окот подопытного стада, которое было покрыто погибшим бараном, и «сто двадцать „белых звезд“ сразу родилось!» Но это не просто окот: «Какой там окот? Это настоящий звездопад! Когда мы вернемся туда, их будет уже пятьсот-шестьсот». Итак, это не была игра природы: изменения, привнесенные в выведенную овцу, передались по наследству. Так что вышло, что то, против чего профессор Зандукели боролся, его и спасло.

Пьеса Мосашвили интересна тем, что рисует будни «народной науки». Здесь чабаны учат профессоров, что вполне соответствовало самому характеру изображаемых коллизий. Мичурина, Лысенко, Лепешинскую объединял крайне низкий, явно несоответствующий их статусу уровень образования.

Идея «народной науки» была не только естественной реакцией патриархального общества на модернизацию и сайентизацию, но и следствием популяризации науки, которая требовала выхода за пределы установленных научных институций и традиций. Стать народной для науки означало быть доступной, прозрачной, лишенной автономности и специального языка, подобно любому социальному полю в СССР.

Именно такой предстает она в советской госромантической поэзии. В стихотворении «Колхозный ученый» (1946) Сергей Васильев знакомит читателя с таким романтиком из народа: «Летом, зимой, весной — нету ему покою, / Словно всегда летит он вслед за своей мечтою. / Скромный, тихоголосый, с ласковыми глазами / Рвется он в драку с вьюгой, спорит он с небесами». Он так же, как Мичурин-Лысенко, «не спит ночами», думая о своих опытах по созданию морозостойкой пшеницы. Читателю открывается «творческая лаборатория» народной науки: «За полночь время тянет. За полночь за прибором / В хате сидит ученый с горьковским жадным взором. / Все он чего-то ищет,

славя и умножая / Силу советских пашен, молодость урожая. / Если случится часом в чем-нибудь ошибется, — / Встанет с досады, быстро вдоль половиц пройдет. / Он не кончал институтов, он не кончал академий, / Не получал пока что международных премий. / В каждом нелегком деле выйти ошибка может, / Люди его поддержат, Сталин ему поможет».

В стихотворении Алексея Титова «Народная академия» (1949) как раз и рассказывается о том, как простые люди поддерживают науку: «Из дальних сел и деревень, / Из всех краев страны Советов / Приносит почта каждый день / Ученым письма и пакеты. // В них — просьбы с каждым днем смелей, / В них — опыт практики богатый, — / Везде новаторы полей / Волненьем творчества объаты». И каждый выводит свое чудо: «Над крупным вызревшим зерном, / Зерном пшеницы трехколосной, / Седой склонился агроном / В лаборатории колхозной». Народная наука позволяет простым людям производить чудеса: «Сентябрь — пора начала тьмы; / Полярный ветер воет, злится, / А хлеборобы Колымы / По стерне сеяли пшеницу. // Лысенко дал такой совет, / Служить и здесь наука станет! / И люди ждут, когда рассвет / Снега на нивах зарумянит».

Постоянный мотив — сдвиг на север границ плодородия. Поэт Алексей Титов напечатал в петрозаводском журнале «На рубеже» (1950, № 5) цикл стихотворений «Преображенная земля», где эта тема связывалась с Мичуриным-Лысенко. В стихотворении «Граница плодородия» речь шла о «пробуждении северного края»: «Но в тундру / советский пришел человек, / Природу трудом покоряя, / Пытливым умом он все бредни отверг / О мнимом бесплодии края». Бредни эти придумали немцы, утверждавшие, что произрастать на севере ничего не может: «Приспешники этих теорий гнилых / Его чудачком называли, — / Несбыточным опыт казался для них, / Вещали они о провале». Дело, конечно, было не в природных условиях, а в отсутствии патриотизма: «Какое им дело до русской земли — / Тупым господам вейсманистам — / До жизненных благ нашей дружной семьи / В озерном краю каменистом?» Советские ученые отвергли это безверие: «Но мы передвинем на тысячу верст / К снегам плодородья границу. / На севере вырастим рожь и овес, / Капусту, картофель, пшеницу».

Труд мичуринцев описывался здесь так: «Мичуринцам севера много забот — / Проходят в исканиях ночи: / На севере сильное семя взойдет, / А слабое вымерзнет в почве. / Поля не застроить рядами теплиц; / Пойдет это семя в колхозы, / Ломая рогатки нелепых границ. / Ростком выметаясь в морозы. / За Кругом Полярным и ночью и днем / Не гаснет работ вдохновенье, — / В едином строю землекоп, агроном / На тундру идут в наступленье». В результате мичуринская наука меняет географию страны. В стихотворении «Родимый край» сообщается, что «Природа края стала к нам добрей / Под властную руку человека, — / Плоды труда лесных богатырей / Уносят к югу пенистые реки». Более того, теперь преобразенный Север отправляет свои плоды на Юг:

«Ведь люди вложили свой труд неспроста, / Любая земля покорима. / Недаром отсюда везут поезда / Картофель для знойного Крыма» («Обогретая земля»).

Все это — часть широкой картины бесконечного умножения благосостояния и круговращения богатств внутри страны. В стихотворении «Цветник республик» эта картина рисуется так: «Друзьям незнакомым, но близким, родным / Зимой пионеры писали / О том, чтоб из каждой республики им / Семян для посева прислали. // И первый пакетик вобрала земля, — / Он самым заветным казался, — / В нем — семя, что зрело на клумбах Кремля, / Цветов этих Сталин касался. // Китайские розы прислал Казахстан, / Эстония — красные маки, / Туркмения — хлопок, душистый шафран, / А Минск — Беларуси ромашки. / В пакетиках — Грузии знойной цветы, / Армении астры, люпины, / В них бархатцы Латвии, розы Литвы, / Душистый табак Украины».

Эта массовая производственная поэзия, которая создавалась в промышленных количествах, содержит весь набор романтических атрибутов — экзотический и опасный край, воля человека, борьба со стихией. И неперемный для романтизма фольклор. Только если раньше он был реакционно-националистическим, то в госромантизме он стал, напротив, прогрессивно-интернационалистским. В стихотворении «В краю песен» рассказывается о студентке-ленинградке, влюбленной в Карелию и «Калевалу», которая пришла к сосне с книгами и тетрадь. «Что привело сюда: любовь? / Минуты девичьей печали? / Нет, руны „Калевалы“ вновь / Над синей гладью прозвучали. // А Куйттиярви блеск зарниц / Над кромкой леса отражало. / Вторая руна. Меж страниц / Письмо Мичурина лежало». В нем Мичурин радовался «письму из Калевалы выюжной. / Что вы, покинув Ленинград, / В глухом краю довольны службой. / Наука в край любой идет. / Ломая старые границы. / Я верю: сад ваш зацветет / Вблизи юшкозерской больницы». Мичурин обещает девушке: «Пришлю семян и дам совет, / И сад ваш вскоре разрастется: / На опыт вам десятки лет, / Как мне, потратить не придется. // Нам нужно милостей не ждать, — / Их человек в борьбе получит; / Деревья можно воспитать: / Среда их стойкости научит. // Найдете время, — в гости к нам / Из края песен приезжайте. / Моим карельским землякам / Привет сердечный передайте. / Мичурин». Письмо хранилось вместе с карельским фольклором: «„Калевалы“ строк / Его письмо коснулось снова, — / Здесь будет сад; его исток — / Труды Мичурина и слово». И хотя «Мичурин умер в том году», дело его не пропало: «Растут в юшкозерском саду / Его бессмертные творенья».

Фольклор, разумеется, не имел никакого отношения к «мичуринской биологии». Но он работал на популяризацию самой «народной науки». Подобно тому как одними профессиональными поэтами фольклор вписывался в «мичуринский» дискурс, другие профессиональные музыканты и поэты активно создавали фиктивный фольклор. Так, в литературе о Лысенко широко цитируется «частушка» о Лысенко: «Веселей играй, гармошка, / Мы с подружкой

вдвоем / Академику Лысенко / Величальную поем. / Он мичуринской доро-
гой / Твердой поступью идет, / Морганистам, / Вейсманистам / Нас дурачить
не дает». Между тем эта «частушка» представляла собой первый куплет песни-
стилизации «Колхозная запевка» (музыка К. Массалитинова, слова А. Сальни-
кова), исполнявшейся хором им. Пятницкого. Были в ней и слова о том, что
«в нашей жизни наступила / Долгожданная весна: / Стала нивам плодород-
ным / Непогода не страшна. / Мы давно уж по науке / Урожай в полях рас-
тим, / Мы к земле приложим руки, / Недороды запретим. // Академиком Лы-
сенко / Все колхозники горды. / Он во всех краях Отчизны / Учит нас растить
сады. / Перестраивать природу / Нам в стране своей пришлось, / Чтоб совет-
скому народу / Благодатнее жилось»¹.

«Народная наука» не могла иметь оснований внутри самой науки, поэтому
она требовала постоянной легитимации. И чем больше ее производилось в ис-
кусстве и в публичном дискурсе, тем прочнее становилось доминирование
Лысенко, позиции которого внутри науки целиком зависели от его положе-
ния за ее пределами.

«Живое вещество»: Соцреалистический витализм

Старая большевичка Ольга Лепешинская — персонаж того же ряда, что и Лы-
сенко. И не только потому, что в историю сталинской науки оба вошли как два
главных шарлатана, но и потому, что ее идеи по своей радикальности и фан-
тастичности могли бы соперничать с самыми смелыми фантазиями Лысенко.
Во всем остальном они были очень разными людьми. В отличие от крестьян-
ского сына Трофима Лысенко Ольга Борисовна родилась в 1871 году в Перми
в очень богатой семье, потом ушла из дому. В своих мемуарах «Путь в револю-
цию: Воспоминания старой большевички», опубликованных в 1963 году (еще
при ее жизни!) Лепешинская рассказывала о том, как росла в семье заводо-
владельцев, как столкнулась с угнетением пролетариата, как уехала учиться
в столицу, как начала принимать участие в революционной деятельности, сбли-
жившись в Петербурге с «Союзом борьбы за освобождение рабочего класса»,
с Лениным (она вступила в партию в 1898 году), как встретилась здесь с буду-
щим своим мужем Пантелеймоном Лепешинским и затем последовала за ним
в Сибирь. Здесь она близко сошлась с Лениным и Крупской (большая часть
ее воспоминаний посвящена описаниям их сибирских встреч).

Главной же страстью Лепешинской оставались естественные науки. Петер-
бург и знакомство с дарвинизмом стали катализатором внутреннего перево-
рота. Так, «после прочтения „Происхождения видов“ Дарвина, — вспоминала
Лепешинская, — я пришла к правильному заключению, что бог, в которого

¹ Цит. по отдельному нотному изданию 1949 года.

я до этого верила, — не существует и что вся церковная обрядность, которую в той или иной мере я соблюдала, — не более чем варварство и глупость»¹. Этот «многих славный путь» будущая большевичка прошла уже вместе со своим мужем Лепешинским, профессиональным революционером, агентом «Искры», также одним из старейших членов партии, как-то не особенно выдвинувшимся после революции: был он членом Коллегии Наркомпроса, одним из организаторов Истпарта, занимал почетный пост директора Исторического музея и фактически до самой своей смерти в 1944 году в возрасте 76 лет был директором Музея Революции. Ольга Борисовна была человеком куда более активным на протяжении всей своей жизни. Слава ее приходится на конец 1940-х — начало 1950-х годов. Поприще ее — наука.

Мемуары Лепешинской дают для понимания ее личности куда больше, чем ее биологические труды. В них она выступает в роли настоящей советской писательницы. Ее письмо буквально пропитано соцреалистической литературностью. Например, общались «старые большевики», будучи тогда молодыми людьми, очевидно, так, как описывает сама Лепешинская: после бесконечных ссылок и побегов, живя с мужем на полулегальном положении, она едет в Швейцарию, чтобы продолжить прерванное Сибирью образование. «В канун моего отъезда Лепешинский давал мне последние советы и наказы и говорил:

— Занимаясь естественными науками, помни и о политической работе»².

Так и говорил Лепешинский, провожая молодую жену с грудной дочерью в Лозанну на неизвестный срок... Несомненно, перед нами здесь литературные персонажи: так говорят обычно секретари парткомов со своими женами в соцреалистических романах. Видимо, границы между наукой и «политической работой» в деятельности будущего «выдающегося советского биолога» Лепешинской с самого начала стерлись, а потому то, что шло от «политической работы» — особого рода идеологическая эстетика, помноженная на революционные фантазии, — выплеснулось в ее научных «открытиях» с такой энергией, которая завораживает и сегодня³.

Ольга Лепешинская прошла путь от фельдшерицы до академика медицины — закончила она фельдшерские курсы, а потом с огромными перерывами, так, кажется, нигде до конца не доучившись и мешая естественные науки с «политической работой», провела годы в Петербурге и Лозанне. Как неожиданно точно заметил в пафосной биографии Лепешинской Вадим Сафонов, «именно жизнь и работа большевика дали ей главное, бесценное *научное* образование:

¹ Лепешинская О. Б. Путь в революцию: Воспоминания старой большевички. Пермь, 1963. С. 27.

² Там же. С. 105.

³ Впрочем, современный читатель найдет о ней лишь краткую заметку в последнем издании «Советского энциклопедического словаря», сообщающую, что «представление Л. о нечеткой структуре живого в-ва отвергнуто как не получившее подтверждения» (4-е изд. М., 1989. С. 712).

институт был лишь профессиональным дополнением, технической детализацией этого образования»¹. Да и в последствии

не было бы исследователя Лепешинской, не было бы открытий Лепешинской — без систематического, неотступного, в течение десятилетий изучения ею трудов Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина, без той «путеводной нити», того «компаса», которые вели ее в научной работе. А путеводную нитью «любого научного изыскания», компасом во всех «исследованиях, обобщениях» сама она называет марксистский диалектический метод, марксистско-ленинскую теорию².

В случае Лепешинской это не были лишь пустые слова. Она действительно занималась «обобщениями», прямо эксплицируя марксизм на биологию, — минуя доказательства. Работая в 1920-е годы в гистологическом институте, Лепешинская организовала студенческий кружок, который собирался по воскресеньям с девяти до трех дня в клубе старых большевиков и привлекал к себе студентов тем, что главной своей задачей считал «изучение гистологии с точки зрения диалектического материализма и борьбы с витализмом»³. Человек с тяжелым характером, она с трудом уживалась с людьми. Ее последней должностью был пост заведующей цитологической лабораторией, а затем — директора Морфологического института Академии медицинских наук СССР.

Ольга Борисовна провела долгие годы в своей загадочной лаборатории. Известность ей принесли поистине фантастические идеи о возникновении жизни и существовании некоего «живого вещества». Тема возникновения жизни давно занимала советских исследователей. Прославился ее изучением влиятельный советский академик Александр Опарин, еще в середине 1920-х годов выдвинувший теорию возникновения жизни на Земле из первичного бульона органических веществ. Опарин был из тех влиятельных функционеров от науки, кто после войны поддержал Лысенко и Лепешинскую. Однако всерьез идеи Лепешинской в 1930-е годы не рассматривались и вызывали снисходительные усмешки, пока они не оказались востребованными после войны — во время «перелома на биологическом фронте». Особое внимание к ним стал проявлять Лысенко. Лепешинская удостоилась высоких наград и почестей, стала академиком, лауреатом Сталинской премии, депутатом Верховного Совета СССР, была награждена орденом Ленина. Началось триумфальное шествие ее теории «живого вещества».

Идеи Лепешинской заняты прежде всего как важный культурный феномен: как произошла деградация «революционного романтизма» в поистине средневековую схоластику в позднесталинскую эпоху? Характерно в этом смысле замечание Якова Рапопорта, побывавшего в лаборатории Лепешинской: «Я ушел

¹ Сафонов В. Первооткрыватели. М.: Молодая гвардия, 1952. С. 355.

² Там же.

³ Там же. С. 359.

из нее с впечатлением, точно я побывал в средневековье. И лишь спустя некоторое время я узнал из официальных сообщений, что я побывал на вершине научного Олимпа...»¹

Несомненно, в работах Лепешинской мы имеем дело с эстетическим феноменом. Все и началось с литературы: свою ставшую знаменитой книгу «Происхождение клеток из живого вещества и роль живого вещества в организме»², вышедшую с предисловием Лысенко, где один великий мистификатор восторгался «блестящими тонкими экспериментами» другого мастера жанра, Лепешинская начала со ссылки на... Дмитрия Писарева, которого (не преминула она напомнить) высоко ценил Ленин и даже хранил его карточку в своем альбоме рядом с карточками Герцена и Чернышевского. Писарев горячо воспринял идеи Дарвина и вообще материалистические идеи в биологии. Так, полагала Лепешинская, восстанавливалась связь с «передовой революционной мыслью России», так продолжилась славная традиция.

Ссылки на Дарвина, впрочем, здесь — лишь дань этой «славной традиции»: то направление в биологии, к которому принадлежала Лепешинская и которое возглавлял Лысенко, было скорее ламаркистским, чем дарвинистским. В ламаркизме слышалась (на «диаматовском» сленге) критика дарвиновского «метафизического материализма»³. Возрождение ламаркизма активно шло в 1920-е годы, и дискуссии о нем активно велись в таких неспециальных, но, скорее, политико-идеологических изданиях, как «Под знаменем марксизма» и «Вестник Коммунистической академии». Одна из таких дискуссий по докладу Е. Смирнова «Новые данные о наследственном влиянии среды и современный ламаркизм» развернулась в Комакадемии. Доклад завершался однозначным признанием ламаркизма: «Современная биология все больше и больше заставляет нас принять ламаркистскую платформу <...> Генетика, которая, конечно, имеет свое большое значение, просто не может подвести нас к интересующей нас эволюционной проблеме. Поэтому на первое место мы должны поставить те данные, которые имеются в распоряжении современного ламаркизма»⁴.

¹ Рапопорт Я. Л. Живое вещество и его конец: Открытие О. Б. Лепешинской и его судьба // Рапопорт Я. Л. На рубеже двух эпох: Дело врачей 1953 года. СПб.: Пушкинский фонд, 2003. С. 261.

² Лепешинская О. Б. Происхождение клеток из живого вещества в организме. М.; Л., 1945. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц в скобках. Об истории издания книги Лепешинской см.: Гайсинович А. Е., Музрукова Е. Б. «Учение» О. Б. Лепешинской о «живом веществе» // Репрессированная наука. Вып. II. СПб.: Наука, 1994. С. 71–90.

³ В книге И. И. Презента, впоследствии одного из наиболее агрессивных адептов Лысенко, «Теория Дарвина в свете диалектического материализма» (М., 1932) пересмотр дарвинизма под углом зрения «материалистической диалектики» привел автора к созданию поистине фантастических картин не только управления дождями, потепления климата Сибири, но и получения ранее невиданных сортов и видов растений и животных на основе идей Мичурина и Лысенко. Теории Дарвина придавалось, таким образом, прямо противоположное «диалектико-преобразующее» (то есть собственно эстетическое) значение.

⁴ Дискуссия по докладу Е. Смирнова «Новые данные о наследственном влиянии среды и современный ламаркизм» (Вестник Коммунистической Академии. 1928. Кн. 25 (1). С. 197).

Впоследствии этот эпизод героической биографии старой большевички будет представлен как славная страница борьбы с врагами науки, оказавшимися врагами народа: «Борьба против Лепешинской была частью общей борьбы реакционной метафизики в биологии, вейсманизма-морганизма против мичуринцев. Мертвец хватал живого. Злобно, ожесточенно»¹. И хотя

меньшевиствующие идеалисты, пробравшиеся тогда к идеологическому руководству в биологии и заведшие тон раболепного низкопоклонства перед меловой бумагой любого зарубежного издания, тон лакейского чинопочитания в науке, холопского скидания шапок перед авторитетами (и так спевшиеся во всем этом с вожаками морганизма, что одни казались «вторым я» других), — все эти враги подлинной, материалистической науки начали травлю Лепешинской, Центральный Комитет партии защитил ее².

Как в 1948 году «защитил» он Лысенко.

И все же обращение к Ламарку в 1920-е годы еще продолжало считаться «дурным тоном», в нем слышался возврат к «преднаучному» этапу в истории биологии, к «науке» эпохи Парацельса, который, как известно, предлагал такие рецепты для выведения «живого вещества»: «Возьми известную человеческую жидкость и оставь ее гнить сначала в запечатанной тыкве, потом в лошадином желудке сорок дней, пока там не начнет двигаться, жить и копошиться, что легко заметить. То, что получилось, еще несколько не похоже на человека, но прозрачно и без тела. Но если потом ежедневно, осторожно и с благоразумием питать человеческой кровью и сохранить в течение сорока седмиц в постоянной и равномерной теплоте лошадиного желудка, то произойдет настоящий живой ребенок, только маленький». Нечто подобное предлагал и Ван-Гельмонт для приготовления мышей из зерен, смоченных жидкостью из грязной рубахи.

Лепешинскую начали прямо обвинять в шарлатанстве. Она защищалась: «Нелепые идеи о самозарождении высокоорганизованных животных из гнилой воды и всякой дряни ничего общего не имели вообще с наукой» (10–11). «Научная гипотеза» Лепешинской звучала так: «Если имеется живая протоплазма, не представляющая собой клетку, но обладающая способностью к обмену веществ, а обмен веществ в белке есть признак жизни, — то это — живая протоплазма и она не может оставаться без изменений, она должна развиваться и давать новые более высокого порядка формы, например, монеры, а затем и клетки». Отсюда — «ближайшим источником, из которого может произойти клетка, может быть только живое вещество, т.е. как мы его понимаем, протоплазма с рассеянным в ней ядерным веществом в форме ли хроматина, нуклеиновых

¹ Сафонов В. Первооткрыватели. С. 375.

² Там же. С. 361.

кислот или вещества хромомем, поэтому и изучение происхождения клеток должно начаться с изучения этого живого вещества» (71).

Первое, что обращает на себя внимание: речь идет о чем-то «рассеянном» и неясном по «форме». Даваемое Лепешинской определение развеивает всякие сомнения: «Живое вещество — это протоплазматическая масса, не имеющая формы клетки, содержащая в себе в той или иной форме ядерное вещество, но не имеющая формы ядра, а находящаяся в протоплазме или в диффузном или в распыленном состоянии» (85). Итак, основной характеристикой «живого вещества» является его абсолютная *бесформенность*: масса, не имеющая никакой мыслимой формы, находящаяся в диффузном или в распыленном состоянии.

Эта странная консистенция «вещества» вызвала немало вопросов в профессиональной среде. Лепешинскую обвиняли в том, что ее определение «страдает неопределенностью». Она отвечала, что дает «новое определение», гласящее: «живое вещество это что-то неоформленное, представляющее собой массу, которая обладает жизнедеятельностью» (190). Главное в этих определениях — жизнь и отсутствие формы. Действительно, перед нами — самая жизнь, некий неуловимый медиум, неоформленная «суть» (напомним, Парацельс как раз и говорил о том, что «начинает копошиться» нечто «прозрачное и без тела» — вероятно, самая душа).

Оказывается, впрочем, что сама эта «суть», будучи чем-то по природе своей неопределенным, находится к тому же в некоем состоянии между жизнью и смертью, и о ней нельзя определенно сказать, жива она или мертва. Так, рассуждая о вирусах, Лепешинская пишет, что это биомолекулы, способные к росту и размножению. По своему происхождению, утверждает она, это «наипростейшая форма, способная к обмену веществ, к жизнедеятельности и стоящая на грани между живым и мертвым... Это есть и „живое существо“ и „неживое вещество“» (87–88; курсив мой. — Е. Д.). Эта коллизия: жизнь vs форма заставляет предположить, что «жизнь» есть нечто органически враждебное форме. Не удивительно, что эту жизнь суждено было открыть старой революционерке Лепешинской. Ее революционный романтизм помог ей скорее прозреть, чем увидеть то самое бесформенное «живое вещество», что должно было греть душу романтика. Ведь жизнь, лишенная формы, а значит — абсолютно свободная, не ограниченная никакими законами и установлениями, канонами и нормами, — воплощение романтического идеала.

Дискуссия разгорелась в «Биологическом журнале» в 1934 году после публикации статьи Лепешинской о самозарождении ядра и клетки из желточных шаров куриного эмбриона. Усмотрен здесь был, разумеется, «идеализм». Но на специальном языке спорить с Лепешинской было бесполезно — она понимала только идеологические аргументы. Если Лысенко умело использовал их в качестве прозрачных метафор, то Лепешинская на этом языке только и говорила. В ответ на обвинения в том, что ее работы о происхождении клеток из живого

вещества «есть не что иное, как возврат к преднаучным фантазиям о происхождении рыб и лягушек из гнилой воды и тины»; что ее «научные опыты» похожи на «фантастические описания»; что «своим открытием она отменяет всю эволюцию и всю современную эмбриологию, но это ее не смущает, так как она желает осуществить „революционный подход“ к проблеме»; что ее идеи — «давно пройденный, младенческий этап в развитии науки» и что они «стоят за ее пределами»; что «дискутировать здесь не о чем и нужно иметь большое чувство юмора, чтобы всерьез опровергать странные мысли, обильно высказываемые за последнее время О.Б. Лепешинской», — она отвечала: «Мы считаем, что постановка вопроса о спонтанном зарождении <...> соответствует революционному учению и материалистической идеологии» (25).

И все же сравнение ее работ с «преднаучными натурфилософскими фантазиями» о происхождении живых существ из мертвой материи особенно обижало Ольгу Борисовну. Она настаивала на том, что ее учение отличается от этих «фантазий» «научной методологически выдержанной постановкой проблемы о происхождении клеток не только путем деления, но и путем новообразования из живого вещества» (184), утверждая, что ее противники «идут по пути чистой метафизики и тем самым тормозят советскую науку» (186). Отвечала своим многочисленным противникам Лепешинская обычно таким образом: «<...> Согласны ли вы, акад. Заварзин, с этой мыслью? Если вы согласны, то вам придется снять с меня упрек в отсутствии определенности при характеристике „живого вещества“. Если же вы с этой мыслью не согласны, вам придется встать в оппозицию к Энгельсу, из которого я цитатно заимствовала вышеуказанную мысль» (190).

Об уровне аргументов старой большевички можно судить из пассажей, которыми обильно пересыпана ее книга, типа: «Экспериментальная биология и дарвинистское эволюционное учение разбили вдребезги виталистские бредни» (74). Ясно, впрочем, что это — идеологический спор: перед нами какие-то идеологические метафоры, смысл которых не вполне пока ясен. То обстоятельство, что полем производства метафор оказывается не вполне привычная к этому биология, не должно смущать: это продолжение спора о человеке в эпоху, когда, по точному замечанию Раймонда Бауэра, «психология *per se* была буквально искоренена и заменена физиологией и биологией»¹. Лепешинская принимает материализм Дарвина, но отвергает его эволюционизм как не оставляющий места для революционных скачков, а «механистическое направление, признающее медленное и постепенное развитие природы, не дающее новых революционных скачков в развитии, новых форм с новыми качествами в науке, — полагала она, — есть вредное антимарксистское направление, против которого должна вестись самая жестокая борьба» (75). Ближайшим врагом

¹ Bauer R. *The New Man in Soviet Psychology*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1959. P. 51.

оказался Рудольф Вирхов, утверждавший, что клетка является последней морфологической единицей, способной к жизнедеятельности. Его Лепешинская избрала на роль лысенковских «менделистов-морганистов».

Критикуя Пастера и Дарвина за то, что те «не признавали развития в природе и в вопросе о зарождении жизни стояли на точке зрения предсуществования простейших, извечно повторяющихся из поколения к поколению — унаследованных от предков форм жизни» (20), Лепешинская ближе всех подошла к идеям Лысенко. Нет нужды говорить, что в самой своей основе ее «учение» было направлено прежде всего против генетики, не признающей ее революционизма. Доказывая «возможность нарастания клеток не только путем деления уже существующих клеток, но и путем трансформации живого вещества в сторону образования клеток» (187), Лепешинская утверждала, что ее противники «совершенно не могут переварить новые революционные идеи, идущие вразрез со всеми старыми, принимаемыми ими за истину установками в области генетики» (187), что «причину передачи наследственных качеств надо искать не в хромосомах, а в структуре всей клетки и жизнедеятельности живого в ней вещества» (188) и только при этих условиях «генетики встанут на правильный путь изучения явлений наследственности и не будут стоять на метафизической точке зрения неизменности раз навсегда созданных хромосом. Наследственные качества передаются не только хромосомами, а всей клеткой, всем организмом в зависимости от окружающей среды» (188). И еще более определенно: «Наследственные качества передаются не хромосомами <...> Передача наследственных качеств есть более сложный процесс и зависит <...> от внешней среды и от социальных условий» (207). Последние утверждения почти цитатно повторяют основные установки Лысенко.

Парадоксальным образом, Лепешинская материализовала метафору лысенковцев: те обвиняли генетиков-менделистов в том, что они верят в некие «непознаваемые гены», в некое несуществующее «наследственное вещество». На обвинения в идеализме генетики отвечали тем, что хотя наследственное вещество и оставалось в то время непознанным, в его наличии не приходится сомневаться, поскольку гены вполне материальны. И вот Лепешинская своим «открытием» показала, как выглядел «идеализм» генетиков, заменив их наследственное вещество «живым». По всем остальным параметрам ее открытие было, если можно так выразиться, материализацией «идеализма», приписываемого лысенковцами генетикам.

Своим многочисленным противникам Лепешинская отвечала, что «хотя ее работы говорят сами за себя, но одобрение их со стороны ученых (всяма передовых) не может не радовать» (205) и — цитировала чьи-то высказывания о своих работах (в том числе «крупнейшего американского ученого проф. Чайльда») о том, что они носят революционный характер, что эти работы были очень тепло приняты в разных институтах и даже (!) в обществе

старых большевиков, где она выступала с лекциями. Ее главная книга заканчивалась словами о том, что «подобная работа, о которой американский ученый Чайльд выразился как о „революционной работе“, могла быть выполнена только в Советской стране, где передовая революционная наука окружена заботами нашего Правительства и Партии и где она находится под непосредственным покровительством нашего вождя, дорогого, всеми любимого, величайшего ученого тов. Сталина» (223).

Ни самое «учение» Лепешинской, ни его триумф не были бы возможны без поддержки главного советского биолога: взлет карьеры старой большевички был связан с тем, что Лысенко нуждался в расширении научной поддержки после своего возвышения в августе 1948 года, ему необходимы были «открытия», подтверждающие его «учение». А их эффективность обеспечивалась медальным сопровождением

Специализировавшиеся на актуальных политических сюжетах братья Тур написали пьесу «Третья молодость», в главных персонажах которой трудно не узнать героев «передовой советской науки»: в докторе биологических наук «старой большевичке, человеке прекрасной биографии» Елене Николаевне Снежинской — Ольгу Лепешинскую, а в агробиологе академике Мартыне Петровиче Трофименко — Трофима Лысенко. Авторы не только не пытались скрыть прототипов своей пьесы, но как будто задалась целью выставить их напоказ. Так, известно, что среди приемных детей и внуков Лепешинская воспитывала сына Долорес Ибаррури Рубена, пока мать не могла быть с ним. Он погиб под Сталинградом. Все это воспроизводится в пьесе: от попадания испанского ребенка в семью Снежинской, затем чудесного нахождения его матери, а после — его ухода добровольцем на фронт и героической гибели. Даже само учение Снежинской чудесным образом оказывается учением о живом бесструктурном веществе и неклочных формах жизни. Это учение она излагает... завхозу института (но главным образом, разумеется, зрителям):

около трехсот лет тому назад, после изобретения микроскопа, ученые обнаружили, что все растительные и животные организмы состоят из мелких-мелких ячеек, ну, вроде пчелиных сот. Это и есть клетки... Во второй половине прошлого века немецкий ученый Вирхов... разработал теорию, по которой жизнь начинается только с клетки. Вне клетки нет ничего живого, и все клетки возникают только путем деления других клеток. Вирховианцы полагают, что когда-то, на заре жизни, каким-то образом возникла первая клетка, праматерь всего живого на земле... Стало быть, выходит, что появление первой клетки можно объяснить только вмешательством сверхъестественных сил, проще говоря, бога... На основе этого лжеучения выросла реакционная теория наследственности Вейсмана, Менделя, Моргана¹.

¹ Пьеса цитируется по изданию: *Братья Тур. Третья молодость*. М.: Искусство, 1953.

Если с ненавистной генетикой учение о клеточной структуре органического мира было связано, то его увязка с религией требует объяснения. Если клетка возникает только от деления предшествующей клетки (закон Вирхова: «*omnis cellula e cellula*»¹), то смерти нет. Как заключала из этого Лепешинская, «то, что не имеет конца, не имеет и начала»; это, в свою очередь, создавало нишу для источника бессмертия и вечной жизни — бога. Поэтому цель ее «учения» была вполне очевидна: доказать противное. Проблема, однако, состояла в том, что «открытия» Лепешинской, как и «открытия» Лысенко, не опирались на факты, не имели под собой никакой доказательной базы. Кроме того, официальные биографы как Лысенко, так и Лепешинской не могли обойти этой странной для науки заточенности их исследований на predetermined (якобы «предугаданный» классиками марксизма) результат. Сафонов писал, что «бесстрашие» Лепешинской в науке состояло в «ясности сознания своей цели, абсолютной теоретической готовности к тому, что вдруг мелькнуло в микроскопе»². В переводе с советского пафосного официоза это означало, что теория должна оправдать цель, а практика — подчинить наблюдаемое этой целесообразности.

Но то, что «вдруг мелькнуло в микроскопе», мало кого убеждало. Как пишет Рапопорт, цена исследованиям Лепешинской была известна всем тогда же. То, о чем решились сказать только после смерти Сталина, ни для кого не было секретом: «Просмотр ее гистологических препаратов убедил, что все это — результат грубых дефектов гистологической техники»³. Не удивительно, что материализация этих открытий могла состояться только на сцене, на экране, на страницах беллетристики, в массовой печати.

В своей книге «Бесстрашие» Вадим Сафонов посвятил целые страницы захватывающим описаниям того, что «Лепешинская видела своими глазами» и что открывалось ее «глазу исследователя». Она видела, как возникает жизнь из пустоты и/или мертвой материи. Она видела то, чего никто никогда не видел. Но не потому, что этого не существовало в природе, а потому, что «никто еще не наблюдал этого удивительного зрелища... Да и как было наблюдать? Люди, не искавшие того, что искала (и что нашла) Лепешинская... только начинали свои наблюдения там, где Лепешинская уже почти заканчивает свои»⁴. Эти описания — настоящая научная фантастика, которая, однако, претендовала на абсолютный реализм и, более того, на научную доказательность. Прямые апелляции к реальности и претензии на научность заявляются от лица Лепешинской и в пьесе братьев Тур, где Снежинская повторяет, что «проверка — это мать исследования...» и постоянно спорит именно о доказательности своих

¹ Лат.: всякая клетка происходит только от клетки.

² Сафонов В. Первооткрыватели. С. 362.

³ Рапопорт Я. Л. Живое вещество и его конец. С. 265.

⁴ Сафонов В. Первооткрыватели. С. 373–374.

открытий. Интересно, что находит она эту доказательность в «предугаданности» (а точнее — заданности) этих открытий марксистским учением:

Лошкарев. Приведенные вами факты сами по себе не лишены интереса. Но в выводах много спорного.

Снежинская. Но выводы-то из фактов, а не с потолка! Они предугаданы еще Энгельсом.

Лошкарев. Энгельса можно понимать по-разному.

Снежинская. Нет, молодой человек, Энгельса можно понимать только по-большевистски. А вы хотите понимать Маркса и Энгельса поудобней, приспособить их к себе.

Лошкарев. Елена Николаевна, это политическое обвинение.

Снежинская. А я не привыкла отделять науку от политики, Виктор Львович!

Слово «предугадал» постоянно повторяется в пьесе: «Опровергая Вирхова, — заявляет Снежинская, — Энгельс гениально предугадал, что жизнь существует и в доклеточной стадии, что есть простейшие существа, стоящие еще ниже клетки. Стало быть, жизнь в ее начальной форме создана не божеством, а сама родилась из мертвой материи, в процессе ее вечного развития. В доказательство этого материализма мы пытаемся искусственно создать клетку из вещества, не имеющего клеточной структуры».

Служа лишь для подтверждения «предугадываний» великого учения, наука сама идей не порождает. Интересно, что речь идет даже не о предсказании, но *предугадывании*. Столь важная роль *угадывания* в науке снижает значение в ней исследования и поиска, степень верифицируемости их результатов, а телеологическая заданность превращает естествознание в поле доказательств правильности политических выводов классиков марксизма и их «предугадываний». Будучи намертво связанной с ними, наука обречена на неуываемую актуальность.

Неудивительно, что открытие Снежинской «имеет значение для практики. Для медицины, для сельского хозяйства. Возьмем, к примеру, такое страшное проклятие человечества — рак. До сих пор медики изучали раковые клетки. Но что если преградить путь этой болезни еще в доклеточном развитии? Сюда, быть может, надо перенести центр исследований». Или: «Разгадав тайну образования клетки, мы научимся обновлять жизнь. Да, обновлять клетки живого организма! Сбудется благородная мечта русских ученых. Наука откроет человечеству третью молодость». Вот где открывается поле для революционного романтизма: «Полный расцвет всех чувств, интеллекта, творчества, — заявляет восьмидесятилетняя Снежинская, — должен наступать нормально у человека лет этак в шестьдесят-семьдесят».

Дочь Снежинской, действующая в пьесе, имела своим прототипом дочь Лепешинской Ольгу Пантелеймоновну. Последняя, кстати член партии с 1918 года,

была не только помощницей матери в научной работе, но и писательницей. Посетивший их «семейную лабораторию» (а лаборатория Лепешинской располагалась в ее квартире, и работали в ней кроме нее самой ее дочь и зять — «настоящая семейная научная артель») Яков Рапопорт вспоминал, как Ольга Пантелеймоновна посвятила его в исследование, выполняемое ею самой:

Привожу текстуально эту ошеломляющую информацию: «Мы берем чернозем из-под маминых ногтей, исследуем его на живое вещество», т.е. этот опыт, по-видимому, тоже служил одним из экспериментальных обоснований зарождения живых организмов из неживого вещества. Я принял эту информацию Ольги Пантелеймоновны за шутку, но в дальнейшем я понял, что это было не шуткой, а действительной информацией о научном эксперименте¹.

Реакция Рапопорта вполне характерна для тех противников Снежинской, о которых маститый академик Трофименко заявляет в пьесе: «Те работники науки, которые еще не изжили в своем научном мышлении метафизического подхода, склонны отрицать теоретические выводы профессора Снежинской».

«Передовых советских ученых» окружают в пьесе как восторженные молодые преданные почитатели-ученики, так и антагонисты в лице академиков Кленова и Квашнина, а также беспринципного политика главного редактора журнала «Вопросы биологии» Лошкарева, который, будучи заодно с генетиками, пытается быть «и нашим и вашим». И хотя все они против Снежинской-Лепешинской, Квашнин, будучи настоящим ученым, в финале вынужден поверить в правоту своего научного оппонента, а Кленов, являясь зловредным карьеристом, до конца упорствует в своей борьбе с «творческим дарвинизмом». Являясь директором Института биологических проблем, где работает Снежинская, он не дает ей проводить исследования, а во время эвакуации института губит результаты ее многолетних опытов.

Развивается традиционный сюжет заговора рутинеров против ученого-новатора. Кленов и Квашнин хотят «координированно ответить Снежинской и раз навсегда положить конец этим антинаучным претензиям, этим рискованным экспериментам», напечатать коллективное письмо. Речь идет о реальном «письме тринадцати» — безуспешной попытке остановить продвижение Лепешинской к научному Олимпу. Да и что противникам неостановимого вознесения Лепешинской оставалось делать? Они, говоря словами восторженного биографа победившей Лепешинской, «не опровергали Лепешинской, не пытались противопоставить приведенным фактам какие-либо иные факты, сотням ее опытов — другие опыты, точным ее фотодокументам... Впрочем, тут и нечего было противопоставить, эти фотодокументы существовали. Но рецензенты...

¹ Рапопорт Я. Л. Живое вещество и его конец. С. 260.

предавали анафеме инакомыслие. Договорились до обвинения в подлоге». Это — «методы борьбы, бесконечно далекие от подлинных поисков научной истины и так хорошо знакомые по травле мичуринцев морганистами...»¹.

На заявление Квашнина о том, что лаборатория Снежинской «мешает науке» одна из ее учениц Полинцева с вызовом отвечает: «Устаревшей — да. И если понадобится, — мы сломаем ее вовсе». Главным аргументом в пользу открытий Снежинской является их революционность. При этом всеми вокруг деятельность Лепешинской, напротив, сравнивалась со средневековым знахарством. Сами идея «живого вещества», отказ от клеточной природы живых организмов и связанного с именем Вирхова понимания патологии как патологии клетки были отказом от научной медицины, уходом в эпоху «бластемы», рассуждений о «соках» организма и чуть ли не к Гиппократу. Это была вполне романтическая биология. Подобно тому как романтиков влекли готические руины, Лепешинскую влек Парацельс. Кленов обвиняет Снежинскую в том, что она «тянет науку вспять, в средневековье». Он не находит исторического оптимизма и романтики в трудах старой революционерки Снежинской, а она искренне верит, что это ее оппоненты «тянут науку вспять» и только она двигает ее вперед, о чем она и говорит своему научному оппоненту:

Снежинская. Да, я старый человек. Но жизнь человеческая измеряется не годами, а трудами. Сколько я знаю большевиков юных в семьдесят лет. Горячих и неутомных, как в молодости. Поймите, Иван Куприянович, что предклеточный мир стучится к нам в двери, звонит во все звонки. Не я, так другой советский ученый изучит его законы; и гениальное предвидение Энгельса о доклеточных формах жизни двинет далеко вперед науку. Я отдаю должное многим вашим трудам, но никогда не примирюсь с вашими заблуждениями.

Квашнин. Дорогая Елена Николаевна, не взыщите за откровенность, но ведь вы занимаетесь преднаучной фантазией, не заслуживающей изучения. Проблема самозарождения жизни давным-давно осмеяна наукой. Заниматься ею неприлично, если хотите.

Пока старики обвиняют друг друга в мракобесии, дочь Снежинской заговорщически сообщает, что атаки на старую большевичку — «это глубоко продуманная тактика. Тактика научной борьбы профессора Кленова». И объясняет их оппозицию Снежинской «инстинктом самосохранения. Они боятся нас. Ведь если окажется, что мы правы, — значит, вся их жизнь, работа, книги станут бессмысленными. А слава, звания, даже дачи — незаслуженными». Понимание науки как пути к славе, а научной дискуссии как борьбы за дачи не только точно отражает культурный и этический профиль «талантливой научной молодежи», атакующей стариков-академиков, но и характер зрительского

¹ Сафонов В. Первооткрыватели. С. 376.

восприятия происходящего в пьесе. В конце концов, массовому зрителю и читателю борьба вокруг дач была куда понятнее борьбы вокруг непостижимого живого вещества. Они оказывались заодно с авторами и героями этих пьес, лишивших науку романтического ореола.

Конфликт достигает кульминации во время войны, когда в ходе эвакуации гибнет лаборатория Снежинской и ей нечем доказать правоту своих выводов. Она требует восстановления лаборатории. И когда Кленов объясняет ей, что «требовать сейчас восстановления лаборатории для ваших экспериментов... в такое время, когда гибнут наши близкие, наши сыновья, когда фашисты на Волге, — рука не подымается», Снежинская повышает градус актуальности своего открытия: «Именно потому, что речь идет о судьбе нашего государства, война не снимает наш спор, она его углубляет. Ведь догмы Вирхова — с теми, кто сегодня рвется к Сталинграду!» Реплику Квашнина о том, что это «ерунда! Мы не расисты! Что из того, что Вирхов немец? Мы не можем сбрасывать со счетов его великий труд», Снежинская отмечает, используя вполне расистский аргумент: «Вы втискиваете русскую биологию в прусский мундир и хотите застегнуть его по горло на все пуговицы. Советской науке душно в этом мундире!» Кленов отвечает с иронией: «Лучше ходить в чужом платье, чем появляться в обществе, извините, в костюме Адама».

Снежинская же видит свое открытие совсем иначе — жемчужиной в короне советской науки. Ее пафос полон романтической экзальтации:

Снежинская. Мы создадим жизнь в ампуле! Создадим! Посмотрите, что делается вокруг в науке. В авиации вплотную подошли к сверхзвуковым скоростям. Хирурги оперируют на сердце. Наши физики вот-вот расщепят атом. Астрономы изучили флору Марса. Советские ученые открывают золотой век мировой науки. А у нас в биологии вы глушите обухом все новое <...> Я не Парацельс, а советский ученый и служу своей Родине. Вы погубили мою лабораторию, но у нас остался фильм, в котором сняты все наши эксперименты от начала до конца. Вы уничтожили мою лабораторию, но никто не может ампутировать мою мысль! (*Берет со стола рукопись и поднимает ее.*) Вот моя книга, которую я написала здесь. Это моя борьба с расизмом.

Кленов. Не убейте меня этой машиной.

Снежинская. Вас — нет. Но ваши взгляды — непременно. И именно этой книгой.

Кленов. Думаю, Елена Николаевна, что это будет не убийство, а самоубийство. Ваше.

Подобно Моисею со скрижалями, описывающими зарождение жизни, в руках, Снежинская потрясает в воздухе книгой «Происхождение клеток из живого вещества в организме». Война драматизирует сюжет. Снежинская получает поддержку от молодых ученых, которые повторяют ее опыты и убеждаются

в ее правоте, массово отворачиваясь от своих учителей — сплошь ее противников. Надо полагать, что все они находят открытое ею живое вещество. Один из них даже решил отказаться от защищенной диссертации, поскольку понял правоту Снежинской-Лепешинской. В финале пьесы мы присутствуем на научном диспуте, где все поддерживают Снежинскую. Речь идет о реальном Совещании по проблеме живого вещества и развития клеток 22–24 мая 1950 года, короновавшем Лепешинскую¹.

О том, что происходило за рамками опубликованного стенографического отчета этого совещания, подробно рассказал в своих мемуарах Яков Рапопорт, поведавший о том, как «разыгран был этот позорнейший спектакль»: конференция была закрытая, допуск по специальным приглашениям со строгим отбором участников, «так как ее собственные препараты, на которых она делала свои сногшибательные выводы, демонстрировать было нельзя ввиду отсутствия в них даже ничтожных признаков профессионального мастерства», они были выполнены за нее другими. Излагать содержание докладов Рапопорт не стал: «Это был систематизированный бред, прикосновение к которому с элементарной научной требовательностью оставило бы от них только дым»².

В пьесе же Снежинская, узнав, что на фронте погиб ее приемный сын-испанец, заявляет, что идет на дискуссию, как в бой, видя свою борьбу частью борьбы с фашизмом: «Он погиб за жизнь... Клянусь тебе, мой мальчик!.. Клянусь вам, мои сыновья!.. Русские, испанцы, чехи, поляки. Клянусь вам всем, кто не вернулся с поля боя. Я продолжу вашу борьбу за счастье людей!» Демонстрируемый в зале фильм о ее опытах, показывающих, как рождается жизнь, приводит ее научных оппонентов в ужас: «Видел, видел!.. Хотелось глаза закрыть... Это ведь приговор... И книга ее... истинно сказано: „Томов премногих тяжелей“...»

Что же видели противники Снежинской-Лепешинской на экране? То, что видела сама Лепешинская — «клетка, главная жизненная форма, не предсуществовала, а строилась на глазах. Она строилась с самого начала» — из доклетки, из рассеянного живого вещества. А сейчас, говоря словами ее биографа, «то, что видела исследовательница, могут видеть уже тысячи людей: засняты filmy, показывающие, как желточный шарик обращается в подлинную клеточку, и клеточка делится, как полагается делиться клеточке, со сложными фигурами хромосом, появившихся в молодом ядре, хромосом, которые образовались на наших глазах!»³. Говоря словами Рапопорта, они наблюдали «результаты грубых дефектов гистологической техники».

Один Кленов не сдается. Написав в Совет министров, он ждет оттуда поддержки. Полученный из Совмина пакет повергает его в ступор: это

¹ См.: Совещание по проблеме живого вещества и развития клеток: Стенографический отчет. 1951.

² Рапопорт Я. Л. Живое вещество и его конец. С. 266–267.

³ Сафонов В. Первооткрыватели. С. 367.

постановление о присуждении Снежинской Сталинской премии первой степени. Характерно, что решение состоялось, когда обсуждение открытия еще даже не закончилось: еще ученые не разобрались, а Сталинская премия Снежинской (вне обычной процедуры, как и Лепешинской) уже присуждена. Пьеса братьев Тур не только не уступает пафосом своему прототипу, но сама является частью «открытия» Лепешинской и образцом *госромантизма*, а главным героем пьесы является сама «жизнь в ее революционном развитии».

На Совещании в мае 1950 года выступал и Лысенко. Именно благодаря его поддержке стало возможным вознесение Лепешинской. Как заметил Рапопорт, «эти два „корифея“ нашли друг друга»¹. В «учении» Лепешинской Лысенко нашел «биологическое» обоснование своим теориям. Для него было очевидно, что «рожь может порождаться пшеницей, причем разные виды пшеницы могут порождать рожь. Те же самые виды пшеницы могут порождать ячмень. Рожь также может порождать пшеницу. Овес может порождать овсюг и т. д.»². Объяснение этим небывалым метаморфозам Лысенко и находил у Лепешинской: ее теории о том, что «клетки могут образовываться и не из клеток, помогают нам строить теорию превращения одних видов в другие». Лысенко полагал, что «например, клетка тела пшеничного растения превратилась в клетку тела ржи» благодаря тому, что, как показала Лепешинская,

в теле пшеничного растительного организма, при воздействии соответствующих условий жизни, зарождаются крупинки ржаного тела... Это происходит путем возникновения в недрах тела организма данного вида из вещества, не имеющего клеточной структуры, крупинок тела другого вида... Из них уже потом формируются клетки и зачатки другого вида. Вот что дает нам для разработки теории видообразования работа О. Б. Лепешинской³.

Стоит, однако, видеть в Лысенко и Лепешинской не только двух «подпиравших друг друга маниакальных невежд», но и два знаковых культурных феномена. Их биологические фантазии — неverifiedируемые, требующие постоянной политико-идеологической подпитки и репрессивно-институциональных усилий, пафоса и экзальтации и материализующиеся исключительно дискурсивно и эстетически, — являются образцом *госромантизма*. В нем также действовали романтические гении-творцы (хотя и в советской аранжировке):

В прежние времена гении науки оставались обычно одиночками; самое большее (случай уже не вполне обычный) создавались научные школы (замечательные школы в русском естествознании!). Но никогда не могло зайти и речи о народности,

¹ Сафонов В. Первооткрыватели. С. 268–269.

² Лысенко Т. Д. Новое в науке о биологическом виде. М.: Сельхозгиз, 1952. С. 28.

³ Там же. С. 268–269.

о массовости науки. Это принципиально новое качество нашей науки, науки сталинской эпохи! Массовая, народная наука! Каким неведомым прежде могуществом наделена она!¹

За этим нарративом уже маячит фантастический соцреалистический мир: «Как посмотришь, что вообще сравнить за рубежом, например, с советской сельскохозяйственной народной наукой? В „секреты“ ее (обеспечившие такие урожаи наших полей, каких не бывало за все восемь или десять тысяч лет, что человек обрабатывает землю) тщетно стараются проникнуть американцы. Они не понимают, что „секреты“ эти связаны с советским воздухом, в котором растет наша наука»². Соцреалистическое производство гиперреальности достигает здесь границ «изображения жизни в формах самой жизни», переходя в «реалистический гротеск» и, наконец, в чистую фантастику, с которыми соцреализм уживался плохо и где ему на помощь приходила «революционная романтика», сшивавшая разрывы в картине реальности. Эта фантастика наполнена «романтикой коммунизма», она разлита в самой советской действительности:

Для каждого из нас она претворилась во вторую плоть и кровь, в биение нашего сердца, в воздух, которым мы дышим... Переделка, казалось, неизменного — климата, создание «континента изобилия». Колоссы-гидроэлектростанции на великих реках, «живая вода» Волги на извечной родине суховеев, Амударья, повернутая в каракумские пески, сады, паруса, стройные мачты сквозь свежую зелень — на просторах Северного Крыма и там, где увядали к осени в серой полыни, степи Керченского полуострова... Расцвет земли, никогда невиданный, небывалый³.

Таковы картины послевоенного «великого сталинского преобразования природы», обоснованием которого служила «наука» Лысенко — Лепешинской. Она производила реальность, видимую только художниками, какими были сами эти ученые-фантасты. Не случайно биограф Лепешинской посвятил последние страницы ее биографии теме... западной научной фантастики:

что бессилён был осуществить строй капитализма, он передоверял своим писателям-фантастам; они писали о мечте, так и называя ее фантазией. Фантазия ничем не стеснена — читатели предварены, что от нее нет моста к действительности. «Через сто, через тысячу лет». И вот ни в одном фантастическом романе прошлого (или современного нам капиталистического мира) — у всех Жюль Вернов, Уэллсов — мы не прочтем о делах, хоть сколько-нибудь сходных по масштабу с тем, что осуществляется в нашей стране. Даже мечта их, лучшее в их мечте (мы говорим

¹ Сафонов В. Первооткрыватели. С. 382.

² Там же.

³ Там же. С. 379.

о лучшем, не о людоедских гнусностях, цветущих в литературе сегодняшнего капитализма наиболее пышным цветом) — насколько скудней, мельче, ниже это нашей действительности!¹

В сущности, наука Лысенко — Лепешинской также сжигала мосты к действительности, оставляя читателя *по ту сторону* реальности, один на один с советским идеологическим фантазмом. Стихотворение «Ламарк», с которого мы начали эту главу, Мандельштам завершал словами о том, что природа отступила от людей в критический момент: «И подъемный мост она забыла, / Опоздала опустить» для них, оставив их в «глухоте паучьей». В этом условно-правдоподобном мире действовали персонажи вполне гротескные.

Из жизни вирусов и микробов: Госромантическая фантастика

Лысенко создал «теорию стадийного развития растений», которая должна была служить основанием для яровизации. Со временем он начал утверждать, что это «общебиологический закон». Изначально под развитием семенного растения понимался процесс «качественных изменений» состава клеток и органообразования, который любое растение проходит от посеянного семени до созревания новых семян. Он тесно связан с условиями среды (а то и зависит от них). Позже все это было распространено на все живые организмы. Иначе говоря, речь шла о том, что «новые виды зарождаются в недрах старых видов».

Проблема состояла в том, что никто никогда не видел этого «закона» в действии: никто не наблюдал в природе описанных Лысенко изменений внутриклеточной структуры, никому не приходилось наблюдать за тем, как рожь или ячмень порождаются разными видами пшеницы или, наоборот, как рожь сама порождает пшеницу, а овес порождает овсюг и т. д. Эти утверждения оставались недоказанными до тех пор, пока «доказательства» не были физически предъявлены научному сообществу, а не только теоретически обоснованы некими мистическими, неявными явлениями и процессами.

Такими же магическими свойствами обладало открытое Лепешинской некое бесклеточное «как бы живое» вещество, из которого могут возникать живые клетки. Это позволяло Лысенко утверждать, что именно через стадию этого «живого вещества» один вид мог превращаться в другой. Иначе говоря, одно мистическое основание фундировало следующее. Решающая поддержка Лысенко, полученная Лепешинской, была персональной в том смысле, что Лысенко нуждался в «выводах» Лепешинской для подкрепления своего «учения». Чего не могли предвидеть они сами и те, кто их поддерживал, так это неконтролируемых последствий легитимации их фантастических «открытий». Утверждение

¹ Сафонов В. Первооткрыватели. С. 379.

позиций Лысенко и последовавшее признание Лепешинской открыло шлюзы для настоящего потока самых абсурдных «открытий», когда реальностью стали самые невероятные вещи. Благодаря в основном провинциальным лицедеям на глазах возникал театр биологического абсурда.

У сотруди́ника Ленинградского университета К. М. Завадского молодые делящиеся клетки растений (меристематические клетки) стали возникать из невидимого автором «живого вещества», причем у некоторых из них на ранних фазах не имеется ядра. Рязанский профессор Л. С. Сутулов обнаружил превращение невидимого «живого вещества» в лимфатические клетки, из которых формировалась соединительная ткань. Заслуженный деятель науки РСФСР одесский профессор В. В. Авербург описывал странное поведение бацилл туберкулеза: якобы они способствовали трансформации непатогенных клеток в патогенные в присутствии все того же невидимого «живого вещества». Профессор Днепропетровского мединститута, член-корреспондент АМН СССР Н. И. Зазыбин объявил о новообразовании нервных волокон из живого вещества. Доцент Кишиневского мединститута Н. Н. Кузнецов сообщал о том, что он вшивал в брюшную полость собак и кошек куски брюшины, взятые из области слепой кишки крупного рогатого скота после обработки их формалином, 70% спиртом и стерилизации в автоклаве, но поскольку «живое вещество» убить нельзя, процедуры, губительные для живых тканей, нисколько не сказывались на живом веществе тканей убитой брюшины, которая не только оживала, но обретала полную жизнеспособность, в ней возникали новые сосуды и т. д. Заведующая кафедрой гистологии Ростовского университета доцент Ф. Н. Кучерова поведала о том, что она растирала перламутровые пуговицы и вводила порошок в организм животных. Из порошка возникало «живое вещество»: перламутр-де добывают из раковин, которые раньше были живыми и потому они и сохранили свойство живого¹.

Яков Рапопорт в качестве «литературного примера такого оболванивания легковверных» привел статью завкафедрой хирургии Ереванского мединститута профессора Г. А. Мелконяна, опубликованную в 1951 году в журнале Академии наук (!) «Успехи современной биологии» (его в ту пору называли «Потехи современной биологии»), редактором которого тогда был профессор гистологии А. Н. Студитский, тоже активный поклонник идей Лысенко и Лепешинской. История, поведенная ереванским профессором, могла бы украсить готический роман:

В своей статье профессор Мелконян пишет, что в маленьком музее при его кафедре хирургии была банка с содержащимися в формалине пузырями эхинококка, извлеченными им при операции из большеберцовой кости больного. Эту

¹ Все эти факты «открытий» с подробным анализом приводятся в книге: *Сойфер В. Н.* Сталин и мошенники в науке. М.: Добросвет, 2012. С. 390–399.

банку с пузырями он в течение многих лет демонстрировал студентам на лекциях, и в течение многих лет пузыри сохраняли свой обычный вид. Однажды, готовясь к лекции, он извлек из шкафа эту банку и увидел, что пузырей там нет и, вместо прозрачного раствора формалина, в ней содержится грязного вида бурая, подозрительная жидкость со скверным запахом, с погруженными в нее костями. Сперва он решил, что это, как он пишет, чье-то «озорничество» (!), но затем в голове его мелькнула мысль, что вдруг это не «озорничество», а эксперимент, который ставит природа, и мимо него проходить нельзя. Он извлек из банки кости разных размеров, обычного вида и оставил банку с жидкостью в шкафу. На другой день, заглянув в банку, он снова увидел в ней такие же кости. Его подозрение о природном эксперименте усилилось, и для подтверждения его он снова извлек кости, поместил банку, не меняя жидкости, в сейф, чтобы исключить «озорничество». Результат был тот же. Тогда он окончательно убедился, что перед ним явление природы, которому он в своей статье дает следующее объяснение. При удалении пузырей эхинококка из кости вместе с пузырями в банку попали частицы кости. Формалин не окончательно лишил их жизненных свойств, которые пробудились спустя несколько лет и выразились в росте этих костей¹.

В этой истории Рапопорт увидел только «бред, который солидный журнал опубликовал с призывом к читателям присылать в журнал материалы подобных наблюдений ввиду их большого научного интереса», добавив к этой истории рассказ о том, что сам редактор журнала Студитский прославился сенсационным исследованием: он извлекал у животного прямую мышцу бедра из ее ложа и превращал ее в кашицеобразную массу. Этой массой он заполнял затем освободившееся ложе. Спустя некоторое время на месте этой массы образовалась нормально сформированная и функционирующая мышца. За эту работу ему и его сотруднице А. Р. Стригановой была присуждена Сталинская премия².

Удивителен, однако, не столько факт присуждения Сталинской премии, сколько то обстоятельство, что она была присуждена за научные достижения, а не за достижения в области литературы и искусства. Дело в том, что Александр Студитский был не только ученым — доктором биологических наук, профессором, заведующим кафедрой МГУ и ряда лабораторий АН СССР, а также редактором академического журнала. Он был еще и пропагандистом — автором яркого фельетона «Мухолобы-человеконенавистники» в журнале «Огонек»³, снабженного карикатурами Бориса Ефимова, изображавшего генетиков ку-клуксклановцами, фашистами и военными преступниками. Но главное — он был успешным писателем-фантастом, автором научно-фантастических романов.

¹ Рапопорт Я. Л. Живое вещество и его конец. С. 275–276.

² Там же. С. 276.

³ Студитский А. Н. Мухолобы-человеконенавистники // Огонек. 1949. № 11.

Свою первую фантастическую повесть он написал как раз в 1948 году, так что взлет его научной и писательской карьеры совпали. Сюжеты, в которые погружает нас сталинская наука, позволяют пересмотреть установившийся в истории литературы взгляд на то, что в сталинскую эпоху научная фантастика пребывала в упадке.

Впору говорить о расцвете научной фантастики в эпоху позднего сталинизма. Фантастикой были не только «научные» измышления сталинских биологов, но и сами их судьбы. Несомненно, наиболее яркой была история Геворга Бошьяна — едва ли не самого откровенного, хотя и незадачливого шарлатана, опубликовавшего книгу «О природе вирусов и микробов» (М.: Медгиз, 1949), в которой поведал о превращении субмикроскопических вирусов в бактерии, в «видимую под микроскопом микробную форму» и об обратном переходе бактерий в вирусы. Эти «открытия» носили самый радикальный характер. Бошьян утверждал, например, что микробная клетка состоит из тысяч вирусных частиц, каждая из которых может дать начало новой микробной клетке, что если вирусы постепенно «приручать» к определенной питательной среде, можно добиться их превращения в микроорганизмы, что вирусы могут развиваться в искусственных питательных средах, а не только в присутствии живых клеток, что антибиотики являются живыми веществами, что не существует стерильного иммунитета и всякий иммунитет является инфекционным, что из раковых клеток можно получить микробные клетки, что опыты Луи Пастера были ошибочны и мн. др.¹ Эти неслыханные «выводы», разумеется, ничем не подтверждались, а сами подобные утверждения «отвергали представления, считавшиеся фундаментальными и в вирусологии, и в микробиологии, и в иммунологии, и в теории рака, и, как следствие, в ветеринарии, медицине и многих других дисциплинах»².

Впрочем, в отличие от своих коллег, Бошьян не прижился на биологическом Олимпе, поскольку утверждал, что пришел к своим открытиям «независимо» и обошелся без цитирования Лысенко. Без поддержки последнего он оказался удобной мишенью для критики (от которой Лысенко и Лепешинская были застрахованы после 1948 года). Мистификация была без труда раскрыта, «быстро было установлено, что все его «открытия» — плод глубочайшего общего невежества и элементарного пренебрежения техникой бактериологического исследования, необходимость соблюдения которой известна даже школьникам»³. Однако поначалу, до разоблачения «открытие» Бошьяна имело оглушительный успех. Рапорт вспоминал, как «однажды один известный деятель медицины на большом форуме, держа в руках убогую книжонку Бошьяна и потрясая ею,

¹ *Сойфер В. Н.* Сталин и мошенники в науке. С. 388–389.

² Там же. С. 389.

³ *Рапорт Я. Л.* Живое вещество и его конец. С. 260–261.

провозгласил: „Старая микробиология кончилась. Вот вам новая микробиология“, т. е. на смену микробиологии Пастера, Коха, Эрлиха и других пришла микробиология Бошьяна». Только благодаря тому, что Бошьяна не поддержали Лысенко и Лепешинская, его карьера завершилась печально — он был лишен всех присвоенных ему ученых степеней и званий и отовсюду изгнан. Лепешинская же, по свидетельству Рапопорта, «усмотрела в его творениях плагиат их творений. В беседе со мной о Бошьяне О. Б. Лепешинская говорила о нем с пренебрежением крупного деятеля к мелкому воришке и оставила в моих руках книжонку этого автора с посвящением ей»¹.

О том, как могла функционировать биологическая наука в подобных условиях, чем купировалась ее полная неэффективность и что обеспечивало ей идеологическую и институциональную стабильность, дает представление пьеса Николая Погодина «Когда ломаются копья» (1952), широко шедшая на сценах многих театров страны (в том числе ведущих — Большом драматическом театре в Ленинграде и Малом театре в Москве). Пьеса появилась на волне борьбы с бесконфликтностью и приоткрывала покров над советской академической наукой с ее бюрократизацией, клановостью, nepотизмом, коррумпированностью и косностью. Разумеется, все эти черты были атрибутированы заскорузлым консерваторам, которым противостояли смелые новаторы («творческие дарвинисты», сторонники Лепешинской и Бошьяна), но достаточно было небольшого оптического смещения, чтобы картина становилась удивительно правдоподобной.

В этих пьесах, романах и фильмах неприменный протагонист партии, «новатор» всегда сталкивается с «нетерпимостью» оппонентов. Те обычно используют свое административное положение для репрессий против неудобных, устраивают заговоры, преследуют. Словом, используя характеристику Сталина, данную им сторонникам Марра, устанавливают «аракчеевский режим». Проявления этих репрессий, заговоров и нетерпимости составляют содержание борьбы в этих пьесах и фильмах. То обстоятельство, что изображаются они весьма правдоподобно, объясняется тем, что они списывались «с природы» — именно так и вели себя в отношении противников Лысенко сторонники «мичуринского направления» (подобный же перенос, как будет показано ниже, был свойственен и советскому искусству холодной войны). Искусство лишь переадресовывало все это самим жертвам, у которых не было ни ресурсов, ни влияния, ни административных возможностей для противостояния поддерживаемой государством «передовой науке». Вот почему картины эти столь реалистичны, стоит лишь развернуть зеркало в правильном направлении.

Пьеса Погодина интересна главным образом тем, что объясняет мотивы противников «передовой науки». В ее центре — потерявший «чувство нового»

¹ Рапопорт Я. Л. Живое вещество и его конец. С. 261.

и «почивший на лаврах» своих былых достижений выдающийся микробиолог академик Картавин. Его всячески поддерживает занимающий множество научных постов и мечтающий стать академиком бездарный и злобный карьерист Шавин-Муромский, который ненавидит все новое и использует авторитет Картавина для борьбы со своими противниками в науке.

Сторонник «передовой науки», зять Картавина заявляет собравшимся у того академиком, что «пределы познания жизни расширяются. Если до сих пор считалось, что клетка есть начало всех начал живого организма, а дальше тьма мертвого, непознаваемого мира, то ныне утверждается, что там кипит живая жизнь. (Звонко, с насмешкой.) И вирус, господа ученые, который вы считаете лишь ядом, — живое существо, способное развиться до микроба, который может быть живым и в кипятке».

Муромский между тем травит ученого-новатора Чебакова, который продолжает доказывать свою правоту: «Пусть надо мной смеются: знахарь, фокусник, помешанный... Но что такое вирусы? Я в их развитии вижу великую идею жизни, завтрашний день науки. Пока мы были маленькими, нас можно было и не замечать. Теперь народ подрос. Для нас диалектический метод — живой метод, а не фраза. Нет, уходить не собираюсь. Не понят — это еще не побежден». Поддерживает новатора, как и положено, парторг института:

Как можно не видеть в его идеях чистого зерна материализма? Кого же нам тогда поддерживать, если не таких людей? Он коммунист в науке... Этот человек пробивает окно в завтрашний день. Вот ведь что дорого! Вдумайтесь в его ведущую идею. Ведь если вирусы действительно способны развиваться до микроба, то человек тогда получит невиданные прививки от таких болезней, которые до сих пор считаются неизлечимыми, смертельными. Наша советская наука, наука коммунизма, — для чего она? Для человека, во имя жизни, во имя счастья человека!..

Чебаков и дочь Картавина Лида придерживаются взглядов Лепешинской и Бошьяна, а Шавин-Муромский является их противником... Он вовлекает молодую жену Картавина в интригу против Чебакова, убеждая ее в том, что только она может спасти мужа от позора: «Картавин рискует остаться в одиночестве, ибо, по моим сведениям, комиссия склоняется на сторону Чебакова... Чего он ждет? Чтобы девчонки-аспирантки говорили: „Картавин провалился“? Уйди немедленно и хлопни дверью».

Все в пьесе ведет «битву за Картавина» — выдающегося ученого, который держится за старое, боясь, что новые веяния в науке подрывают его авторитет:

Как все это надоело! Новаторы, экспериментаторы... Я... я, потративший сорок лет жизни в борьбе за чистоту научной микробиологии, обязан теперь в Ученой комиссии с серьезным видом наблюдать сомнительные фокусы какого-то кандидата.

Что ему алтари, построенные из бриллиантов мысли! Святость незабываемых законов! Что ему я и вся наука вообще! Но я начинаю верить, что этот Чебаков может произвести впечатление, смутить умы. Он своими новыми вакцинами вылечивает зараженных собак, и они не подымают. Должны подохнуть, но не подымают... не смотря на то, что ненаучно...

На призывы Картавина опомниться («Молодой человек, на кого вы руку подымаете? Луи Пастер! Основатель научной микробиологии. Гений!») Чебаков отвечает, что хотя «гений работал на чердаке в Париже с таким микроскопом, какими у нас теперь не пользуются даже школьники», он тем не менее «не запрещал науке развиваться дальше. Ведь если великие ученые до нас все сделали, то микробиология — наука мертвая и микробиологам остается разводить чумных бацилл, чем сейчас и занимаются некоторые западные, с позволения сказать, ученые».

В пьесе доказывается, что противники «передовой науки» — это либо несостоявшиеся, либо исписавшиеся, либо просто бездарные ученые и проходимцы. Поэтому Чебаков более всего удивлен тем, что Картавин отказывается признавать его открытия:

Когда я вас увидел, как говорят, в зеркале ваших трудов, то убедился, что вы, Картавин, как вы есть в действительности, не можете становиться поперек дороги новому... Не можете принципиально! Не можете отрицать диалектики живых процессов в науке, обществе, повсюду! Не вяжется, не вытекает, нелогично... Вы не тот тип человека и ученого... И дальше, шире, если хотите, в масштабе мировой борьбы двух лагерей вы опять-таки не можете занять иной позиции, кроме передовой, советской, прогрессивной.

Если с Шавиным-Муромским все понятно («Боже мой, я же понимаю, что Шавин должен вскоре баллотироваться в Академию, а его последняя научная работа вся состоит из старых латок столетней давности! Он дрожит при мысли о новых молодых ученых»), то почему же столь выдающийся ученый, как Картавин, оказался противником «нового»?

Сам он объясняет все задетым честолюбием: «мои вчерашние труды насквозь опровергаются вашими сегодняшними взглядами. Вы как же думаете, что я и многие другие должны мгновенно отречься от своих убеждений по вашему приказу? А мне прикажете мыть посуду у вас в лаборатории? Учиться у товарища Чебакова новому познанию жизни? Все мои научные труды, все книги — на помойку? Меня в тираж? Вы думали об этом?» Чебаков трактует эти откровения по-своему: «Вы против нового не потому, что являетесь его принципиальным противником... Нет! Вы боитесь. Боитесь потому, что у вас не хватит мужества признать, что вы отстали». Зять Картавина более

прямолинеен: «Картавина я понимаю: погряз в своем довольстве... к тому же поздняя любовь, жена-красавица... Денег стало требоваться больше. Все это, брат, влияет, что там ни говори. Окружил себя бездарностями, они его всячески превозносят и вертят им как хотят. А Картавин по своей доброте и, значит, дурусти этого не понимает».

Единственный, кто говорит Картавину правду в лицо, — парторг института Чирская: «У Чебакова нет авторитета, у него есть научные факты. У вас есть авторитет и нет научных фактов. Я тысячу раз уверена, что новое победит, а вы останетесь и без авторитета и без фактов». Но именно с фактами и происходит заминка. Картавин отказывается их видеть:

Чирская (*Картавину*). Но вы стоите перед живыми фактами и отрицаете... Вы ответьте: откуда у Чебакова берутся микробы?

Картавин (*резко*). Из воздуха! Из грязи! Лаборантка плохо работает, неряшливо... или, может быть, очень хорошо... так что вы и не узнаете, как появляются у них микробы.

И даже уже помирившись с Чебаковым в финале пьесы, Картавин все равно с трудом примиряется с фактами: «Я действительно четыре месяца убил только лишь на то, чтобы самому убедиться: из грязи или не из грязи получает микробов Чебаков! Я утверждаю — не из грязи». На вопрос о том, почему он не хотел видеть факты, Картавин отвечает: «Хотел и... не хотел. Такая вещь тебе понятна? Мог видеть — и не хотел увидеть. Не хотел — и увидел, я никому не верю, кто мгновенно перестраивается и сразу видит все, чего час тому назад не видел. Я четыре месяца убил на то, чтобы избавиться от своего сомнения». Но, даже избавившись от сомнения, Картавин заявляет Чебакову: «Все равно вы преувеличиваете бесконечность жизни, вернее — вы ее выдумываете там, где ее нет». Но жизнь берет свое и сторонники нового знают, что Картавин теперь тоже на их стороне: «Куда вы от нас уйдете? Мы всюду вас найдем. Мы, выражаясь высоким стилем, — жизнь. От жизни никуда не денешься».

Страхнуть с него «метафизическую пыль и плесень» помогает непременный Deus ex machina в лице заместителя министра, который прибывает на экстренное заседание ученого совета, снимает Шавина-Муромского со всех постов и объясняет собравшимся суть борьбы в микробиологии:

Иным товарищам все еще может казаться так, что Пастер, микробы, вакцины не имеют никакого отношения к тому, что происходит сейчас на земном шаре, к борьбе передового человечества за мир. Наивность! Хуже — обывательщина! Давно уже наука, именуемая микробиологией, в руках империалистов перестала служить своим гуманным целям. Эта наука стала прямым оружием войны империалистов. Ученые, помешанные на массовом истреблении людей, хотят чудовищно усилить

смертоносные качества микроба; наука прогрессивная, наука жизни, наша советская наука работает в противоположном направлении. Она стремится предельно ослабить этот микроб и прививками этого ослабленного микроба спасти людей. Как же можно обливать грязью нашего молодого ученого, который все свои усилия посвящает идее всепобеждающего торжества жизни над смертью!

Снятие Шавина-Муромского открывает путь к публикации революционной работы Чебакова. Чебаков счастлив тем, что его открытие вот-вот увидит свет:

Сейчас должны привезти корректуру первой моей работы, посвященной истокам жизни в нашем мире! Истоки жизни! Мир, бесконечно малый и громадный, с бесконечно малыми существами, живущими одно мгновение! Эти серебристые туманности под линзой микроскопа мне представляются армадами живых существ, а я над ними великан, стратег, мыслитель. Но не так уж наивно. Природа, жизнь в своих истоках обладает могучими силами и может оказаться бесконечным источником счастья для людей. Ты знаешь, Сонечка, о чем я часто думаю? Жизнь, однажды возникшая, обладает такими гигантскими силами сопротивления, что, как бы ее ни убивали, она сильнее смерти!.. Вы только подумайте?.. Подумай, дорогая Сонечка, ведь для того, чтобы разрушить мельчайшую частицу живого белка, мы прибегаем к таким кислотам, которые разрушают сталь. Сталь, я говорю, и ничтожная капля белка обладают одинаковыми силами сопротивления. Вот что такое жизнь!

Этот гимн всесилию жизни завершает пьесу о превращении вирусов в микробы и устранении с дороги «передовой науки» тех, кто ей противится. Это могут быть только те, кто боится за свой былой авторитет, либо карьеристы, поскольку ее правота очевидна всякому. Последнее — очевидность — является, как мы видели, ключевым фактором. Собственно для ее производства и писались эти пьесы. Они демонстрировали очевидность неочевидного, существование несуществующего. Это был сугубо эстетический акт. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к научно-фантастическому жанру, жизнь которого после войны, согласно установившемуся взгляду, практически остановилась¹. Между тем научная фантастика процветала прямо в науке. Литература занималась лишь ее стилистическим и сюжетным оформлением.

Среди публицистов, писателей, поэтов, драматургов и кинорежиссеров, вовлеченных в популяризацию советских научных достижений, был и начинающий русскоязычный писатель из Харькова Николай Дашкиев, написавший в 1950 году один из первых на Украине научно-фантастических романов

¹ См.: Геллер Л. Вселенная за пределом догмы: Размышления о советской фантастике. London: OPI, 1985.

«Торжество жизни». По мере того как выяснялось, что очередные «достижения советской медицины» оказывались несостоятельными, автор перерабатывал свой роман почти до конца жизни. Книга вышла четырьмя изданиями (1950, 1952, переработанные издания — 1966 и 1973 гг.) общим тиражом в 165 тысяч экземпляров. По следам успеха романа Дашкиев написал на русском языке биографическую повесть об Ольге Лепешинской «Нехоженой тропой», которая не канула в лету вместе с персонажем, но была переведена на украинский язык в 1973–1974 годах. Так что подвиг Лепешинской продолжал жить и после окончательного выяснения ее научной несостоятельности.

Роман «Торжество жизни» рассказывает о том, чего может добиться наука, когда она становится на правильные рельсы «мичуринской биологии» Лысенко и при помощи «живого вещества» Лепешинской проникает в тайны микробов, открытые Бошьяном (в предваряющем роман предисловии автор тепло благодарит ряд ученых, первым из которых назван Бошьян, и сообщает, что «в книге мало выдумки. Многое из того, что было лишь вероятным пять лет назад, уже осуществлено»). Это образцовое соцреалистическое произведение интересно тем, что использует различные жанровые конвенции — приключенческого повествования и детской литературы, военной повести и научно-фантастического романа.

В подземном городе, где нацисты производили в секретных лабораториях страшное бактериологическое оружие и испытывали его на советских пленных, безумный профессор Браун в тайне от эсэсовцев создает из убийственного вируса чудесный препарат, который убьет всех микробов. Подобно безумному доктору Мабузе, профессор изображен с трясущимися руками, отвислой губой, бормочущим что-то себе под нос, неопрятным, с грозно горящим взглядом. Мы то слышим его монологи, которые он произносит обычно, «страшный, взъерошенный, с блестящими глазами», периодически теряя сознание и разбрасывая по комнате испещренные формулами листы, то видим, как «огромная уродливая тень профессора металась по стенам лаборатории»¹.

Карикатура на немецкий экспрессионизм сменяется советской детской повестью о войне. В лаборатории Брауна появляется четырнадцатилетний партизан-разведчик Степан Рогов, спасенный профессором после неудачного побега из концлагеря. Как водится, самое фантастическое в соцреалистических романах состоит не в том, что таковым должно быть, но то, что должно казаться правдоподобным. Так, мы узнаем, что после того как мальчик починил радио и стал слушать новости из Москвы (внутри глубокого бункера, наполненного нацистскими офицерами!), он «наотрез отказался разговаривать с профессором по-немецки, доказывая, что Макс Браун должен серьезно взяться

¹ Роман цитируется по первому изд.: Дашкиев Н. Торжество жизни. Харьков: Харьковское книжно-газетное изд-во, 1950.

за изучение русского языка». Их разговоры оказывали на старого профессора неизгладимое впечатление:

Профессор слушал его, опустив голову <...> Рушились все моральные критерии, пошатнулись основы пацифистской философии профессора Брауна, — неумолимые факты загоняли его в тесный угол, откуда не было выхода. Четырнадцатилетний мальчишка раскрывал и объяснял Максу Брауну то, что, казалось бы, не имело никакого отношения к высокой науке, — невольно, бессознательно читал профессору наглядные основы политэкономии, которую тот, перелистав толстые тома «Капитала» Маркса, так и не понял.

Эти беседы, хотя и не спасли профессора от безумия, помогли ему создать средство от всех болезней — универсальный антивирус, благодаря которому человечеству не будут страшны никакие бактерии, «одна-единственная капля его сможет уничтожить половину всех микробов на земном шаре! Что тогда бактериологическая война? Миф! Вздор! Человек станет почти бессмертным — он будет жить двести и триста лет». С обычным безумным блеском в глазах Браун сообщает Степану страшную тайну: «Скоро — очень скоро! — в этой лаборатории из неорганических веществ, из неживой материи я создам живую молекулу! Создам жизнь!» Браун — большой поклонник Дарвина, но он не верит в изменимость живых существ, полагая, что «микробы — вечны. Они таковы, какими их создала природа в начале своего творческого пути, когда химические элементы случайно соединились в определенную комбинацию, уже в первый момент проявившую себя жизнеспособной». Степан читает «Введение в микробиологию» Брауна в надежде понять секрет создания искусственных микробов, «но он и не подозревал, что все написанное профессором уже никому не нужно, давно отброшено передовой советской наукой, что профессор Браун — ученик Луи Пастера и Роберта Коха — вместе с ценными познаниями перенял у своих учителей все их ошибки, развил эти ошибки и идет дорогой, которая приводит в тупик». И все же вакцину он создает и заветную ампулу с антивирусом Брауна спасает Степан, когда бежит из подземного города от союзников, которым немцы сдали фабрику для проведения дальнейших опытов, только теперь уже под англо-американским руководством.

Вернувшись на родину, Степан Рогов поначалу пытается проверить вакцину Брауна. Но, как объяснил ему парторг Микробиологического института Петренко (позже — научный руководитель Степана), Браун «последовательно скатывался к механистическим позициям, попирая основные принципы материализма <...> Железная логика подсказывала доценту Петренко, что человек, не понимающий марксистских законов развития природы, не может создать ничего значительного. Препарат профессора Брауна для Петренко был заранее обречен на неудачу». И неудача его постигла. Вакцина попала в руки

проходимца Великопольского (позже он окажется диверсантом), который хотел ее присвоить, но оказалась бесполезной, поскольку только задерживала развитие болезней, но не могла их победить. Однако главная задача вакцины Брауна была выполнена — она зародила в ребенке-партизане мечту о создании чудодейственного лекарства.

Теперь Степан едет учиться в вечернюю школу, куда его направил родной колхоз, после чего поступает на биологический факультет университета, где ученые-коммунисты формируют из бывшего партизана советского биолога, которому суждено будет создать вакцину и спасти человечество от болезней, а заодно и от главных врагов — империалистов. Степан знает, что «не только немецкие, но и японские фашисты готовили против Советского Союза тонны смертоносных бактерий, полчища чумных крыс. Американские империалисты грозят войной... А подземный город попал в руки американцев». Создание антивируса становится важным политическим делом.

Парторг-вирусолог рассказывает студентам, что «советский ученый профессор Лепешинская доказала, что возможны доклеточные формы жизни. В определенных случаях более-менее сложные белки становятся жизнеспособными, следовательно, создав белок искусственно, мы тем самым создадим жизнь <...> Сумеет ли мы создать искусственно сложные, жизнеспособные белки? Видимо, да». И тут происходит новое величайшее открытие современности (в Советском Союзе они следуют одно за другим). О нем сообщает однокурсникам друг Степана, ворвавшись в библиотеку:

— Я должен всем объявить. Ребята! В магазине на Пушкинской продается вот эта книга. — Он вновь потрясает книжицей в зеленой обложке. — Если не купите сейчас, будете бегать за нею по всему городу, как бегал я. Здесь написаны невероятные вещи: утверждается, что вирусы и микробы могут взаимно переходить друг в друга, что их можно превращать в кристаллы, что из абсолютно стерильных веществ можно выделить микроорганизмы!.. Э, да всего не расскажешь! Спешите, ребята!

Рабочей сосредоточенной тишины как не бывало. Студенты вскакивают с мест, подбегают к Карпову и, убедившись, что он не врет, опометью бросаются к двери.

— А кто же автор? — кричит кто-то с порога. — Как название?

— Зарьян!.. Ге-Эм Зарьян!.. «О природе вирусов»!

И вот теперь «Степан и Таня лихорадочно перелистывают книгу, и чем больше они вникают в ее смысл, тем больше проникаются к автору чувством уважения. Да, такие открытия бывают раз в сто лет». Пастер поруган — «сто лет назад Парижская Академия наук присудила премию знаменитому микробиологу Пастеру за то, что он доказал невозможность самозарождения жизни на земле в наше время... И вот теперь советский ученый доказал, что, в конце

концов, премия была присуждена Пастеру незаслуженно. Опыты профессора Зарьяна...»

Некоторые студенты впали в нигилистический раж: «— А, Пастер, Пастер! — пренебрежительно махнул рукой Карпов. — Он задержал развитие микробиологии на сто лет!.. Правда, Степан?» Но Степан как выдержанный советский студент объяснил опасность подобного нигилизма: «Разве то, что Зарьян доказал наличие живых микроорганизмов в пенициллине, считавшемся стерильным, заставит нас отказаться от этого препарата? Ведь дело не в этом, друзья! Дело в том, что теория Зарьяна — новый шаг познания. Профессор Зарьян впервые дал настоящее материалистическое объяснение наблюдаемым фактам».

Попутно Степан сообщает сокурсникам, что заслуги Пастера действительно преувеличены, поскольку вирусы были открыты еще при его жизни, размещаясь, в России: «в тысяча восемьсот девяносто втором году русский ученый Ивановский открыл вирусы и первым выделил кристаллическую форму вируса табачной мозаики. Позже многие из вирусов растений были выделены в кристаллическом виде. Но укоренилось мнение, что вирусы болезней животных в кристаллы не превращаются. И только вот теперь профессор Зарьян...» Предложения сыплются от студентов одно за другим. Из самых экзотических:

Для того, чтобы растение жило и развивалось, нужен азот. Азот из воздуха добывают специальные бактерии, которые размножаются на корнях бобовых растений. Чтобы обогатить почву азотом, мы специально сеем бобовые там, где можно было бы сеять пшеницу, например... А теперь представьте: по способу профессора Зарьяна мы готовим тысячи и тысячи тонн кристаллического порошка азотобактерий и вносим его в почву... Можно будет снимать невиданные урожаи — это будет мое лучшее бактериологическое удобрение!

Степан лишь напоминает своим друзьям: «Вот мечтаешь создать бактериологическое удобрение, а фашисты только и думают о том, чтобы изготовить против нас тысячи тонн бактерий чумы. Нет, такие открытия пока что надо держать в тайне». Открытие Зарьяна показало, как микробы превращаются в вирусы и разные вирусы оказываются лишь стадией, на которой находятся различные микроорганизмы. Поэтому происходят бесконечные переходы одного в другое. Этими переходами, как показал Лысенко, можно управлять, поскольку, согласно Лепешинской, жизнь существует на доклеточном уровне. Эта невероятная биология и приводит героев романа к их открытию, настоящему «торжеству жизни».

Они работают над созданием вакцины от рака, но им приходится бороться с опасным врагом Великопольским, который утверждает, что рак — наследственное заболевание. Это вступало в конфликт с «мичуринской биологией», поэтому «он не отрицал и влияния внешней среды на организм, — после

разгрома формальных генетиков утверждать противоположное было невозможно, — но это влияние он сводил к ускорению или затормаживанию неизбежных раковых процессов». Разумеется, наши герои не могли смириться с такой теорией. И вот студент Рогов бросает вызов профессору, публично заявляя, что его теория ошибочна, потому что «раковый вирус, сохраняющийся в половых клетках и передающийся в наследство, это тот же ген вейсманистов, формальных генетиков... Вы считаете организм пассивной средой. Это противоречит учению Павлова и мичуринской микробиологии». Заявление Великопольского о том, что все его высказывания подтверждаются фактами, парируется другим студентом — секретарем комсомольской организации института, сталинским стипендиатом, имеющим собственные научные работы: «Факты можно толковать по-разному, но ваша теория неправильна, мало того — вредна!» Дискуссия эта продолжается в романе страницами, но аргументация, изложенная здесь, как будто списана у Лысенко и Лепешинской. Выводы противника неверны не потому, что они противоречат фактам, которые «можно толковать по-разному», но потому, что они «противоречат учению Павлова и мичуринской микробиологии». И наконец, куда более страшная вещь для научной теории, чем быть «неверной», — это быть «вредной».

Наши герои, напротив, создают полезную теорию. Для этого в романе появляется старый профессор, который еще до революции обнаружил т. наз. «болезнь Иванова», которая делала ее носителя невосприимчивым практически ни к одной другой болезни: ее вирус разрушал вирусы других видов в живом организме. Из него можно создать вакцину против рака. Теперь Степан Рогов ищет вирус болезни Иванова и находит ее у боцмана английской шхуны, которого он случайно встречает в Ленинграде. За все имеющиеся у Степана деньги, часы, личные вещи тот соглашается сдать кровь, и из этой крови Рогову и его друзьям удастся создать вакцину против рака. В полном соответствии с описанными в эти годы в научных журналах чудесами, герои проделывают те же операции, что и реальные профессора провинциальных вузов. Подобно тому как у ереванского профессора Мелконяна в стеклянном сосуде с формалином, где хранился образец ленточного червя, извлеченного из большеберцовой кости человека, после многих лет начали появляться живые, растущие кости, герои романа Дашкиева выращивают живые организмы в банках:

И вновь Степан Рогов склоняется над стеклянной банкой, наполненной мутноватой жидкостью. Сложная система питательных трубок поддерживает в этой жидкости отрезанный палец, — это и есть «переживающая ткань». Человек умер, но частица его живет, она выполняет свойственные ей функции, ее клетки могут размножаться... Но может ли болеть эта частица? Да, может и болеть: один из способов изучения рака заключается в том, что вырезанную опухоль выращивают в искусственных средах.

И вот читатель присутствует при происходящей впервые в истории в термостате контролируемой человеком борьбе вируса Иванова с вирусом рака. Когда Степан открывает термостат, он видит «кусочек мяса, который шесть часов тому назад был отвратительным нагромождением изуродованных раковых клеток, побледнел, уменьшился в размерах и, самое главное, покрылся сверху слоем нормальных клеток. Степан, торопясь, отрезал небольшой кусочек ткани, приготовил препарат и положил его на предметное стеклышко микроскопа. Да, это были нормальные, вполне нормальные клетки. Это была победа!»

Настоящий соцреалистический роман не обходится без мелодрамы. Здесь речь идет о любви Степана и Кати, которая «мечтает о небывалых урожаях свеклы, о многолетней ветвистой пшенице». Их любовь проходит испытание разлукой, пока не оказывается, что врачи обнаруживают у Кати саркому легких, настаивая на операции, но она скрывает это ото всех, надеясь на вакцину, которую вот-вот создаст ее возлюбленный. Когда же оказывается, что оперировать ее поздно, ее усыпляют и держат в таком усыпленном состоянии до тех пор, пока ее нельзя будет излечить при помощи вакцины.

А между тем по возвращении в Англию боцман попадает в поле зрения английской разведки, и к Рогову подсылают диверсанта, который, шантажируя Великопольского, делает его сообщником и губит вакцину, подняв температуру в термостатах, где она хранилась, и введя специальные физиологические растворы, которые уничтожили вирус Иванова окончательно. Шпионы имели в своем распоряжении инфицированную вирусом болезни Иванова кровь боцмана, но изготовить вакцину так и не смогли. Потому что не владели правильной теорией. Они не знали, что, согласно «творческому дарвинизму», «воздействуя на вирус изменением внешних условий, можно перестроить его структуру, заставив накапливать приобретаемые каждым поколением наследственные изменения».

Теперь друзья обращаются к самому Зарьяну. Дело спасает его «материалистическая теория»: открытие у вирусов «стадийности в развитии и возможности существования невидимых форм заразного начала» позволяет восстановить вирус болезни Иванова, ведь, как показали Лепешинская и Бошнян, жизнь неистребима. И Зарьян восстанавливает уничтоженный диверсантами вирус. Началась долгая борьба за изменение свойств вирусов. «Это был затяжной утомительный процесс, длившийся полтора года. Поколение за поколением вырастали вирусы в необычных условиях, приобретая и накапливая в себе именно те свойства, которые были нужны... Медленно — день за днем, шаг за шагом, опыт за опытом — вирусы изменяли свойства. Постепенно вирус Иванова утратил свою неприступность: он уже легко прививался не только на кусочках «переживающих тканей», но и на живых организмах». В результате герои не только получили Сталинскую премию первой степени, но и научились «перестраивать вирусы», создавать «добрые вирусы».

Но что там вирусы! Степан едет в родной колхоз, который за прошедшие несколько лет преобразился чудесным образом.

Самоходные комбайны, электроплуги, лесозащитные полосы, электрифицированные конюшни, свинарники, умные и сложные машины для очистки и яровизации зерна — все, что Степан видел в тот и на следующий день, уже не поражало его воображение. Степан смотрел только на людей.

Что машины? Завтра будут созданы еще более совершенные, еще более умные. Но создавать их, управлять ими будут люди... Степан почувствовал: растет новое поколение. Это поколение с детства восприняло коммунизм как реальное, осуществляемое Завтра.

Поздний сталинизм был пронизан этой «жизнью в ее революционном развитии». И то, о чем рассказывалось в научно-фантастическом романе, можно было прочесть в редакционной статье главного профильного академического журнала страны «Биохимия»:

Когда мы говорим академик Лысенко... перед нашими глазами раскрывается величественная панорама недалекого будущего нашего социалистического сельского хозяйства. Мы видим обширные поля ветвистой пшеницы, виноградники в центральных областях, цветущие поля Заполярья, плантации цитрусовых на Украине, Северном Кавказе, в Крыму, Средней Азии. А в знойных степях Сталинграда и многих других районов мы видим зеленые массивы широколиственного дуба, березы, красоту которой почему-то до сих пор связывали только с севером. Мы видим озимую пшеницу, приобретающую свою новую родину в степях Сибири, высокопродуктивные стада на колхозных и совхозных фермах и многое, о чем трудно еще сейчас сказать, но что будет реальностью в недалеком будущем¹.

Соцреализм позволял жить в этом завтра уже сегодня.
Так наука стала искусством.

¹ Выдающийся вклад в науку [Редакционная статья] // Биохимия. 1949. Т. 14. Вып. 3. С. 195.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
Сумерки сталинизма	7
Политика эстетики и эстетика политики	29
Политика как произведение искусства	40
Глава первая. Победа над революцией: Преображенная война	58
О мире, преобразившем войну	58
Возвращение из Опыта в Историю: Поэзия первого послевоенного года	67
Блокада реальности: Ленинградская тема в соцреализме	73
Музей войны: Кинематограф сталинских ударов	133
Фабрикация опыта: «Штурм Берлина»	170
Gesamtmythos: «Молодая гвардия»	178
Похороненная память: Торжество монументальной истории	211
Глава вторая. Аллегория — синекдоха — метаморфоза:	
Политическая тропология историзма	227
Визуальные фигуры идеологической речи: «Легкомыслие» Пудовкина	227
Конец метафоры: Ловушка Эйзенштейна	241
От аллегории к синекдохе: Чиаурели как новый Эйзенштейн	255
От метафоры к метонимии: Мистика московского текста	274
От метонимии к метаморфозе: Высокий историзм	288
Глава третья. Постановления о прекрасном: Идейность как прием	319
Горячий август сорок шестого	319
Превращения донецких шахтеров:	
Постановление о кинофильме «Большая жизнь»	324
Театр отмененной реальности:	
Постановление о репертуаре драматических театров	342
«Свинцовая горошина от того секретаря»:	
Постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград»	363
«Прекрасное — это наша жизнь»: Боевая теория бесконфликтности	383

Глава четвертая. Метасталинизм:

Диалектика партийности и партийность диалектики	408
Философия и партийность в идеологическом государстве	411
(Тезис) Марксизм-ленинизм: Закон единства и борьбы противоположностей	420
(Антитезис) Философ Жданов: Закон перехода количества в качество	434
(Синтез-распад) Философская брань, или Чистая партийность: Закон отрицания отрицания	476

Глава пятая. Realästhetik, народность вместо музыки

(Оратория в пяти частях с прологом и эпилогом)	498
Увертюра	498
Пролог	500
Часть первая (Allegro vivacissimo): «Творческая дискуссия», или В начале было слово	503
Часть вторая (Scherzo burlesque): «Антиформалистический раек»	523
Часть третья (Allegro con spirito): А Шостакович читает газету...	536
Часть четвертая (Allegro): «Илья Головин»	543
Часть пятая (Andante largo): Сталинский Künstlerroman «Опера Снегина»	549
Эпилог	564

Глава шестая. Gesamtwissenschaftswerk: Романтический натурализм и жизнь в ее революционном развитии

Госромантизм, или Реализм верующих	567
Горизонты романтической науки	575
Агробиология: Естественно-научный романтизм в действии	594
Протолысенко: Мичурин как метафора	609
Протолысенко: Мичуринская мифология	634
«Мичуринская наука»: Argumentum ad baculum	649
«Живое вещество»: Соцреалистический витализм	673
Из жизни вирусов и микробов: Госромантическая фантастика	690

Евгений Александрович Добренко

ПОЗДНИЙ СТАЛИНИЗМ: ЭСТЕТИКА ПОЛИТИКИ

Том 1

Дизайнер обложки *С. Тихонов*

Редактор *Т. Тимакова*

Корректор *С. Крючкова*

Верстка *Д. Макаровский*

Налоговая льгота — общероссийский
классификатор продукции ОК-005-93,
том 2; 953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес редакции:

123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlo.magazine.ru

www.nlobooks.ru

Формат 70 × 100 1/16

Бумага офсетная № 1.

Печ. л. 44,5. Тираж 2000. Заказ №

Отпечатано в АО «Первая образцовая типография»,

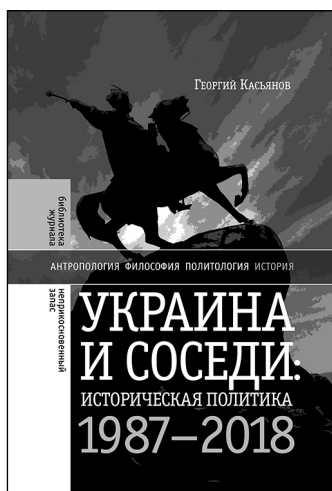
филиал «Ульяновский Дом печати»

432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

в серии: БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА
«НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ ЗАПАС»

Георгий Касьянов

Украина и соседи: Историческая политика 1980–2010-х



Как и для чего политики используют историю? Как конструируется то, что называют «исторической памятью»? Кто ее «конструкторы»? Как история и «коллективная память» становятся гражданской религией? Почему проблемы прошлого превращаются в проблемы настоящего? Как войны памяти переходят в реальные войны? Эти и другие вопросы рассматриваются в книге известного украинского историка Георгия Касьянова как ключевые моменты «исторической политики», динамика которой в Украине рассматривается в постсоветском контексте Восточной Европы конца 1980-х — 2000-х годов. При этом сама историческая политика обретает множество лиц и измерений, раскрываясь через деятельность ее основных акторов: государства, общественных организаций, международных институтов, СМИ, историков. Примеры «боев за историю», разворачивавшихся в самой Украине, и «войн памяти» с ближайшими соседями, детально представленные в книге, показывают конфликтный потенциал этой деятельности.

в серии: БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА
«НЕПРИКОСНОВЕННЫЙ ЗАПАС»

Алейда Ассман

Забвение истории — одержимость историей



Немецкий историк и культуролог Алейда Ассман — ведущая исследовательница политики памяти Европы второй половины XX века. Книга «Забвение истории — одержимость историей» представляет собой своеобразную трилогию, посвященную мемориальной культуре позднего модерна. В «Формах забвения» Ассман описывает взаимосвязь между памятью и амнезией в социальных, политических и культурных контекстах. Во второй части трилогии («1998 — между историей и памятью») автор прослеживает, как Германия от забвения национальной истории переходит к одержимости историей, сконцентрированной вокруг национал-социализма. Наконец, в «Истории в памяти» Ассман показывает, как на смену единому национальному нарративу XIX века приходят плюралистические и противоречивые подходы к прошлому в рамках «нового историзма XXI века». Индивидуальные биографии, семейные истории, романы, музейные экспозиции, а также мемориальная архитектура и исторические реконструкции событий приобретают особую роль в обострении конфликтов (меж)поколенческой памяти. Работы Алейды Ассман позволяют по-новому взглянуть на необратимые изменения, которые переживает западноевропейская культура после Второй мировой войны.

Книги и журналы «Нового литературного обозрения»
можно приобрести в интернет-магазине издательства www.nlobooks.ru
и в следующих книжных магазинах:

в МОСКВЕ:

- «Библио-Глобус» — ул. Мясницкая, д. 6/3, стр. 1, 8 495 781-19-00
- Галерея книги «Нина» — ул. Волхонка, д. 18/2 (здание Института русского языка им. В.В. Виноградова), 8 495 201-36-45
- «Гараж» — ул. Крымский Вал, д. 9, стр. 32 (Парк Горького, слева от центральной аллеи, магазин в Музее современной культуры «Гараж»), 8 495 645-05-20
- Государственная галерея на Солянке — ул. Солянка, д. 1/2, стр. 2 (вход с ул. Забелина), 8 495 621-55-72
- Книжная лавка историка — ул. Б. Дмитровка, д. 15, 8 495 694-50-07
- Книжный киоск РОССПЭН — ул. Дмитрия Ульянова, д. 19, 8 499 126-94-18
- «Медленные книги» — <http://www.berrounz.ru/>, 8 499 258 45 03
- «Москва» — ул. Тверская, д. 8, стр. 1, 8 495 629-64-83, 8 495 797-87-17
- «Московский Дом книги» — ул. Новый Арбат, д. 8, 8 495 789-35-91
- «ММОМА ART BOOK SHOP» — ул. Петровка, д. 25 (в здании ММСИ), 8 916 979-54-64
- «ММОМА ART BOOK SHOP» — Берсеневская наб., д. 14, стр. 5А (Институт «Стрелка»)
- «Новое Искусство» — Петровский бул., д. 23, 8 495 625-44-85
- «Порядок слов в Электротеатре» — ул. Тверская, д. 23, фойе Электротеатра «Станиславский», 8 917 508-94-76
- «У Кентавра» — ул. Чайнова, д. 15 (магазин в РГГУ), 8 495 250-65-46
- «Фаланстер» — Малый Гнездниковский пер., д. 12/27, 8 495 749-57-21
- «Фаланстер» (на Винзаводе) — 4-й Сыромятнический пр., д. 1, стр. 6 (территория ЦСИ Винзавод), 8 495 926-30-42
- «Циолковский» — Пятницкий пер., д. 8, 8 495 951-19-02
- «Primus Versus» — Покровка, д. 27, стр. 1, 8 495-223-58-10

в САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ:

- На складе нашего издательства — Лиговский просп., д. 27/7, 8 812 579-50-04, 8 952 278-70-54
- «Академкнига» — Литейный просп., д. 57, 8 812 273-13-98
- «Все свободны» — ул. Некрасова, 23, 8 911 977-40-47, <https://www.vse-svobodny.com/>
- Галерея «Новый музей современного искусства» — 6-я линия В. О., д. 29, 8 812 323-50-90
- Киоск в Библиотеке Академии наук — В. О., Биржевая линия, д. 1, 8 950 025-64-66
- «Классное чтение» — 6-я линия В. О., д. 15, 8 812 328-62-13
- «Книжная лавка» — Университетская наб., д. 17 (в фойе Академии Художеств), 8 965 002-51-15
- «Университетский книжный салон» — Университетская наб., д. 11, 8 812 328-95-11
- Книжный магазин в Государственном Эрмитаже — Дворцовая пл., д. 2, Зимний дворец, галерея Растрелли
- Книжный магазин в Главном штабе Государственного Эрмитажа — Дворцовая пл., д. 6/8
- Книжный магазин Государственного Эрмитажа в Универмаге «Au Pont Rouge» — наб. реки Мойки, д. 28, 8 800 250-19-07
- Книжный магазин Музея «Эрарта» — 29-я линия В. О., д. 2, 8 812 324-08-09 (доб. 467)
- Магазин Музея Фаберже — наб. реки Фонтанки, д. 21, 8 812 333-26-55
- «Подписные издания» — Литейный просп., д. 57, 8 812 273-50-53
- «Порядок слов» — наб. реки Фонтанки, д. 15, 8 812 310-50-36
- «Порядок слов на Новой сцене Александринки» — наб. реки Фонтанки, д. 49А, эт. 3
- «Росфото» (книжный магазин при выставочном зале) — ул. Большая Морская, д. 35, 8 812 314-12-14
- «Санкт-Петербургский дом книги» (Дом Зингера) — Невский просп., д. 28, 8 812 448-23-57
- «Свои книги» — ул. Репина, д. 41, 8 812 966-16-91
- «Симпозиум» — ул. Достоевского, д. 19/21, лит. М (интеллектуальный кластер «Игры разума»), 8 812 670-25-00
- «Факел» — Лиговский просп., д. 74 (Контейнерная улица), 8 911 700-61-31
- «Фаренгейт 451» — ул. Маяковского, д. 25, 8 911 136-05-66
- «Фотодепартамент» — ул. Восстания, д. 24, 8 901 301-79-94
- «Хувентуд» — Ковенский пер., д. 14, 8 929 116-24-54