

«ТАРАКАНИЩЕ» СТАЛИНА

1

Выражения «советская мифология», советская квазирелигия¹ уже настолько прочно вошли в интеллектуальный обиход, что не вызывают никакой рефлексии. Между тем, фактически всегда, когда мы пытаемся изолировать какие-то элементы советского мифа, то они непременно так или иначе сопряжены со сказочными мотивами. Достаточно сослаться на известную книгу Катерины Кларк (*Soviet Novel: History as Ritual*), в которой убедительно доказывается, что соцреализм в своей поэтике постоянно опирался на сказочный «протосюжет». Нетрудно назвать множество текстов, несущих на себе одновременную печать советского мифологизма и ярко выраженной сказочности: это и поэмы А. Твардовского «Страна Муравия» и «Василий Теркин», и «Золотой ключик, или Приключения Буратино» А.Толстого (написанные фактически одновременно с повестью «Хлеб»), и кинокомедии Г. Александрова и И. Пырьева²; и «Александр Невский» С. Эйзенштейна, в котором искусно сплетаются политическая аллегория и сказочность, представленная такими персонажами, как Васька Буслаев, и такими сюжетными ходами, как состязание женихов за невесту; и сказочный кинематограф А. Птушко и А. Роу, и мн. др. Вместе с тем, и наиболее насыщенные мифологической семантикой тексты оппозиционной советской режиму субкультуры, как, например, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Котлован» и «Чевенгур» А. Платонова или «Доктор Живаго» Б. Пастернака, также несут на себе отчетливую печать сказочности.³

В. Я. Пропп в «Исторических корнях волшебной сказки», отмечая (вслед за Фрезером и Кэмпбеллом), что между сказкой и мифом нет существенных структурных разделителей, вместе с тем настойчиво демонстрировал, как одни и те же мотивы и персонажи *функционируют* в мифе и сказке по-разному, наполняясь диаметрально противоположной семантикой. Позднее ученый подчеркивал, что происходящая

«ТАРАКАНИЩЕ» СТАЛИНА

на переходе от мифа к сказке семантическая переакцентировка носит настолько радикальный характер, что «сосуществовать в одном культурном пространстве они [миф и сказка — М. Л.] могли только в тех случаях, когда сюжеты мифов и сюжеты сказок принадлежат к разным композиционным системам и представляют разные сюжеты. Античность знала и сказки, и мифы, но сюжеты их были различны. Миф об Аргонавтах и сказка об Аргонавтах одновременно у одного народа сосуществовать не могут. Сказок о Тезее не могло быть там, где имелся миф о Тезее и где ему воздавался культ»⁴.

Но в советской культуре наблюдается именно такое, *типологически невозможное*, сосуществование мифологических и сказочных сюжетов в рамках одних и тех же «композиционных систем». Например, мифология вождя — центральный, без сомнения, элемент тоталитарной квазирелигии — в советской культуре активно манифестирована не только в официальном дискурсе, но и в жанре псевдофольклорных сказок и «новин», а также детских сказочных новелл о Ленине-Сталине, с одной стороны, и в анекдотах (сказочном по своей природе жанре) о тех же персонажах, с другой⁵.

Действительно, сказка противоположна мифу по своей роли в культуре: миф предполагает абсолютную веру, сказка — «нарочитая поэтическая фикция» (Пропп), первый собственно художественный жанр, освободившийся от каких бы то ни было дидактических или сакральных функций. В то же время, сказка основывается на мифе (как правило, на мифах инициации), превращая сакральные сюжеты в цепочку увлекательных приключений, лишенных глубинного смысла, но и *сохраняя* мифологические структуры вместе с «застывшим» в них содержанием. В этом смысле сказочность идеально подходит в качестве материала для новой атеистической мифологии: мифологическая семантика извлекается непосредственно из сказочной структуры, не будучи осознанной при этом в качестве мифологической/религиозной. Не забудем и о том, что сказочность предоставляет действительно чуть ли не самый демократичный культурный код, не требующий для своего восприятия фактически никакой подготовки. Разумеется, такие факторы, как утопическая семантика сказки (Р. Якобсон, Б. Соколов) и сращенность сказочных образов с религиозными в системе русского двоеверия (Л. Иванитс, А. Синявский) — также сыграли значительную роль в образовании парадоксального и даже химеричного симбиоза между сказочной парадигмой и советской утопической квазирелигией.

С другой стороны, принципиальная несерьезность, «невсамделишность» сказочного сознания лишь на первый взгляд противоречит тоталитарной идеологии. На самом деле, именно такая зыбкая позиция веры/неверия/насмешки наиболее адекватно соответствует тому глубинному *цинизму* тоталитарной идеологии, о котором пишет С. Жижек: «... Идеология — это, строго говоря, система, только претендующая на правду, то есть система, которая не просто стремится ко лжи

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

как таковой, но ко лжи, которая переживалась бы как правда, ко лжи, желающей, чтобы ее принимали всерьез. У тоталитарной идеологии больше нет таких претензий. Даже ее создателями больше не предполагается, что она будет восприниматься всерьез; она приобретает манипулятивный, совершенно внешний и инструментальный статус, она руководствуется не ценностью истины, а обыкновенным внешнеидеологическим насилием и посулом наживы»⁶.

Революционная культура 1920-х годов и тоталитарная культура 1930—1950-х (не говоря уже об «оттепели», «застое», «посткоммунизме») по-разному используют сказочность. В революционной культуре сказочность по преимуществу служит дидактическим целям — как «форма перевода» абстрактных утопических концептов на язык популярной народной утопии (сказочные мотивы в агитках, плакатах, и т. п.) Начиная с 1930-х годов сказочность становится универсальным ключом к советскому «коллективному бессознательному». Если в течение революционного периода сказочность последовательно рационализируется, то в тоталитарной культуре она служит источником иррационального архетипического содержания, из которого строится советский мифомир⁷.

Случай, на котором мы остановимся ниже, представляется яркой иллюстрацией именно к последнему тезису.

2

9 марта 1956 года, вскоре после «Секретного доклада» Хрущева на XX съезде, К. Чуковский сделал в своем дневнике следующую запись:

«Когда я сказал Казакевичу, что я, несмотря ни на что, очень любил Сталина, но писал о нем меньше, чем другие, Казакевич сказал: — А «Тараканище»? Оно целиком посвящено Сталину.

Напрасно я говорил, что писал «Тараканище» в 1921-м году, что оно отпочковалось у меня от «Крокодила», — он блестяще иллюстрировал свою мысль цитатами из «Т-ша».

И тут я вспомнил, что цитировал «Т-ше» он, И. В. Сталин, — кажется, на XVI съезде. «Зашуршал где-то таракан» — так начинался его плагиат. Потом он пересказал всю мою сказку и не сослался на автора. Все «простые люди» потрясены разоблачениями Сталина как бездарного полководца, свирепого администратора, нарушившего все пункты своей же Конституции. «Значит, газета *Правда* была газетой *Ложь*», — сказал мне сегодня школьник 7-го класса»⁸.

В этой записи много скрытых и явных парадоксов. В общем-то нет ничего удивительного в той интерпретации «Тараканища», которую предлагает Чуковскому Казакевич. Антисталинская интерпретация «Тараканища», по-видимому, существовала и до, и после 1956 года. Так полагает, например, Л. В. Лосев. В своей книге «Похвала цензуре: Эзо-

«ТАРАКАНИЩЕ» СТАЛИНА

пов язык в современной русской литературе» (1984), он разбирает «Тараканище» как пример политической аллегии: «В своей второй детской сказке “Тараканище” (впервые опубликована в 1923 году) Чуковский нарисовал аллегорическую картину политической ситуации, когда нация поставлена под сапог диктатуры ничтожной политической партии, одновременно боящейся и испытывающей отвращение к большинству своих граждан. Среди нескольких прозвищ Сталина, прозвище “таракан” стало постоянным — благодаря этой детской сказке. И хотя Сталин только набирал силу в то время, когда Чуковский сочинял свою сказку, у нее была особая мишень — не столько конкретный политический лидер, сколько авторитарная система правления, которую позднее станут обозначать словом “сталинизм”. В начале 1920-х годов было несколько усатых претендентов на роль диктатора, но уже с начала 1930-х титул “тараканища” принадлежал исключительно Сталину. (Три десятилетия спустя в популярной постановке “Тараканища” в Ленинградском ТЮЗе, заглавный персонаж выглядел неприкрытой карикатурой на Сталина) [...] Нет сомнения и в том, что этот образ отразился в знаменитой сатире Мандельштама: “Тараканьи смеются усищи”...»⁹ Для всякого, кто читал сказку Чуковского, такая интерпретация звучит весьма убедительно.

Удивительно то, что, как следует из вышеприведенной записи, эта интерпретация вовсе не была очевидна для самого Чуковского. Сам автор, похоже, не сознавал (или предпочел предать забвению) сатирическую направленность своего текста. Но если это действительно так, и Чуковский не писал «Тараканище» как сатиру на современного ему диктатора, то версия об «эзоповом языке» «Тараканища» оказывается не вполне адекватной: «эзопов язык» все-таки предполагает *сознательно* избранную *автором* систему кодирования. Сам Чуковский, в предисловии к сборнику своих стихов, вышедшему в 1961-м году, как бы продолжая разговор с Казакевичем, помещает «Тараканище» в куда более безопасный, чем сталинский, контекст: «Как-то в 1921 году, когда я жил (и голодал) в Ленинграде, известный историк П. Е. Щеголев предложил мне написать для журнала “Былое” статью о некрасовской сатире “Современники”. Я увлекся этой интереснейшей темой... и принялся за изучение той эпохи, когда создавалась сатира. Писал я целые дни с упоением, и вдруг ни с того, ни с сего на меня “накатили стихи”... и пошло, и пошло... На полях своей научной статьи я писал, так сказать, контрабандой:

“Вот и стал таракан победителем,
И лесов и полей повелителем.
Покорилися звери усатому,
(Чтоб ему провалиться проклятому!)”¹⁰.

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

В этом автокомментарии многие концы с концами не сходятся. Во-первых, по свидетельству Е. Полонской, занимавшейся в студии Чуковского в 20-е годы, первые строки «Тараканища» возникли в результате коллективного экспромта: Чуковский «придумал писать со студентами веселую книжку, которая начиналась с того, что все куда-то бежали, ехали в самых невероятных сочетаниях [...] “Ехали медведи”, — начинал один. — “На велосипеде”, — продолжал другой». Во-вторых, — и это гораздо интереснее — недавние архивные разыскания показали, что первые строки о таракане-диктаторе: «А за ними великан / Страшный и ужасный / Таракан / С длинными усами / Страшными глазами / Подождите / Не спешите / Усы длинные / Двухаршинные / Захочу / Проглочу», сопровождаемые записью: «Красный таракан», были набросаны Чуковским на обороте рукописи Н. С. Каткова (малоизвестного писателя-интеллигента, которому Чуковский, по-видимому, помогал в литературных делах), арестованного ГПУ. Наряду со строками, в которых угадывается зародыш будущего «Тараканища», на оборотной стороне рукописи Чуковский записывает: «У Н. С. — второй день милиционеры. Никого не впускают и не выпускают. А ведь в доме маленькие дети»¹¹.

Похоже, что Чуковский сознательно заметал следы, отводя подозрения в политической нелояльности. И его удивление по поводу предложенной Казакевичем интерпретации «Тараканища» как антисталинского текста связано скорее всего с тем, что, сочиняя сказку, Чуковский не имел в виду собственно Сталина. Тут нет никакой мистики художественного провидения. Достаточно ответственно можно утверждать, что Чуковский в «Тараканище» написал сатиру на красный террор. А так как методы советской власти не изменились в этом отношении в лучшую сторону, то и портрет красного таракана 20-х годов (Ленин, Троцкий, Дзержинский вполне могли служить источником вдохновения) великолепно лег на последующие периоды «диктатуры пролетариата».

Но почему к антитоталитарной интерпретации «Тараканища» остались безразличны советские цензоры — вот вопрос? Уж они-то, как никто, умели находить «аллюзии» даже там, где их и в помине не было. Между тем, «Тараканище», несмотря на крамольные ассоциации, им пробуждаемые, *никогда* не подвергался никаким цензурным преследованиям. Сказка переиздавалась — без всяких изменений — в 1927-м, 1935-м (дважды), 1936-м, 1937-м, 1938-м, 1940-м, 1948-м, 1953-м, 1954-м, и несчетное количество раз после 1956-го. Хотя, как следует из дневниковых записей самого Чуковского, даже его дореволюционная сказка «Крокодил» подвергается многочисленным цензурным поправкам при переиздании в 1934-м году, после убийства Кирова: везде усматривают намеки на произошедшее. А в «Тараканище», получается, только интеллигенция замечала ассоциации со Сталиным, а на «блюстителей» напала куриная слепота? В чем тут дело?

«ТАРАКАНИЩЕ» СТАЛИНА

Косвенное объяснение этому парадоксу предлагается самим Чуковским. Не только либеральная советская интеллигенция «присвоила» себе «Тараканище» (превратив сказку в политическую листовку). Аналогичная — хотя и противоположная по направленности — интерпретационная операция была проделана и тоталитарной властью, причем именно тем персонажем, в кого, по мнению либералов, вроде Казакевича, эта сатира метила — Сталиным.

3

Память не изменила Чуковскому. Действительно, на XVI съезде партии, 2 июля 1930 года, в конце своего «Заключительного слова» Сталин рассказал *свою* «сказку» о тараканище¹², превратив ее в аллерию своей борьбы с так называемой правой оппозицией (Бухарин, Рыков, Томский и др.):

«Или, например, вопрос о чрезвычайных мерах против кулаков. Помните, какую истерику закатили нам по этому поводу лидеры правой оппозиции? “Чрезвычайные меры против кулаков? Зачем это? Не лучше ли проводить либеральную политику в отношении кулаков? Смотрите, как бы чего не вышло из этой затеи”. А теперь мы проводим политику ликвидации кулачества, как класса, в сравнении с которой чрезвычайные меры против кулачества представляют собой пустышку. И ничего — живем.

Или, например, вопрос о колхозах и совхозах. “Совхозы и колхозы? Зачем они? Куда нам торопиться? Смотрите, как бы чего не вышло из этих колхозов и совхозов”.

И так далее и тому подобное.

Вот эта боязнь нового, неумение подойти по-новому к новым вопросам, эта тревога — “как бы чего не вышло” — эти черты человека в футляре и мешают бывшим лидерам правой оппозиции по-настоящему слиться с партией.

Особенно смешные формы принимают у них эти черты человека в футляре при появлении трудностей, при появлении малейшей тучки на горизонте. Появилась у нас где-либо трудность, загвоздка, — они уже в тревоге: как бы чего не вышло. Зашуршал где-либо таракан, не успев еще вылезти как следует из норы, — а они уже шарахаются назад, приходят в ужас и начинают вопить о катастрофе, о гибели Советской власти. (*Общий хохот*).

Мы успокаиваем их и стараемся убедить, что тут нет ничего опасного, что это всего-навсего таракан, которого не следует бояться. Куда там? Они продолжают вопить свое: “Как так таракан? Это не таракан, а тысяча разъяренных зверей! Это не таракан, а пропасть, гибель Советской власти”... И — “пошла писать губерния”... Бухарин пишет по этому поводу тезисы и посылает их в ЦК, утверждая, что политика ЦК

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

довела страну до гибели, что Советская власть наверняка погибнет, если не сейчас, то по крайней мере через месяц. Рыков присоединяется к тезисам Бухарина, оговариваясь, однако, что у него имеется серьезнейшее разногласие с Бухариным, состоящее в том, что Советская власть погибнет, по его мнению, не через месяц, а через месяц и два дня. (*Общий смех*). Томский присоединяется к Бухарину и Рыкову, но протестует против того, что они не сумели обойтись без тезисов, т.е. не сумели обойтись без документа, за который придется потом отвечать: “Сколько раз я вам говорил, — делайте, что хотите, но не оставляйте документов, не оставляйте следов”. (*Гомерический хохот всего зала. Продолжительные аплодисменты*).

Правда, потом, через год, когда всякому дураку становится ясно, что тараканья опасность не стоит и выеденного яйца, правые уклонисты начинают приходить в себя и, расхрабрившись, не прочь пуститься даже в хвостовство, заявляя, что они не боятся никаких тараканов, что таракан этот к тому же такой тщедушный и дохлый. (*Смех. Аплодисменты*) Но это через год. А пока — извольте-ка маяться с этими канительщиками.

Вот, товарищи, обстоятельства, которые мешают бывшим лидерам правой оппозиции подойти ближе к ядру партийного руководства и слиться с ним до конца.

Чем можно тут помочь делу?

Для этого есть лишь одно средство: порвать окончательно со своим прошлым, перевооружиться по-новому и слиться воедино с ЦК нашей партии в его борьбе за большевистские темпы развития, в его борьбе с правым уклоном.

Других средств нет.

Сумеют это сделать бывшие лидеры правой оппозиции, — хорошо. Не сумеют, — пусть пеняют на себя.

(*Продолжительные аплодисменты всего зала. Оvation. Все встают и поют “Интернационал”*)¹³.

Чтобы в полной мере понять и оценить смысл этой «сказки», важно представить себе историческую ситуацию к лету 1930-го года. Борьба Сталина с «правой оппозицией» была заключительным актом утверждения его диктатуры и последней вспышкой «внутрипартийной демократии», а XVI съезд стал триумфальным завершением этой борьбы. Характерно, что Бухарин, оставшийся к этому моменту членом ЦК, на съезд не пришел — демонстративно отказавшись от роли мальчика для битья. Сама же полемика с правыми носила принципиальный характер: недаром и в Кратком курсе, и в официальной биографии Сталина этот момент определяется как «революция сверху». По определению биографа Бухарина С. Коэна, предыдущий XV съезд (1927), завершивший другую политическую «дискуссию» — с Троцким, с точки зрения экономических решений, был проникнут «бухаринским духом»: амбициозные планы индустриализации сочетались с установкой «на

«ТАРАКАНИЩЕ» СТАЛИНА

частичную добровольную коллективизацию и государственную поддержку частным фермерам. Бухаринский по своему духу и резолюциям, съезд подтвердил верность «методам НЭПа»¹⁴. Политика же, проводимая Сталиным после съезда, приняла противоположное направление — на сворачивание НЭПа, насильственную коллективизацию и ликвидацию кулачества. Именно несогласие значительной части партийцев с этим поворотом и было оформлено «правой оппозицией»: «правые» возражали против «чрезвычайных мер», против изъятия хлеба, против принудительной коллективизации, предупреждая, что эти меры могут привести к новой гражданской войне. В то же время, когда разворачивалась эта дискуссия, Сталин начал последовательно выдвигать себя на роль главного и единственного вождя партии¹⁵, что вполне логично, т. к. после изгнания Троцкого, компрометации Зиновьева и Каменева, Бухарин оставался единственным конкурентом в борьбе за эту роль.

В конце 1929 года на конференции марксистов-аграрников Сталин выступает с исторической речью об изменении политики по отношению к крестьянству — тем самым единолично меняя курс партии на полную коллективизацию и ликвидацию кулачества как класса. Подобных поворотов история партии еще не знала, до этого момента по крайней мере соблюдалась видимость партийной демократии, и серьезные решения принимались либо на Пленуме ЦК, либо в результате общепартийной дискуссии, заканчивающейся на съезде. Осенью 1929 года «чрезвычайные меры» против крестьянства — как и опасались «правые» — приобретают систематический характер. Одновременно давление Сталина на «правых» приводит к тому, что уже в ноябре 1929-го происходит официальная капитуляция Бухарина и его сторонников, подписавших заявление об ошибочности своей политической позиции. А в конце 1929 года «Политбюро одобряет задним числом речь Сталина (о «ликвидации кулачества, как класса, на основе сплошной коллективизации» — *М. Л.*) и выносит решение «о темпе коллективизации» по всему СССР. Правые воздерживаются. Запросы с низов и недоумение членов ЦК прекращаются... Победа Сталина над ЦК — полная»¹⁶.

Однако уже зимой 1930 года «сплошная коллективизация» приводит к многочисленным крестьянским восстаниям. На крестьян бросают армейские части, их выступления подавляют первыми советскими танками и регулярной армией под водительством лучших советских военачальников, включая Тухачевского. Прямая угроза пугачевщины заставляет Сталина выступить со знаменитой статьей «Головокружение от успехов» (2 марта 1930 г.), в которой он — в характерной для него манере — повторяет от своего имени все аргументы разгромленной правой оппозиции: и о том, что надо-де соблюдать «ленинский принцип добровольности» в колхозном строительстве, что «нельзя насаждать колхозы силой», что «наблюдаются факты исключительно гру-

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

бого, безобразного, преступного обращения с населением» и т. п. Вот на каком фоне происходит летом 1930 года XVI съезд.

Коротко говоря, Сталин подошел к съезду с набором неудач: коллективизация по его плану провалилась, что ему самому пришлось признать; массы крестьян, загнанных в колхозы, после «Головокружения», воспользовавшись передышкой, бежали из деревни; самые мрачные прогнозы «правых» подтвердились: страна едва не погрузилась в пучину очередной гражданской войны.

Однако, как сообщает Краткий курс, XVI съезд «вошел в историю партии как съезд «развернутого наступления социализма *по всему фронту*, ликвидации кулачества как класса, и проведения в жизнь сплошной коллективизации»¹⁷ — одним словом, как первый в полной мере *сталинский* съезд. Сталинская «сказка о таракане» придает всей этой кровавой истории *символическое завершение*. Не случайно ею съезд и заканчивается — «*Все встанут и поют “Интернационал”*». Это зримое свидетельство сталинского триумфа. Попробуем понять внутренний механизм этой символической операции.

4

Показательно, что Сталин действительно не упоминает имени автора «Тараканища», и вовсе не потому, что все его знают (несколько раньше, сравнивая «правых» с Беликовым, Сталин не забывает упомянуть о «писателе Чехове»). Напротив, возникает впечатление, что Сталин действительно *присваивает себе* авторство над сказочным сюжетом. Вместе с тем он фактически использует всего два эпизода из сказки Чуковского (появление Тараканища — страх зверей — увещевания Кенгуру; и «смелость» трусливых зверей после поражения таракана), как бы предполагая знание сюжета сказки Чуковского, располагающегося между этими эпизодами — без этого знания аллегория таракана в речи Сталина лишилась бы символического измерения и в сущности потеряла бы всякий смысл. Слушатели «как бы» не знают сказку Чуковского, однако без этого знания невозможно полноценное восприятие речи Сталина. Условием восприятия сталинского дискурса становится противоречивое сочетание *знания и незнания*. Такое сочетание, по С. Жижеку, характеризует «идеологический фантазм» — категория, по видимости, противоположная тоталитарному цинизму, но функционирующая только вместе с ним и, в сущности, во многом благодаря ему. Люди, принимающие предложенную идеологией иллюзорную картину реальности, не слепнут — они прекрасно знают о том, что происходит на самом деле и насколько реальность противоречит идеологической конструкции. Но это знание парадоксально сплетается с незнанием: «Они прекрасно осознают действительное положение дел, но продолжают действовать так, как если бы они не отдавали себе в

«ТАРАКАНИЩЕ» СТАЛИНА

этом отчета. Следовательно, [идеологическая] иллюзия «двойственна»: прежде всего это иллюзия, структурирующая само наше действительное, фактическое отношение к реальности. Именно эта, неосознаваемая иллюзия функционирует уже как идеологический фантазм... Фундаментальный уровень идеологии — это не тот уровень, на котором действительное положение вещей предстает в иллюзорном свете, а уровень (бессознательного) фантазма, структурирующий саму социальную действительность»¹⁸. Сочетание знания и незнания характеризует и общее отношение слушателей Сталина к тому, что он говорит и об «успехах» коллективизации, и об «идейном поражении» «правых».

Таков, по-видимому, общий механизм тоталитарного сознания, ярко проявляющийся в сталинской сказке о таракане. Но такая двойная модальность показательна и для бытования фольклорной сказки. Как отмечает Л. Рерих в своей известной монографии «Сказки и действительность», одни сказочники говорят, что «все истории, рассказанные ими, правдивы, однако нет гарантии, что в них нет лжи. Я не лгу, но рассказывать могу неделями». Другие определяют сказки как «правдивые истории»; однако при этом видят разницу между сказками и правдой, оговариваясь: «Эта правда, а не сказка»¹⁹. Хотя в целом, по мнению того же исследователя, сказка безусловно отличается от других фольклорных жанров (легенды или притчи) именно отсутствием претензии на «правдивость» и даже поучительность.

По странному парадоксу, именно тот фрагмент, который Сталин выпускает в своей «версии», породил антисталинскую интерпретацию сказки Чуковского, именно в этом фрагменте содержится характеристика *тирании* тараканища:

Да и какая же мать
Согласится отдать
Своего дорогого ребенка —
Медвежонка, волчонка, слоненка, —
Чтоб несытое чучело
Бедную крошку замучило!
Плачут они, убиваются,
С малышами навеки прощаются.

Не станем гадать, почему Сталин подверг сюжет сказки бессознательной цензуре, очевидно только, что на этот аспект сюжета «Тараканища» — именно в силу неупоминания — падает символический акцент. Как и в любой аллегорической конструкции, весь сюжет о таракане в речи Сталина является означающим. Сюжет о «правых» соответственно выглядит как означаемое. Однако фрагмент, выпущенный Сталиным из сюжета о тараканище, также приобретает значение означаемого, причем означаемого более высокого порядка. Это то означаемое, по отношению к которому обличение правых является всего лишь

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

означающим. В конечном счете именно об установлении абсолютной и беспощадной тирании — рассказывает Сталин свою сказку, расставляя символические акценты таким образом, чтобы слушатели сами «дошли» до этого знания. И судя по всему, они действительно «доходят»: многократный смех аудитории, вспыхивающий посреди этого, в общем-то совершенно не смешного текста, — это истерический смех, смех от страха, смех, свидетельствующий о том, что сталинское символическое послание достигло подсознания слушателей, минуя их сознание!²⁰

Сходное совмещение, казалось бы, несовместимых позиций и категорий наблюдается и во «внутреннем» сюжете сталинского текста.

При ближайшем рассмотрении, особенно при сравнении с не упоминаемым первоисточником, в глаза бросается следующий парадокс: Сталин отождествляет себя *одновременно* с двумя противоположными персонажами сказки — с Тараканищем и с Воробьем.

«Тараканище», о котором предупреждали «правые» — это «чрезвычайные меры» против крестьянства. С веселым цинизмом Сталин подтверждает справедливость этих предупреждений: «А теперь мы проводим политику ликвидации кулачества как класса, политику, в сравнении с которой чрезвычайные меры против кулачества представляют пустышку. И ничего — живем». Это «и ничего — живем» как бы стирает память о поражении Сталина — о крестьянских восстаниях и о косвенном признании правоты «правых» в «Головокружении от успехов». Закрепляя этот эффект, Сталин моментально переходит на противоположную позицию. Во-первых, эта позиция тех персонажей, которые убеждают зверей в том, что «страшный великан» — «это просто таракан». Кенгуру в сказке Чуковского говорит:

И не стыдно вам?
Не обидно вам?
Вы — зубастые,
Вы — клыкастые,
А малявочке
Поклонились,
А козявочке
Покорились!

Испугались бегемоты,
Зашептали: «Что ты, что ты?
Уходи-ка ты отсюда!
Как бы не было нам худа!
<...>
Только и слышно, как зубы стучат,
Только и видно, как уши дрожат...

«ТАРАКАНИШЕ» СТАЛИНА

Эти стихи непосредственно узнаются в сталинских перифразах: «Мы успокаиваем их и стараемся убедить, что тут нет ничего опасного, что это всего-навсего таракан, которого не следует бояться. Куда там? Они продолжают вопить свое: “Как так таракан? Это не таракан, а тысяча разъяренных зверей! Это не таракан, а пропасть, гибель Советской власти”...» Появление в следующем абзаце «дохлого» таракана («когда всякому дураку становится ясно, что тараканья опасность не стоит и выеденного яйца») предполагает победу над тараканищем, одержанную смелым Воробьем. Характерно, что сама эта «победа» никак не обсуждается, — она не достойна внимания, настолько очевидна ничтожность проблемы.

Этот риторический ход в полной мере соответствует стилистике сказки Чуковского. В ней разоблачение тараканища автоматически ведет к победе над ним. Недаром сразу же после приведенных слов Кенгуру появляется Воробей: «Только вдруг из-за кусточка, / Из-за синего лесочка, / Из далеких из полей, / Прилетает Воробей». А решающая битва Воробья с Тараканом заменена цепочкой смешных звукоподражаний:

Прыг да прыг
Да чик—чирик,
Чики-рики-чик-чирик!
Взял и клюнул Таракана —
Вот и нету великана.
Поделом великану досталось,
И усов от него не осталось.

С дидактической точки зрения, сталинская «сказка» способна только запутать слушателя самим фактом одновременного подтверждения двух противоположных позиций. Но в том-то и дело, что этот текст только на первый взгляд «разъясняет политику партии». На самом деле его функция иная — символическая, и потому — глубоко иррациональная.

Чуковский не случайно был задет именно сталинским «плагиатом»: «пересказал всю мою сказку и не сослался на автора». Проблема *авторства* — центральная в сталинской версии «Тараканища». Объединяя в своем дискурсе по крайней мере три персонажные позиции (Тараканище, Кенгуру, Воробей), Сталин вовсе не пытается доказать, что он «хороший» — это уже доказано капитуляцией «правых». Он доказывает свою способность *создавать дискурс* — заведомо нереальный, забавный, сказочный, но тем не менее на глазах *замещающий* реальность, заставляющий *забыть* о том, что происходило на самом деле и взглянуть на трагедию коллективизации (о которой делегаты съезда должны были бы знать не понаслышке) как на ничтожную букашку. Четырехкратные взрывы хохота, прерывающие этот

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

сравнительно небольшой и, в сущности, совершенно не смешной фрагмент сталинской речи — доказательство достигнутого эффекта: страшное стало смешным.

Интересно, что Сталин представляет себя человеком действия и практики (в противовес «болтунам» и «паникерам» — правым), но на самом деле он решает проблемы коллективизации чисто риторически, а точнее — символически. И его «сказка о таракане» — яркий пример такой стратегии. Приложение сказочного сюжета к коллизиям политической борьбы явственно *снижает* их: сказочная «детскость» и несерьезность выходят на первый план, обесценивая то, о чем эта сказка рассказывает. Тем самым *Сталин посредством своей сказки переводит реальные и нерешенные проблемы режима в иллюзорно-сказочный план и таким образом «снимает» их, делая не существующими!* Иллюзорный дискурс, на глазах созданный Сталиным, «стер работу времени». Именно таков, по М. Элиаде, эффект любого *мифологического текста*: «излечение человека от боли существования во Времени», «аннулирование Времени», «извлечение из Времени»²¹.

В этом контексте обращают на себя внимание несколько обстоятельств. Во-первых, то, что Сталин встраивает свою «сказку» в классическую традицию: образ и сюжет «таракана» прямо вырастают и переплетаются с отсылками к чеховскому «Человеку в футляре» (Сталин даже пересказывает этот текст несколькими абзацами раньше). Это вполне логично: в мифологической культуре авторитетность текста определяется не новизной, а, наоборот, соответствием канону. Во-вторых, показательно, что наиболее развернутая компрометация «правых» касается не их политических взглядов, а именно их претензий на *авторство*. «Правые» с несомненным искусством изображаются Сталиным как *мнимые авторы*, не только не способные произвести символически убедительный дискурс (апокалиптический — что укладывается в общий мифологический контекст), но и вообще отказывающиеся от его производства: «Бухарин пишет по этому поводу тезисы и посылает их в ЦК, утверждая, что политика ЦК довела страну до гибели, что Советская власть наверняка погибнет, если не сейчас, то по крайней мере через месяц. Рыков присоединяется к тезисам Бухарина, оговариваясь, однако, что у него имеется серьезнейшее разногласие с Бухариным, состоящее в том, что Советская власть погибнет, по его мнению, не через месяц, а через месяц и два дня. (*Общий смех*). Томский присоединяется к Бухарину и Рыкову, но протестует против того, что они не сумели обойтись без тезисов, т. е. сумели обойтись без документа, за который придется потом отвечать: “Сколько раз я вам говорил, — делайте, что хотите, но не оставляйте документов, не оставляйте следов”».

Даже стенографическая ремарка (достаточно нестандартная): «*Гомерический хохот всего зала*», — обнаруживает скрытую отсылку к тем моделям авторства, на которые ориентируется Сталин. Это, конечно

«ТАРАКАНИЩЕ» СТАЛИНА

же, мифологические модели. При этом возникает парадоксальная ситуация — власть легитимирует себя через присвоение себе авторства якобы фольклорных текстов. Парадокс усложнен тем обстоятельством, что у «Тараканища», использованного Сталиным, на самом деле есть автор, но он не упоминается, и тем самым это, первоначальное, авторство символически отменено²².

После Фуко уже не надо доказывать, что присвоение авторства тождественно присвоению символической власти. Однако в данном случае утверждается очень странная или по крайней мере противоречивая модель авторства: на первый взгляд, здесь отвергается личное авторство и утверждается анонимное, фольклорно-мифологическая модель авторства; но при этом предполагается, что именно Сталин является медиумом этого анонимного дискурса, которым — в соответствии с мифологическими представлениями — мир сам рассказывает о своей природе и сущности. Позднее, такая же парадоксальная модель авторства воплотится в таких сакральных текстах сталинской культуры, как «Краткий курс» и «Биография Сталина»²³.

Как видим, на разных уровнях этого текста повторяется одна и та же семиотическая операция. На уровне восприятия возникает парадоксальное единство *знания и незнания* первоисточника сказочного дискурса, на уровне формы — сказочный сюжет выступает *в роли и означающего, и означаемого*; внутри этого сюжета Сталин отождествляет себя с диаметрально противоположными *участниками конфликта*; и наконец, на метауровне этот текст одновременно манифестирует разные и *несовместимые модели авторства*. То, что все эти операции совершаются на небольшом пространстве текста, организованном отношении к сказочному жанровому архетипу, заставляет предположить, что между сказочностью в широком смысле и формирующимся на наших глазах языком тоталитарной власти возникло *структурное родство*. Сказочность в этом тексте служит инструментом *универсальной медиации любых оппозиций* — самых глубоких, самых фундаментальных. В конечном счете, эта медиация снимает разницу между фактами (провал коллективизации, правота «правых») и той принципиально нереальной реальностью, которая магически создается властным дискурсом. После сталинской речи реальность благополучно и иррационально *заменена сказкой* о ней, и сделано это не тайно, а у всех на виду, при всеобщем одобрении, под пение «Интернационала». Об этой характерной подмене писала еще в 1992-м году Зара Абдуллаева в статье под названием «Сказкобыль»: «В сказке, где сбываются необыкновенные события, равно как в советской действительности, заложены принципы, если угодно, методология порождения тайного смысла, не подчиненного причинно-следственным связям»²⁴.

У «сказкобыли», создаваемой при посредстве этой универсальной медиации, есть и другой аспект. Именно в позиции медиатора, соединяющего несоединимое, движущегося от одного полюса к другому и

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

не принадлежащего навсегда ни одному из них, тоталитарная власть нашла *свою позицию*. Именно *отсюда* звучит ее голос, осуждающий то «правый», то «левый» уклон; то национализм, то космополитизм; то формализм, то недооценку Маяковского; то очернение действительности, то бесконфликтность; то империалистических агрессоров, то пацифистов и т. д., и т. п. — а чаще и тех, и других одновременно. Сказочность служит фундаментом для этой скользящей, по определению алогичной и иррациональной позиции. И в этом, вероятно, состоит важнейшая роль сказочной парадигмы в формировании советского дискурса тоталитарной власти вообще и Сталина в частности.

Естественно, возникает вопрос: насколько сознательно совершает Сталин все эти дискурсивные манипуляции? На мой взгляд, совершенно бессознательно. Он просто *шутит* — с поразительной интуицией выявляя точки соприкосновения интенций тоталитарной власти и массовых ожиданий. Именно из этих соприкосновений и рождается советская мифология. И Сталин, безусловно, — один из наиболее талантливых ее творцов.

5

Вообще вся эта ситуация чрезвычайно похожа на эпизод из жизни индейцев племени Зуни (штат Нью-Мексико), описанный в «Структурной антропологии» К. Леви-Стросса. У двенадцатилетней девочки начались нервные судороги сразу же после того, как подросток из того же племени схватил ее за руки. Мальчика обвинили в колдовстве и повели на суд. Первоначально он отрицал какое бы то ни было знание магии, но тщетно. Так как среди Зуни в то время колдовство наказывалось смертью, то мальчик изменил тактику. Он симпровизировал историю о том, как он стал колдуном. Эта история росла и развивалась, наполнялась красочными деталями и привела к тому, что он вылечил девочку и представил материальные доказательства своей магической силы (замурованный в стену амулет). Парадоксальным образом, этот «процесс» закончился не наказанием мальчика, а его триумфом и признанием его магической власти. Как пишет Леви-Стросс: «Воины племени были так захвачены интересом к рассказу мальчика, что они, казалось, полностью забыли о причине этого рассказа». И далее: мальчик «предоставил группе удовлетворение правдой, которое значительно важнее, чем удовлетворение правосудием, подтверждением которого должна бы была стать казнь мальчика. Наконец, благодаря своей изобретательной защите мальчик заставил своих слушателей постепенно осознать жизненность их собственной системы представлений (в особенности потому, что выбор в данном случае делается не между той или другой системой, но между магической системой и отсутствием системы вообще — т. е. хаосом); юноша, который сначала был угрозой

«ТАРАКАНИЩЕ» СТАЛИНА

физической безопасности группы, стал хранителем ее духовной целостности»²⁵.

Аналогичным образом, Сталин, вместо того, чтобы оправдываться в ошибках «сплошной коллективизации», легко признает их, объявляя их не стоящими внимания, но, главное, демонстрирует свою магию: способность генерировать дискурс, отменяющий то, что происходило на самом деле. Как и в случае, описанном Леви-Строссом, дискурсивная власть перерастает во власть магическую: Сталин подтверждает свое торжество над «правыми» именно тем, что слушатели верят ему («гомерический смех») и благодаря этому из преступника («тараканища») он незаметно превращается в спасителя («Воробья»). Тем самым Сталин, как и индейский мальчик, утверждает свое неоспоримое могущество. Как и мальчик, Сталин своей «сказкой» представляет абсолютную модель истины (удовлетворение правдой), по отношению к которой все иные представления являют собой нелепые комические заблуждения («хаос»), а вопрос «правосудия» — ответственности за ошибки — вообще исчезает из виду: как может ошибаться носитель и источник дискурса истины?!

Конечно, на практике этот процесс трансформации рядового партийного бюрократа в непогрешимого и неподсудного вождя происходил сложнее и занимал гораздо большее время, но в своей «сказке» Сталин представил его в свернутом виде — как миф и одновременно ритуал. Ритуал коронации, которым логично завершается «съезд победителей». Причем, что показательно, позиция, утверждаемая и подтверждаемая этим ритуалом, — это не позиция царя или диктатора, а позиция верховного *мага*, из которой политическая власть вытекает как следствие.

Так на наших глазах создается миф тоталитарной власти. Но — что важно и характерно и что отличает «случай “Тараканища”» от ситуации, описанной Леви-Строссом, — *в советской культуре фиксация мифологических значений происходит при посредстве сказочных образов*. Причем эти образы не обязательно даже должны принадлежать фольклору — достаточно принадлежности к жанровой сфере сказки, лучше всего, детской! Именно здесь, а не только в бегстве писателей из взрослой литературы, кроется секрет небывалого взлета детской литературы в самые мрачные годы коммунистического террора: детская литература, даже в своих реалистических версиях, как правило, опирается на сказочную традицию (так в «Тимуре и его команде» А. Гайдара легко узнается трансформация «Белоснежки и семи гномов», а в его же «Судьбе барабанщика» и «Голубой чашке» внятно проступают архетипы мифа инициации, лежащего в основе жанра волшебной сказки). Сказочным оформлением советской мифологии объяснима и необычайная активность жанра анекдота на протяжении всей советской эпохи. Ведь анекдот — это современная версия фольклорной сказки, однако наиболее известные анекдотические циклы формируются вокруг архетипичес-

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

ких или мифологизированных фигур советской культуры. При этом, казалось бы, непочтительный и антитоталитарный по своей природе анекдот устойчиво закрепляет в массовом сознании представления о магическом (мифологическом) характере власти вождя и его соратников.

Выразительной иллюстрацией к этому тезису может послужить следующий анекдот из коллекции Ю. Б. Борева. Как известно, опера Мурадели «Великая дружба» вызвала недовольство Сталина. При этом опера, как водится, была одобрена Комитетом по делам искусств и его председателем М. Б. Храпченко. «Собрали Политбюро. Сталин резко раскритиковал оперу, а затем обратился к Храпченко: “Как могло случиться, что Комитет просмотрел такое идейно-порочное произведение? Только политической близорукостью, утратой бдительности или прямым вредительством председателя Комитета...” Когда Сталин произнес слово “вредительство”, высший руководитель советского искусства вскочил на стул и закукарекал... Появились охранники, вывели несчастного из зала и отправили в больницу. Возможно, именно это временное затмение ума спасло председателю жизнь: его просто сместили с должности. А по материалам заседания Политбюро было подготовлено постановление»²⁶. Исходя из рациональной логики, совершенно неясно, почему затмение ума спасло Храпченко от наказания за политический проступок — за меньшие осечки люди расплачивались жизнью. Между тем, с точки зрения сказочно-магической логики, в ситуации нет ничего странного: Сталин *уже наказал* Храпченко, но наказал как *волшебник* — превратив его на время в петуха! После этого наказания никакое другое уже не нужно.

Да, сказочность в советской культуре всегда наделена мифологическими чертами. Но и наоборот: *советская культура не знает чистого мифа: советский миф всегда окрашен в сказочные тона*. Делая мифологию советского режима более привлекательной, эстетически увлекательной, по-детски радостной и оптимистичной, сказочность вместе с тем лишала советский мифомир трагической глубины и амбивалентной сложности, присущих всякой органической мифологии. Эффект сказочности в советской культуре сравним с эффектом «диснеизации» фольклорных и литературных архетипов в культуре американской: «Все на поверхности, в одном измерении, и мы наслаждаемся одномерным изображением и мышлением, потому что оно прелестно, легко и приятно в своей примитивности»²⁷, — так пишет о диснеевских сказках Джек Зайпс, известный исследователь социологии сказочного жанра, и эта характеристика кажется адекватной советской культуре сталинского периода.

Вместе с тем, возникая на руинах языческих мифологий, «память жанра» сказки сохраняет ген критического, непочтительного отношения ко всякого рода авторитетным дискурсам. Так, В. Пропп отмечал в традиционной волшебной сказке своеобразное «переворачивание» мифологической семантики, когда всемогущая богиня смерти превраща-

«ТАРАКАНИЩЕ» СТАЛИНА

ется в старую ведьму, а маг, проводивший ритуал инициации, замещается глупым людоедом, который сам залезает в печь, чтобы показать детям, как правильно нужно это делать. Сказка включает в себя в качестве конструктивных элементов пародию, бурлеск, карнавальные травестики, увенчание-развенчание и т. п. Этот аспект сказочной парадигмы также оживает в советской культуре, ибо невозможно актуализировать одну сторону «памяти жанра» и заморозить другую. В качестве примеров этого аспекта советской сказочности, с одной стороны, вновь назовем субкультуру советского анекдота, а с другой — такие «деконструирующие» советский мир тексты, как «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Котлован» и «Чевенгур» Платонова, «Доктор Живаго» Пастернака, «Любимов» Абрама Терца, «Затоваренная бочкотара» В. Аксенова, «Сандро из Чегема» Искандера, «Жизнь и приключения солдата Ивана Чонкина» В. Войновича, «Кенгуру» Ю. Алешковского (связь этих романов с традицией волшебной сказки отмечена многими исследователями), а также сатирические сказки Е. Замятина («Большим детям сказки»), Е. Шварца, А. и Б. Стругацких («Сказка о Тройке»), Г. Горина («Тот самый Мюнхгаузен») и мн. др.

Говоря юнговским языком, сказочность одновременно раскрывает «аниму» (духовную сущность) и «тень» советского мифомира. Этим определяется уникальное положение сказочного дискурса в советской культуре: он одновременно принадлежит культуре официальной и оппозиционной, и многие тексты, отмеченные печатью сказочности, приняты и тут и там. «Тараканище» — ярчайший, но не единственный пример такого рода «двойного» статуса сказочности. Характерно, что и самые резкие, сатирически недвусмысленные сказки Е. Шварца, такие, как «Тень» (1940) и «Дракон» (1943) выходили на советскую сцену — хотя бы и ненадолго — и не были официально запрещены. Как и Чуковский, Шварц никогда не подвергался прямым политическим репрессиям. А ведь антитоталитарная направленность «Дракона» ни для кого не была секретом: «Условимся, что этот город находится на территории Германии — и тогда станет легче»²⁸, — писал Шварцу по поводу его пьесы еще в 1944 году Л. Малюгин, драматург и тогдашний завлит БДТ. Да и критик-доносчик немедленно отозвался на премьеру «Дракона» в театре Акимова рецензией под недвусмысленным названием: «Вредная пьеса». Однако, в силу «двойной прописки» сказочного жанра в советской культуре, уровень допустимого здесь был гораздо выше, чем где бы то ни было.

Объединяя в себе сакрализацию советского режима с его иронической деконструкцией, идеализацию с насмешкой, «поверхностность» с аллегорической многозначностью, сказочность тем самым выполняет роль *медиатора* в советском мифологическом универсуме. Именно сказочная парадигма обеспечивает, с одной стороны, динамическое единство советской культуры, а с другой стороны, создает каналы коммуникации между такими ее полюсами, как официальная идеология и

МАРК ЛИПОВЕЦКИЙ

массовое сознание (через анекдот, в первую очередь), репрессивный режим и либеральная (в возможных пределах) интеллигенция, абстрактный язык тоталитарной власти и живая речь сформированных этой властью людей.

ПРИМЕЧАНИЯ

Настоящая статья представляет собой расширенный вариант публикации в журнале «Новое литературное обозрение». 2000. № 45.

¹ Наиболее подробно эти представления отражены в книге А. Синявского «Советская цивилизация». См.: *Andrei Sinyavsky. Soviet Civilization: A Cultural History*. New York, 1988. P. 81—113.

² См.: *М. И. Туровская*. И. А. Пырьев и его музыкальные комедии. К проблеме жанра // Киноведческие записки. 1988. № 1.

³ О сказочных элементах в этих произведениях см.: *Sona Hoisington. Fairy-Tale Elements in Bulgakov's «The Master and Margarita»* // *Slavic and East European Journal*. 1981. 25: 2; *Stefania Pavan Pagnini*. Морфология романа Булгакова «Мастер и Маргарита» как волшебной сказки // *Russian Literature*. 1992. XXXI. М. Н. Липовецкий. Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992. С. 62—85. Интересно, что и сама книга В. Я. Проппа «Морфология сказки» (1928), как показал М. Вайскопф, опосредованно соотносится с советским тоталитарным законодательством. См. об этом: *М. Вайскопф* Морфология страха // Новое литературное обозрение. 1997. № 29.

⁴ *В. Я. Пропп*. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Семиотика. М., 1983. С. 582.

⁵ Более подробно о взаимодействии идеологического и фольклорного начал в советской мифологии вождя см.: *Frank Miller. Folklore for Stalin*. Armonk, NY, 1990; *Michael and John McClure Urban. The Folklore of State Socialism: Semiotics and the Study of the Socialist State* // *Soviet Studies*. 1983. 359; *Felix Oinas. The Political Uses and Themes of Folklore in the Soviet Union* // *Journal of the Folklore Institute*. 1975. 12. См. также: *Зара Абдуллаева. Сказкобыль* // Искусство кино. 1992. №1.

⁶ *Славой Жижек*. Возвышенный объект идеологии. М., 1999. С. 37.

⁷ Этот сдвиг в восприятии сказочности парадоксально был отражен в дискуссии о «чуковщине». Развернутая в конце 1920-х годов, она представляла собой один из «арьергардных боев» отступающей революционной культуры (лидерство родственников умерших вождей революции, К. Свердловой и Н. Крупской в этой дискуссии тоже было достаточно символичным). Противники сказок Чуковского и сказок вообще атаковали именно иррациональность жанра, требуя от жанра «организованной ритмики грядущей индустриальной эпохи, установки на машину, установки на умственную и физическую выдержку, на физическую смелость, на здоровую конкуренцию детской энергии» (*К. Свердлова*. О «чуковщине» // *Красная печать*. 1928. № 9/10. С. 93.)

⁸ *К. Чуковский*. Дневник: 1930—1969. М., 1994. С. 237.

⁹ *Lev Loseff. On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. Munchen, 1984. P. 199, 202.

¹⁰ *К. Чуковский*. Стихи. М., 1961. С. 12—13. Как поясняет М. Петровский, автор первой монографии о Чуковском: «Появление сатирической сказки об узурпаторе Таракане на полях научной статьи о некрасовской сатире “Совре-

«ТАРАКАНИЩЕ» СТАЛИНА

менники»¹⁷ не кажется мне таким уж неожиданным, особенно, если учесть, что статья эта была частью обширной работы по изучению некрасовской эпохи, а другой частью той же работы была написанная немного раньше статья «Поэт и палач». Сказка дает обобщенное и условное изображение ситуации того типа, который в статье изображен исторически конкретно». (*М. Петровский*. Книга о Корнее Чуковском. М., 1966. С. 251.)

¹¹ Цит. по: *М. Цокотуха*. Еще раз о «Тараканище» / *Ex Libris* НГ. 2000, 23 ноября. С. 8.

¹² Знакомство Сталина со сказками Чуковского и доброжелательное к ним отношение, возможно, объясняется атакой на «чуковщину», развернувшейся в 1928—1931 годах под предводительством Крупской, давнего врага Сталина.

¹³ *И. В. Сталин*. Собр. соч. Т. 13. С. 14—16. Орфография и пунктуация воспроизводятся без изменений.

¹⁴ *Steven Cohen*. Bukharin and the Bolshevik Revolution. New York, 1973. P. 275.

¹⁵ «Один счастливый случай в борьбе Сталина против правых представился еще до того, как он окончательно разделался с врагами в ЦК. Это было 21 декабря 1929 года. Сталину в этот день исполнилось 50 лет. Но отмечать даты рождения или даже юбилея вождя было не принято в партии. Ленинский юбилей был единственным исключением, но то был все-таки Ленин. Молотов, Каганович, Ворошилов решили, в полном согласии с амбицией Сталина, «легализовать» нового вождя партии. До сих пор все члены Политбюро назывались «вождями партии» и перечислялись в алфавитном порядке. Если же речь шла о каком-нибудь отдельном члене Политбюро, то писали просто: «один из вождей». Теперь впервые был нарушен и алфавит и вместе с тем ликвидирован «институт вождей» — Сталин объявляется публично «первым учеником Ленина» и единственным «вождем партии». «Правда» была заполнена статьями, приветствиями, письмами и телеграммами о «вожде» (прилагательные вроде «мудрый», «великий», «гениальный» пришли позднее по развитию аппетита). Почин «Правды» подхватили другие газеты, за ними журналы, провинциальные газеты, радио, кино, клубы, вся пропагандная машина партии [...] Вот все это бешеное соревнование во лжи, фальши и виртуознейшей лести началось официально с тех дней». (*А. Авторханов*. Технология власти: Процесс образования КПСС. (Мемуарно-исторические очерки.) Мюнхен, 1959. С. 156—157).

¹⁶ Там же. С. 158.

¹⁷ История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков). Краткий курс. Под ред. Комиссии ЦК ВКП(б). Одобрен ЦК ВКП(б). М., 1938. С. 296. Пунктуация воспроизводится без изменений.

¹⁸ *С. Жижек*. Указ. соч. С. 40. Более наглядно та же семиотическая конструкция была, может быть, впервые продемонстрирована А. Яшиным в рассказе «Рычаги» (1961), где до тоталитарного ритуала (закрытого партсоборания) колхозники обнаруживают трезвое знание реальности, а во время собрания автоматически от этого знания отгораживаются.

¹⁹ *Lutz Rohrich*. Folktales and Reality. Bloomington and Indianapolis, 1979. P. 157.

²⁰ Пользуюсь случаем поблагодарить Е. Добренко, которым была подсказана эта интерпретация.

²¹ *Mircea Eliade*. Myth and Reality. New York, 1963. P. 84, 85, 86.

²² Аналогичные процессы, связанные с авторством «фольклорных» текстов прослеживаются К. Кларк в статье о «Волге-Волге» в настоящем издании.

²³ Подробно о «плывущем» авторстве этих сакральных книг см.: *Евгений Добренко*. Писатель Сталин и литературные истоки советского исторического

дискурса // Соцреалистический канон. Под ред. Х. Гюнтера и Е. А. Добренко. СПб., 2000.

²⁴ Искусство кино. 1992. №1. С. 90.

²⁵ *Claude Levi-Strauss*. Structural Anthropology. Vol. 1. New York, London, 1963. P. 174.

²⁶ *Ю. Б. Боров.* Краткий курс истории XX века: в анекдотах, частушках, байках, мемуарах по чужим воспоминаниям. М., 1995. С. 189.

²⁷ *Jack Zipes*. Fairy Tale as Myth. Myth as Fairy Tale. Lexington, 1994. P. 95.

²⁸ Вопросы литературы. 1977. № 6. С. 229.