

Евгений А. Добренко

Метафора власти

Литература сталинской эпохи
в историческом освещении

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Begründet von
Alois Schmaus

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Wilfried Fiedler · Walter Koschmal · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 302

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN

Евгений Добренко

МЕТАФОРА ВЛАСТИ

Литература сталинской эпохи в историческом
освещении



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 1993



ISBN 3-87690-556-7
© Verlag Otto Sagner, München 1993
Abteilung der Firma Kubon & Sagner, München

Vorwort

Nach dem Zusammenbruch des Kommunismus liegt die sowjetische Kultur als abgeschlossenes Buch vor uns. Ihre Konturen zeichnen sich mit zunehmender Deutlichkeit ab. Lange Zeit hat man im Westen den Sozialistischen Realismus mehr oder weniger als bloße Kitsch- und Propagandakunst eingestuft, die keiner näheren Betrachtung wert ist. Erst seit Beginn der 80er Jahre erschienen einige Untersuchungen, die die Sowjetkultur als Phänomen sui generis anerkannten und ihr Funktionieren von innen her zu erfassen suchten. Den Anfang machte Katerina Clark mit ihrer Studie *The Soviet Novel* (Chicago/London 1981), wo der sowjetische Roman als ritualisierte Form der Mythenproduktion beschrieben wird. Das bald darauf veröffentlichte Buch *Kul'tura „dva“* (Ann Arbor 1985) des in die USA emigrierten Architekturwissenschaftlers Vladimir Papernyj basiert auf der Gegenüberstellung der revolutionär-dynamischen „Kultur 1“ der 20er Jahre und der statisch-monumentalen „Kultur 2“ der Stalinzeit. Vom Verfasser dieses Vorworts stammen die Untersuchung *Die Verstaatlichung der Literatur* (Stuttgart 1984), die der Herausbildung des sozialistisch-realistischen Kanons gewidmet ist, und das kürzlich erschienene Buch *Der sozialistische Übermensch* (Stuttgart 1993), das die Wurzeln des sowjetischen Heldenmythos im russischen nietzscheanischen Marxismus, vor allem beim frühen Gor'kij, beleuchtet. Für Diskussion sorgte der von Boris Groys verfaßte Essay *Gesamtkunstwerk Stalin* (München 1988) mit seiner umstrittenen These von der Stalinkultur als Realisierung des avantgardistischen Projekts. Der Sammelband *The Culture of the Stalin Period* (hrsg. von H. Günther, London 1990) schließlich stellt den Versuch einer interdisziplinären Annäherung an verschiedene Probleme der Sowjetkultur dar.

Im sowjetischen Rußland begann nach lang währender Agonie des offiziellen Staatskanons die offene Auseinandersetzung mit der Literatur der Stalinzeit erst gegen Ende der Perestrojka. Evgenij Dobrenko, der heute an der Duke University (North Carolina) lehrt, damals aber noch Dozent der Universität Odessa war, gehört zu den ersten, die die Sowjetliteratur konsequent unter dem Aspekt des Totalitarismus analysierten. Vor allem ab 1990 erschien von ihm in sowjetischen Zeitschriften eine Fülle von Artikeln, die seinerzeit noch heftige Gegenreaktionen hervorriefen. Dobrenko war es auch, der das Buch *Izbavlenie ot mi-*

ražej. Socrealizm segodnja (Moskau 1990) herausgab, den ersten kritischen Sammelband zu dem genannten Thema in der Sowjetunion. Im Herbst 1991 fand auf seine Initiative in Odessa die Tagung „Literatur und Macht“ statt, auf der Wissenschaftler aus Rußland und westlichen Ländern zum ersten Mal gemeinsam Probleme der Stalinschen Kultur erörterten.

Das vorliegende Buch stellt, wie der Untertitel besagt, eine Untersuchung der Literatur der Stalinzeit in historischer Beleuchtung dar. Der Sozialistische Realismus als Diskurs der Macht wird – und darin besteht die Besonderheit dieses Buches – unter dem Gesichtspunkt der Stadialität seiner Entwicklungsprozesse gesehen und zwar von der frühen utopisch-revolutionären Phase über die 30er Jahre, die Kriegsperiode und die Ždanov-Ära bis zum „Kampf für den Frieden“ der 50er Jahre. Was für den Autor im Vordergrund steht, ist die Logik der Transformationen des Sozialistischen Realismus unter wechselnden historischen Bedingungen. Vor allem die beiden ersten Kapitel enthalten jedoch auch eine Reihe von Überlegungen grundsätzlicher Natur. Hier scheinen mir besonders die Gedanken zur totalitären Kultur als „Welt der Kindheit“ (vgl. dazu neuerdings Dobrenkos Artikel „Vse luščee - detjam“, *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 29, 1992, S. 159-174) sowie zum Sujet des auf epische Breite angelegten sowjetischen Panoramaromans von Interesse.

Einen Schwerpunkt der Darstellung bildet das Thema der Kriegsliteratur, zu dem der Autor eine Fülle neuen Materials in die Diskussion einbringt. Er setzt mit der bislang kaum beachteten „oboronnaja tematika“ der frühen 30er Jahre ein, die mit ihrer Darstellung der „Welt als Krieg“ die Tendenz des totalitären Staates zum Manichäismus, zur ständigen Mobilisierung der Gesellschaft und zur Militarisierung der Literatur anschaulich zum Ausdruck bringt. Ausführlich wird auch die eigentliche Kriegsliteratur der Jahre 1941-45 sowie der Nachkriegsjahre mit ihrer antiwestlich-nationalistischen Orientierung behandelt. Für Dobrenko liegt die Kriegsperiode ganz auf der Hauptlinie der Evolution der Sowjetkultur, stellt ihre logische Weiterentwicklung dar. Dem könnte man indes auch gute Argumente für die These entgegenhalten, daß es sich dabei eher um eine historisch bedingte Abweichung von der Grundtendenz totalitärer Kultur handelt, eine Abweichung, die Ždanovs brutale Kulturpolitik anschließend zu korrigieren suchte. Aufgrund ihrer historischen Perspektivierung und außerordentlichen Materialgesättigkeit trägt Dobrenkos *Metafora vlasti* wesentlich zur Erhellung neuer Aspekte der Sowjetkultur bei.

Bielefeld, im Juli 1993

Hans Günther

От автора

Пока в писалась эта книга, страны, о которой идет здесь речь и в которой она писалась, не стало. Исчезло географическое понятие, но осталось культурное пространство. Осталось навсегда – история не умирает. И это обстоятельство не зависит от самоощущения современников, которые хотят думать, что живут "после будущего", "в конце истории", что они "выпали из истории". Из истории нельзя "выйти", все в конце концов становится ее достоянием.

И история всегда интересна, ибо всегда уникальна. Любые типологии и сходства, каноны и повторяемости растворяются в этой уникальности. "Ничто не ново", но одновременно – и всегда исторически ново, все "так же", но – всегда исторически иначе. Эта фатальная уникальность истории – от неповторимости каждой судьбы. Общая для всех, историческая ситуация в то же время всегда неповторима как в пространстве индивидуальной жизни, так и в пространстве национальной культуры. И потому не убивать историю (в том числе, разумеется, и историю литературы) новой, вторичной теперь мифологией, не вгонять ее опять в постсоветологические теперь схемы, в модные постмодернистские парадигмы или в традиционалистские клише, не превращать ее в "игру в бисер", а попытаться понять ее логику и закономерности, рассмотреть историко-культурный ландшафт советской литературы 30-х – начала 50-х годов – вот установка, определившая замысел этой книги и объединившая очерки истории и литературы сталинской эпохи в один сюжет.

Duke University, North Carolina, USA
апрель 1993 г.

Евгений Добренко

Памяти родителей

ОГЛАВЛЕНИЕ

«НЕСОКРУШИМЫЙ МАВЗОЛЕЙ»

ЛЕВОЙ! ЛЕВОЙ! ЛЕВОЙ! *Метаморфозы революционной культуры*

| | |
|--|----|
| «Не взрыв, но вскрип»..... | 1 |
| Предтечи..... | 6 |
| «Мы сами себе божество, и судья, и закон»..... | 10 |
| Левый марш..... | 19 |
| Устаньте на вершине..... | 26 |

ОПТИКА «ПАРТИЙНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ» *Тоталитарное искусство в социокультурном измерении*

| | |
|--|----|
| Тело социалистического реализма..... | 31 |
| Язык власти. Фундаментальный лексикон..... | 39 |
| Комната страха..... | 43 |
| «Храм без божества»..... | 51 |
| «Будущего зов»..... | 60 |

ПОРТРЕТ И ВОКРУГ *Образ вождя как образ власти*

| | |
|------------------------------------|-----|
| Образ вождя и динамика власти..... | 74 |
| Мавзолей и окрестности..... | 94 |
| «Песню слагает народ»..... | 104 |
| Сделать бы жизнь с кого?..... | 112 |
| Недорисованный портрет..... | 124 |

МИСТЕРИИ ВОЙНЫ И МИРА

СТОЙ! КТО ИДЕТ?!

Становление манихейского мифа советской литературы

| | |
|---|-----|
| Режим литературы..... | 138 |
| Поэтика войны и поэзия власти..... | 151 |
| «Каждому хочется что-то творить...»..... | 161 |
| Оборонное сознание и оборонная литература..... | 171 |
| Обвал пустоты: Феникс патриотизма..... | 177 |
| Колесики и винтики машины войны..... | 189 |
| «Империализм как высшая стадия» социализма..... | 201 |

«ГРАММАТИКА БОЯ - ЯЗЫК БАТЕРЕЙ»

Литература войны как литература войны

| | |
|--|-----|
| Милитарный дискурс и «социобаллистика власти»..... | 209 |
| Юрьев день литературы..... | 232 |
| Машина войны. Черное и белое..... | 248 |
| Батальная живопись власти. Палачи и жертвы..... | 261 |
| Апология ненависти. Убей его!..... | 273 |
| Жест как жанр..... | 287 |
| Прощание славянки..... | 297 |

СВЕТ НАД ЗЕМЛЕЙ

Манихейский миф литературы позднего сталинизма

| | |
|---|-----|
| «Хороша страна Болгария, а Россия лучше всех»..... | 318 |
| «Не сбиваться на тон низкопоклонства!»..... | 321 |
| От «низкопоклонства» к «космополитизму»..... | 328 |
| «До конца разгромить безродных космополитов!»..... | 337 |
| «Против пережитков национализма»..... | 364 |
| Родина слонов. «Патриотизм мудрости и старшинства»..... | 382 |
| Война за мир..... | 390 |

Если вдруг забредаешь в каменную траву,
выглядающую в мраморе лучше, чем наяву,
иль замечаешь фавна, предавшегося возне
с нимфой, и оба в бронзе счастливее, чем во сне,
можешь выпустить посох из натруженных рук:
ты в империи, друг.

Воздух, пламень, вода, фавны, наяды, львы,
взятые из природы или из головы, -
все, что придумал Бог и продолжать устал
мозг, превращено в камень или металл.
Это - конец вещей, это - в конце пути
зеркало, чтоб войти.

Иосиф Бродский

«НЕСОКРУШИМЫЙ МАВЗОЛЕЙ»

ЛЕВОЙ! ЛЕВОЙ! ЛЕВОЙ!..

Метаморфозы революционной культуры

«НЕ ВЗРЫВ, НО ВСХЛИП»

Экспозиция выставки "Советское искусство 20-30-х годов", занимающая почти весь верхний этаж огромного выставочного комплекса на Крымском валу, потрясла. Не столько даже подбором полотен (почти все они хрестоматийно известны и узнаваемы), сколько полнотой создаваемой картины культурного развития в пореволюционный период.

Вначале острый спазм - разноязыкие, агрессивно-динамичные, яркие беспредметные полотна и коллажи авангарда - работы А. Лентулова, В. Степановой, К. Малевича, А. Родченко, В. Кандинского, Л. Лисицкого, какие-то лубочные тарелки, посвященные новым годовщинам... Затем возникает сюжетность, но еще в динамичной манере, без лиц, как будто опредмеченный лозунг - короткий, в маршевом ритме... Не вдруг, но всплывает пейзаж, постепенно возникают и лица, так знакомое "изображение жизни в формах самой жизни"... И как-то незаметно начинает проступать соцреализм - поначалу не лишенный,

впрочем, динамики и жизни, а затем уже развернуто-повествователь-но-статичный, сюжетно-эпический, монументально-классический - огромные полотна И. Бродского, С. Герасимова...

Прохожу раз, еще раз. И убеждаюсь в абсолютной органич-ности превращений.

Раскинувшаяся в десятках залов художественная выставка на-полнила визуальным, почти физическим ощущением знаменитые эли-отовские строки:

Вот так кончается мир.

Не взрыв, но всхлип.

"Революционный взрыв" оказался именно всхлипом - долгим, протяжным...

В своем поверхностном отрицании соцреализма постсоветское общественное сознание исходит из праведного отказа от тоталитарности, но культуру нельзя "отринуть", нельзя "высочить" из нее, как из старого платья - ее можно лишь преодолеть, поняв тот же соцреализм как один из главных языков в искусстве XX века. А для этого важно обратиться к истокам "новой культуры".

Понятия "революционная культура" и "тоталитарная культура", которыми часто оперируют как противоположностями, представля-ются одной культурной парадигмой - в той мере, в какой культура революционна, она и тоталитарна. Вот почему превращения этих "близнецов-братьев" столь органичны. Чтобы из "дыр бул щыл убешщур" вырос "Кавалер Золотой Звезды", нужно только время. Мо-жет быть, в литературе это видно не так отчетливо, как на худо-жественной выставке, но общекультурный закон здесь един.

И хотя футуризм и соцреализм весьма отличны друг от друга, это отличия лишь двух этапов одного - революционного - процесса. Лексика "якобинской" культуры всегда остается в культуре "терми-дорианской", но уже не как живая речь, а как риторика, как эпизи-рованный, освященный властью язык, ставший "фундаментальным лек-сиконом".

В советском шестидесятническом сознании сложился взгляд на соцреализм как на феномен, искадивший "великий проект" новой культуры. Так утвердился миф о "безгрешном" авангарде, ставшем первой "жертвой" ненасытного молоха. "Согласно этой теории, - пишет Б. Гройс, - становление социалистического реализма отражает на-ступление господства масс после почти полного исчезновения слоя европейски образованной интеллектуальной элиты вследствие тер-рора Гражданской войны, эмиграции и преследований 20-30-х годов. Социалистический реализм оказывается в этой интерпретации лишь простым отражением традиционалистского вкуса масс, что, как каже-тся, находит себе подтверждение в распространенном тогда лозунге

«учитесь у классики». Очевидная непохожесть социалистического реализма на классические образцы заставляет далее говорить о нем как о «неудавшемся» возвращении, о простом китче, о «впадении в варварство», так что искусство социалистического реализма спокойно отправляется в область «неискусства»¹.

Действительно, соцреализм как эстетическая доктрина тоталитарной культуры вобрал в себя многое из пролеткультовской и рапповской эстетики. Уже хорошо знаком взгляд на пролетарскую культуру как исток советского культурного процесса. Но сейчас становится ясно, что одна эта культура не могла создать той особой взвеси, которая впоследствии дала "зрелый" соцреализм.

На Западе сложилась иная модель, которую можно выразить простой формулой Б. Гройса: "соцреализм - это авангард по-сталински". Господствующий в западной литературе взгляд на проблему нашел отражение в двух последних книгах - Б. Гройса и В. Паперного.

В своей "Культуре Два" В. Паперный обратился к истории советской архитектуры. Он показал пропасть, лежащую между авангардом и сталинской культурой через систему оппозиций: растекание-затвердевание, начало-конец, движение-неподвижность, горизонтальное-вертикальное, равномерное-иерархическое, механизм-человек, понятие-имя, немота-слово, лирика-эпос, импровизация-ноты, разрушение-созидание и т. д. В основе этой культурологической концепции - мысль о том, что соцреализм ("Культура Два", по терминологии В. Паперного) и авангард ("Культура Один"), ставший жертвой сталинской культуры, есть лишь разные стороны более широкого явления: оба они едины в своем противостоянии собственно Культуре.

Да, сама соцреалистическая культура была порождена глобальным поворотом общественного сознания влево (так В. Маяковский стал классиком одновременно обеих культур), то есть у двух этих культур одна почва. Идеология революционаризма (из которой и выросла "левая" авангардная культура) развратила народное сознание, вела к люмпенизации, к искусственной возгонке ненависти и сама стала жертвой выпущенного джина: как старая гвардия "пламенных революционеров" стала жертвой новой сталинской кадровой гвардии, так авангардная культура стала жертвой культуры соцреалистической. Революционеры не к такому обществу стремились, но к такому обществу пришли и привели страну. Так и авангард не к соцреализму ведь направлялся, а объективно только к нему и вел "левый марш". От извержения этого вулкана все ждали какого-то яркого пиротехнического эффекта, а потом ко всеобщему ужасу оказалось, что

¹ Б. Гройс. Соцреализм - авангард по-сталински. - Декоративное искусство СССР, 1990, N 5, с. 35.

прекрасные в прошлом окрестности покрыты безобразными горами застывшей лавы и мертвого пепла.

Из этих удивительных превращений Б Гройс делает вывод о том, что "в отношении основной задачи авангарда, а именно - выхода искусства непосредственно в жизнь, социалистический реализм оказывается одновременно и завершением и рефлексией авангардистского демиургизма". Аргументация здесь такова. "именно в искусстве авангарда художественная воля к овладению материалом и к его организации по законам, даваемым самим художником, обнаружила свою прямую связь с волей к власти. Получается так, что именно искусство социалистического реализма (равно как, скажем, и нацистское искусство) оказывается в положении, к которому изначально стремился авангард, - вне музея, вне истории искусства, как абсолютно другое по отношению к любым социально установленным нормам культуры... главное для авангарда было единство политико-эстетического проекта, а не вопрос о том, будет ли это единство достигнуто путем политизации эстетики или эстетизации политики, тем более, что эстетизация политики явилась со стороны партийного руководства лишь реакцией на авангардистскую политизацию эстетики" И, наконец, "преодолев исторические рамки авангарда и сняв присущую ему оппозицию между художественным и нехудожественным, традиционным и новым, конструктивным и бытовым, искусство сталинской эпохи выдвинуло претензию на построение вечной новой империи за пределами человеческой истории, апокалиптического царства, способного окончательно принять на себя все благое в прошлом и отвергнуть все негативное. Эта претензия, утверждающая исполнение авангардистского утопического проекта не-авангардистскими традиционалистскими, «реалистическими» средствами составляет саму суть этой культуры и потому не может быть отброшена как внешняя поза".

Между тем, картина, как представляется, много сложнее.

Соцреализм наследует не только "левой" (авангардной), но и "правой" (эстетически "ретроградной") пролетарской культуре. Он есть *результат и исход "революционной ломки культуры"* как "слева", так и "справа", ее *вершина и синтез*. Не уяснив этого, мы будем обречены на повторение либо "левого" мифа о "несбывшихся прекрасных революционных идеях" и о том, что "авангард не виноват", либо "правого" - о том, что народ и его культура были "изнасилованы" сторонним авангардным утопизмом.

Соцреализм - культура мутагенная. Он изменяется вместе с реальной трансформацией революционной идеи. Проиллюстрируем постоянно существующую возможности манипулировать революционными мифами примером из послевоенного времени.

В 1949-50 годах на страницах "Литературной газеты" прошла дискуссия на тему: "Маяковский и советская поэзия". Толчком к ней послужила рецензия Ир. Пиляр на поэмы Г. Горностаева, в которых явно ощущалась опора на поэтику Маяковского. Рецензия была направлена "против внешнего подражательства". Ответом на нее явилась статья С. Кирсанова, где утверждалось, что традиции Маяковского нужно продолжать и поэтике его необходимо учиться. Кирсанов утверждал также, что эти традиции умирают и считал, что, например, М. Исаковский следует в русле поэтической традиции Никитина, а Н. Тихонов - Блока. "Учиться, а не имитировать!" - так называлась статья Ал. Суркова, полемизировавшего с Кирсановым. В широком смысле, писал Сурков, в своем служении революционным идеям вся советская поэзия идет за Маяковским. Эту точку зрения поддержали Ан. Тарасенков и Н. Атаров ("нельзя воскресить поэтику Маяковского!"). На стороне С. Кирсанова оказался, пожалуй, только Н. Асеев, который в статье "О товарищах потомках" писал о том, что "если наследников много, то и размельчить наследство недолго". Разумеется, в итоговой редакционной статье была поддержана "широкая" точка зрения: "Поэтическое слово Маяковского - это грозное, безотказное, проверенное в деле, пристреляное оружие", поэтому его наследниками являются и Исаковский, и Тихонов, и вообще вся советская поэзия. Сам Маяковский выводился из "вековой традиции русской национальной поэзии", а поскольку "он - правофланговый, по нему равняются наши поэты", сама "наследуемая традиция" подавалась максимально широко - "большевистская партийность", "связь поэта с жизнью народа", "порыв в будущее «коммунистическое далеко»" и т. д. Так на практике происходила перекодировка яacobинской лексики в лексикон термидорианской культуры: революционная риторика отнималась у авангарда и прикреплялась к соцреализму.

Тут, однако, не конец соцреалистических "превращений" Маяковского. Через полгода после дискуссии "Литературная газета" (в порядке обсуждения) печатает статью С. Трегуба (этот новый виток дискуссии завершился впоследствии огромным скандалом с личными обвинениями и оскорблениями в стане "маяковсковедов", которые не могли поделить наследство "лучшего и талантливейшего"), в которой утверждалось уже, что нельзя "превращать «футуристическую муху» в «футуристического слона» и тем самым умалять истинный пафос творчества В. Маяковского". "Почему, - спрашивал С. Трегуб, - советские исследователи не отделяют решительно Маяковского от футуризма, а сближают его с ним?". Критик полемизировал даже с теми, кто утверждал, что до середины 20-х годов творчество Маяковского принадлежит футуризму: "Странно не видеть той пропасти, которая существовала между «футуристом» Маяковским и футу-

ристами-декадентами, не видеть разницы между тем, какой смысл вкладывал Маяковский в слово «футуризм», и тем, что собой представлял футуризм всяческих заумников и кубистов, чье «творчество» было лишь гнильцой буржуазной культуры». Замечательная метаморфоза: левое искусство объявлялось буржуазным («правым»), а соцреализм - революционным («левым»). Так Маяковский вгонялся в новую культурную фазу. Заметим, кстати, что соцреализм, будучи эстетикой сталинизма и языком самой власти, повторял ее политические маневры - с «правыми» против «левых», с «левыми» против «правых» и т. д.

Когда-то А. Луначарский строил предположения: «Если бы вместо меня наркомом просвещения был назначен Мейерхольд, он бы разгромил «правый» фронт; если бы Сосновский - он разгромил бы «левый», а если сначала один, а потом второй...» Можно утверждать: было бы то, что и случилось. Имманентная логика революционной культуры мало зависит от фигуры наркома.

ПРЕДТЕЧИ

А. Богданов, который не мог простить своему бывшему другу и единомышленнику А. Луначарскому того, что тот участвует в совершаемой большевиками «сдаче социализма солдатчине» и в письме, написанном буквально через несколько недель после октябрьского переворота - 19 ноября (2 декабря) 1917 года - писал о том, что «ваш политический стиль пропитался казарменной трехэтажностью, ваши редакции помещают стихи о выдавливании кишок у буржуазии...», был тем самым А. Богдановым, что, разрабатывая основы «новой культуры», убеждал: «Все это истины азбучно-элементарные, человеку следующего поколения будет непонятно, что их еще надо было доказывать». Нам еще предстоит вернуться к этим «азбучно-элементарным истинам» (они вовсе не так просты) не затем, чтобы доказать, будто весь соцреализм вышел исключительно из каприйской «горьковско-луначарско-богдановской» утопии, как сделал А. Гангнус (см. Новый мир, 1988, N 9). Нужно видеть, что у истоков «пролетарской культуры» и, соответственно, соцреализма находятся «предтечи революционной поэзии». А за ними - огромный пласт народнической идеологии, утопического сознания и культуры, достигших пика в творчестве Некрасова и ушедших во второй половине XIX века под лед, измельчившись под напором огромного духовного обновления религиозно-философской мысли рубежа веков.

Здесь, в укрюме, и зародилась новая буря, которую люди этого склада неистово призывали. Здесь жила та "революционная традиция", которая существовала в классической литературе, пройдя все "три этапа русского освободительного движения", и имеет свои великие заслуги перед русской революцией.

Когда в советской школе доходили до "третьего этапа", школьники учили наизусть две горьковские "Песни" - о Буревестнике и о Соколе. Однако, стоит обратить внимание на третью, выпавшую из романтически-поэтической триады, - "Валашскую легенду". Речь в ней идет о юноше Марко, влюбившемся в веселую фею, что весь день "ласкала" юношу, а затем уплыла себе в свой Дунай. Юноша не смирился с потерей и когда дунайские волны ответили, что не знают, куда скрылась фея, закричал им: "Вы лжете! Вы сами играетесь с нею!" и бросился в реку... Фея купается и до сего дня, а "Марко уж нету... Но все же, о Марко хоть песня осталась". Заканчивается это феерическое повествование обращением "буревестника революции" к читателю: "А вы на земле проживете, как черви слепые живут: ни сказок про вас не расскажут, ни песен про вас не споют!" Эта горьковская легенда - поистине гимн жесту, безрассудному, в своей основе революционному, активизму.

Горький, как известно, - вершина. За ним - огромный пласт революционной подкультуры, в которую выродилась "народно-демократическая поэзия" XIX века². В этой подкультуре есть свои вершины: Скиталец (С. Г. Петров), выходец из крестьянской семьи, недочувившийся семинарист, друг Горького, арестовывался; Евг. Тарасов, участник революции 1905 года, арестовывался; П. Якубович-Мельшин, выходец из стародворянской семьи, получил университетское образование, арестовывался; Г. Галина (Г. А. Эйнерлинг), высылалась из Петербурга во время студенческих волнений 1901 года; Тан (В. Г. Богораз) - выходец из учительской семьи, арестовывался...

Это еще не пролетарская и не крестьянская поэзия. Это поэзия раскассированного маргинального социального слоя. Она полна неприятия действительности, протеста, ненависти к "богачам" и "хозяевам жизни": "Я вхожу во дворец к богачу и пропеть ему песню хочу. Я спою ему, звонко смеясь: «На душе твоей копоть и грязь; не спою тебе песни такой, чтоб тебя очищала собой: пусть лежит на душе твоей тень...» Вот - я змеей вползаю к вам и песней жалю вас. Я только яд и

² См. сб. "У истоков русской пролетарской поэзии", вышедший в "Большой серии" Библиотеки поэта в 1965 году. Чтобы представить себе масштаб явления, достаточно обратиться к вышедшему уже в 1990 году в этой же серии сборнику "Д. Н. Семеновский и поэты его круга" - первому сборнику такого рода поэзии, составленному на местном (иваново-вознесенском) материале.

раны дам, а муки - бог вам даст. Я к вам явился возвестить: жизнь казни вашей ждет! Жизнь хочет вам нещадно мстить: она за мной идет!" (Скиталец). И, наблюдая за певчими, что хоронят "того, кто золото любил", поэт восклицает: "Противно мне итти с твоей наемной свитой и голос отдавать не людям, не борьбе, не песням радости и битвы, - а тебе, мешок червонцами набитый!"

Не обремененная еще знанием "классовых истин", поэзия эта апеллирует к простой антитезе "бедные-богатые". Отсюда - неопределенность угроз: "Мы придем на заре к белоснежным дворцам, мы придем на заре за расплатой. О сильные мира, о князи и боги, видите ль отсветы дальних огней? День гнева и страсти уже на пороге, возмездья секира коснулась корней" (Евг. Тарасов). Отсюда - неясность даже того, кто такие "мы": "Мы не поэты, мы - предтечи пред тем, кого покамест нет". Однако поэт будущего уже просматривается на горизонте: "Он не пришел, но он меж нами. Он в шахтах уголь достает, он тяжким молотом кует, он раздувает в горне пламя..."

Эти пророчества произносятся неизменно во тьме, в неволе, в темнице: "но в окнах решетки сурово блестят, но люди с оружием зорко глядят", "я - пленник, я тоже в неволе", "душа моя в плену!... Куда, куда бежать? Пустынен кругозор...", "загремела тяжелая дверь - и опять я один в ненавистных стенах, как в ловушку захлопнутый зверь!", "молчаливою бездной навек отдален ты от мира живых, ты - мертвец". Так рождается феномен уединенного сознания: "Я один в руках врагов", "во мраке я пою тревожно, одиноко", "И в толпе, и один, я всегда одинок: я - как вырванный с корнем цветок" (П. Якубович-Мельшин) Но - "мысли, словно звезды, блещут горделиво" и "спит, как зверь усталый, этот мир проклятый, вечно мне враждебный... чужд я для него. В комнате убогой, тишиной объята, я и мои мысли - больше никого" (Скиталец)

Одновременно это поэзия надрыва, истерики, когда призыв "плачь, скорбно плачь" сменяется вдруг неистовством. "Я хочу веселья, радостного пенья, буйного разгула, смеха и острот... Я хочу рубиться, мстить с безумной страстью... И хочу любви я, и хочу я счастья..." (Скиталец). Это соединение любви и ненависти уже у предтеч революционной поэзии обретало отчетливый крен в сторону ненависти, поэтизации пожара и разрушения: "Мы ненависть новую бережно копим, мы время торопим, мы город затопим". "Сказочка" Евг. Тарасова как раз и повествует о том, что "были-стояли как-то хоромы, жили в хоромях баре-князя", но вот решили мужики "выжечь из сердца думы-печали, пьяный, веселый пламень зажечь". Так и сделали. "шло пированье, рушились балки, был именинник - красный петух. С криком метались черные галки, яро горели лица старух"

За хрестоматийными горьковскими текстами стоял огромный подкультурный пласт, когда в стихах мы найдем даже горьковскую "Мать": "В темницах заводов, среди шума приводов... дни за днями сжигаем и знаем, что каждое утро нас гневно разбудит упорно зовущий свисток, и голод нас в толпы угрюмые сгрудит, и улицей сонной к пастби бездонной тысячью ног прошуршим".

Страшный мир разрушенной идиллии, распада целостного мирозерцания, смятенного сознания раскрывается в поэзии предтеч: "О, пасынок природы нелюбимой, изгания край! Ни голубых озер, ни темных роц: пустынный, нелюдимый, грядами гор стесненный кругозор... И вот мечтою смелой..." Но - "Мечтатель, стой! Прочна твоя темница - на родину пути отсюда нет!" А что же родина? "Ты навела с утра зловещей тучи тень, по капле кровь из нас ты выпила до срока! Как враг губила нас, как яростный тиран! Во мраке без зари живыми погребала... Ты злобой душу нам, как ядом напоила... Какая ж ты нам мать? За что любить тебя?..." Проклятия звучат не только при обращении к родине, но и ко времени: "Проклятье - ваш удел, безумные века..." Возникает апокалиптическая картина, когда борьба (знаменитое революционное "движение - все") становится перманентной: "Когда отживший мир народы перестроят, - не все исчезнет зло, не замолчит тоска, и язвы новых ран занеют... И снова разбивать о душный свод тюрьмы мы будем трепетные крылья!"

Конечно, вся эта поэтическая продукция вторична в своей выспренности (любовь "как греза Эдема, прекрасна!"), монументальности, помпезности. Картины, возникающие здесь, полны театрального жеста, скульптурности: "Я поднял высоко протянутые руки... Кто видит облик мой? Откликнись в этот час! Кто видит в темноте мои слепые муки... Во мраке я стою, среди непробудной ночи..." Многие отсюда прямо войдет в пролетарскую поэзию и через нее - в соцреализм с его ориентацией на "высокий стиль" салона.

Подобная "литературность" связана с соответствующим уровнем культуры, но с другой стороны, здесь отчетливо видна ориентация на некрасовскую линию в поэзии. Апелляция к Некрасову носит здесь поистине радикальный характер: "Горькой недолюшке к солнечной волюшке негде пройти...", "Вечер румяный притих, догорая, лист не прошепчет в лесной глубине; тучек перистых гряда золотая в недосягаемой спит вышине. Тихо мелькнула звезда, и другая... Ночь надевает свой царский венец. - Мука, великая мука людская! Стихла ли ты, наконец?"

Все это болезненное, порушенное сознание не может не поражать своей межеумочностью. Здесь звучат религиозные мотивы (их легко найти и "Матери", и в других горьковских произведениях, сродных эстетике "предтеч"), еще очевидна если не опора на них, то по крайней

мере, использование соответствующей образности (чего мы не найдем уже в пролетарской поэзии): речь идет то об "ангеле-хранителе", то о "надежде чудотворной", то вдруг поэт говорит о себе: "голос мой звучит молитвенной хвалой", "молитвой я дышу сквозь мрак темницы черной"...

И здесь же - мотивы богоборческие: "На предвечной колеснице мчится жизнь в венке из роз... Блещут огненные спицы окровавленных колес... Заглушает смех рыданье, с песней слит предсмертный крик... И над всем царит в сиянье равнодушный, вечный лик..." Но как бы то ни было, мы присутствуем при трагедии разрыва связей и разрушения целостности. Уже виден каркас "новой культуры" - отсутствие сознания греха и неизбежности искупления, неприятие смирения и высшей оправданности страданий, искусственная возгонка ненависти и какой-то детский имморализм (первый, но твердый шаг к аморализму культуры соцреалистической).

Нигде революционность не выступает в такой чистоте рабского сознания (по известному бердяевскому определению), как в поэзии предтеч. Здесь оно еще инфантильно-наивно, еще болезненно-уязвимо. Ущербность, разрыв с высокими духовными ценностями, разрушенное прошлое, ненавистное настоящее, неопределенно-кровавое будущее и полное погружение в пучину рабской ненависти к себе и миру - вот, что внесло в литературу "русское освободительное движение". И это, разумеется, было лишь начало: буря, как сказал основоположник, - "это движение самих масс".

«МЫ САМИ СЕБЕ БОЖЕСТВО, И СУДЬЯ, И ЗАКОН»

Расколотый мир был трагически воспринят и крестьянскими поэтами, но осознан и понят ими в границах традиционных ценностей крестьянской поэзии. Здесь была своя цельность, но многое было от "предтеч". И не следует думать (а мифологизация крестьянских поэтов сегодня очевидна), что выработанному здесь миропониманию вовсе не нашлось места в "воздушно-каменном театре времен грядущих" (О. Мандельштам) - соцреализме. Обретя свою державность, соцреализм вобрал в себя и мотивы крестьянских поэтов (например, в нещадно эксплуатировавшейся теме "малой родины", "сыновней любви", эстетике "родных осин и берез"). Да, соцреализм безбожно исказил и приспособил к себе эти мотивы, выхолостил из них действительно трагическое мироощущение, но точно так же исказил он все, что обрел потом "по праву наследника"

Главным же был путь радикализации разлада с миром и той ущербности, которую несла в себе поэзия "предтеч-буревестников". Теоретики "новой культуры" пытались преодолеть подкультурность и межеумочность этой эстетики, влив в нее "классовость", разрушив остатки связей со "старым миром", направляя ее в "организационное" русло. Вот в каком контексте предстает "каприйская альтернатива" А. Богданова и его сподвижников. Она потому и осталась альтернативой, что не была прямо "завязана" на политику и "конкретные задачи дня", всегда первичные для большевиков. Вот почему искренний утопист А. Богданов не узнал революции и резко нападал на большевизм, который "усвоил всю логику казармы, все ее методы, всю ее специфическую культуру и ее идеал", писал о Ленине как о "грубом шахматисте", а о Троцком как о "самовлюбленном актере". Свершившийся большевистский переворот не принят был им из-за его опоры на "люмпен и солдатню": "В России солдатско-коммунистическая революция есть нечто, скорее противоположное социалистической, чем ее приближающее. Демагогически-военная диктатура принципиально неустойчива". Идеал революции был поколеблен в его глазах сразу.

Богданов упрекал Луначарского за сотрудничество с этой властью, но упреки были едва ли справедливы: вопрос ведь стоял не о степени заражения утопической идеей, но о своеобразном пороге восприимчивости. Для Богданова достаточно было увиденной на улице анархии и аморализма действий и пропаганды большевистской власти. Для Луначарского потребовалось сообщение о бомбардировке Кремля, чтобы подать в отставку. 3 (16) ноября 1917 года газета "Новая жизнь" под заголовком "Отставка А. В. Луначарского" опубликовала заявление Луначарского в Совнарком. Луначарский писал, что услышал от очевидцев о бомбардировке Кремля, в котором собраны все главные художественные сокровища Москвы и Петрограда, и разрушении собора Василия Блаженного и Успенского собора. Признавая свое бессилие перед ужасом борьбы, ожесточившейся до звериной злобы, Луначарский писал, что не может этого вынести и заявлял о своем выходе из состава Совнаркома. 7 (20) ноября орган МК РСДРП(б) "Социал-демократ" поместил статью военного комиссара Кремля Ем. Ярославского "Жалеете камни, а не жалеете людей". В самой жесткой форме упрекая Луначарского за то, что он не потрудился выяснить истинные обстоятельства "вынужденного артобстрела Кремля", в котором засели юнкера, Ярославский писал: "Мы знаем цену таким людям: они покидают нас каждый раз, когда особенно нужны силы... Они революцию хотели бы видеть разодетой в светлые ризы, в перчатках хотели бы совершить ее, не запачкав свои холеные руки".

С этими событиями связан любопытный эпизод в становлении "пролетарской поэзии". Ответом на заявление Луначарского стало

стихотворение В. Кириллова "Мы", то самое, где находящийся "во власти мятежного, страстного хмеля" поэт угрожал "во имя нашего Завтра" "сжечь Рафаэля, разрушить музеи, растоптать искусства цветы", поскольку "мы дышим иной красотой". Богданов откликнулся на это стихотворение укорами "увлекшемуся поэту", который, "отдаваясь потоку своего чувства, забыл о социальной организующей роли искусства" и дал "символ в духе солдата, а не рабочего... Пролетарий не должен никогда забывать о сотрудничестве поколений, которое противоположно сотрудничеству классов в настоящем, - он не имеет права забывать об уважении к великим мертвецам, которые проложили нам дорогу и завещали нам свою душу, которые из могилы протягивают нам руку помощи в нашем стремлении к идеалу"

Таков был ответ "новой культуре" ее предтеч. Тут важно не допускать исторических aberrаций. Леворадикальная интеллигенция, включая Богданова, разумеется, несет прямую ответственность за реальную этику и эстетику "пролетарской культуры". Но богдановский проект не был проповедью "солдатчины", не был он и индивидуальной утопией. Трагизм ситуации состоит в том, что он был ответом на уже "готовую" духовную ситуацию и в то же время впитал в себя немало той "интеллигентской шаткости", к которой с презрением отнеслась новая, теми же интеллигентами разбуженная люмпенская масса.

Задолго до революции Богданов ставил в качестве основной задачу "выработки социалистической пролетарской культуры". Было ли это чистой утопией? Отнюдь. Шло фактическое обоснование уже реальной подкультуры. И ясно поэтому, что теоретик говорил как бы от имени этой культуры, базируя свои построения на примитивно-материалистическом понимании искусства (речь возникла из трудовых криков, танец - из необходимости "создать единство настроения в коллективе, важное или даже необходимое для выполнения какого-нибудь общего дела", а самое искусство - из необходимости воспитания людей и организации коллектива).

Сама логика этих построений диктовала теоретическое обоснование "новой культуры". Богданов, например, настойчиво повторял, что "организационный смысл религии" как и "всякой идеологии" заключается в "авторитарной связи" людей, те власти - подчинении, к этому же сводятся и религиозные чувства: преклонение, покорность, слепая вера и религиозные схемы отношения Бога и мира, духа и тела, жизни высшей и жизни низшей, опыта священно-таинственного и обыденного, а поскольку главную задачу он видел в "самоорганизации рабочего класса", требование формулировалось таким образом: "полный пересмотр всего наличного культурного наследия, полученного пролетариатом от старых классов, - пересмотр с новой,

коллективно-трудовой точки зрения, которая есть вместе с тем научно-организационная; и одновременно с пересмотром - необходимое дополнение этого наследства всюду, где оно недостаточно для новых задач, собственным идеологическим творчеством рабочего класса, научным, художественным, практически-нормативным". Это был прямой призыв к созданию новой религии (в том "идеологическом" смысле, как понимал ее Богданов). Религия отвергалась не как идеология (которая, как понимал ее Богданов, состоит в "авторитарной связи людей"), но как вредная идеология: "настроения и порывы, не кристаллизованные прочной идеологией, стремления, не организованные в устойчивую классовую волю... никогда не могут решить задачи: классовая стихийность не может создать всеобщей плановости. Социализм - дело метода".

Логика здесь такова: если "искусство - одна из идеологий класса, элемент его классового сознания... организационная форма классовой жизни, способ объединения и сплочения классовых сил", если "искусство есть вообще воспитательное средство... вообще орудие социальной организации людей", если "оно организует их опыт", если оно, наконец, есть "организационный акт, спаивающий прочнее звенья живой цепи, закрепляющий единство трудовой рати", тогда ясно, что "буржуазное искусство - реальная и огромная сила, действующая на пролетариат воспитательно в неблагоприятном направлении". Это были уже серьезные шаги к социалистической доктрине, но это не был еще социализм. Ситуация революционной культуры значительно сложнее - множество идей и эстетических установок переплелось в ней, чтобы, трансформируясь на разных этапах, стать затем материалом для "новой социальной архитектуры" (О. Мандельштам).

Ясно, что многие богдановские идеи легли в фундамент "пролетарской культуры", теоретиком и душой которой он был на ранней ее стадии, - и восторг перед "поэзией боевого коллективизма" (Богданов в своих статьях на страницах журнала "Пролетарская культура" показал себя кропотливым аналитиком и непревзойденным интерпретатором графоманских текстов "молодых пролетарских поэтов"), и вульгарный социологизм при обращении к классике ("Фауст" как "гениальное творение тайного советника В. Гете, буржуазного аристократа", решающего некие "организационные задачи" или знаменитый анализ "Гамлета" с "коллективно-трудовой точки зрения"), и тезис о том, что "наша критика пролетарского искусства должна направляться на его содержание прежде всего", а "со стороны формы должна преследовать одну вполне определенную и ясную задачу: полное соответствие этой формы с содержанием", любимая богдановская мысль о том, что "рабочему классу необходимо найти, выработать и провести до конца точку зрения, высшую по отношению ко всей

культуре прошлого, как точка зрения свободного мыслителя по отношению к миру религий. Тогда станет возможно овладеть этой культурой, не подчиняясь ей, - сделать ее орудием строительства новой жизни и оружием борьбы против самого же старого общества" и вытекающий отсюда призыв к пролетариату "учиться у своих предшественников художественной технике". Все это прямо войдет в рапповскую критику и из нее переключается в соцреализм. Не говоря уже о тех положениях, что были высказаны им в статье "Простота или утонченность?": "простота формы наиболее естественна и нормальна для пролетарского художника, наиболее соответствует его социальной природе на современной ступени развития", "надо по-настоящему учиться, учиться широко и глубоко, а не "набивать руку" в хитрых рифмах и аллитерациях" Это уже чисто соцреалистическая проблематика (в борьбе с "эстетством" и "формалистическими выкрутасами"). Все это так.

Но было здесь и другое. То, что "вытолкнуло" Богданова из его же пролеткультовской постройки - неприятие "логики и идеала казармы". Из богдановского "проекта" пути ведут не только к фашиствующему РАППу, где бал правили малограмотные политиканы и невежественные доктринеры типа Л. Авербаха, С. Родова, Г. Лелевича или В. Ермилова вкупе с вознесенными ими писателями-идеологами А. Фадеевым или Ю. Либединским. Когда Богданов говорил о том, что "выступает самая революционная в истории задача: перейти от стихийного творчества к сознательному, от индивидуального к коллективному", он подчеркивал, что для ее решения "необходимо исчерпать старые пути творчества; а исчерпать их можно, только овладев ими до конца" И поиск этих "новых путей творчества" мог быть не обязательно узко-утилитарным. Когда Богданов говорил о "художественных сокровищах прошлого" или призывал. "Товарищи, надо помнить: мы живем не только в коллективе настоящего, мы живем в сотрудничестве поколений", это значило, что в богдановской утопии был заложен и иной "революционный идеал", не чуждый, видимо, таким далеким от рапповского ригоризма и сектантства и несомненно намного более культурным и образованным людям, как "перевальцы" (А. Воронский, А. Лежнев, Д. Горбов). Это был идеал "социализма с человеческим лицом", социализма как высшей стадии "всего лучшего, что выработало человечество" - миф, воскресший в шестидесятничестве и вновь оживленный перестройкой.

И можно понять, почему Богданов столь критически (если не сказать, враждебно) отнесся к действиям большевиков, которые "под знаком военщины возложили на нее (социалистическую идею. - Е.Д.) задачи, глубоко искажившие ее природу" Вот почему отец "пролетарской культуры" не узнал своего идеального пролетария в Ем

Ярославском, славшем проклятия "истерическим интеллигентам": "Это пролетарий? Нет, это грубый солдат, который целуется с товарищем по казарме, пока пьют вместе денатурат, а чуть несогласие - матерщина и штык в живот. Я в такой атмосфере жить и работать не мог бы. Для меня товарищеские отношения - это принцип новой культуры".

Снова прислушаемся к тому, что писал Богданов через три недели после октябрьского переворота Луначарскому: "А идеал социализма? ясно, что тот, кто считает солдатское восстание началом его реализации, тот с рабочим социализмом объективно порвал, тот ошибочно считает себя социалистом - он идет по пути военно-потребительского коммунизма, принимает карикатуру упадочного кризиса за идеал жизни и красоты. - Он может выполнять объективно-необходимую задачу, как нынешний большевизм; но в то же время он обречен на крушение политическое и идейное. Он отдал свою веру солдатским штыкам, - и недалек день, когда эти же штыки растерзают его веру, если не его тело. Здесь действительно трагизм". Таким - отчасти пророческим - был богдановский утопизм. Богданов критиковал большевиков за их отступничество от идеала: "Ваша безудержная демагогия - необходимое приспособление к задаче собирания солдатских масс; ваше культурное принижение - необходимый результат этого общения с солдатчиной при культурной слабости пролетариата".

Но, может быть, высший трагизм состоял в том, что Богданов полагал, будто он своим учением о "новой культуре" работает на "повышение", тогда как в действительности исходил из ущербного сознания и сам работал на "культурное принижение". В 20-е годы такими дон-кихотами были "перевальцы"³. И совершенно ясно, что революционная идея как "мифопорождающее устройство" (пользуясь лотмановским термином), будет воспроизводить этот феномен - будь то шестидесятники или сторонники "гуманного социализма".

И вина и беда наивных идеалистов состояла в том, что они пошли за подкультурой, идеологизировали ее и сами стали инициаторами, а затем - жертвами "культурного принижения". После богдановского же признания искусства фактором организации и воспитания коллектива делом времени стало утверждение одного из идеологов Пролеткульта: "Колоссальные духовные сокровища, накопленные в ряде тысячелетий и вновь создаваемые в процессе творчества, получают такие формулировки, будут в таких тонах преобразованы, что усвоение их окажется относительно куда более легким делом,

³ В своей книге "Дон-Кихоты 20-х годов. «Перевал» и судьба его идей" /М., 1989/ Г. Белая впервые глубоко и точно раскрыла эту ситуацию

чем теперь, они не будут обременять и подавлять человеческой психики... В том же направлении преобразуется и искусство". "Культурное принижение" у Богданова и "облегчение психики" в Пролеткульте прямо соотносится с левовским "организованным упрощением культуры".

И чем же все это обернулось на практике?

В 1988 году в издательстве "Московский рабочий" вышел сборник "В Политехническом «Вечер новой поэзии»". Стихи участников поэтических вечеров в Политехническом музее 1917 - 1923. Статьи, манифесты, воспоминания". В "Гранях" (1989, N 151), с рецензией на него выступил Ю. Кублановский. Его статья называлась "У истоков идеологической графомании". Анализируя "революционные китчи", автор говорит о "жутковатом духе иступленности", идущем от них, о том, что перед нами в этих стихах "полубезумное словоблудие, замешанное на жажде крови и истерической экзальтации", психология "реального человеконенавистничества", что "душевный порыв, вложенный в слово, подменился псевдопафосом идеологического пустозвонства и агрессивности". Словом, заключает Ю. Кублановский, "случай просто клинический". Но - и это, представляется важным - "жалко ту фанатичную, зачумленную молодежь".

Нет возможности (это предмет специального исследования) анализировать поэтическую продукцию пролетарских поэтов. Эта поэзия, оказавшаяся на периферии современного общественного сознания, дает, между тем, исключительный материал для понимания превращений революционной идеи и порожденного ею менталитета. Нигде в такой концентрации не отразился весь спектр массовой психологии эпохи.

Чего тут только нет! Тут и "гнусные гады" - "шайка попов и господ", для которых "что с попом, что с кулаком - вся беседа: в брюхо толстое штыком мироеда!" (Демьян Бедный). Тут и прямо идущая от "предтеч" романтика ("люблю стремленью к идеалу..." у Ф. Шкулева), и то же уединенное сознание в пространстве неволи ("Песня невольника" Е. Нечаева - "если б не был я жалким, забитым рабом"), и то же неприятие "эстетского искусства" (у П. Якубовича-Мельшина: "как вы, я мог бы петь заката пышный блеск", но - "взор прозревший мой в испуге увидал..."); то же и через три десятилетия у пролетарских поэтов. "Да, нам противен звук ненужных жемчужно-биссерных стихов, узоры вымысла недужных и призраки могильных снов" - "Жрецам искусства" В. Кириллова), и тот же взгляд на прошлое как на юдоль страданий (у С. Обрадовича: "Вспомнилось... Сумрак. Угол. Плесень. Верстак. Паук. И сквозь угар и ругань - образ застывших мук").

Мотивы поэзии "предтеч" в результате "революционной ломки", как уже говорилось, радикализуются. Религиозные мотивы сменяются

активным богоборчеством ("О, ненавидел тебя я, черный угрюмый Спас"). Пролетарская поэзия, окончательно разрывая с традицией и культурной почвой, обрела свою, новую цельность. Здесь если и есть раздвоенность, то уже на новой почве, как у В. Александровского: "Сколько счастья и путаницы, я какой-то расколотый весь". И здесь - источник нового единства с миром ("Душа какую-то решимостью полна, недостижимое становится возможным, и нетерпением сладким и тревожным она взволнуется до дна!" - Е. Бражнев). Это "невозможное становится возможным", похищенное "пролетарским поэтом" у А. Блока, потом с неизбежностью войдет в соцреализм: чудо станет основой реальности, а реальность - чудом: ("Загудели-заиграли провода - мы такого не видали никогда").

Родится и новое понимание творчества: "во всем холодное сознание, железный, непреложный долг" (Н. Полетаев). Творчество как долг - эта идея будет пульсировать во всей революционной культуре, пока через левовскую теорию "социального заказа" не застынет в чеканных формулах соцреализма. Если предшественники говорили о себе: "мы не поэты, мы предтечи" и ждали "того, кого покамест нет", то явившиеся на их место "барабанщики-поэты" (С. Родов), "поэты железа и огня" (М. Герасимов) заявили о себе: "мы звезды в сумраке глубоко, - едва мерцаем и горим, но на посту своем высоком мы неизменно сторожим" (Самобытник). Находясь "на посту", поэзия формировала и новое самоощущение: "Поэтов ярче и счастливей и бессмертней нас - наша планета еще никогда не рождала" (И. Садофьев). Так формировался тип "нового творца": "Мы - рабочие слова. Наша душа - завод. Сердце - живая вагранка. Мысли - шуршащий привод. Стих - наша форма или гранка" (А. Безыменский). Отсюда только шаг к "сердцу - пламенному мотору" и стихам - "боевому оружию".

В пролетарской поэзии возникает уже все необходимое для соцреализма. Это враг. Это герой. Это вождь. Причем профессионально маркированный герой-пролетарий пишется уже вполне социалистически. Если сравнить "Ткачих" С. Образовича с "Ткачихами" Н. Тихомирова, "Ткачами" Ф. Шкулева или "Машинистом" Г. Лелевича, мы увидим знакомые профили. Вот шкулевский рабочий: "Он смугл, могуч и плотен, из бронзы пара рук, среди красочных полотен он любит алый звук. Он с воротом открытым ваятель у станка, стальные в порох плиты дробит его рука". В этой монументально-сценической позе герой из "плана монументальной пропаганды" перекочевал уже прямо на сталинские высотки. Даже самое ощущение грядущего социалистического монументализма предвосхищено было пролетарскими поэтами (знаменитое гостевское: "У меня самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные руки. Я слился с железом по-

стройки... Ноги мои еще на земле, а голова выше здания... я поднялся еще выше, я уже наравне с трубами...").

Наконец, пролетарские поэты заложили эстетические основы культа вождя. Уже здесь он "избранный", что "глядит в лицо векам" (В. Кириллов), "кормчий", "руками сжав штурвал железный, на красной вышке броневой стоит и держит путь свой звездный мятежный, гордый рулевой" (И. Ионов). Эти адресованные Ленину стихи полны той новой образности, что при замене имени в соцреализме переадресуется Сталину: "И кривды вывесок знать в именах не чаем, гордимся духа творческим лучом среди косных звезд - и нет не замечаем, как унижением свой мудрый род сечем, что человека кличем Ильичом, а чуть звезда - Сатурном величаем". Попутно с новой эстетикой рождается и новая этика - когда нарком просвещения Луначарский в 1921 году пишет и публично читает такие стихи, адресованные своему непосредственному руководителю: "Смотри: в тумане маяком стоит там, тверд и неизменен, всегда живой Предсовнарком путеводитель мира - Ленин!".

Рождение новой коллективистской личности, о чем мечтал Богданов, свершилось в пролетарской поэзии единственно возможным образом. Здесь "«Я» - всеобъемлющий, чье имя - Пролетарий, идущий к новым солнцам и мирам" (В. Александровский). А "Мы"... Едва ли не каждый из поэтов оставил свое стихотворение под названием "Мы"; причем "у каждого в груди пылающие домны" при полной обезличенности не только индивида, но и самой массы ("нам не дано имен, детям станков и околиц! Имя мое легион!") и постоянном стремлении исчезнуть в ней ("хочу позабыть свое имя и званье - на номер, на литер, на кличку сменить" - В. Луговской "Утро Республик").

Отсюда в соцреализм перешли многие специфические черты. Например, социализованную интимность (у Михаила Голодного: "Выйди, милая, родная, подле клуба на крылечко... Видишь, в небе вечер поздний красных зорек радость пролил... Хорошо под шепот звездный говорить о Комсомоле. Над Юпитером и Марсом... расскажу тебе о Марксе..."), мы найдем затем в классическом "производственном романе" или "колхозной поэме". Но многое, прежде, чем застыть в соцреалистической эстетике, прошло через рапповские доктрины. Так, массовизм пролетарской поэзии должен был переплавиться в горниле "теории живого человека", чтобы избавиться от излишней абстрактности, - один из главных идеологов РАППа А. Безыменский, обращаясь к поэтам "Кузницы", призывал "Пишите сотни «Поэм о собаке», но дайте одну хоть о человеке живом. Возьмите любого Федю на Рабфаке, который будет нашим завтрашним днем! Довольно неба и мудрости вещей! Давайте больше живых гвоздей. Откиньте небо! Отбросьте

вещи! Давайте землю и живых людей". Эти "живые люди" явятся только в соцреализме.

При взгляде из исторического отдаления споры 20-х годов наполняются новым смыслом - шел активный процесс превращения подкультуры в культуру: низы поднимаются вверх, чтобы стать "высокой культурой" в соцреализме. Трезво глядящий на происходящее О. Мандельштам в 1923 году писал в своем эссе "Армия поэтов": "После тяжелых переходных лет количество пишущих стихи сильно увеличилось. На почве массового недоедания увеличилось число людей, у которых интеллектуальное возбуждение носит болезненный характер и не находит себе выхода ни в какой здоровой деятельности... Основное качество этих людей, бесполезных и упорных в своем подвиге - это отвращение от всякой профессии, почти всегда отсутствие вкуса ко всякому определенному ремеслу. Как будто поэзия начинается там, где кончается всякое другое ремесло..."

"Идеологическая графомания", где бы она ни развивалась - в "Кузнице", Пролеткульте, РАППе или в комсомольской поэзии, - была не просто протуберанцем разбуженной массы. Подкрепленная организационно, она явилась мощным культурным пластом, легшим в основание соцреализма с его опорой на люмпенизированное сознание людей, выброшенных, по словам О. Мандельштама, из своих биографий, как шары из бильярдных луз. В борьбе группировок 20-х годов очень важно увидеть основной (в проекции в ближайшее будущее) культурный вектор. Революционная культура - незастывающий процесс становления соцреализма. По разлитому Аннушкой маслу культура съезжала прямо на соцреалистические рельсы. Но гремучая смесь соцреализма никогда бы не образовалась только во исполнение политического проекта, без встречного внутрикультурного движения.

ЛЕВЫЙ МАРШ

Необратимый мутационный процесс, составивший самую суть внутренней динамики революционной культуры, восходил к глубинным трансформациям в сфере массового сознания, между двумя полюсами которого - эгалитарным и элитарным - существовала пропасть, которая в процессе революционизации начала неотвратимо и интенсивно заполняться. В отчаянном пароксизме социальных превращений с неизбежностью образовалось тождество отталкивавшихся друг от друга почти восточного коллективизма, слипания индивидов в некий анонимный всеобщий социум ("Я счастлив, что я

этой силы частица, что общие даже слезы из глаз. Сильнее и чище нельзя причаститься к великому чувству по имени - класс") и почти ницшеанского индивидуализма.

Это тождество и формировало новый тип художественного сознания. В его основе был новый статус личности, который очень точно описал В. Библер: "Чем с большей силой и беспощадностью жертвенности мое Я... вбирает в себя муки и страдания и жажду членораздельной речи всех других одиноких людей площади, тем больше и пустее оказывается зияние вокруг меня, тем меньше мне нужны другие люди и страсти - ведь все и всё втянуто в меня, в мое отчаяние, в мои страсти, в мою обиду... Эпос (все люди) и лирика (только Я) сжимаются в предельную эгоцентрику и одновременно в предельную всеобщность... Но этот один Я, исключаяющий всякое общение и всякую речевую переключку... не только один, он еще - одинокий. Он не имеет никого рядом с собой; он сам исключил (включил в себя) всех других людей и все иные, от него отличающиеся мысли и чувства". Отсюда вырастает не только "романтическая идеология"⁴, но и в пределе уже чисто соцреалистическое самоощущение: "Век поджидает на мостовой, сосредоточен, как часовой. Иди - и не бойся с ним рядом стать. Твое одиночество веку под стать. Оглянешься - а вокруг враги; руки протянешь и нет друзей; но если он скажет: «Солги», - солги. Но если он скажет: «Убей», - убей" (Э. Багрицкий). Уединенно-романтическое сознание естественно начинает опираться на внешнюю силу, тогда как традиционная культура, укрепляющая личность, диктует иные отношения с веком (ср. мандельштамовское понимание века).

Соцреализм является эстетическим завершением утопической доктрины, но для взрыва недостаточно однонаправленного движения - снизу. Нужен был мощный поток из самой культуры. И этот поток по своей интенсивности поистине роковым образом совпал с подкультурным распадом традиционного сознания: кризис культуры стал отражением этого общего кризиса. Тут действовала, конечно, и имманентная логика развития самой культуры: уже символизм во всей своей скоротечности был двойственным по природе феноменом и поляризация внутри символистской культуры, выпадение из него футуризма действительно напоминает процесс мутационного деления клетки - с нарастающей радикализацией распада.

Через короткое время вчерашние властители дум не узнали своего незаконного детища. Подобно тому, как Богданов после революции с недоумением спрашивал "И это пролетарий?", А. Блок, захваченный "музыкой революции", музыкой огня и воспроизведя ее

⁴ См. А. Якобсон. О романтической идеологии - Новый мир, 1989, N 4

непосредственное выражение из подкультуры ("мировой пожар в крови, Господи, благослови!"), застыл в немом ужасе, когда в этом огне сгорел его дом в Шахматово, его книги, рукописи, дневники и от призыва "слушать музыку революции" остался только застрявший в горле крик: "снилось Шахматово - а-а-а..."; Блок оказался неготовым к тому, чтобы услышать "музыку революции" - футуризм, увидев в нем "пророка и предтечу тех странных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции". Но футуризм был не только пророком и предтечей - он был еще и наследником-карикатурой на символистский индивидуализм (механизм превращения которого в футуристический "коллективизм" выше описан В. Библером).

Символизм своим отказом от реальности сломил парадигму не только революционно-демократической поэзии, но и отверг традицию. От символистского индивидуализма был всего лишь шаг к пропасти авангардного пароксизма. Это было прямое движение уже в русле революционного сознания со стороны культуры, оплодотворившей революционную подкультуру. С противоположных сторон шло движение в одном губительном направлении. В определенном смысле прав оказался Л. Троцкий, когда писал в своей "Революции и литературе" об Андрее Белом: "Сорванный с бытовой оси индивидуалист, Белый хочет заменить собою весь мир, все построить из себя и через себя, открыть в себе самом все заново... И потому так несносны в последнем счете эта подобострастная возня с собою, это обожествление самых заурядных фактов собственного духовного обихода".

Футуристы были только радикальнее своих предтеч - символистов. Это видно хотя бы в "Самогимне" И. Северянина: "Я - я! Значенье эготворчества - плод искушенной Красоты", "Во всей вселенной нас только двое, и эти двое - всегда одно: Я и Желанье! Живи, Живое! - Тебе бессмертье предрешено!" ("Эгополонез"). В образующемся пространстве человеку становится тесно (у В. Каменского: "Я горю неизбывным пожаром мирового строительства во славу пресетельности - пора владеть Земным Шаром Революционного Правительства Единой Раздольности") и уже подобно гостевскому пролетарию (с "противоположной" стороны!) "Голиафом зачатый" Маяковский говорит в стихотворении "Себе любимому посвящает эти строки автор", что его "желаний разнузданной орде" не хватит "золота всех Калифорний".

Подобно тому, как "буревестник революции" не узнал в кликанной им буре своего идеала и после "очень своевременной книги" оказался "несвоевременным" для новой власти, сделавшие свое дело символисты оказались выброшенными из времени, говоря соцуристическим языком, - "на свалке истории". Когда "новая культура" восприняла дикий сплав христианства и революции ("Христос на

кресте борьбы" у С. Обрадовича), те, кто эти превращения совершил и воспел (А. Блок в "Двенадцати" или Андрей Белый в поэме "Христос Воскрес"), оказались не только "несвоевременными", но и ненужными, непонятными⁵.

Так шло своеобразное внутрикультурное коловращение: справа налево - по спирали. Воплощением этого движения был непрекращающийся спор футуристов (и всего ЛЕФа) с Пролеткультом (и РАППом) насчет того, "кто там шагает правой?" Вопрос этот, между тем, уже утрачивал смысл, ибо авангардная культура наконец соединилась с пролетарской подкультурой, символом чего стала надпись, сделанная В. Маяковским на подаренной В. Кириллову своей книге "Однополчанину по битвам с Рафаэлями".

Футуристы были левее, радикальнее пролеткультовцев в своем пафосе разрушения. Это и понятно: для пролетарской культуры традиция была чем-то внешним, футуристы же сами являли собой разрушение традиции изнутри самой культуры. Не только Рафаэля - "Забыли Растрелли вы?.. А почему не атакован Пушкин? А прочие генералы классики?" - спрашивал Маяковский, ведь "время пулям по стенке музеев тенькать". И когда на страницах той же газеты футуристов "Искусство коммуны", где были опубликованы эти стихи в статье "Ложка противоядия" Луначарский выступил против "разрушительных наклонностей по отношению к прошлому", против "стремления, говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти", он был атакован своими же наследниками и Маяковский, которому "вселенский пожар размочалил нервы", отвечал, что не то, что каких-то Мурильо, Корнеля с Расином, "отца, - предложи на старье меняться, - мы и его обольем керосином и в улицы пустим - для иллюминаций. Бабушка с дедушкой. Папа да мама Чинпочитанья проклятого тина". Этот агрессивный аморализм авангарда, покрывшись лаком "живого человека", войдет затем в соцреализм, застыв в "подвиге Павлика Морозова" и преобразившись в "революционной связи поколений".

Разрушение традиционного сознания "до основания" было проделано "левой культурой" с такой радикальностью, что вызывало восторг у самих разрушителей: "Мы прекрасны в неуклонной измене своему прошлому" Вообще чисто разрушительная задача формулировалась "левой культурой" совершенно откровенно: "Футуризм является устремлением группы людей, основной точкой соприкосновения

⁵ Ю Кублановский рассказывает, что когда в Политехническом выступал Андрей Белый и с влажными голубыми глазами и черным бантом на шее декламировал "Исчезни в пространство, исчезни, Россия, Россия моя!" - "братишка"-матрос в пулеметных лентах, сложив ладони рупором, из первых рядов рыкнул в ответ "Сам исчезни!"

которых были даже не положительные задания, не четкое осознание своего «завтра», но ненависть к своему «вчера и сегодня», ненависть неутолимая и беспощадная", "Для того, чтобы прийти к своему собственному искусству, пролетариату придется до конца вытравить фетишизированный культ художественного прошлого". Массированное разрушение культуры шло под левый марш.

Обратимся к манифестам различных авангардных групп - сквозная мысль:

" - Смерть искусству!..

Разве не ясна была для каждого Искусстца агония Настоящего, прошлого и пошлого?

Разве не все в напряжении к последнему биению пульса Его.

Искусство умерло... Умер «Театр». Умерла «Живопись». Умерла «Литература»..."

"Заунывно тянутся в воздухе похоронные звуки медного колокола; медленно колышется под печальный трезвон, по дороге Жизни, покрытой пылью и усыпанной терниями, мрачный катафалк смерти, желтый труп поэзии в выданном по купону широкого потребления, наскоро сколоченном гробу эпох. Позади плетутся, ковыляют, молча пережевывая слезы, седые старички, ветераны и инвалиды поэзии..."

"Десять лет футуристы опустошали плодородные нивы человеческой души и превращали ее в Сахару, в пустыню, ибо только в пустыне можно услышать Бога. И пускай Максы Нордау кричат, что все новое искусство - вырождение, но мы не вырожденцы, а возрожденцы..."

"Перед нами великие задачи - и потому мы опрокидываем ходячие верования, идеи, и нам, как восставшим против предрассудков, уже обязано будущее. Меньше всего нам свойственно чувство почтительности, нам ничуть не импонирует величие натуральной необходимости. Наш первый и последний враг - равновесие натурального порядка..."

"Время - качественное множество, и в зауми - нет места уму, с его пространственным восприятием времени; это седьмое искусство - за умом".

Нет места уму. Заумь, конечно, несла псевдоосвобождающее начало. Она обладала таким зарядом агрессивности, что оказалась близкой тоталитаризму, и именно в своем активном противостоянии традиционной культуре расчищала ему место, сметая на своем пути последние преграды культурного охранительства. Культурогенный потенциал "левого искусства" оказался близким нулю и именно этой своей мутагенностью оно стало предтечей соцреализма, важной ступенью к этой вершине революционной культуры. Болезненная не-

вменяемость, с какой авангардное искусство разрушало традиционную культуру, была закономерным продолжением и следствием того социального критицизма, которым заразила общество революционно настроенная интеллигенция, и когда один из "малых сих" писал, что "футуризм... это целое мировоззрение, лишь базирующееся на коммунизме, но в итоге оставляющее его как культуру позади", тут была позиция левизны левее левой власти.

Миф о "безгрешном авангарде" основан на мнимом, поверхностном противостоянии "левого искусства" и новой власти. Само это искусство идентифицировало себя с властью: "Нет сейчас других движений кроме коммунизма и футуризма, которые имели бы в виду будущее... шли к будущему", - писал В. Шкловский. И вся лефовская критика была буквально наводнена аналогиями между политическими и художественными процессами, ссылками на большевиков и постоянными призывами перенести их методы борьбы в искусство. Футуристы "творчески осваивали" марксистско-ленинскую идею диктатуры пролетариата, распространяя ее на искусство и призывая "громкими дозами вводить футуризм в организм страны, хотя бы даже... путем диктатуры". Вслед за властью левая культура утверждает: "Нет красоты вне борьбы. Нет шедевров без насилия". И, наконец, футуризм видит себя "государственным искусством": "Мы не отказались бы от того, чтобы нам позволили использовать государственную власть для проведения своих художественных идей", - прямо заявлял Н. Пунин в статье "Футуризм - государственное искусство". К тому же "левое искусство" проявило тот же болезненный интерес к вопросам "организации", какой проявлял к нему Богданов (решалась эта проблема относительно просто: "Все таланты и гении будут национализированы и распределены между районами..."). "Левое искусство" дало эстетизированный вариант культуры революционного распада, вполне соотносимый с массовой подкультурой.

С другой стороны, и власть не была однородной. Одно ее ("правое") крыло было связано с культурой "предтеч революционной поэзии" (от Ленина до Луначарского), другое - с леворадикальным революционаризмом в культуре. Не только "левое искусство" тянулось к власти, но и власть видела в "левачестве" такую "детскую болезнь", "изгиб буржуазного искусства" и, по-отечески журуя "авангардистов" за "богемность", справедливо угадывала в них своих союзников "Русский футуризм, - писал Л. Троцкий, - родился в обществе, которое проходило еще через свой антираспутинский przygotowительный класс и готовилось к демократическому Февралю. Уже это дало нашему футуризму преимущества. Он уловил смутные еще ритмы активности, действия, напора и разрушения. Борьбу за свое место под солнцем он вел резче и решительнее, а главное - шумнее, чем

предшествовавшие ему школы, в соответствии со своим активистским мироощущением. Молодой футурист не шел, конечно, на фабрики и заводы, а громыхал по кафе, стучал кулаками по пюпитрам, надевал желтую кофту, красил скулы и неопределенно грозил кулаком".

Говоря о буржуазности футуризма, новая власть противопоставляла его революционной культуре "фабрик и заводов", но это противопоставление было мнимым, поскольку не было сфер, где бы эти культуры не пересеклись и не слились. И не только в самоощущении (достаточно сравнить цитированные выше рассуждения о поэзии А. Безыменского с "Поэтом рабочим" В. Маяковского: "Я тоже фабрика... мы не деревообделочники разве? Голов людских обделываем дубы... Мозги шлифуем рашпилем языка... Сердца - такие ж моторы. Душа такой же хитрый двигатель"), но именно в рабском пафосе разрушения. И власть здесь была, конечно, рядом.

7 октября 1924 года, вскоре после смерти Ленина Л. Троцкий выступил в "Известиях" со статьей "Верное и фальшивое о Ленине", где раскрыл свое и, как полагал Троцкий, присущее Ленину, отношение к культуре, близкое "мысли и чувству миллионов". Речь шла о том, что когда войска Юденича подошли к Петрограду, то Троцкому пришлось беседовать с одним из рабочих, состоявших в охране Ленина, и тот якобы сказал, что если уж придется оставить город врагу, то лучше "подвести динамиту да взорвать все на воздух". А на вопрос: "А не жалко вам Петрограда?" - ответил: "Чего жалеть: вернемся, лучше построим". Эта дикая идея привела Троцкого в восхищение: "Вот это настоящее отношение к культуре! Тут псаломщицкой плаксивости нет и следа..."

Чем же тогда не устраивал новую власть футуризм? В своей "Литературе и революции" Л. Троцкий дает на этот вопрос развернутый ответ: "В утрированном футуристическом отвержении прошлого - богемский нигилизм, но не пролетарская революционность. Мы, марксисты, всегда жили в традиции и от этого, право же, не переставали быть революционерами". Развивая эту мысль, Л. Троцкий писал, что если для интеллигенции революция была "полным ниспровержением привычного мира", то "для нас революция была воплощением привычной для нас, внутренне проработанной традиции. Из мира, который мы отрицали теоретически и подкапывали практически, мы вошли в мир, с которым мы заранее освоились, как с традицией и как с предвидением. Вот откуда несовпадение психологических типов коммуниста - политического революционера и футуриста - формально революционного новатора. И вот откуда недопонимания между ними. Не в том беда, что футуризм «отрицает» священные интеллигентские традиции - наоборот! - а в том, что он не чувствует себя в революционной традиции. Мы вошли в революцию, а

он обрушился в нее". Эта критика футуризма "слева" явно беззлобна (речь не случайно идет о "недоразумениях") - как известно, совсем иначе Л.Троцкий полемизировал с "достолюбезными псаломщиками русской культуры".

Что же касается авангарда, то еще задолго до своего заката он постулировал: "Творчество сближает нас с коммунистической революцией, а не с существующей советской действительностью". Между тем, революционная идея знает свою логику и требует большей гибкости, жестоко мстя тем, кто не хочет идти с ней до конца. А в конце была "новая гвардия", "новое сознание", "новый человек" и, конечно, "новый художественный метод".

УСТАНЬТЕ НА ВЕРШИНЕ...

В 1951 году умер классик социалистического реализма, автор романа "Счастье" Петр Павленко. А через несколько лет были опубликованы его записные книжки. Они поражают цельностью авторского мировоззрения. Это - как после урагана, растворившего окно, ворвавшегося в комнату, разбросавшего книги, вещи, раскидавшего мебель... И вот, приходит время, появляется в комнате человек и начинает все приводить в порядок, расставляя по местам раскиданные, потерявшие свое прежнее место предметы. Таков Павленко. В его записных книжках множество определений. Он определяет очень сложные вещи (например, что такое новаторство, роман, культура...). Давать определения - этим можно заниматься только в спокойное время, когда буря прошла, когда горизонт светел.

Вот Павленко пишет: "Мыслить - прежде всего судить", или "Энергия - это сила любви к намеченной цели". Вот он формулирует "Опыт, а не память - основа культуры" и через несколько лет: "Воображение - это преобразование опыта". Опыт, оказывается, первично важен. Павленко его имел - он один из тех, кто прошел большой путь: от близости с Пильняком и "Перевалом" до вершин соцреализма. И он был по своему прав, когда в завершающей записные книжки заметке пишет: "Все пути ведут к коммунизму. Это так. Все профессии, все жизненные дороги. Все. Все". Здесь были своя правота и свое историческое сознание.

Действительно, все дороги революционной культуры вели к соцреализму. Соцреализм есть итог и исход этой культуры. Он есть встреча культур, вершина единой культурной парадигмы. Соцреализм ничего из своей культуры не уничтожил: всему нашлось здесь место - и богдановским проектам, и горьковскому романтизму, и

предтечам революционной поэзии, и пролетарским поэтам, и рапповским доктринам, и авангардному радикализму. Он все собрал и вобрал в себя, переплавив обломки в новое эстетическое качество. Соцреализм есть синтез революционной культуры, вершина ее радикализма.

Все, что знакомо нам по классике соцреализма возникло не вдруг, не по чьей-то личной злой воле: образовавшийся угол сознания объективно вел под откос. Революционный активизм, пафос неприятия и разрушения прошлого "до основания", мысль о "начале истории с нас" - это еще от "предтеч" вошло в пролетарскую культуру и авангард и оттуда - в соцреализм. На этом разрушенном фундаменте возник аморализм "революционной романтики", "любви", опрокинутой в ненависть. Массовизм и культ коллективности, пройдя через горнило "Кузницы", переплавился в рапповской теории "живого человека" и в "формах самой жизни" стал достоянием соцреалистической доктрины. Из уединенного сознания предтеч - в пролетарскую поэзию и из индивидуализма и отказа от реальности символистов - в авангард перекочует, а в соцреализме оформится тип художника, для которого то, что подлежит мимесису средствами искусства не внешняя видимая реальность ("Дело не в том, чтоб мыслить осуществимо, - писала газета футуристов "Искусство коммуны", - но чтобы мыслить правильно"), а внутренняя реальность мира самого творца, идентифицирующего себя с "волей партии", жизнью не реальной, но должной ("в ее революционном развитии"). Авангардное стремление выйти из искусства в жизнь для "преобразования" ее методами "тотального эстетико-политического проекта" дает в соцреализме писателя - "инженера человеческих душ", а вместо искусства - психогенную инженерию ("Разве дело скрывается в том, чтоб поэмы писать на бумаге?" - спрашивал в своей "Поэме революции духа" В. Каменский и ему отвечает теоретик ЛЕФа С. Третьяков: "Пропагандаковки нового человека по существу является единственным содержанием произведений футуристов, которые вне этой направляющей идеи неизменно превращались в словесных эквилибристов... Не создание новых картин, стихов, повестей, а производство нового человека с использованием искусства как одного из орудий этого производства, было компасом футуризма от дней его младенчества"). Идея творчества как долга, а искусства как "идеологического творчества класса" и "средства пропаганды, организации и воспитания масс", ставшая краеугольным камнем соцреалистической эстетики, развивалась во всей революционной культуре - не только в левовской теории "социального заказа", но и в богдановском проекте "новой культуры", достигнув своей классовой чистоты в пролетарской поэзии. Конечно, только соцреализм мог все это осуществить.

В соцреалистической доктрине нашли место не только авангардные, но и сугубо викторианские идеи (идея "учебы у классиков", неприятие "эстетства" и "усложненности", ориентация на "высокий стиль" салона). Из обеих культур - "справа" и "слева" - вошел в соцреализм культ борьбы и вся сопутствующая ему парадигма соответствующей ментальности - образ вождя, героя, врага. Культ "вечной молодости" и агрессивного волюнтаризма и титанизма пришел в соцреализм ("для большевиков нет ничего невозможного") из авангарда. Таковы, например, призывы к "советской орлянке" у С.Третьякова: "Не нам бояться боя - винтовка нам родня. Ведем мы за собою всемирный молодняк"; пути "молодой гвардии" поистине фатальны в революционной культуре: от революционного "молоднячества" через соцреалистическую мифологию А. Фадеева к одноименному журналу.

В литературной борьбе 20-х годов не было ни "правых" ни "виноватых". Здесь действовала объективная логика трансформации революционаризма, и в дискуссиях тех лет шла перековка и кристаллизация революционной культуры, ее необратимая мутация. Именно в силу своей целостности (тотальности) революционная идея стремится к полной реализации своих потенций, она осуществляет свой "план" до предела, ее ход не знает "прерывов постепенности". В этом смысле революционная культура наиболее радикальна: ни один проект, останавливающийся "на полпути к вершине", она не признает в качестве своего результата и отмечает, "пока не исполнится все". Вот почему в своем пике у всех (от пролеткультовцев до "неистовых ревнителеев" классовости - рапповцев и лефовцев - этих "веселых фашистов") она вызывает горечь, ведь ни один проект "культуры будущего" не вошел в соцреализм целиком - все они пожертвовали своей целостностью во имя "высшей целесообразности" - соцреализма. Этот тяжелый культурный сплав окончательно сформировался в 30-е годы⁶ и классическую форму обрел в культуре позднего сталинизма. И здесь оказался прав Л.Троцкий, который еще в начале 20-х годов писал: "Искусство революции, которое неизбежно отражает все противоречия переходной общественности, не нужно смешивать с социалистическим искусством, для которого еще не созрела база. С другой стороны, нельзя забывать, что социалистическое искусство вырастает из искусства переходной эпохи". Можно ли с этим спорить? "Искусства революции еще нет, но есть элементы этого искусства, есть намеки, попытки и, главное, есть революционный человек, который по образу своему формирует новое поколение и которому это искусство все более нужно. Сколько времени потребуется, чтобы оно неоспоримо

⁶ Историко-литературные аспекты этого процесса раскрыты в книге Hans Günther. Die Verstaatlichung der Literatur. - Stuttgart, 1984.

обнаружило себя? Тут гадать трудно, ибо процесс этот невесомый, неподдающийся исчислению, а мы в определении сроков даже и более материальных общественных процессов вынуждены ограничиваться гаданиями. Но почему бы этому искусству, его первой большой волне, не прийти вскоре, как искусству того молодого поколения, которое родилось в революции и несет ее на себе вперед?" Волна пришла вскоре - не могла не прийти.

Революционаризм явился мощнейшим магнитом в русской культуре XX века. Ни одна - даже самая самобытная и сильная художественная система - не могла сохранить здесь нейтралитет: либо отталкивалась, либо притягивалась. Так или иначе, именно коллизии этих отношений наполнили историю русской культуры XX века истинным трагизмом.

ОПТИКА «ПАРТИЙНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ»
Тоталитарное искусство в социокультурном измерении

Литература должна стать партийной.

В. Ленин.

Когда мы впервые услышали о политических мифах, то нашли их столь абсурдными и нелепыми, столь фантастичными и смехотворными, что не могли принять их всерьез. Теперь нам всем стало ясно, что это было величайшим заблуждением. Мы не имеем права повторять такую ошибку дважды. Необходимо тщательно изучать происхождение, структуру, технику и методы политических мифов. Понять миф означает понять не только его слабости и уязвимые места, но и осознать его силу.

Э. Кассирер.

Нам предстоит обратиться к некоторым не сформулированным явно, не высказанным эксплицитно, а часто и не вполне осознанным в культуре умственным установкам, общим ориентациям и "привычкам" сознания, характерным для соцреализма, которые можно обозначить как менталитет тоталитарной культуры

ТЕЛО СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

А что если для некоторых лиц, подверженных перверсии, фраза являет собою образ тела?

Р. Барт.

Изучение советской тоталитарной культуры начинается с известного трактата А. Синявского "Что такое социалистический реализм". Именно отсюда пошла традиция, трудно преодолимая в современном советском историческом сознании, - традиция моральной критики соцреализма, восходящая к этической критике тоталитаризма вообще. Простая логика таких рассуждений приводит к своеобразному историческому нигилизму - это "плохое", "нехудожественное", "дурное" "псевдоискусство" (по формуле Синявского, "полуклассицистическое полуйскусство не слишком социалистического совсем не реализма"¹). Между тем, одна только моральная критика ничего, кроме чистой негации не содержит: вся эта культура объявляется китчем и выбрасывается на "свалку истории" (уникальный пространственно-временной континуум, рожденный самой этой культурой). Проблема этим не снимается, а только открывается во всей глубине. Собственно, здесь мы подходим к центральному вопросу - определению статуса явления, которое должно быть осмыслено как культурный феномен.

Необходимо преодолеть известную и самую распространенную по сей день схему критики соцреализма, восходящую к шестидесятиничеству: соцреалистические тексты интерпретируются в системе соцреалистического же мимесирования как "отражение жизни в формах самой жизни" (в жизни - репрессии, в песне - "вольно дышит человек"; в жизни - голод, в кино - изобилие; в жизни страх, в пьесе - веселье; в жизни - нравственное одичание, в романе - "моральный подъем" и т.д.). Отсюда - взгляд на соцреалистическое искусство как на искусство "лживое", "неподлинное" в противовес искусству правдивому, настоящему, подлинному (это противопоставление - критический метод самого соцреализма), взгляд на него как на китч.

Определение "китч" выводит проблему на новый уровень: к чему сводит соцреализм "высокие образцы", добытые в ходе многолетней "учебы у классиков"? Сложность вопроса обусловлена невыявленнос-

¹ А Синявский Что такое социалистический реализм. - Лит. обозрение, 1989, N 8, с. 100.

тью границ и критериев отличия "плохого" искусства от "хорошего" и в силу нежелания серьезно изучать массовую культуру и массовый вкус, отношением к истории искусства как исключительно к истории шедевров, высокомерное презрение к "плохому" искусству. В основе здесь, как отмечает М. Дмитриева, "недостаточная отрефлектированность сознания, не отделяющего себя от предмета познания"². Укажем здесь на другую сторону проблемы - массовый успех "плохого" искусства. Проблема имеет свою историю - парадоксальность массового успеха в ситуации распада традиционных ценностей культуры впервые отметил Гегель, уже столкнувшийся с феноменом снижения романтической образности в массовом и общедоступном искусстве бидермейера.

По точному наблюдению В. Хофмана, китч является не некоей альтернативой подлинного искусства, но одним из вариантов современного искусства. Вывод этот позволяет поставить проблему социализма в новый контекст - в контекст массовой культуры, особым образом функционирующей в XX веке.

Определение же всей социалистической продукции как китча и выведение ее на этом основании за пределы искусства менее всего приближает нас к пониманию самого феномена. В общем плане проблема стоит так: "Если мы как к последней инстанции обращаемся к понятию «плохого и хорошего», и если это и есть то, что мы хотим выяснить, обращаясь к произведению искусства, то это значит подходить к искусству с заранее установленными нормами, то есть признавать, что существует единая ценностная шкала для всех видов искусства... Это приведет к установлению единых правил для высокого искусства, массового искусства и китча. Тогда нам уже не придется ломать голову над всеми этими понятиями, ибо вечно меняющийся художественный процесс мы аккуратно разложим по полочкам, снабдив каждую этикетками, определяющими их ценность или отсутствие таковой. Тогда бы мы, без сомнения, точно узнали, что такое китч. Но при таком подходе за китчем и «тривиальным искусством» окончательно закрепилось бы положение парий, что было бы несомненно, шагом назад по сравнению с мыслью о том, что во всяком искусстве есть свои «банальности»"³. Закрытое понимание искусства, выбрасывающее китч и продукцию массовой культуры за пределы искусства, мало что дает: дисгармония, варваризация, диссонанс, разрушение формы, деформация и деструкция - все это определения, возникающие

² М. Дмитриева. К вопросу о феноменологии китча - Искусство, 1989, № 6, с. 30

³ В. Хофман. Китч и "тривиальное искусство" как искусство массового потребления. - Искусство, 1989, № 6, с. 37-38

при внешнем взгляде на тоталитарное искусство, тогда как у него свои правда и логика, и то, что представляется лишенным гармонии, формы, структуры, изнутри самой этой культуры - при открытом понимании искусства - полно смысла, гармонии, своей правды. И в то же время, такой взгляд на проблему позволяет освободиться от пресса морального осуждения при подходе к заведомо "плохому" искусству. Вопрос о том, плохо оно или хорошо, уступает место другим, куда более продуктивным - о природе, генезисе, механизмах функционирования тоталитарного искусства.

Китчевый характер этого искусства имеет два фундаментальных основания: культурное и социально-психологическое. В социально-психологическом плане это искусство восходит ко "вкусовому порогу" формируемого им социума, в культурном - оно отражает бедноту, лозунговость, буквальность "мифа слева", очень точно объясненную Р. Бартом: "Язык угнетенных всегда беден, монотонен и связан с их непосредственной жизнедеятельностью; мера их нужды есть мера их языка. У угнетенных есть только один язык - всегда один и тот же - язык их действий; метаязык для угнетенных - роскошь, он им недоступен. Речь угнетенных реальна, как речь лесоруба; это транзитивная речь, она почти неспособна агать; ведь ложь - это богатство, ею можно пользоваться, когда есть запас истин, форм. Такая присущая языку угнетенных бедность ведет к возникновению разреженных, тощих мифов; эти мифы или недолговечны или поражают своей нескромностью: они сами выставляют напоказ свою мифичность, указывая пальцем на собственную маску... Поэтому можно сказать, что в некотором смысле левые мифы всегда искусственны, вторичны; отсюда их неуклюжесть"⁴. В этом - и культурная основа китчевости соцреалистического искусства, прямо наследующего революционной культуре.

Традиционный взгляд на соцреализм как на некий политико (социалистический) - эстетический (реализм) кентавр следует пересмотреть, усвоив, что *тоталитарное искусство есть собственно язык власти, сам дискурс соцреализма есть дискурс власти*. Все другие подходы к определению понятия неизменно сводятся к "описанию" системы. Между тем, речь идет о сдвиге сознания в сфере "политического воображаемого"

Перед нами - определенным образом организованная политико-идеологическая языковая система, где - по определению - нет места собственно эстетическому превращению, если видеть в "превращенном языке" - литературе - средство дефетишизации действительности, во "вневластном языке" - первичный смысл и, наконец, в идео-

⁴ Р Барт Избранные работы. Семиотика Поэтика - М., 1989, с. 11.

логеме - мифологизацию смысла. Тоталитарное искусство работает с идеологемой. "Превращение" ею языка сводится к попытке "обуздания" реальности. Так включается в этот процесс метафора, по природе своей готовая к требуемым превращениям. Характер внутриязыкового сдвига можно понять, если видеть в метафоре феномен, в котором "заключено противопоставление обыденного видения мира, соответствующего классифицирующим предикатам, необычному, вскрывающий индивидуальную сущность предмета. Метафора отвергает принадлежность предмета к тому классу, в который он на самом деле входит, и утверждает его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании. Метафора - это вызов природе. Источник метафоры - сознательная ошибка в таксономии предметов. Метафора работает на категориальном сдвиге. В метафоре заключена и ложь, и истина, и «нет», и «да», она отражает противоречивость впечатлений, ощущений, чувств. Метафора умеет извлекать правду из лжи, превращать заведомо ложное высказывание если не в истинное, то в верное. Ложь и правда метафоры устанавливаются обычно относительно разных миров: ложь - относительно обезличенной, превращенной в общее достояние действительности, правда - относительно места индивидов (индивидуальных обликов, индивидуальных сущностей), воспринимаемых индивидуальным человеческим сознанием... Метафора учит не только извлекать правду из лжи, она учит также извлекать признаки из предметов, превращать мир предметов в мир смыслов"⁵. Последнее - превращение предметов в мир смыслов, говоря социалистическим языком, "грозное и обоюдоострое оружие", которое может быть направлено на изменение и деформацию значений и смыслов, и, таким образом, через язык устанавливать зеркало, трансформирующее реальность в нужном власти ключе⁶, ведь, по точному наблюдению Н. Гудмена, "метафорическая истинность сосуществует с буквальной ложностью: понятое буквально, предложение может быть ложным; воспринятое метафорически, оно может оказаться истинным"⁷.

Для того, чтобы понять систему такого рода "метафоризации" действительности, необходимо свести воедино некоторые разрознен-

⁵ Н.Д. Арутюнова Метафора и дискурс - В кн. Теория метафоры - М., 1990, с. 18.

⁶ На чисто языковом - лексическом - уровне этот процесс можно наблюдать в словаре русского языка под ред. Ожегова (особенно в первых изданиях), где целые группы понятий перекодированы и в таком виде функционируют в языке и массовом сознании.

⁷ Н. Гудмен Метафора - работа по совместительству - В кн. Теория метафоры, с. 194.

ные наблюдения над соцреализмом. Так, К. Кларк отмечает, что развитие соцреалистической традиции шло "семейственно, родовыми категориями": "книга А моделировалась по книге В, которая в свою очередь, моделировала книгу С" - Павел Власов породил Глеба Чумалова, который породил Павла Корчагина, а он - Олега Кошевого, который... и т. д. Сама соцреалистическая доктрина исходила из того, что каждый автор учился у более зрелого мастера, а тот, в свою очередь, также был учеником-подмастерьем, шедшим по стопам «первомастера-Горького», который, как он заявлял, опирался на ленинские суждения⁸. Собственно, в своей книге "Советский роман: История как ритуал" К. Кларк и проанализировала систему моделей, по которым создавались соцреалистические тексты как некие идеологемы-блоки.

Э. Надточий отмечает тот же феномен: "уже у романа Горького "Мать" - первого произведения социалистического реализма - нет автора. Все дальнейшие создатели произведений в поле этого письма должны именоваться "Горький-2", "Горький-3", "Горький-20336"... Письмо здесь направлено навстречу авторской мысли, на полное уничтожение и растворение этой плоти в романе. Автор - как тот, чей индивидуальный опыт рождает связь вещей и слов - исчезает"⁹. Это принципиально важное наблюдение - об отсутствии автора у соцреалистического текста. Единственным творцом соцреалистического текста является власть, что стало предметом своеобразных медитаций в самой советской литературе. Вот каким предстает образ этого творца в стихотворении М. Рыльского "Вечерняя беседа" (1937 г.): поэт вечером сидит за столом и перед ним встает картина: мертвый северный край, вдруг пробудившийся, - среди "моря ледяного" загорается северное сияние. "Так вот, как северное то сиянье, передо мной блеснула вдруг картина творца по имени СССР". Наконец, приходит "человек в кожанке" и творит новую жизнь, став частью "творца по имени СССР". И этот новый творец (часть СССР) таков: "Какая простота и величавость! Я всматриваюсь, узнаю - я знаю: художник этот - Партия сама!"

И все же, сталкиваясь с феноменом анонимности текста, мы должны видеть все последствия подобного сдвига для определения характера соцреалистического дискурса. Язык конвенциален, искусство конвенцию нарушает и сдвигает. Вот почему тоталитарная

⁸ K. Clark. The Soviet Novel. History as Ritual. - Chicago, 1981, p. 28.

⁹ Э. Надточий. Друк, товарищ и Барт. Несколько предварительных замечаний к вопрошанию о месте социалистического реализма в искусстве XX века. - Даугава, 1989, N 8, с. 115

культура "устраняет" искусство, расширяя зону конвенции (договора), и потому это искусство сплошь конвенциально. Это чистый язык. Тоталитарное искусство есть договор, конвенция между властью и носителями языка, через это искусство происходит постоянное воспроизводство и адаптация к этой конвенции все новых носителей через включение их в соцуреалистический дискурс.

Здесь мы неизбежно приходим к вопросу о том, что есть письмо соцуреализма. Согласно бартовскому определению, письмо - это пространство встречи языка и стиля, где язык опирается на общезначимое, а стиль восходит к структуре авторского сознания, его "плоти". В соцуреализме мы имеем дело с отсутствием стиля, определенным отсутствием самого автора. В результате возникает ситуация, при которой письмо "устроено как машина кодирования потоков желания массы"¹⁰.

Но если соцуреалистический текст не создан автором, то, следовательно, остается два начала: *власть и язык*. Собственно из них - и только из них - отношений и возникает соцуреалистический дискурс. Операции, проделываемые властью над языком, и составляют основу соцуреалистического текста. И если верно, что "эстетика здесь - не эстетика «произведений» в европейском смысле слова (картин, книг...), а эстетика конфигурации власти"¹¹, то верно и то, что политизация эстетики и эстетизация политики - два лика одной "мифопорождающей системы" (Ю. Лотман). Этот процесс определяется задачами власти - задачами мифологизации действительности. Он описан Р. Бартом, исходящим из того, что "миф есть похищенное и возвращенное слово. Только возвращаемое слово оказывается не тем, которое было похищено, при возвращении его не помещают точно на прежнее место. Эта мелкая кража, момент надувательства и составляют застывшую сторону мифического слова"¹². Вот почему "миф ничего не скрывает и ничего не афиширует, он только деформирует; миф не есть ни ложь, ни искреннее признание, он есть искажение"¹³. Перефразируя известную формулу Н. Гудмена, можно сказать, что не только "метафорическое употребление - это работа слов по совместительству", но и миф тоже. Только работодатель здесь - сама власть.

¹⁰ Э. Надточий Друк, товарищ и Барт. Несколько предварительных замечаний к вопрошанию о месте социалистического реализма в искусстве XX века, с. 115.

¹¹ Э. Надточий Друк, товарищ и Барт. Несколько предварительных замечаний к вопрошанию о месте социалистического реализма в искусстве XX века, с. 120.

¹² Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика, с. 91.

¹³ Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика, с. 95.

Миф, таким образом, есть "похищенный язык". Естественно, поэтому встречи языка и стиля возникнуть не может: за неимением автора - носителя стиля и из-за "похищения языка" властью. Вот почему все попытки подхода к соцреализму с традиционными эстетическими мерками упираются в некое фундаментальное препятствие, не дающее возможности "ухватить" явление - "сеть" оказывается слишком крупной: соцреализм находится вне рамок эстетического, но в пространстве политико-идеологических интенций. Собственно, и это фундаментальное противоречие было отмечено еще Р. Бартом: "миф - это семиологическая система, претендующая на то, чтобы превратиться в систему фактов; поэзия - это семиологическая система, стремящаяся редуцироваться до системы сущностей"¹⁴. И если так, то мы имеем дело не с текстом, подлежащим традиционным методам анализа (роман, картина, стихотворение, фильм), но с *идеологической инверсией*, которая возникает не спонтанно, ибо "отношение между мифом и людьми есть отношения не истинности, а пользы"¹⁵. Здесь следует говорить о пользе, которую извлекает из всех этих превращений власть (других субъектов нет - они устранены).

Миф и метафора очень близки, ведь "метафора - это греза, сон языка"¹⁶. В этом "сонном" состоянии и использует власть язык для своих нужд. Более того, язык и миф скрещиваются в метафоре, что было отмечено еще Э. Кассирером, увидевшим в мифе и языке одну и ту же концептуальную форму - метафорическое мышление¹⁷.

Итак, соцреализм - это не просто эстетическая доктрина тоталитарной культуры, но пространство встречи языка и власти, а в пределе превращений - *метафора власти*. Так бартовская мысль о том, что фраза "для некоторых лиц, подверженных перверсии", может являть собой образ тела, обретает совершенно конкретный смысл: вместо вытесненного тела автора как сплошь ответственной личности перед нами новое тело - плод воздействия власти на язык - *тело социалистического реализма*, если воспользоваться термином Т. Лахусена. Вовсе не бездыханное тело. Это языковой организм, живущий своей жизнью. Этой жизнью он обязан прежде всего массе, которой рожден и на которую направлен.

Бартовское определение мифа как деполитизованного слова, основанное на глубинном понимании политики как совокупности человеческих связей, организующих реальную социальную структуру, способную творить мир, позволяет увидеть в соцреализме и шире -

¹⁴ Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика, с 101

¹⁵ Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика, с 113.

¹⁶ Д. Дэвидсон. Что означают метафоры. - В кн. Теория метафоры, с 173.

¹⁷ Э. Кассирер. Сила метафоры. - В кн. Теория метафоры, с 33

в тоталитарной культуре - феномен массового сознания. Перед нами культура отчуждения личности от реальности. Это культура мобилизации эмоциональной энергии массы, поскольку политическая мифология сугубо функциональна: путем упорядочения картины мира она организует в соответствующем направлении деятельность людей. Она, таким образом, целенаправлена.

Отсюда - телеологизм в понимании развития: история развивается в направлении к определенной цели - к светлому будущему, а этапы такого развития - "первая фаза коммунизма", "развитой социализм" и т. д. Но политическая мифология не может функционировать вне массового сознания - она выстраивается интуитивно в определенном социуме и в этом смысле выступает в качестве коллективного бессознательного массы, видящей в мифе обоснование справедливости своих устремлений, желаний, ненависти и т. д. Политическая мифология должна быть понятной и близкой массе. В этом смысле утверждение Б. Гройса о том, что соцреализм был чужд "настоящим вкусам масс", но был навязан Сталиным, тогда как вместо соцреалистической доктрины могла быть внедрена и принята с тем же энтузиазмом фонетическая заумная поэзия в духе Хлебникова и Крученых или живопись в духе черного квадрата Малевича¹⁸, представляется достаточно спорным: политические мифы лишь формулируются вне массы, но не живут вне ее; социальный вакуум губителен для политического мифа.

Можно согласиться с мыслью Э. Надточия о том, что письмо соцреализма устроено как машина кодирования потока желаний массы. А к этим желаниям можно отнести и желание массы приобрести сверхплотность ("еще теснее сплотимся вокруг..."), и желание растворить индивидуальные конфигурации тел в тотальном равенстве элементов единого сверхтела ("Хочу позабыть свое имя и звание - на номер, на литер, на кличку сменить" - В. Луговской "Утро Республик"), и ее желание расти, вечно повторяясь в каждой новой единице ("связь поколений"), и ее желание остановить время (когда "с каждым днем все радостнее жить"), и ее упоение собственной неповторимостью ("я другой такой страны не знаю...") и несокрушимостью ("нам нет преград ни в море, ни на суше..."). Этот тип сознания массы продуцирует и соответствующий тип политической мифологии во всей ее парадигме, упрощенной до бинарных противопоставлений: свой - враг, патриот - отщепенец, хаос - порядок, разрушение - созидание, родина - чужбина и т. д.

¹⁸ Б. Гройс. Соцреализм - авангард по-сталински - Декоративное искусство СССР, 1990, N 5, с. 35.

Но не только масса нуждается в соответствующем языке, даваемом ей властью, но и сама власть формирует соответствующий тип массы. Эта взаимосвязь принципиально важна, ибо "стремление массы к сверхплотности вызвано страхом ее крайней плоти перед пустотой открытых, немассовых пространств. Масса желает быть сдавленной обручем власти, схвачена некоей сеткой, стремится во что-нибудь завернуть свою голую плоть. Так в коммуникации власти сливаются государство и язык. Грамматикой того языка, на котором говорит масса, является административное отождествление факта и идеологической ценности... Массу делает массой общение на языке власти"¹⁹. В этом пространстве: масса - язык - власть и функционирует механизм политической мифологии, и живет письмо соцреализма. При кажущейся простоте, этот механизм и это письмо, так же как и массовое сознание, характеризуется не только "беспримерным синкретизмом составляющих"²⁰, но и "бесконечностью и ограниченностью «предметного ряда»"²¹. Этот предметный ряд и являет собой "фундаментальный лексикон" - словарь - тоталитарного искусства.

ЯЗЫК ВЛАСТИ. ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЙ ЛЕКСИКОН

Что такое словарь? Это фрагмент символической ткани (языка), соответствующий определенному типу практики, определенному виду операций...

Р. Барт.

Тоталитарное искусство, будучи языком власти, не создает своих художественных кодов, но использует уже наработанные культурой, внутренне их перестраивая - "из множества социокультурных кодов выбираются наиболее устойчивые, суггестивно наработанные, наиболее действенные и «физиологически» простые, ближе всего стоящие к бессознательному опыту массы, врожденные ей как способы ее автоматического бытия"²². Самым верхним пластом является героическая парадигма тоталитарного искусства. Перед нами искусство,

¹⁹ Э Надточий Друк, товарищ и Барт Несколько предварительных замечаний к вопрошанию о месте социалистического реализма в искусстве XX века, с. 116

²⁰ Б. А. Грушин Массовое сознание. - М., 1987, с. 283.

²¹ Б. А. Грушин Массовое сознание, с. 302.

²² С Зимовец Дистанция как мера языка искусства. - Даугава, 1989, N 8, с. 121.

отвечающее на вопросы "что такое хорошо и что такое плохо", "учебник жизни", состоящий из задач на одно и то же действие - "сделать бы жизнь с кого?"

В инварианте все соцреалистические герои обладают неизменной способностью к совершению чудес. Сами эти чудеса воспринимаются в этом мире как реальность-подвиг. В подвиге героя реализуется "волевое начало" культуры ("для большевиков нет ничего невозможного", "мы рождены, чтоб сказку сделать былью" и т. п.) - этот герой вечно молод, принципиально не стареющ, как и его подвиг (Корчагин, молодогвардейцы, Павлик Морозов, Александр Матросов и т. д.), и вечно жив. "Вечно живой герой", подобно сказочному персонажу проходит через все стихии (тонет, горит, замерзает и т. д.), но в результате, "смертью смерть поправ", странным образом преодолевает собственную смерть (эта небывалая витальная сила, даже брутальность соцреалистического персонажа, очевидно, и восходит к авангардной "победе над Солнцем", к авангардному титанизму, о чем убедительно говорит в своей книге Б. Гройс²³). И действительно, одной только человеческой волей одни растения превращаются в другие (как у академика Лысенко), а лимоны начинают расти на Севере, одним только взглядом парализуется враг, одним только волевым усилием герой избавляется от смертельных болезней, преодолевает физическую немощь (Павел Корчагин) или даже инвалидность (Мересев) и т. п.

Однако пантеон героев заведомо узок для реализации соцреалистической модели социума. Герой, воздействуя на читателя, сам испытывает постоянное воздействие на себя извне, и этот внешний фактор неистребим на каждом новом уровне: на массу влияет протагонист власти, воплощающий в себе "коллективный разум" и "волю партии". Большевицкий тезис о том, что партия в себе концентрирует "ум, честь и совесть" и передает их массе, реализуется в архетипической культурной модели героя и толпы: благодаря Левинсону Морозко превращается в сознательного бойца; благодаря Кожуху толпа превращается в "железный поток" революции; благодаря комиссару Клычкову Чапаев избавляется от "партизанщины" и "несознательности"; благодаря воспитателю Макаренко вчерашние уголовники превращаются в прекрасных людей, раскрывая лучшие человеческие качества в созидательном труде; благодаря "старшим товарищам" Корчагин становится образцом служения идее; благодаря комиссару Воробьеву Маресев преодолевает инвалидность и душевные сомнения и совершает невиданный подвиг; благодаря партийной сознательности коммунистов люди поверили в колхоз и "поднимается

²³ См. B. Groys. *The Total Art of Stalinism*. - Princeton, 1992.

целина"... Нарушение этой модели практически невозможно, о чем свидетельствует "партийная критика" "Молодой гвардии", в результате которой даже классик соцреализма должен был "вписать" в свой роман "партийное руководство" молодогвардейцами.

"Простой человек", получив заряд сознательности, не только готов к совершению подвигов, но и должен этот заряд передать остальной массе, - перевоспитавшись, воспитать других. Этот перманентный воспитательный процесс заложен в структуру соцреалистического текста: уже сами колонисты из "Педагогической поэмы" начинают воспитывать своих несознательных товарищей; уже Кондрат Майданников, перевоспитавшись, вступает в партию и, таким образом, становится воспитателем; уже молодогвардейцы сами начинают вести воспитательную работу в своих рядах... Но главное - этот воспитательный процесс не замыкается в тексте, но "выходит в жизнь", к читателю: перевоспитавшись под влиянием протагониста партии, герой сам становится образцом для подражания. В тексте разыгрывается модель жизни - это бесконечный процесс воспитания-жизнестроения.

"Ум, честь и совесть", отчужденные от личности, персонифицируются в героя, передаваясь по цепочке через протагониста партии и государства (власти) от вождя живого и восходят к вождю мертвому. Но замыкается эта цепь в реализации - конфликте с врагом.

Демонология тоталитарной культуры беспредельна: в принципе на каждого героя есть враг (без врага герой не раскроет себя в своей героической сути). Характерно, что враги обладают такой же титанической силой разрушения, какой герой наделен для созидания, но, соглашаясь с утверждением Б. Гройса о том, что перед нами, по сути, два лика демиургизма, следует видеть не только практику предшествующего авангарда, но и тот "романтический" ключ, из которого питался соцреализм. Кроме того, сам характер действий врага, естественно, должен быть под стать характеру "великого созидания": "бездны сверхчеловеческих энергий" в действиях врагов прямо пропорциональны титанизму героев - чем благороднее молодогвардейцы, тем отвратительнее предатели и оккупанты (романтическим героям противостоят совершенно отвратительные монстры); чем величественнее дело "поднятия целины", тем омерзительнее противники, способные не только организовать падеж скота, но и уморить голодом собственную мать и т. п.

Но модель этого противостояния не исчерпывается обычным столкновением, ибо в задачу героя входит мобилизация массы на борьбу с врагом - передача "энергии созидания". Этот сложный механизм удвоенного воздействия героя - на врага и на "простого человека" (массу) особенно ярко проявился в фильмах о вредителях 30-х

годов. Описывая эту механику, Л. Маматова²⁴ отмечает, что по сценарной модели под воздействием "партпротагониста" "простой человек" в течение сюжета становится не только способным к труду и даже ставит рекорд, избавляясь от вредных привычек, но и включается в конфликт партпротагониста с врагом, который либо подготавливает диверсию, либо подпиливает сваи в шахте, либо подсыпает в овес или в пищу трудящихся битое стекло, либо поджигает конюшни, либо обливает ядом семена, либо готовит взрыв моста или даже электростанции, либо отравляет водоемы, либо... К финалу именно "простой человек" (масса) распознает вредителя (разумеется, тщательно "скрывающегося", "маскирующегося") и выдает его протагонисту партии (т.е. государства, власти) и в этой точке сливается с государством, тут же становясь окончательно зрелым ("социально прозревшим"), сдавая вредителя в руки НКВД, воплощающем в себе высшую справедливость. Устранение врага - главный сюжет любого социореалистического действия. С разоблачением антагониста (часто вся система производства построена по принципу героев-двойников, один из которых созидает, а другой - разрушает ("Русский лес", "Два капитана")), тучи рассеиваются, и читатель погружается в мир чистого созидания.

Мир героя - это мир труда; мир врага - пространство угрозы. Культ труда - главный государственный культ, утверждавшийся тоталитарной культурой. В эпическом пространстве социализма труд (неизменно "производительный" и "освобожденный" - "вольный труд на вольной земле") воспринимается как перспективный процесс самореализации личности и ее "коллективизации" (растворения в массе), ибо не личность, но масса непосредственно корреспондируются с властью. Вот почему тема "созидательного труда советского народа" (или проще - "производственная тема") в социореалистическом искусстве не является сколько-нибудь факультативной или частной. Другое дело, что с укреплением государственности происходит трансформация идеологием, и на первое место выдвигается другой их набор. Во-первых, сами они неуничтожимы в пространстве единой культуры, а во-вторых, в этой смене внутрикультурных векторов следует видеть логику развития тоталитарного искусства, соответствующую логике иконизации идеологием, поскольку социореалистическое искусство, по точному определению Э. Надточия, превращается в иконографию идеологических форм, в чистую натурализацию знаков языка власти. Когда на первый план выдвинулась тема героического национального прошлого, история жизни и подвигов национальных героев, великих вождей нации (Александр Невский, Иван Грозный, Петр Первый), это

²⁴ См. Л. Маматова Модель киномифов 30-х годов - Искусство кино 1990, N 11

означало, что произошла переакцентровка социо-культурного пространства²⁵.

В этом случае неизменно актуализируется манихейский миф, отражающий потенции самой власти. Все, что связано с ним, устремляется к образу-полюсу врага, таинственному, хитроумному, всепроникающему и воплощающему абсолютное зло. В результате картина мира резко упрощается, а вместо вопроса: "как созидать", "во имя чего трудиться", заранее решенных властью, выдвигается вопрос о том, "как бороться с теми, кто мешает созидать". Так возникает пространство постоянной угрозы и перманентной борьбы с ней, созидательный труд советских людей в постоянной опасности²⁶. На этих качелях: герой-враг строит свое здание тоталитарная культура. Этим определяется набор ее "лексем".

Ясно, однако, что тут мы имеем дело с типичной идеологией "овладения массами", но эта идеология, пройдя фазу острой формы в "революционной культуре", культуре якобинства, никогда не дала бы второго цветения - термидора, если бы не опиралась и не была сама когерентной структуре массового сознания, если бы она не имела корней в социальной психологии, ибо "идея может стать активной силой истории лишь в том случае, если она отвечает настоящим психологическим потребностям определенных социальных групп"²⁷.

КОМНАТА СТРАХА

А вы, часов кремлевские бои, -
Язык пространства, сжатого до точки.

О Мандельштам.

Тоталитарная культура есть культура социального беспокойства. В глубине ее внешне эпического спокойствия, умиротворения и "созидательности" скрыт комплекс бессознательного страха перед личностной целостностью и свободой. Она есть результат социального выбора и того, что Э. Фромм называл "бегством от свободы". Безус-

²⁵ Об этом процессе преимущественно на материале истории живописи см.: Е. Андреева. Советское искусство 1930-х - начала 1950-х годов: образы, темы, традиции. - Искусство, 1988, № 10

²⁶ См.: М. Розин, Д. Давыдов «Три кита» советской политической мифологии - Даугава, 1990, № 12

²⁷ Э. Фромм. Бегство от свободы. - М., 1990, с. 63.

ловно, что понять эту культуру - значит понять причины такого бегства, ибо человек - и XX век великое тому доказательство - охвачен беспокойством и часто стремится отдать свою свободу, права и целостность надличной власти, тоталитарному режиму, растворившись в социуме, превратившись в винтик социального механизма. Социоцентризм всех тоталитарных культур исходит из примата социума над личностью: будь то гитлеровский нацизм (по известному определению Геббельса, "быть социалистом - это значит подчинить свое «я» общему «ты»); социализм - это принесение личного в жертву общему") или советский (как известно, Сталин исходил из такого противопоставления анархизма и марксизма, при котором краеугольным камнем анархизма служит "личность, освобождение которой... является главным условием освобождения массы"; для марксизма же таковым служит, по мысли Сталина, "масса, освобождение которой является главным условием освобождения личности").

Тоталитарная культура есть культура человеческой слабости. Она проистекает из социальной незрелости личности, из неготовности человека быть свободным, разумным, объективным. Человек либо воссоединяется с миром через любовь и творческий труд, либо найдет такую опору для связи с миром, которая уничтожит его свободу и индивидуальность. Второй путь - это проявление бытийной слабости человека, и на этой слабости вырастает тоталитарная идеология, дающая человеку опору в его отношениях с миром, но лишаящая его способности к самостоятельному мышлению, требующая его подчинения, ибо "акт свободы прямо связывается с началом человеческого мышления"²⁸. Тоталитарная идеология исходит из идеи ничтожности отдельной личности, ее принципиальной неспособности полагаться на себя, из ее потребности в подчинении ("единица - ноль, единица - вздор"). Эта идея, камуфлируемая тоталитарной доктриной ("Человек - это звучит гордо!"), определяет, между тем, структуру этой идеологии, а ее победы уже в XX веке свидетельствуют лишь о том, насколько слаб человек в мире растущей изолированности, в его чувстве ничтожности и бессилия. Тоталитарная культура развязывает подавляемые иррациональные страсти, обуревающие человека, она срывает заслоны морали, культивируя влечение к разрушению, агрессивность, зависть, месть, ненависть, почти всегда характерные для детских коллективов-стаи. Тогда как традиционная культура способствует социализации личности, ее взрослению Тоталитарное же общество, подавляя личность, опирается на незрелую массу; в процессе своего развития тоталитарная культура деклассирует общество, люмпенизирует его, возвращает в пору варварства - детства.

²⁸ Э. Фромм. Бегство от свободы, с 38

Тоталитарная культура в высшей степени *инфантильна*²⁹. Отмеченная М. Чудаковой "детскость" соцреализма была связана не столько с "неестественной ситуацией не прекращающегося социального давления", в результате чего "живые силы литературы естественным образом устремились в ту сторону, где редукция тем и упрощение языка, возникая перед пишущим в качестве предпосылки, могли быть, во всяком случае, мотивированы жанрово - в сторону литературы собственно *детской*, то есть *детям* адресованной"³⁰. Между тем, *детскость* - родовая черта тоталитарной культуры и в том числе, разумеется, соцреализма. Этим, в частности, объясняется то обстоятельство, что соцреалистическая классика (Островский, Фадеев или Фурманов) неизменно и немедленно "спускалась" на этаж собственно детской литературы, уходила в школу - закрепленная в этой литературе парадигма сознания (с классово-ненавистью, культом героя и борьбы, образом врага, сектантством, жестокостью) полностью соответствует детскому несоциализированному сознанию. В процессе взросления ребенок социализируется, преодолевая агрессивность и жестокость, и роль культуры в этом процессе огромна, но когда идеология стремится не преодолеть, но *развить* асоциальную детскость (а именно к этому направлены внутрикультурные потенции соцреализма), деструктивный характер воздействия такой идеологии на личность и массовое сознание трудно переоценить. Отсюда - дидактизм, "воспитательность" соцреализма, стремящегося стать "учебником жизни" (целостной и ответственной личности такой учебник не нужен - она иное видит в искусстве). Его идеал - *взрослый ребенок*, сознание которого легко направляемо и подвержено суевериям, мифам и идолопоклонству, подчинено силе, каковой выступает суверенное государство, нация, власть.

Отсюда - "народность", на которую ориентирована соцреалистическая эстетика; "изображение жизни в формах самой жизни" исходит из конкретно-образного мышления ребенка (не случайно любимые соцреализмом сюжетные картины передвижников легче всего найти на вклейках иллюстраций к учебникам по развитию речи начальных классов школы). И дело здесь не только в социальности передвижников (у любимого соцреализмом Шишкина ее нет), но именно в "тотальном реализме", того, что Г. Гуковский назвал "наивным реализмом" - дело в конкретно-образном и фантастическом сознании.

²⁹ См. Е. Добренко "Все лучшее - детям" (Тоталитарная культура и мир детства). - Wiener Slawistischer Almanach, 29, 1992.

³⁰ М. Чудакова Сквозь звезды к терниям (Смена литературных циклов). - Новый мир, 1990, N 4, с. 248

Этот инфантилизм культуры любопытным образом проявился в речи: в собственно детской литературе соцреализм начинает говорить на "сверхдетском" языке - все эти "сынишки", "сестренки", "братишки", "зайчишки", "шалунишки" и т. п. невозможны в нормальной детской речи. Этот специальный детский язык соцреализма освобождал целые лексические пласты, которые перешли во "взрослую" литературу.

Тоталитарная культура есть культура семейная. В процессе люмпенизации происходит "обратная" замена социальных связей связями семейными. Тоталитарная культура опирается на патриархальное сознание, которое строится на надличных категориях семейности: "Родина-мать", "отец народов", "республики-сестры", "народы-братья", "старший брат" и т. д.³¹ Но эта семейственность, внедряемая и культивируемая властью, призвана была скрыть то, что находилось в сфере бессознательного, компенсировать естественную потребность человеческого бытия в связи с окружающим миром и в стремлении избежать одиночества в "большой семье" и "большой родне". В глубинном смысле тоталитарная культура есть культура социального одиночества, вытесняемого тоталитарной идеологической доктриной и детским коллективизмом через утверждение "братства", "семейственности", "коллективности", через жестокое подавление "индивидуализма" частного человека. Отсюда - культ активности ("активная жизненная позиция") и труда. При этом активность и труд являют собой лишь рационализацию человеческого одиночества и сомнения, попытку их преодоления. В этом случае активизм имеет свое оправдание: "индивид должен быть деятелен, чтобы побороть чувство сомнения и бессилия"³².

Тоталитарная культура идеократична. Ее идеология есть утверждение и провозглашение веры государства, но именно в силу этого перед нами культура отчужденного сознания, ибо она отчуждена от всякого индивидуального сознания, принадлежа всем вместе и никому в отдельности. В этом заключается главная особенность поэтики тоталитарной культуры - идеологический магизм. Эта поэтика проходит основные стадии самого идеократического сознания: возраст идеологического инфантилизма и деидеологизации. Этот "зрелый" возраст идеократии определяется процессом вытеснения содержания доктрины, ее ритуализацией, что естественно, ибо тоталитарная культура есть культура "высокая", низкая же культура - "культура лагеря" и ее лексикон естественным образом начинают

³¹ См. об этом специальную главу "The Stalinist Myth of the <<Great Family>>" в кн. K. Clark. The Soviet Novel. History as Ritual, p. 114-135.

³² Э. Фромм. Бегство от свободы, с. 84

вытеснять "высокую" культуру, и тогда прорывается на поверхность ее охлократическая природа).

В этих условиях тоталитарная культура может быть определена как культура *социальной адаптации*. Это культура приспособления личности к системе ценной потери индивидуальности и целостности. Тоталитарная культура дает человеку свой путь самореализации в надличных ценностях. Зависимый от внешних сил, человек стремится отказаться от собственной "самости", слить свое "я" с некоей внешней силой, обретя, таким образом, силу, недостающую самому индивиду. С точки зрения социальной психологии, это культура *рационализации страха и бегства*, разворачивающихся на двух полюсах - мазохизма и садизма. Так, "мазохистские тенденции чаще рационализируются, и тогда мазохистская зависимость выступает под маской любви или верности, комплекс неполноценности выдается за осознание подлинных недостатков, а страдания оправдываются их неумолимой неизбежностью в неизменных обстоятельствах"; с другой стороны, и садистические тенденции есть проявление той же слабости: "в отношении садиста к субъекту садизма есть один фактор, который часто упускается из вида. Этот фактор - его зависимость от объекта... Садисту нужен принадлежащий ему человек, ибо его собственное ощущение силы основано только на том, что он является чьим-то владыкой"³³. Рационализация мазохизма и садизма происходит в "чувстве неполноценности" и "стремлении к власти". Тоталитарная культура, отражающая менталитет садо-мазохистской личности и ее комплекс неполноценности, есть реакция на действительную неполноценность: лень и неумение трудиться рождает зависть, так же как и врожденные недостатки или общая слабость ребенка. Но у ребенка в процессе социализации эти тенденции подавляются, а тоталитарная культура их развивает и рационализирует, легализует. В целом же, различные формы садо-мазохистских стремлений направлены к одному: "избавиться от собственной личности, потерять себя; иными словами, избавиться от бремени свободы"³⁴. Однако, чувство неуверенности и страха не снимается. Постоянный "остаток", питающий тоталитарное сознание, отражает психологический феномен, который Э. Фромм называл "союзом некоторой личности с другой личностью (или иной внешней силой), в которой каждая сторона теряет целостность своего «я», так как обе они становятся в полную зависимость друг от друга. Садист так же сильно нуждается в своем объекте, как мазохист - в своем. В

³³ Э. Фромм. Бегство от свободы, с. 127

³⁴ Э. Фромм. Бегство от свободы, с. 132

обоих случаях собственное «я» исчезает»³⁵. Так рождается авторитарный характер, его менталитет и отражается тоталитарной культурой. «Фашистские системы, - отмечал Э. Фромм, - называют себя авторитарными ввиду доминирующей роли власти в их общественно-политической структуре. Термин «авторитарный характер» вбирает в себя и тот факт, что подобный склад характера определяет «человеческую базу» фашизма»³⁶. Тоталитарная культура как метафора власти ближе всего и стоит к тому типу характера, который более всего к власти тянется - это и есть садо-мазохистский психологический тип, ибо власть и «является результатом межличностных взаимоотношений, при которых один человек смотрит на другого как на высшего по отношению к себе»³⁷. Отсюда - главная особенность авторитарного типа личности: для нее «существуют, так сказать, два пола: сильные и бессильные... сила автоматически вызывает его «любовь», бессильные люди или организации автоматически вызывают его презрение»³⁸. В тоталитарной культуре это реализуется в культе молодости и силы, физического здоровья и «полноты жизни», витальности (даже физически слабый человек преодолевает здесь свою слабость - миф «Островский-Корчагин», «Мересьев-Маресьев») и презрением к интеллигентской «шаткости», «хлипкости» и либеральной слабости. Это глубинный архетип военного сознания и чистой агрессии. В этом смысле тоталитарная культура универсальна в соответствующем типе общественной организации: она отвечает как социально-психологической природе власти на ее «вершинах», так и структуре властных отношений внизу - вплоть до социально-психологической инфраструктуры лагеря - от пионерского до ГУЛАГА.

С другой стороны, рассматриваемый тип сознания, лежащий в основе тоталитарной культуры, есть чистое проявление сознания именно революционного. Опыт социально-психологических превращений в XX веке убедительно подтвердил бердяевскую мысль о том, что *революционное сознание есть высшее проявление сознания рабского*. И действительно, авторитарная личность - типичный «бунтарь» и «тираноборец», он «постоянно бунтует против любой власти, даже против той, которая действует в его интересах и совершенно не применяет репрессивных мер», но «борьба авторитарного характера против власти является, по сути дела, бравадой. Это попытка утвердить себя, преодолеть чувство собственного бессилия, но мечта подчиниться, осознанная или нет, при этом сохраняется»³⁹.

³⁵ Э. Фромм. Бегство от свободы, с. 137

³⁶ Э. Фромм. Бегство от свободы, с. 142

³⁷ Э. Фромм. Бегство от свободы, с. 142

³⁸ Э. Фромм. Бегство от свободы, с. 145

³⁹ Э. Фромм. Бегство от свободы, с. 146

Этим определяется вывод о том, что "по своей сути авторитарная философия является нигилистической и релятивистской, несмотря на видимость ее активности... Вырастая на крайнем отчаянии, на полнейшем отсутствии веры, эта философия ведет к нигилизму и отрицанию жизни"⁴⁰. В этом смысле тоталитарную культуру и можно рассматривать, с одной стороны, как вербализацию (в ее "фундаментальном лексиконе") авторитарного сознания, а с другой, как инструмент конформизации иных типов личности, втягивание, включение их в процесс "новой жизни", их адаптации в системе.

Тоталитарная культура есть психогенная инженерия (писатель - "инженер человеческих душ"), внедряющая в массовое сознание оптику власти. Этот процесс не освобождает, тем не менее, человека от беспокойства, а неосознанное чувство неуверенности и бессилия лишь возрастает. Для снятия этого напряжения человек нуждается в ощущении полноты жизни, но вписанный в систему, он довольствуется некоей внешней событийностью, которую дает ему тоталитарная культура.

Вот почему можно сказать, что тоталитарная культура есть культура для масс, культура бегства от страха. Здесь мы вновь возвращаемся к инфантилизму тоталитарной культуры. У ребенка избавление от страха происходит через приобщение к страшному, через сказку и ее преодоление, агрессивность снимается в массовой культуре через фильмы ужасов, а сексуальная агрессивность - через порнопродукцию. В тоталитарной культуре, напротив, происходит не преодоление негативных потенций человека, но их прямое "снятие" через запрет. В результате агрессивность и страх рационализируются и продуцируются, трансформируясь в деструктивной социальной активности. В этом активизме подавляется широкий спектр спонтанных эмоций. Тоталитарная культура замещает их, уплощая, огрубляя, обедняя - в сентиментальности (от "Двух бойцов" до "массовой советской песни") или "комедийности" (на уровне юмора деда Щукаря или комедий А. Сафронова и А. Корнейчука). Но все это лишь поверхностное замещение; в глубине подавляется главное - чувство трагедии. "Каждая культура справляется с проблемой смерти по-своему, - писал Э. Фромм. - В тех обществах, где процесс индивидуализации зашел не очень далеко, конец индивидуального существования представляется меньшей проблемой, поскольку меньше развито самоощущение индивидуального существования. Смерть еще не воспринимается как нечто радикально отличное от жизни. В культурах с более высоким уровнем индивидуализации относились к смерти в

⁴⁰ Э. Фромм. Бегство от свободы, с 148-149

соответствии с их общественным строем и социальной психологией"⁴¹. Очевидно, однако, что тоталитарная культура относится к тому типу культурных формаций, где процесс индивидуализации повернут вспять - цена жизни сведена к минимуму ("лес рубят - щепки летят"), но смерти в этой культуре нет, ибо бессмертно дело и идея, в которых растворен человек, бессмертна та надличная ценность, которой человек служит (отсюда - культ молодости, бессмертного подвига и телеологии жизни - "чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы"); смерти нет и потому, что отсутствует феномен индивидуальной смерти (вместе с самой индивидуальностью). Между тем, страх неуничтожим. Эта "победа над смертью" в тоталитарной культуре вырастает из радикального нигилизма революционной культуры - из "смерти Бога" и "победы над Солнцем" в авангарде.

Наследница революционной культуры, культура тоталитарная является культурой социального титанизма. Этот титанизм проявился не только в архитектурном монументализме или грандиозном эпическом проекте литературы, но и в советской философии, основной категорией которой стало самодвижение материи ("спиритуализация материи", по Н. Бердяеву). Но и этот философский титанизм реализуется в образах сверх-героя, сверх-вождя, сверх-врага, сверх-воли, которым доступно и подвластно все - от "великого преобразования природы"⁴² до "перековки человека", формирования "нового человека".

Творчество и разрушение - это не инстинкты, но ответы на человеческую ситуацию в конкретном обществе. И то обстоятельство, что в "созидательном пафосе" тоталитарной культуры лежало начало глубоко разрушительное и социально деструктивное, говорит о том, что культовый характер искусства базировался на неразвитом сознании, когда старые архетипы не только заменялись в сознании масс новыми, но и эти новые неминуемо архаизировались в процессе адаптации. Так в ситуации деструкции социальных отношений возникает новый/старый феномен - превращенное религиозное сознание

⁴¹ Э. Фромм Бегство от свободы, с. 205

⁴² См. Филатов В. П. Тоталитаризм и «великое преобразование природы». - В кн. Сознание в социокультурном измерении - М., 1990

«ХРАМ БЕЗ БОЖЕСТВА»

Воздушно-каменный театр времен растущих
Встал на ноги - и все хотят увидеть всех
Рожденных, гибельных и смерти не имущих.

О. Мандельштам.

Тоталитаризмы XX века опираются на идею прогресса, видя в себе завершение, итог, цель исторического развития. И в сталинской, и в гитлеровской политических моделях таким феноменом завершения истории стала социалистическая идея. Массовое сознание при этом трансформируется таким образом, что воспринимает социализм и коммунизм как следующий за капитализмом этап человеческой истории. Между тем, коммунизм есть реакция первобытно-общинных, патриархальных и феодальных форм сознания на капитализацию, индивидуализацию и персонализм. "Самая передовая" общественная культурная модель оказывается, таким образом, глубоко реакционной и регрессивной. Ясно поэтому, что истоки ее следует искать в "детстве и отрочестве" человечества. В конечном счете, мы вновь возвращаемся к формам превращений массового сознания, к тому множеству ситуаций, когда особым образом организованный "ум дикаря воспроизводит состояние детского ума... Такое умственное состояние, - замечал Э. Б. Тайлор, - можно проследить на всем протяжении истории не только в виде импульсивной привычки, но и в формально установленных законах"⁴³. Эти "формально установленные законы" настолько архетипированы, что при определенных обстоятельствах актуализируются, закрепляются в законах социальной организации.

Для актуализации этих форм сознания нужны определенные социально-исторические предпосылки, ведущие к неуклонной инфантилизации общества, когда вера вызывается лишь стремлением к уверенности, необходимостью подавить невыносимое сомнение и страх - страх выхода из коллективистских, патриархально-родовых, общинных отношений к свободному самоопределению в мире и ответственности. Вера в тоталитарной культуре есть продукт реакции на сомнения, возникшие из чувства изолированности индивида и его неприятия жизни. Это вера, пользуясь определением Э. Фромма, "ком-

⁴³ Э. Б. Тайлор. Первобытная культура. - М., 1989, с. 130.

пенсирующего свойства". Подобная компенсация служит своеобразной защитой и в то же время предпосылкой для включения индивида в социоцентрическую модель общества. Такая модель основана на потере уверенности человека в том, что целью и смыслом жизни является он сам и, таким образом, включении его в новую систему, где человек становится средством для внешних целей. Подчинение человеческой жизни внешним целям основано на осознании человеком своей малости, бессилия и страха и ведет к подчинению его надличной заданности.

Эту новую культурную ситуацию увидел уже в самом начале 20-х годов О. Мандельштам, когда писал, что "мы вступили в полосу могучих социальных движений, массовых организованных действий, акции личности в истории падают", и констатировал "бессилие психологических мотивов перед реальными силами". В результате люди оказываются "выброшенными из своих биографий, как шары из бильярдных луз, и законами их деятельности, как столкновением шаров на бильярдном поле, управляет один принцип: угол падения равен углу отражения"⁴⁴. Именно "человек без биографии", человек вне истории (а биография - это и есть история), маргинал и подхватывается тоталитарной культурой. Человек, лишенный чувства общности и кровной связи с историей, становится легкой добычей внешних сил, но в этом процессе он и сам внутренне перестраивается. Теряя свою целостность и свободу, он лишается личности (которая и есть целостность и свобода) и включается в систему социальных ролей. Для этого он должен вернуться в детство, в семейно-родовую культуру и в связанный с ней тип религиозного сознания: "Если человек не освобождается от кровной привязанности к матери, клану, народу, если он сохраняет детскую зависимость от карающего и вознаграждающего отца или какого-либо иного авторитета, он не может развить в себе более зрелую любовь к Богу; следовательно, его религия является такой, какой она была на ранней стадии развития, когда Бог воспринимался как опекающая всех мать или карающий-вознаграждающий отец"⁴⁵.

С другой стороны, возникают и психологические предпосылки для социального титанизма культуры и революционного активизма: "Способность думать объективно разумна. Эмоциональная установка, основанная на разуме, - это смирение. Быть объективным, пользоваться собственным разумом возможно только при достижении уста-

⁴⁴ О Мандельштам Конец романа - Соч в 2-х тт, Т 2 - М, 1990, с.203-204.

⁴⁵ Э Фромм Искусство любить - М., 1990, с 99

новки на смирение, при избавлении от мечтаний о всезнании и всемогуществе, которые свойственны детству"⁴⁶. Но тоталитарная культура возвращает именно к "мечтаниям о всезнании и всемогуществе", используя для этого весь арсенал социальной мифологии и ритуализации реальности, а в замен цельности и единства с миром создает некий сурогат общности, реализуемый в так называемых "массовых сценах" парадов, демонстраций, гуляний и т. п.⁴⁷.

Такого рода действия являют собой законченные виды введения массы в так называемые "оргиастические состояния", в которых человек окончательно теряет всякую индивидуальность; в этих ритуалах для человека исчезает внешний мир, а вместе с ним и чувство отдаленности от него, усиливается чувство групповой сопричастности и квазиединства, но поскольку эти оргиастические состояния и экзальтации лишь на время освобождают человека от одиночества, они протекают в тоталитарной культуре перманентно. Тоталитарная культура не оставляет человека наедине со своими вопросами, все время вовлекая его в "массовые мероприятия" (от октябратских "звездочек" и пионерских "линеек" до строевых занятий и сборов у костра, от политкружков и политзанятий до различных собраний и массовых действий - декады искусства тех или иных народов в Москве, физкультурные и авиационные парады, массовые заплывы, демонстрации, народные гуляния соответствовали по многим параметрам и целям нюрнбергским партайгам или Берлинской олимпиаде 1936 года). Параллель советского искусства с искусством нацистской Германии многое проясняет в природе тоталитарной культуры в целом⁴⁸.

В 1934 году на VI съезде партии в Нюрнберге была объявлена "Культурная программа НСДАП". Основу ее составили высказывания Гитлера о задачах и сущности искусства, повторявшиеся фюрером многократно. Вчитаемся в некоторые из них:

"Искусство есть возвышенная и к фанатизму обязывающая миссия".

"Я пришел к убеждению в период до и после 1933 года, что как только появились наши первые постройки, критика и ругань критиков иссякли. Потому что решающим оказалось не мнение этих без-

⁴⁶ Э. Фромм *Искусство любить* - М., 1990, с. 140

⁴⁷ Важные аспекты этой проблемы рассмотрены в статье А. В. Захарова "Массовые праздники в системе тоталитаризма" - В сб. *Тоталитаризм как исторический феномен* - М., 1989

⁴⁸ Из последних работ обобщающего характера обращает на себя внимание книга И. Голомштока "Тоталитарное искусство" (Лондон, 1990), где раскрывается общекультурная парадигма тоталитарных культур Советского Союза, Германии, Италии и Китая

родных писак, а мнение народа. Новое искусство должно больше соответствовать своим задачам, оно должно больше говорить народу, быть, что называется, доступным ему. На этом кончается эпоха искусства, служившего темой бесед чахоточных эстетов, оно начинает быть активнейшим элементом нашей культурной жизни... Сила согласия миллионов делает теперь мнение одиночек ничтожным".

"Искусство должно, чтобы достичь своих целей, быть глашатаем действительно возвышенного и прекрасного, носителем естественного и здорового".

Уже из этих положений видна очевидная близость культурных проектов сталинской культуры и культуры нацистской Германии. Монументальные сооружения сталинской эпохи⁴⁹ должны были выполнять те же культурно-идеологические функции, что и колоссальные архитектурные комплексы в Третьем Рейхе: "Сегодня время работает на новый человеческий тип. Невероятное усилие должно быть сделано нами во всех областях жизни, чтобы поднять народ, чтобы наши мужчины, мальчики и юноши, девушки и женщины становились здоровее, сильнее и прекраснее... Никогда еще человечество наружностью и в ощущении не стояло так близко к античности, как сейчас". Эти слова, произнесенные Гитлером в 1937 году на открытии Дома немецкого искусства в Мюнхене, прямо продолжают единый эстетический проект тоталитарного искусства. Еще в 1924 году А. Толстой теоретизировал по этому поводу: "Я противопоставляю эстетизму литературу монументального реализма... Ее пафос - всечеловеческое счастье - совершенствование. Ее вера - величие человека. Ее путь - прямо к высшей цели: в страсти, в грандиозном напряжении создать тип большого человека... Мы не должны бояться громоздких описаний, ни длиннот, ни утомительных характеристик: монументальный реализм! Взгромоздим Оссу на Пелион"⁵⁰.

Различие в формах использования религиозного фактора в советском и немецком тоталитарном искусстве также не должно вводить в заблуждение. Нацистская культура прямо утверждала такую связь, прокламируя в качестве образца дохристианскую культуру "Со времен средневековых храмов мы впервые снова ставим перед художниками величественные и смелые задачи. Никаких «родных месте-

⁴⁹ См. В. Паперный *Культура "Два"* - Анн Арбор Ардис, 1982, Ю. Маркин *Искусство Третьего Рейха - Декоративное искусство СССР, 1989, N 3*, Б. С. Орлов *Германия и СССР в 30-е годы: сходство и различия* - В сб. *Тоталитаризм как исторический феномен*, М., 1989

⁵⁰ А. Толстой *Задачи литературы* - В кн. *Из истории советской эстетической мысли 1917-1932 годов* - М., 1980, с. 189-190

чек», никаких камерных строений, но именно величественнейшее из того, что мы имели со времен Египта и Вавилона. Мы создадим священные сооружения как знаковые символы новой высокой культуры. Я должен начать с них. Ими я запечатлею неиссякаемую духовную печать моего народа и моего времени". Эту установку Гитлера развивала критика: "Мы сегодня вновь живем под ликом нашего бога. И нам снова близки вечные формы искусства, а также античность, в которой высшая чистота перикловой эпохи - не только неиссякаемый образец, но и живая действительность".

Языческий культ "крови и почвы" активно внедрялся и в советской культуре. Ориентируясь на античность, сталинское искусство вобрало в себя наследие позднего Средневековья - не только в том, что манифестировало себя с воистину средневековым догматизмом, нетерпимостью и фанатизмом и в манере мышления, и в характере моделирования и оценки (в этом она была прямой наследницей революционаризма), но и в том, что в ней был возрожден характерный для средневековой культуры "архаический пласт сознания и соответствующих ему верований и способов жизненной ориентации и поведения"⁵¹. Сама эта проблема огромна, но и сейчас ясно, что в тоталитарных культурах XX века наблюдаются процессы, сходные с теми, что протекали в позднем Средневековье. По крайней мере, написанная на заре XX века книга Й. Хейзенги "Осень Средневековья" воспринимается сегодня как живой проспект "возвратного будущего" - догуманистической культуры тоталитаризма. Здесь важна прежде всего попытка привить христианству дохристианский антиперсонализм и родовой коллективизм. Так же как культурно-идеологическая концепция нацизма базировалась на дохристианских традициях и для своей легитимации использовала пласты древнегерманской культуры, так и сталинская культура паразитировала на многовековой истории русского христианства и использовала религиозные формы сознания, питаясь ими. Эти дохристианские, догуманистические архетипы раннерелигиозного сознания неизменно присутствуют в тоталитарных культурах XX века.

Разумеется, перевод текстов из системы мифологического сознания в понятийную требует специальной работы по его реконструкции

⁵¹ А. Я. Гуревич. Средневековый мир. Культура безмолвствующего большинства - М., 1990, с. 53. Даже на уровне художественного сознания такая параллель вполне законна. "Поскольку подлинной значимостью обладает не то, что видимо физическим зрением, а постигаемая духовными очами высшая реальность, средневековая живопись, отрицая самостоятельность видимого мира, подчиненного сверхчувственным высшим силам, одновременно исходит из презумпции недостоверности человеческого, земного созерцания" (А. Гуревич. Категории средневековой культуры. - М., 1984, с. 99)

и дешифровке, что составило бы предмет специального исследования, но уже сейчас ясно, что ценностная модель тоталитарной культуры восходит к эстетике массовой культуры, далее к лубку, и еще глубже - к народным представлениям о счастье, в мир сказки (не случайно литературные модели соцреалистической прозы могут быть описаны по методике "Морфологии сказки" В. Проппа) и, значит, в мир детства и варварства, в догуманистический инфантилизм человечества.

Тоталитарная культура в ее превращенной "ранней" религиозности есть культура отцовская, где основная добродетель - послушание. В чистом виде этот фактор накладывается на культ вождя⁵², в характере которого, по точному замечанию Э. Фромма, "более отчетливо проявляются черты характера его адептов", ибо "образ бога-деспота, которому нужна безграничная власть над людьми, их покорность, их унижение, - это проекция собственной завистливости и враждебности" массы⁵³. Такое сознание генетически связано с религиозностью раннеплеменных форм социальной организации. Здесь, соответственно, актуализируется самое культовое сознание со всей парадигмой: инициация (что особенно видно в мире детского социума - октябрята, пионеры, клятвы и др. атрибуты), культ тайных союзов, культ вождей, культ племенного бога, матриархально-родовой культ святынь и покровителей, патриархальный семейно-родовой культ предков.

Религиозное значение тайных союзов было раскрыто С. Токаревым, не только отметившим, что они "восходят к системе инициаций эпохи первобытной общины, представляя их позднейшую модификацию", но увидевшим в них одну из зародышевых форм примитивной государственной власти⁵⁴.

Н. Бердяев констатировал религиозный характер "революционной партийности", когда писал о том, что "философские споры, которые в советской России продолжают целые годы и потом печатаются, есть обсуждение вопросов не столько с точки зрения истины и лжи, сколько с точки зрения ортодоксии и ереси, т.е. являются скорее теологическими, чем философскими спорами", когда указывал, что русское коммунистическое государство сознает себя как "обратную теократию", когда отмечал, что "коммунистическая партия по своей структуре, по душевному складу своих адептов представляет что-то вроде атеистической секты, религиозной атеистической секты, захва-

⁵² См.: Ж.Желев Авторитарный образ мышления и культ национального вождя. - Диалог, 1991, № 6

⁵³ Э.Фромм. Бегство от свободы, с 64, 88

⁵⁴ С.А.Токарев Ранние формы религии - М., 1990, с.307.

тывающей в свои руки власть"⁵⁵. Этот род партийности генетически восходит именно к "тайному союзу" времен распада матриархата. "Тот аппарат устрашения и подавления, который так характерен для тайных союзов, - писал С. Токарев, - состоит прежде всего в тактике религиозного запугивания, в целой системе верований и обрядов, цель которых - загипнотизировать окружающую массу"⁵⁶.

Именно из системы тайных союзов вырастает, генетически и морфологически, культ вождя. Более того, и это особенно важно в свете нашей проблематики, "грань между ними невозможно провести"⁵⁷. Вождь не только обладает авторитетом, освященным некоей магической силой и сверхъестественной санкцией, но и является главной фигурой в ритуальных и культовых действиях. Он, однако, непосредственно связан с племенным богом, неким культурным героем и в этом, в частности, заключается имманентная логика перерастания революционизма (и вождя в нем - Ленин) в тоталитаризм с его автаркическими, родо-племенными началами (соответственно, и культ вождя трансформируется в племенного бога - Сталин): "будучи продуктом переплетения различных мифологических представлений, восходящих к эпохе дикости и варварства, племенной бог в то же время может считаться одним из главных слагающих в дальнейшем развитии пантеона богов"⁵⁸.

Э. Тайлор выводил всю первобытную культуру из анимизма, "содержащего в себе несколько доктрин, которые так неуклонно ведут к олицетворению, что дикари и варвары без всякого, по-видимому, усилия придают непрерывную индивидуальную жизнь явлениям, которые мы при крайнем напряжении нашей фантазии способны олицетворять только при помощи сознательной метафоры"⁵⁹. Мы, таким образом, вновь попадаем в пространство метафоры. Здесь она предстает как "архетипический символ", исторические трансформации которого представляют собой "семантическое движение"⁶⁰. Вот почему, рассматривая тот или иной культурный феномен, мы должны исходить из того, что "наиболее фундаментальные культурные ценности согласованы с метафорической структурой основных понятий данной культу-

⁵⁵ Н.А. Бердяев. Истоки и смысл русского коммунизма - М., 1990, с. 123, 117, 136.

⁵⁶ С.А. Токарев. Ранние формы религии, с. 308.

⁵⁷ С.А. Токарев. Ранние формы религии, с. 320.

⁵⁸ С.А. Токарев. Ранние формы религии, с. 358.

⁵⁹ Э.Б. Тайлор. Первобытная культура, с. 131.

⁶⁰ Ф. Уилрайт. Метафора и реальность. - В кн.: Теория метафоры, с. 82, 98-108.

ры"⁶¹. Метафора понимается при этом достаточно широко - не будем забывать, что, занимаясь "распелением метафор", мы "всякий раз вернемся к основному способу мифологического мышления и переживания"⁶².

Видя в тоталитарном искусстве феномен мифотворчества, мы должны отдавать себе отчет и в том, что это не "первичная мифология". Миф, "руководимый и направляемый" властью, накладывается здесь на превращенное религиозное сознание и, таким образом, вступает с ним в сложные отношения - он обретает характер религиозного мифа, лишь становясь объяснением, осмыслением и обоснованием религиозного обряда, превращаясь в "культовый миф". Религиозность же такого мифа состоит прежде всего в том, что "культовый миф всегда является священным, и настолько священным, что он, как правило, окружен глубокой тайной"⁶³. Эзотерическая (обращенная внутрь) природа такого мифа проявляется прежде всего в том, что он остается сокровенным достоянием посвященных и хранит от непосвященных, замыкаясь в рамках узкого "тайного союза" (по известной формуле А. Лосева, сущность религии есть таинства). Эзотерической (обращенной вовне) стороной культовый миф направлен на непосвященных для их запугивания или дезориентации. Скажем, эзотерическая сторона мифа позднесталинской культурно-идеологической доктрины указывает путь к автаркии и державности, а эзотерическая продолжает эксплуатировать интернациональную лексику, эзотерическая основывается на экспансионизме, а эзотерическая на миролюбии и т. д.

Но, проникая в природу такого синкретического сознания, мы увидим в мифе "растворенность учительного, «теоретического» момента религии (создающего в своем изолированном проявлении - богословие) в «практической» сфере (создающей обряд), т. е. в некоем живом действии и ряде соответствующих поступков и событий, другими словами, получается принципиально-религиозно осмысленное поведение или вообще протекание жизни, или священная история. А это и есть мифология"⁶⁴. А. Лосев в результате исследования диалектики мифа пришел к известной формуле: "миф есть чудо".

При всей широте этой формулировки признаем, что мир тоталитарной культуры опирается на симбиоз религии и мифологии. Вот почему это не мир лжи, но мир чудес. И действительно, здесь дей-

⁶¹ Д. Лакофф, М. Джонсон. Метафоры, которыми мы живем. - В кн.: Теория метафоры, с. 404.

⁶² Э. Кассирер. Сила метафоры. - В кн.: Теория метафоры, с. 35.

⁶³ С. А. Токарев. Ранние формы религии, с. 531.

⁶⁴ А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. - М., 1990, с. 573.

ствуют герои-титаны, которые одной волей преодолевают и совершают то, что принципиально недоступно земному человеку; здесь действуют их антагонисты, также питаемые поистине демонической силой; здесь происходят просто чудеса - иными словами, это вторая реальность. Разумеется, степень "чудесности" может быть различной - сама степень вероятности чудесных событий имеет свою амплитуду, но уже самое включение в этот мир имеет тенденцию, устремленную в бесконечность. По точному определению Я. Голосовкера, "выполнение невыполнимых заданий, этот сказочный мотив, помимо его морального значения (например, возвеличивания отваги, усилия и труда, целеустремленной воли, мощи благого помысла)... есть как бы одна из логических категорий мира чудесного, причем чудо совершается здесь при помощи другого чуда"⁶⁵ и процесс становится перманентным - такова имманентная логика этой культуры, но, разумеется, чудеса в тоталитарной культуре возникают из готовности массового сознания к восприятию чудесного, к осознанию реальности как чуда, переводящего реальность в плоскость чуда.

Но для понимания чудесной природы происходящего в соц-реалистическом тексте важно прежде всего наличие и действие здесь главных факторов мира чудесного. К ним относятся: абсолютность качеств и функций его существ и предметов; абсолютное достижение цели; абсолютную силу имеет закон метаморфозы: любое существо или вещество может быть обращено по воле бога в любое другое; закон абсолютного достижения цели определяет абсолютность преодоления препятствия или разрешения заданной герою задачи, а отсюда - выполнение невыполнимого, достижение недостижимого, осуществление неосуществимого⁶⁶. Но главное - это историсофская модель: "все, что совершается в мифе, предопределено. Тайна грядущего явна... Совершение же - дело героев. Судьбу героев и смертных, участь стран и городов, миф предваряет"⁶⁷, но в том-то и проявляется логика чудесного, что "все предрешено, а действия героев развиваются так, как если бы ничего не было предрешено"⁶⁸.

Риторика образа задается, следовательно, изначально как некий субкультурный принцип. С другой стороны, предрешенность трансформируется в "религии прогресса", когда история мыслится проспективно-телеологически. Парадоксальным образом это мышление фиксируется в феномене "исторического оптимизма" ("коммунизм объективно неизбежен"). В цитировавшихся выше записных книжках П. Пав-

⁶⁵ ЯЭ Голосовкер. Логика мифа - М., 1987, с. 31.

⁶⁶ ЯЭ Голосовкер. Логика мифа, с. 30-31.

⁶⁷ ЯЭ Голосовкер. Логика мифа, с. 32.

⁶⁸ ЯЭ Голосовкер. Логика мифа, с. 35.

ленко мы уже встречались со знаменательной для этой культуры мыслью: "Все пути ведут к коммунизму. Это так. Все профессии, все жизненные дороги. Все. Все"⁶⁹. И рядом с этой "объективной логикой" действует логика, согласно которой обращение человека к истинной вере никогда (до конца его дней) не заказано. Эта мысль также характерна у П. Павленко: "Советская власть раскрывает человека не только смолоду. Советская власть владеет секретом раскрыть человеческие таланты в любой момент жизни его, - хотя бы за час до заката"⁷⁰. Так замыкается круг идеолого-мифологической концепции мира.

И в то же время религиозный архетип тоталитарной культуры не является идеологией успокоения: утешая (все равно "победа коммунизма неизбежна"), она видит действительность в состоянии перманентной катастрофы, борьбы и войны. И это особого рода состояние мира, базирующееся на мутационном характере сознания, лежащего в основании тоталитарной культуры.

«БУДУЩЕГО ЗОВ»

Как вы были в пространстве новом,
Как вне времени были вы...

А. Ахматова

Превращенное религиозное сознание, питающее тоталитарную культуру, испытывает на себе постоянное воздействие сознания утопического. В этом оксюморонном сочетании религиозности и революционного утопизма - своеобразие тоталитарной культуры. В своем обращении со временем эта культура выступает как продолжатель и наследник революционной культуры. А между тем, мы имеем дело с принципиально различными типами сознания. Авангардная культура, стремившаяся "выпрыгнуть" из времени, была так же зациклена на временной оси, как и соцреалистическая, ориентированная на вечность и видевшая в себе завершение, итог и вершину всего культурного развития.

Эсхатологическая, осмысляющая финальность мира проблематика - ядро всякой культуры. Существует два предела мировосприятия - апокалипсис и утопизм. Революционное сознание, влившись в культуру XX века, утверждало именно эту, утопическую модель мира

⁶⁹ П Павленко. Из записных книжек - Знамя, 1954, N 7, с. 136

⁷⁰ П Павленко. Из записных книжек - Знамя, 1954, N 6, с. 137

и, напротив, отвергнутая культурная традиция русской литературы вплоть до Достоевского и русских религиозных философов начала XX века была связана с апокалиптикой. Апокалиптическая традиция русской литературы - это сомнения и "последние вопросы", это цветение Гефсиманского сада, это, если воспользоваться мандельштамовским образом, "задачник огромных корней". Новый же, утопический вектор культурного развития - это ответы и утверждения.

Тогда как апокалиптический человек статичен, утопист, наоборот, постоянно движется в направлении будущего, он всегда преждевременно реализует (концептуально или практически) то, что до сих пор еще немислимо и непредставимо. При этом он не всегда четко различает между практической реализованностью и концепцией-планом (это типично для футуризма и левого авангарда, где на место искусства и эстетики вступает утопия как таковая; в постреволюционном авангарде утопизм вообще занимает место искусства, а утопия - социальная, политическая, этическая - эстетизируется; наконец, в соцреализме меняется сама модальность - утопия объявляется реальностью). Кроме того, в утопизме много чисто религиозных и мифических мотивов и риторических приемов. Апокалиптик обращен к тайным знаниям, он читает явления как "знамения" грядущего, утопист же разлагает старье "знамения", строит всегда новые системы знаков и реалий. Апокалиптик говорит реальными языками и пользуется универсальным языком, передавая речи ангела и Бога, утопист же не "говорит" - он конструирует новые слова и языки, новые реальности. С точки зрения апокалиптиков, утописты (нигилисты, анархисты, революционеры) - антихристы (достаточно вспомнить антинигилистический роман XIX века и, конечно, прежде всего "Бесов") Апокалиптик - интерпретатор божественных текстов, утопист же считает, что он сам носитель благой вести, он сам конструктор нового мира и нового языка (авангардное словотворчество, советский новояз), не ожидая спасения и откровения - тайны, он сам творит "открытие тайны" - всеоткрывающие ключи, окончательные ответы на все вопросы. Вот почему для утописта космос, природа - миротворение Бога - только объект для всяческих трансформаций, пассивный и враждебный материал для переработки, для "перетворения", переорганизации. Механическая модель производства (ср. манифесты левых, производственников, конструктивистов, а в соцреализме - борьба за "художественное мастерство") противопоставляются органическому образу мира и творчеству, креативным процессам рождения и умирания, расцвета и разложения. Поэтому утопист стремится к тотальному господству над миром, для него власть и владение являются автономными - и даже эстетическими - ценностями, для которых есть лишь одно ограничение - смерть. Вот

почему одним из главных пунктов всех утопических программ является борьба против смерти, преодоление ее и, следовательно, борьба с историей. Смерть для утописта - не завершение, не совершенство земного бытия (как для апокалиптика), но субстанция, которую можно и нужно преодолеть научными средствами (ср. "некрофильскую утопию" Н. Федорова и ее влияние на Хлебникова, Маяковского или Платонова и ироническое переосмысление ее у Булгакова). Победа над солнцем - это и победа над этими последними препятствиями, победа над эсхатологией и, тем самым, победа над апокалипсисом, победа над вечностью - венец бунта против истории и отрицания ее смысла.

Тоталитарная культура не строит утопии - она в ней живет: для нее уже произошел обещанный Марксом скачок из "царства необходимости" в "царство свободы", закончилась предыстория и началась история (или пост-история?). В этом наступившем - вечном теперь уже - царстве и расцветает соцреализм.

Именно из утопического мировоззрения вырастает тоталитарное сознание, поскольку тоталитарность лежит в основе утопизма, этого "замкнутого мирового всеединства, где нет места для самоопределения и свободы"⁷¹. Утопист "не видит «плохой стороны» и «хорошей стороны»; он видит только добро и зло. Его видение мира может быть только дуалистическим. Это человек, всегда рассуждающий по схеме «или-или». Он думает не об изменении общественных отношений, но о замене плохих отношений хорошими. Он сжигает мосты между идеалом и действительностью прежде, чем они достроены"⁷². Этим определяется революционаризм, всегда присутствующий в утопической модели истории. Марксизм, как отмечает Е. Шацкий, был "политическим учением, теорией революции, технологией власти, поэтому и статус идеала в нем был иным. Идеал был в нем указателем направления, а не универсальной нормой, аспектом мировоззрения, а не самим мировоззрением"⁷³. Однако этот "иной статус" идеала не отменял утопизма, но лишь переводил его в более практическую плоскость.

Любопытно, что в первой редакции своего очерка "В. И. Ленин" Горький рисует такую классическую утопию, обращаясь к образу самого практического утописта: "Иногда дерзость воображения, обязательная для литератора, ставит передо мною вопрос: как видит Ленин новый мир? И передо мною разворачивается грандиозная

⁷¹ Г В Флоровский Метафизические предпосылки утопизма - Вопросы философии, 1990, N 10, с 90

⁷² Е Шацкий Утопия и традиция - М., 1990, с 35

⁷³ Е Шацкий Утопия и традиция - М., 1990, с 42

картина земли, изящно ограненной трудом свободного человечества в гигантский изумруд. Все люди разумны, и каждому свойственно чувство личной ответственности за все, творящееся вокруг него. Повсюду города-сады - вместилища величественнейших зданий, везде работают на человека покоренные и организованные его разумом силы природы, а сам он, наконец, действительный властелин стихий. Его физическая энергия не тратится больше на грубый, грязный труд, она переродилась в духовную... Облагороженный технически, осмысленный социально, труд стал наслаждением человека. Действительно освобожден, наконец, разум человека - самое драгоценное начало в мире - и, действительно, разум стал бесстрашен"⁷⁴.

Эта сложнейшая амплитуда отношений между идеалом и реальностью в утопии и реализуется в тоталитарной культуре, которая сублимирует революционные ожидания масс, обращая их в реальность. Наступает своеобразная пост-утопия, когда утопические проекты перестают быть проектами, но объявляются реальностью и, таким образом, переходят в новую модальность, в совершенный вид (так "утопический социализм" сменяется "научным коммунизмом" - одной из "трех источников и трх составных частей" марксизма). При этом отдельные пласты реальности всякий раз сдвигаются в будущее, образуя постоянный футуристический локус. Массы должны думать о том, как хорошо будет когда-нибудь: после революции, после завоевания независимости, после раздела помещичьей земли, после возведения плотины на большой реке, после крушения власти империалистов и т.д. Но на каждом этапе какие-то фрагменты переводятся в план реальности, какие-то - остаются в "зоне мечты", причем эта "зона" постоянно пополняется. С другой стороны, утопия неизбежно перерождается в апологетику: "В один прекрасный день объявляется, что все уже достигнуто и единственной, во всяком случае, важнейшей задачей становится защита дивного нового мира. Торжество утопии оборачивается ее смертью, коль скоро устраняется присущий утопии разрыв между тем, что есть, и тем, что должно быть"⁷⁵. Но и в этом "пост-утопическом" мире, подобно Фениксу, утопия вновь и вновь возрождается: в "зону мечты" вводятся новые компоненты - новые препятствия, новые враги, и каждый раз возникает своеобразный внутрикультурный сдвиг, когда прежняя "успокоенность" объявляется "бесконфликтностью", начинается борьба с ней, чтобы опять и опять застыть в "бесконфликтном эпосе". Время всякий раз разворачивается затем, чтобы свернуться вновь. Это свернутое время тут же превращается в "традицию", в "наследие", в "нашу классику", чтобы стать со-

⁷⁴ Недорисованный портрет - М., 1990, с 87-88

⁷⁵ Е.Шацкий Утопия и традиция, с. 143

вокупностью образцов для подражания. Консервативный традиционализм органически присущ утопическому измерению, которое "было и остается имманентным измерением человеческого сознания"⁷⁶.

Соцреализм трансформировал утопию в "пост-утопию", соединив "реализм" с "романтикой". Для утопизма свойственно такое отношение идеала к действительности, которое неизменно предполагает противопоставление, взаимонепроницаемость и разрыв преемственности. Впрочем, уже в утопии заложен момент, отмеченный Е. Шацким: "Выбор между двумя вариантами действительности она хочет заменить выбором между действительностью и идеалом"⁷⁷. Соцреализм устраняет действительность из этого уравнения вовсе, создавая мир, в котором идеал растворяется в действительности (или наоборот). Вот почему если утопическое время - это такое время, в котором прошлое и будущее никак не связаны с настоящим и лишь противопоставляются ему, то время соцреалистическое - это время растворения настоящего в обращенном прошлом и превращенном будущем. Это хронотоп вневременного мифа, значение которого состоит в том, что "события, имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени. Миф объясняет в равной мере как прошлое, так и настоящее и будущее"⁷⁸.

Из сказанного видно, что все ярусы утопического мировоззрения, во-первых, трансформируются в оксюморонное сознание, формирующее тоталитарную культуру, и, во-вторых, в соцреалистическом тексте они структурированы. По сути, речь идет об особом типе исторического сознания, продуцируемого тоталитарной культурой и реализованного в ней. Следует иметь в виду и то обстоятельство, что языковая ценностная шкала переводит описываемый предмет не только в иную ценность, но и в иной онтологический статус, в иное измерение, в результате чего предмет становится нетождественным самому себе.

Рассмотрим некоторые аспекты пространственно-временной организации соцреалистического текста в этом свете. Первым обращаящим на себя внимание моментом является временная линейность, раскрывающаяся как линейность человеческой жизни. Герой соцреализма неизменен - в финале он таков же, каким был в начале. Он лишь стареет во времени, но остается в изначальном семантическом поле "свой-враг", что особенно видно в романе-хронике и в панорамном романе. Это действительно неразвивающийся герой (даже "перековываясь", он не меняет своего места на ценностной оси), а значит, человек, лишенный биографии.

⁷⁶ Э.Я. Баталов. В мире утопии - М., 1989, с. 305.

⁷⁷ Е. Шацкий. Утопия и традиция, с. 133.

⁷⁸ К. Леви-Строс. Структурная антропология - М., 1983, с. 186.

В принципиальном плане герой в потоке может быть понят как проттивовес линейным схемам биографического романа, как противорес и картине жизни, основанной вокруг какого-нибудь центра. Чтобы откаазаться от линейной схемы и от организованной через героя картинны жизни, необходимо отказаться от таких категорий, как "начало" и "конец", но размытость "рамки жизни" невозможна в соуреализме. Здесь по-своему решается идея бесконечности круговорота жизни. Классический роман XIX века выработал совершенно необратимую схему: жизнь здесь понимается как процесс, основанный на причинах и следствиях. Вернее, не процесс, а цепь статических состояний: каждое последующее зависит от предшествующих, и потому жизнь предстает как с односторонний процесс; обратная картина невозможна, она абсурдна. Соуреализм использует эту модель, меняя понимание человека, его биографии - возникает цель, локализованная впереди, и поведение героя подчиняется, регулируется этой целью. Так традиционная романная схема получает в соуреализме вид стрелы, направленной в будущее, а схема упорядоченности истории, жизни, событий, биографии между полюсами "начало" и "конец" вошла в обыденное сознание (не случайно Чехов, вскрывший факультативность этой схемы, "выпал" из парадигмы "наследуемых" соуреализмом писателей).

По традиционной схеме есть начало - конец - развитие - центр (герой, конфликт). В ней центр смещается к концу. Так векторное время обретает вид стрелы, устремленной в будущее - к разрешению конфликта (чего нет уже в биографическом романе). Живой же мир полкицентричен и разнонаправлен (тогда как в биографическом романе он организован иначе). В чеховской "бессюжетности" персонажи отказываются считать свою жизнь событием, но оказывается, что это и была их биография. Это - своеобразная оппозиция линейной схеме - стреле в будущее, но и сама эта схема была оппозицией романтической схеме, где стрела устремлена не вперед, а назад. Обе схемы линейны (хотя романтическая схема допускает отказ от прямой линейности и внешней событийности, сохраняя в то же время линейность концептуальную).

Ясно, однако, что как прямая линейность текста и мира, так и ее инверсия отражают концепцию мира и интерпретацию его самим критерием подбора как конечных, так и промежуточных точек мира. Но, трансформируя в себе традиционные романские схемы, соуреализм вскрывает тупиковость своих интерпретаций мира, ибо линейность мира реализуется здесь в простоте принципиальной избыточности и бесконечности текста. Мир романа-хроники или панорамного романа устремлен в будущее (хотя и повествует о прошлом) и в принципе не имеет конца - бесконечность соуреалистического биографического романа есть бесконечность биографии героя и воплощенное бес-

смертие его, т.е. свершившаяся утопия. Это, как представляется, основа панорамной эстетики. Характерно в этом отношении суждение классика панорамного романа П. Павленко, который писал по поводу своего романа "На Востоке": "В связи со сложностью задач строилась и конструкция. Я не разделяю мнения некоторых критиков, что она рыхла, расплывчата... Я хотел написать поток, могучее, страшное движение человеческих волн. Мы не растем уже в одиночку, мы растем волнами, массами. Мне хотелось отразить поточность, непрерывность нашего роста, шторм роста и развития, и, если в этом движении даже пропадали биографии отдельных персонажей, не беда, оставались другие..."⁷⁹. Перед нами классическая формула панорамного романа: волны, поточность, непрерывность, бесконечность; пропадают биографии - не беда!

Таким образом, будучи внешне биографическим, соцреализм антибиографичен глубинно - идет ли речь о судьбе Павла Корчагина или семей в сибирских хрониках; будучи внешне подчеркнуто событийным, он глубинно антисобытиен, что особенно ярко проявилось в борьбе с "бессюжетностью" - борясь с ней, соцреализм боролся со случайностью, т.е. со спонтанностью и недетерминированностью поведения личности. Соцреалистическое время есть время постоянного застывания будущего в форме настоящего и это постоянно длящееся настоящее - своеобразное *present continuous*.

С середины 30-х годов и особенно после войны идея коммунистического будущего сменилась идеей утвердившегося настоящего - футуринаправленность общественной идеологии сменяется и в культуре восторгом перед настоящим: "Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...", "Все выше, и выше, и выше...", "Горит у нас в сердцах...", "Броня крепка и танки наши быстры...", "Кипучая, могучая, никем не победимая...", "Когда нас в бой пошлет товарищ Сталин...", можно вспомнить и эйфорические песни из кинофильмов этих лет.

В широком смысле тоталитарная культура есть превращение, сублимирование уничтожения в созидание. Это, разумеется, отразилось на темпоральной оси культуры и вообще в картине мира, в которой наряду с мирским временем существовало время сакральное как единственно реальное. Если "категория божественного архетипа, определявшая поведение и сознание людей в архаических обществах, остается центральной в мировосприятии и средневекового христианства"⁸⁰, то то же можно сказать и о культуре соцреалистической. Если непреходящим, представляющим абсолютную ценность в средневековой культуре было время библейское, обретшее с актом

⁷⁹ П Павленко. Собр. соч в 6-ти тт Т. 1. - М., 1955, с.546-547

⁸⁰ А Я Гуревич Категории средневековой культуры, с.119.

искупления, совершенного Христом, некую двойственность (царство Божие уже существует, но время еще продолжается, обретя теперь цель движения и конечность), то время языческого мифа принципиально отлично: "Языческое время осознавалось, по-видимому, исключительно в формах мифа, ритуала, смены времен года и поколений, тогда как в средневековом сознании категория мифологического, сакрального времени («история откровения») сосуществует с категорией земного, мирского времени, и обе эти категории объединяются в категорию времени исторического («история спасения»)"⁸¹.

Соцреализм не воспринимает ни циклического времени, ни времени эсхатологического. Это время эпическое, но и оно здесь существенно трансформируется. Если "для эпоса временные категории не имеют большого значения. Эпическое сознание не находит никакого противоречия в расхождениях между обычным течением времени и протеканием его в сказании. Герои эпоса не подвластны течению времени"⁸², то в соцреализме время актуально, но переживания его как эсхатологического процесса, напряженного ожидания великого события, разрешающего историю, здесь нет: во-первых, отсутствие такого напряжения и драматизма связано с деперсонализмом эпического мировосприятия, соответствующего такой форме сознания, которая характеризуется преобладанием коллективного начала, устойчивых групповых представлений и настроений, а во-вторых, такое событие в мире соцреалистической "пост-утопии" уже совершилось - кульминации христианского мира (искупление Христом грехов человечества) здесь соответствует революция, после которой неизбежно "все дороги ведут к коммунизму", и не просто ведут, но приводят ("построена первая фаза коммунизма", "развернутое строительство коммунизма", "развитой социализм").

Тоталитарность сознания заключена в самой претензии культуры на вечность и в этом также проявляется утопический ее характер, отличный от религиозного. В христианском мирозерцании понятие времени было отделено от понятия вечности, которая в других древних мировоззренческих системах поглощала и подчиняла себе земное время. "Вечность неизмерима временными отрезками. Вечность - атрибут Бога, время же сотворено и имеет начало и конец, ограничивающие длительность человеческой истории. Земное время соотнесено с вечностью, и в определенные решающие моменты человеческая история как бы «прорывается» в вечность. Христианин стремится перейти из времени земной юдоли в обитель вечного бла-

⁸¹ А.Я.Гуревич Категории средневековой культуры, с. 119.

⁸² А.Я.Гуревич Категории средневековой культуры, с. 145

женства божьих избранников"⁸³. В соцреализме время земное как бы отсутствует (вместе с реальностью) - все погружено в сакральное время, время вечности. В результате то, что М. Бахтин называл "абсолютной эпической дистанцией" эпоса, резко сужается - время события и время творения эпоса совпадают, время прошлое на глазах сворачивается в настоящее, автоматически переходя в будущее, застывая в исторической позе - еще не свершилось, но уже "шаги истории самой". Ставший классическим пример - история московского метро - еще не завершилось строительство, а уже написана история.

Проблема прошлого вообще чрезвычайно актуальна в соцреализме. Отрицая прошлое, он вводит свое прошлое, немедленно сакрализуя его ("в пароходы, строчки и другие долги дела") - герои своего прошлого тут же оказываются в пантеоне жертв или святых (Киров, Павлик Морозов, Александр Матросов). Моральную силу имеет здесь только традиционное (уже в этой культуре) поведение, поэтому жизнь человека представляет собой постоянное повторение поступков, ранее совершенных другими - героями этой культуры ("жить, учиться и бороться, как завещал великий Ленин", "быть, как Павлик Морозов", "вести себя, как пионеры-герои"). Это тип архаического сознания, в котором "неизбежно вырабатывается эталон, первообраз поведения, который приписывается первым людям, божеству, «культурному герою»". Повторение людьми поступков, восходящих к небесному, божественному прототипу, связывает их с божеством, придает реальность им и их поведению. Вся деятельность людей, производственная, общественная, семейная, интимная жизнь, получают смысл и санкцию постольку, поскольку участвует в сакральном, следует в «начале времен» установленному ритуалу. Поэтому мирское время лишается своей самоценности и автономности, человек проецируется во время мифологическое"⁸⁴. Погружение же в мифологическое время отключает время мирское и перманентно (в празднествах и всенародных действиях) восстанавливает сакральное мироощущение. Нагрузка на настоящее становится непомерной, в результате чего оно начинает двоиться: одно, наполненное героизмом, патетикой - сакрализованное - протекает в "буднях великих строек", другое, реальное, мирское вытесняется культурой как низкое, третируется ею как "зауженный взгляд на мир", как "кочка зрения", как "мирок" и лишается всякой значимости - человек живет между превращенным прошлым и обращенным будущим и, следовательно, *вне времени*.

⁸³ А Я Гуревич Категории средневековой культуры, с.120.

⁸⁴ А Я Гуревич Категории средневековой культуры, с.107.

Эта вневременность связана с принципиальным антиисторизмом соцреалистической культуры. Хотя это сознание мифологично, оно принципиально отличается от архаического сознания, в котором нет ясного различия между прошедшим и настоящим, ибо прошлое вновь и вновь возрождается и возвращается, делаясь реальным содержанием настоящего. Но, утрачивая самостоятельную ценность, настоящее вместе с тем наполняется более глубоким и непреходящим содержанием, поскольку оно непосредственно соотнесено с мифическим прошлым, с минувшим, которое вечно длится. Жизнь лишается характера случайности и быстротечности. Она включается в вечность и имеет более высокий смысл⁸⁵. Здесь та же метаморфоза, но в сочетании более сложных составляющих: прошедшее здесь "неполное", начинаясь и двигаясь по вектору "Краткого курса", а будущее постоянно сдвигается к настоящему, пока не сливается с ним: "Оттого, что кричащее слово - коммунизм - стало на слово совсем не похоже: оно превратилось в самую жизнь, в меня самого же" (З. Мойжес. "Слово", 1933). В результате образуется сложный симбиоз прошлого и будущего, причем именно будущее здесь предстает как делящееся в настоящем. В этом симбиозе в качестве связующего начала выступает "связь поколений" (классическая модель которой воспроизведена в соцреалистическом романе-хронике, например, в "сибирских эпопеях"), но отсчет следовало начинать из предыстории (ибо хронологически времени просто не хватало для развертывания "полного цикла"), отсюда - образы дореволюционных стариков и их судьбы, затем борцов за Советскую власть, затем - их детей, героев первых пятилеток, потом - внуков, бойцов на фронте, возродивших страну после войны и, наконец, правнуков - октябрят, пионеров, комсомольцев. Чисто хронологически эта модель могла "подоспеть" только к послевоенному десятилетию, а затем уже воспроизводиться дальше.

Линейность на темпоральной оси соотносится с линейностью на топологической. Изображение пространства семантически не нейтрально - оно задает пространству направленность. В нашем случае следует говорить прежде всего об устремленности, когда пространству задается характер направленности. В соцреализме, например, практически отсутствует пространственная статичность (классическое "степь да степь кругом"), потому, прежде всего, что в этом случае теряются представления об исходной и конечной точках пространства, о границах, теряется иерархичность пространства. Соцреалистическое пространство активно ("даль зовущая"), но если традиционно повышенной активностью обладает узкое пространство

⁸⁵ А.Я.Гуревич Категории средневековой культуры, с 108.

(конкретное место, "малая родина"), а широкое пассивно, то в соцреализме наоборот.

Характерен в этом отношении поэтический сборник П. Антокольского "Большие расстояния" (1936). В стихотворении "Я видел всю страну" поэт пишет: "Но время знаменито необратимостью. Но мир еще широк. Но я разорван от надира до зенита, и вырван из своей безмолвной скорлупы, и, как сырой птенец, вытягиваю шею - туда, где мечутся прожекторов снопы, где вся страна лежит, от дыма хорошея". Эта пространственная модель чрезвычайно показательна: пространство широко, но воспалено на границах, что ощутимо в популярной песне: "Широка страна моя родная, много в ней лесов, полей и рек. Я другой такой страны не знаю, где так вольно дышит человек". Это пространство иерархично и устремлено к центру - Москве. В том же сборнике П. Антокольского есть стихотворение "Большая Москва": "Ты больше не город, не сто километров, одетых в брусчатку иль мрамор нетленный, ты - встреча всех сил, притяжений и ветров, скрещенье всех рейсов и сердце вселенной". Из этой очевидной иерархичности часто делается вывод о принципиальной центростремительности пространственной модели соцреализма. Между тем, пространственная модель тут сложнее: здесь, например, эксплуатируется мотив "малой родины", "патриотизм родного завода" или "любимого коллектива", находящийся подчас весьма "далеко от Москвы".

Разумеется, картина мира в соцреализме требует специального всестороннего и системного исследования. Как бы то ни было, упорядоченность организации хронотопа есть интерпретация изображенного мира, его концепция. Характерно, что нелинейные аспекты мира практически неактуализированы в соцреалистической культуре, хотя мир воспринимается нами не только линейно, не только плоскостно, но и объемно, а события - симультанно, нерасчлененно. В отличие от линейности плоскостность и объемность не обладают направленностью, не предполагают устремленности, движения. Наоборот, они предполагают статичность и отсутствие категории направления, вероятно, в этом одна из причин неактуальности нелинейных аспектов мира в соцреализме.

Очевидно, что пространственно-временные аспекты мира структурируются в тексте - и прежде всего в рамке - начале и конце произведения. Неожиданность начал текста и его мира могут быть зафиксированы в трех возможных вариантах:

- совпадение абсолютного начала текста и абсолютного начала мира;
- начало текста абсолютно, а описываемый в нем мир уже существует как готовый,
- согласование текста и мира без начала.

Все три варианта имеют в культуре свою историю, но литература нового времени тяготеет ко второму типу соотнесенности начал текста и мира, где порядок описания готового мира является, по существу, его интерпретацией. Соцреализм же тяготеет либо к первому типу организации текстовой рамы, восходящему к Священному писанию, повествующему об акте сотворения мира, или к началу описаний историй народов и государств, либо к третьему, восходящему в новой литературе к роману-эпосе. Но между обоими полюсами он прокладывает свой путь - путь соединения эпической бесконечности и событийной конечности начала - так 1917 год является началом "новой эры" и эпически и событийно (ср. в "Октябрьских стихах" П. Антокольского: "Только бы сказать смиренней, проще, тверже и прямей: - Здравствуй, первый день творенья, праздник юности моей!"). Особенно ясно это видно при соотнесенности типа начала и типа конца. Соотнесенность концов текста и мира может быть описана пятью вариантами.

Первый тип семантически нейтрален - это совпадение конца изображаемого мира с концом самого повествования. Но уже второй тип - нетождественность окончаний текста и мира, демонстрирующая фрагментарность и случайность выбора изображаемой картины мира, ее подлинность, невымышленность, - органически неприемлем для соцреализма, ибо размыкает мир и вводит момент случайности, тогда как картина мира должна быть эпически завершенной (ср. финал романа Г. Сорокина "Вечный берег" (1946): "Там, где синь моря вправлена в золотую дугу евпаторийского берега, будет воздвигнут памятник. Я не знаю, каким будет этот монумент, но вижу слова, выбитые резцом на мраморе: Генерал-майору авиации летчику-черноморцу гвардейцу Николаю Токареву. Жизнь и смерть его прекрасны"). Третий тип, когда окончание текста непосредственно возвращает нас к его началу, образует смысловой круг, кольцо и восходит к фольклору, а в новое время переосмыслен в театре абсурда, где это - значимый признак замкнутого ложного круга современного бытия и безысходности современного человека. Соцреализм также обращается к этому типу финала, но в новом типе организации хронотопа - здесь главенствует идея гармонической, совершенной и неизбежно тавтологически воспроизведенной структуры бытия. Если "Капитаны" Г. Леберехта (1954) начинаются со слов: "Насупив густые светлые брови, почти белые на загорелом лице, Андрус Лаане, молодой человек лет двадцати, крепко и ладно сложенный, медленно спускался по широкой лестнице", то финал звучит так "И вдруг брызнуло солнце. Все вокруг осветилось, море загорелось, ожило, заиграло бесчисленными бликами. И далеко, у самого горизонта, Андрус увидел белый, розоватый от восхода парус. Это плыла двухмачтовая рыбацья шалан-

да. Восходящее солнце и глубокая даль превратили грузное судно в легкий, почти прозрачный силуэт, окруженный, казалось, светящимся ореолом... Андрус спокойно, без чувства утраты, следил глазами за крылатым кораблем, пока он совсем не растаял в голубой дали".

Характерно, что подобный "солнечный" финал может наступать даже в нарушение природного цикла, когда уже и закат воспринимается как восход. Выразителен в этом отношении финал романа С. Воронина "На своей земле" (1948): "На землю ложилась росная прохлада. Закрылись цветы, чтобы снова раскрыться. Смолкли жаворонки. Только слышно было, как тяжелые колосья, кланяясь, сухо шелестели. Рожь то темнела, то становилась светлой. Она была похожа на море: такая же беспокойная, вечно в движении... Кузьма сидел, пристально глядя вдаль, задумчиво улыбаясь своим мыслям. Казалось бы, теперь можно быть спокойным. Но уж так, видно, устроен человек, - чем большего он достигает, тем шире становятся его замыслы. От озер поднялся туман. На западе все длиннее вытягивалось облако, очищая синеватый небосклон. На землю оседала роса - предвестница нового жаркого дня. Мягкий ветер доносил с полей запах нагретой за день ржи, а где-то уже за лесами поднималось солнце, чтобы снова сиять и светить людям на земле". Так возникает бесконечная продвинутость дня - будущего, которое становилось содержанием настоящего. Этот эффект достигается даже при использовании такого традиционного типа организации текстовой рамы, как основанное на линейном движении перспективное развитие действия "от начала к концу". Обратимся к рассказу В. Козина "Овчарня" (1946). Рассказ начинается с того, как дипломированный специалист Волков стал заведовать племенной овчарней. Поначалу все идет плохо - очень высок падеж ягнят, а в финале все "образуется". Чтобы понять ход сюжетного действия, достаточно взглянуть на начала главок рассказа: "Через два дня все было готово для купки овец"; "Между первой купкой овец и второй должна пройти неделя"; "Вечером, когда Волков уехал из овчарни, стадо разлеглось во дворе"; "Через семь дней Волков возвратился"; "Вторая купка была окончена, в овчарне начали стричь овец"... В таком "действии" циклическое время получает не только завершенность, говорящую об интенсивности и событийности бытия, но и упорядоченность, организованность, а главное - телеологичность, в которой снимается "повторяемость жизни".

Наконец, активно функционирует в соцреализме такой тип структурной организации, когда текст продолжается после описания изображенного в нем мира (в басне эта концовка реализуется в "назидании" и "морали", в сказке - в "присказке"). Здесь "мораль" находится на границе конца события и текста. Характерен финал пьесы Н. Вирта "В одной стране" (1948): "К о с т а. Это что ж - коммунизм, что

ли, товарищ Лихта? Г а н н а. Нет, Коста, это еще не коммунизм. Но все дороги ведут к нему и только к нему. Как маяк в ночи, Советский Союз указывает нам путь к счастью, идеалы Ленина и Сталина освещают этот путь. И пусть, друзья мои, господствующие классы содрагаются перед коммунистической революцией. Пролетариям нечего терять, кроме своих цепей. Приобретут же они, Коста, весь мир". Через подобный "речевой поток" организуется и романский текст. Таков, например, финал романа А. Антоновской и Б. Черного "Ангел мира" (1946): "Знай, друг, между двумя морями столкнулись два потока: один взлетает вверх, другой низвергается вниз. Не примиритесь им и не бушевать рядом!.. Видишь, как густо надвигается мгла? Как солнце клубится в кровавых тучах? Все предвещает беспощадную битву... Но завтра золотые тучи озарят наши долины, солнце взойдет для победителей! - И Лад, словно приветствуя восход этого весеннего солнца, гордо поднял руку и стал вглядываться в темную дымку, скрывающую обломки рухнувшего моста. Слушайте, вы, «ангелы мира»! Никогда свободный человек не покорится зверю! Не сломить вам нашу силу! Не летать вам по нашему небу! И вовеки не топтать нашей земли! Не бывать такому!.." Очевидная "сказочность" такого финала (ср. с финалом "Сказки о Мальчише-Кибальчише") должна была эпически завершить законченное настоящее, но в этом настоящем завершалось и прошлое, и будущее, в результате чего мир переводился в режим бесконечного размыкания-замыкания.

Дело в том, что здесь действует два противоположных фактора, образующих структуру соцреалистического хронотопа: мир замкнут, но в то же время принципиально разомкнут, когда автор мог бы повторить вслед за Ахматовой: "Мне ведомы начала и концы". Весь трагизм, однако, состоял в том, что ни начал, ни концов в этом мире нет. Это, если воспользоваться мандельштамовским образом, "язык пространства, сжатого до точки".

ПОРТРЕТ И ВОКРУГ

Образ вождя как образ власти

Реальность ретушируется при помощи
реальности.

Р. Брессон.

ОБРАЗ ВОЖДЯ И ДИНАМИКА ВЛАСТИ

Будучи голосом власти, советская литература всегда была средством непосредственной репрезентации власти. Эта репрезентативная функция нигде не проявилась столь полно, как в демонстрации вождя. Канонизация и мифологизация вождей, их героизация входят в генетический код советской литературы. Без образа вождя (вождей) литература на протяжении семи десятилетий вообще не существовала.

Но образ вождя никогда не являлся в ней одним из традиционных образов, как и тема вождя никогда не была одной из тем. Это то "свято место", что никогда "пусто не бывает". Менялись знаки в оценках (и неоднократно), но при всех колебаниях оставался в качестве конститутивного признака советской литературы и советского массового сознания в целом *культульный синдром*: аутическое (мифотворческое) сознание *иерархично*. Как всякая система такого рода, оно обязательно имеет пирамидальную *вершину*, некий медальонный *центр*¹.

¹ О том, насколько глубоки корни этого типа мышления, можно судить хотя бы по сформировавшемуся за долгие годы взгляду на литературу, предельно четко сформулированному в записных книжках П Павленко: "Товорят - галерея писателей. Писатели стоят не плечо к плечу, а в виде пирамиды. Если я не обопрусь на чьи-то плечи, значит я самый нижний. Гений - тот, кто завершает вершину пирамиды" (П Павленко Собр. соч. в 6-ти т. - М., 1955 - Т. 6. - С. 517).

Причем речь идет не о смене знаков, оценок и лиц, а о самой установке литературы на создание образцов для подражания ("сделать бы жизнь с кого..."), на героя и, конечно же, на главных героев - вождей. Вождь олицетворяет власть, для которой, по точному наблюдению М. Ямпольского, характерно "патологическое стремление к самоэкспонированию, выставлению себя напоказ, к превращению себя в перманентное зрелище"². Знаменательно, что тема вождя родилась и оформилась в советской литературе едва ли не первой, еще до того, как советская литература стала собственно советской, сразу после революции. Очевидно, что связана она была с неизвестностью лидера: Ленин был до революции так же мало известен, как и большевики. Неуправляемая непосредственно, нарождающаяся литература не только тянулась к власти, но и чутко улавливала импульсы, от нее идущие.

"Ленин-вождь" родился не в литературе, но в большевистской элите. Это хорошо видно, если обратиться к материалам чествования Ленина по случаю его 50-летия в апреле 1920 года. В речах и статьях большевистских лидеров уже содержится вся будущая эстетика "ленинианы" (а затем и "сталинианы"):

- сверхчеловечность вождя: "...кроме величия, проникновенности, ума, большой воли, крупнокалиберности этого человека, который сам по себе, может быть, жуткого впечатления не создает, в нем есть что-то внечеловеческое, в чистоте этих линий и простоте их"³;

- "простота", "человечность": "По-прежнему он остается старым революционером - «товарищем Лениным». Вглядитесь в его отношение к товарищам по партийной работе. Это отношение настоящего, внимательного товарища"⁴;

- "народность" вождя, его доступность и понятность массам: "Владеть массой, зажигать ее, глубоко потрясать и вести за собой было всегда естественной чертой Владимира Ильича. Он делал это так легко, мимоходом, что, вероятно, и сам не замечал этого, и мы, окружавшие его, могли лишь с истинным благоговением отмечать это промеж себя, и мне лично всегда казалось, что вот он - пророк проле-

² М. Ямпольский. Власть как зрелище власти - Киносценарии, 1989, N 5, с. 176

³ Речь т. Луначарского на Коммунистическом вечере, посвященном 50-летию В.И. Ленина. - В кн. Недорисованный портрет 50-летие В.И. Ленина в речах, статьях, приветствиях. - М., 1990, с. 27.

⁴ Н. Междеряков. Товарищ Ильич - В кн. Недорисованный портрет 50-летие В.И. Ленина в речах, статьях, приветствиях, с. 79

тариата, призванный судьбой и действительно способный «глаголом жечь сердца людей»⁵.

“Мочь - значит предвидеть. Кто видит вперед дальше других, тот господствует над другими” - так начал свою статью о Ленине главный большевистский историк М. Покровский⁶. Нигде проблематика власти не раскрывается в столь чистом виде, как в ситуации “вождь-массы”. В первые пореволюционные годы, еще барахтаясь в революционной риторике, большевистские лидеры ищут опору для понимания проблемы вождя.

Любопытна в этом отношении статья А. Сольца “Герои и вожди”, где один из старейших членов большевистской партии пытается сформулировать марксистский взгляд на проблему. По Сольцу, на протяжении всего развития человечества массы незаметно творили свою историю и им казалось, что “история творится героями”, “герой - это тот идол, которому поклонялись, веления которого беспрекословно исполнялись, по мановению руки которого шли на смерть”. Теперь же, утверждает Сольц, время героев прошло - “история сейчас сознательно творится массами”; пришло время вождей. В эпоху “сознательного творчества человеческих масс” вождем “может быть только тот, кто в себе концентрирует ясную волю и светлый разум этих масс, только тот, кто лучше всех умеет формулировать, выявить этот разум, эту волю... Такого вождя они имеют в лице Владимира Ильича”. “Пирамида общественных отношений, стоявшая раньше на голове, теперь стоит на своей широкой основе, и на вершине пирамиды находится Ленин”⁷. Таким было начало, а в конце советской марксистской мысли в вопросе о вожде стоит известная книга М. Каммари с уже вполне ясными формулировками: “общество расчленено на различные классы, каждый из которых преследует свои цели, воли и стремления отдельных личностей объединяются в волю класса, которую выражают партии и их вожди”⁸.

В 20-е годы литературный Ленин был еще очень разным - разной была литература.

Таким он был у Н. Клюева (с демонстративной апелляцией к старому русскому гимну: “Боже, свободу храни красного государя коммуны. Дай ему долгие дни, и в венец лучезарные луны”;

⁵ В Бонч-Бруевич Да здравствует Владимир Ильич! - В кн. Недорисованный портрет: 50-летие В.И.Ленина в речах, статьях, приветствиях, с. 69.

⁶ М.Покровский. Вождь. - В кн. Недорисованный портрет 50-летие В.И.Ленина в речах, статьях, приветствиях, с. 38.

⁷ А.Сольц. Герои и вожди - В кн. Недорисованный портрет 50-летие В.И.Ленина в речах, статьях, приветствиях, с. 54-55.

⁸ М.Д.Каммари. Марксизм-ленинизм о роли личности в истории. - М., 1952, с. 21.

Таким у конструктивистов: "Ленин - это единственный, подлинный и величайший конструктивист мира. Ибо только он сумел сплавить организационный натиск нового класса с его неотразимым чувством реальной жизни, живых, материальных интересов. Ленин - это живой образ и формула наикратчайшей, найкономичнейшей, наиточнейшей, упорной до спазмы, динамической, как огонь, революционной работы" (К. Зелинский. "Хватка Ильича");

Таким у деревенского поэта Поспелова: "Лог в ольшнякае, истощенный в бурьяне, пахарь родной подымал... Допахал Ильич. Бросил на пашню полные горсти семян" ("На смерть родного пахаря")

Таким - у певца "смычки города и деревни" И. Доронина: "Вчера только пелось о трубах в дубах, о стали в сирени... Был Ильич, не стало Ильича - смычки гения не стало" ("На смерть вождя").

Таким - у пролетарского поэта И. Филипченко: "Мильонам ратей поля и металла понятен ты и равен, как двойник. И в мире - от велика и до мала - тебя возвал родимых масс язык. И весь простой и пламенный мудрец, пролетариата верный образец, пребудешь поколениям неизменен. Среди пожара грозного, кузнец, в руке взнесенный молот, твой близнец, стоишь весь озарен, о вождь, наш Ленин!" ("Великому брату").

В литературе 20-х годов найдем портреты Ленина намеренно приземленные: "Невысокий, сутулый и плотный человек средних лет, с огромной лысой и какой-то выпуклой наперед, золотистой и упругой, как шар, головой. Упершись хитро поднятой бровью в коротенькие потные пальцы, он узенькими, по-восточному простодушно-прищуренными глазками шустро бегал по какой-то бумажке, низко подвигаясь по ней. Потом он поднял голову, погладил лысину ладонью, раскрыл из-под рыжеватых, подрубленных снизу усиков широкий, крепкий рот над золотистым клинышком кургузой бородки и, не глядя ни на кого, деловито, торопливой скороговоркой, как-то уверенно-крепко, и в то же время картавя на некоторых звуках, стал как бы вскользь пояснять..." (А. Тарасов-Родионов. "Февраль").

Совсем скоро такой портрет вождя станет в советской литературе невозможным. Любопытны в этом отношении рассуждения А. Луначарского о "беспредельной простоте наружности Ленина": "Я категорически уверен в том, что великий человек не может иметь невзрачную наружность. Надо только уметь на него смотреть, надо уметь видеть. Часто говорят, что Ленин внешним образом был невзрачен и зауряден. В этом есть известная правда, но в общем это вздор..."⁹

⁹ А.В. Луначарский. Человек нового мира - М., 1980, с. 62.

Став "темой", вождь превратился в предмет литературных споров. Уже в середине 20-х годов было осознано, что "литературно-художественный показ Ленина - один из важнейших вопросов литературной повестки дня"¹⁰. А поскольку "литературная повестка дня" в середине 20-х годов была весьма "напряженной", нет ничего удивительного в том, что каждая литературная группировка пыталась доказать правомерность своего Ленина. В этих спорах перед нами - процесс эстетизации власти.

Так, представители пролетарской литературы доказывали, что именно у пролетарских поэтов образ Ленина "тесно связан с трудовой повседневностью рабочего-массовика... Здесь В. И. Ленин - живая, действующая сила, побуждающая рабочих к выполнению для всех понятной, будничной работы и, благодаря этому, ведущая пролетариат к осуществлению его конечных целей"¹¹, "что только в стихах пролетарских поэтов (МАПП) мы имеем подлинное отражение тех настроений, которые были так характерны для широчайших народных масс в первую траурную ленинскую неделю... только эти стихи, в которых определенное место отведено скорби и слезам, делают великое социальное дело... только в стихах пролетарских поэтов в противоположность мистике, риторике, космичности и пустозвонству других поэтических группировок, мы находим трезвую оценку, пафос класса, идущего к власти и к победам... Зато совершенно противоположное в эти дни с так называемой попутнической литературой. Если у всех этих попутчиков и полупопутчиков было что сказать, если вообще их психика хоть в какой либо мере была созвучна нашей эпохе, нашей борьбе, нашим мыслям и переживаниям - наиболее сильно, ярко, незабываемо это должно было сказаться в ленинские дни. А показали что? Ничего более скучного, бездарного, серого придумать невозможно! Словно наемные рабы, повинность отбывали! Казенщина, бездушие!.. перед нами предстала пустая мелкая бездарная и бесконечно далекая от великого настоящего и еще более великого будущего литература"¹². Другой напостовский идеолог учил: "Ленин - не только творец диктатуры пролетариата. волею истории он оказался и легендарным вождем многомиллионного русского крестьянства... Показать Ленина, - не как современного Пугачева, конечно, а как пролетарского вождя крестьянства, - задача гигантская... Художественно

¹⁰ И Файнштейн Ленин в пролетарской и революционной поэзии. - Октябрь, 1925, N 1, с. 93

¹¹ М Скрипиль В И Ленин в фабрично-заводской поэзии. - Жизнь искусства, 1925, N 3, с. 8.

¹² Б Волин Великий искус Траурная поэзия ленинских дней - На посту, 1924, N 1 (5), с. 119-120

показать Ленина - это прежде всего значит художественно показать максимально-последовательный, законченный, всесторонний тип *живого человека революции*. И путь, на который вступила наша молодая литература, стремясь «дать землю и живых людей», - этот путь прямеженько ведет к художественному показу Ильича¹³.

Спор о том, как изображать вождя, менее всего был литературным спором. Мы имеем дело с ситуацией, когда эстетические нормы будущей литературы отрабатывались по крайней мере за 10 лет до ее окончательного оформления. «Многие писали о Ленине, - отмечал уже в 1925 году Иннокентий Оксенов, - попутчики и пролетарские поэты, партийные и беспартийные, левовцы, Серапионы, имажинисты, напостовцы, "Кузница" - все принесли посильную дань, и если из написанного до сих пор еще не восстал цельный во плоти и крови образ величайшего человека всех времен - это не наша вина, мы сейчас можем ставить Ленину лишь временные памятники. В словесную бронзу, в поэтический гранит выльется образ Ленина еще не скоро, для этого нужна большая подготовительная работа - быть может, не одного поколения»¹⁴.

Именно проблема поколений оказалась едва ли не ключевой для изображения Ленина. К середине 30-х годов оказалось, что каркас будущего памятника вождю готов, изображение Ленина становится опосредованным - уже не сквозь призму различных эстетических доктрин 20-х годов, а сквозь призму одного - сталинского видения. Через 10 лет после смерти Ленина критика будет требовать именно такого - через образцы - изображения Ленина: «подлинная характеристика (Ленина. - Е. Д.) с большим богатством жизненных деталей, с истинным проникновением во внутренний облик Ильича дана в имеющейся мемуарной литературе и высказываниях соратников Ленина, среди которых на первом месте стоят работы И. В. Сталина, воспоминания Н. К. Крупской и прекрасный очерк М Горького»¹⁵.

Пройдет еще 5 лет, и изображение Ленина станет возможным только сквозь магический кристалл сталинских «Вопросов ленинизма»: «Несомненно, что каждый художник, поставивший перед собой задачу создания ленинского образа, обязан воспроизвести основные черты этого образа, с предельной выразительностью сформулированные товарищем Сталиным. работа над образом Ленина, в сущности говоря, еще только начинается. Мы еще не можем назвать таких про-

¹³ Г Лелевич Ленин в художественной литературе - Молодая гвардия, 1924, N 2-3, с 499, 504.

¹⁴ И. Оксенов Ленин в русской поэзии - Ленинград, 1925, N 2, с 17

¹⁵ Н Оружейников Образ Ленина в художественной литературе - Книга и пролетарская революция, 1934, N 1, с 68

изведений, которые действительно воплотили бы сталинскую характеристику Ленина". Последнее замечание поразительно точно: речь идет уже не о "воплощении образа Ленина" (как требовалось раньше), но о "воплощении сталинской характеристики Ленина". Это был серьезный шаг в процессе канонизации образа самой власти, шаг, заложенный в самой распространенной формуле "показать Ленина - это значит..." - уже здесь заложен механизм мифа (раньше это "значило" показать "живого человека революции", потом - "воплотить сталинскую характеристику Ленина"). Система замкнется после объявления образцами ленинианы ленинских текстов Маяковского и Горького.

Сталиниана вберет в себя эстетику народившейся уже ленинианы, двумя полюсами которой будут объявлены величальная поэма Маяковского (и за ней - множество поэтических од о великом Ленине-вожде - прозорливом и бессмертном) и воспоминания Горького (а за ними - множество мемуаров и воспоминаний о Ленине-человеке - самом человеческом и простом). Всю эту гамму, как генетический код, спишет сталиниана. Барахтанье в этой разъятой "диалектике" имело не только для темы вождя, но и для всей советской литературы поистине судьбоносное значение, и здесь "с точностью до наоборот" права вузовская история литературы: "Наряду с поэмой В. Маяковского "Владимир Ильич Ленин" очерк Горького имел принципиальное значение не только в развитии советской художественной ленинианы, но и в решении писателями проблемы народного характера"¹⁶.

Как бы мы ни оценивали сегодня это "принципиальное значение", нужно признать, что к середине 20-х годов пантеон выглядел иначе, чем десять лет спустя: был "вождь и учитель" Ленин и были вожди-соратники. Среди вождей-соратников первое место принадлежало Троцкому. Культ Троцкого достиг в советском искусстве небывалых размеров уже к 1924 году. В рецензии на один из фильмов тех лет Б. Томашевский писал: "...следует уже перестать таскать по фильмам т. Троцкого. У нас ни одна агитфильма не обходится без речи т. Троцкого. Образ т. Троцкого шаблонизируется, из него делают свадебного генерала, опошляют его традиционным кинематографическим применением. Пора перестать. Всякий затасканный прием обиден, но когда затасканным приемом становятся речи т. Троцкого, тогда это совсем уже нетерпимо"¹⁷. Можно определенно утверждать, что концепция двух вождей возникла отнюдь не в связи со Сталиным, но много раньше - в связи с Троцким. В начале 30-х годов произошла

¹⁶ История русской советской литературы (под ред П. Выходцева). - М., 1979, с. 86.

¹⁷ Жизнь искусства. - 1924, № 21, с. 19.

смена лиц, когда на опустевший второй престол был помещен Сталин¹⁸.

В канонической поэме В. Маяковского имя Сталина промелькнуло рядом с именем Троцкого. Через десять лет имя Троцкого вообще исчезнет из поэмы. Зато имя Сталина... Как говорил П. Юдин, "у нас есть величайшие люди эпохи - у нас был Ленин, у нас есть Сталин, Молотов, Каганович, Ворошилов. А в художественной литературе у нас нет еще показа людей такого великого ума и революционного размаха, как наши вожди. Дать образ этих людей в литературе надо обязательно... во главе Коммунистической партии стоит величайший, гениальнейший из людей современности - т. Сталин"¹⁹. Так формулировался "социальный заказ" в 1934 году. Именно в этом году произошел резкий перелом в создании образа вождя. Год десятилетия "без Ленина" ознаменовался окончательным закреплением тезиса: "Сталин - это Ленин сегодня". В стихотворении 1934 года "Десятилетие" В. Гусев так и писал: "почему же мы так спокойны? Врагов не пугаемся, почему? Потому, что мы знаем свое направление, потому, что врагов мы сумеем отбить, потому, что сейчас говорить о Ленине - это значит о Сталине говорить". Небывалая волна славословия в адрес Сталина поднялась в канун XVII съезда, а начало кампании обычно связывают с опубликованной 1 января 1934 года в "Правде" статьей К. Радека "Зодчий социалистического общества". Перелом 1934 года имел два важных признака, благодаря которым "тема" обрела совершенно новое качество. Во-первых, он был связан с поистине фантастической интенсификацией "разработки темы": уже через пять лет, к 1939 году сталиниана разрослась до небывалых размеров как в литературе, так и в живописи - это было уже целое сформировавшееся "направление" в советском искусстве. Во-вторых, сталиниана окончательно канонизировалась, обретя весь комплекс нормативных составляющих.

Стоит теперь вернуться к лениниане и зарождающейся сталиниане. В начале 30-х годов - здесь, как и во всей советской литературе первой половины 30-х годов, шла активная перестройка. Именно с образом вождя будут связаны основные требования соцреалистической эстетики

- установка на "создание советской классики": "Задача художников-современников заключается в том, чтобы дать галерею убедительных, правдивых, монументальных образцов людей социализма.

¹⁸ О том, как этот процесс протекал в кинематографе см.: Ю. Цивьян. Исторический фильм и динамика власти: Троцкий и Сталин в советском кино. - Даугава, 1988, № 4

¹⁹ П. Юдин. Новая, невиданная литература - Лит. газета, 1934, 22 января

Это и будет характеризовать расцвет классического искусства социализма. Без выполнения этой задачи нет и не может быть социалистической классики. Ибо чем характеризуется она, как не созданием литературно-художественного типа героя нашего времени - командира Красной Армии, промышленности и социалистических полей, стахановца, советского интеллигента, бойца на суше, в воде и в воздухе, неутомимого, пытливого, отважного сына Советской страны. Людьми, воплощающими в себе наиболее характерные идеальные черты социалистического человека, являются вожди коммунизма²⁰;

- апелляция к "высоким образцам": "Художник будущего создаст эпопею необычайной жизни Ленина, используя как материал, все написанное до него. Ленин ждет своего Гомера и Толстого"²¹, о том же писал и А. Луначарский, ожидая "грядущего Гомера Ленина": "Дать «Лениниаду» - это значит написать нечто вроде "Войны и мира", дать эпопею"²²;

- требование "искренности художника": "Художественные образы Ленина будут все множиться и множиться. Этот образ для многих художников будет критерием их степени приближения к революции, к социализму или, наоборот, степени их зависимости от буржуазного прошлого"²³;

- прямое понимание "влияния литературы на жизнь": "Поскольку людьми, воплотившими в себе наиболее характерные, идеальные черты советского человека, являются вожди коммунизма, постольку обрисовка образов этих вождей, особенно образа Ленина, является тем самым обрисовкой наиболее ярких характеров нарождающегося социалистического человечества"²⁴ и, напротив, "влияния жизни на литературу": "подобно тому, как человечество нашло в Ленине и Сталине своих великих вождей, современное искусство нашло в образах Ленина и Сталина тот тип героя, который определяет его будущее развитие"²⁵;

- требование "монументальности": "...путь монументального искусства - самый плодотворный для художественного воплощения об-

²⁰ И.Альтман В поисках правды - Книга и пролетарская революция, 1938, N 1, с. 125.

²¹ Г.Смоляков Ленин в художественной литературе. - На подъеме (Ростов на Дону), 1929, N 1, с. 66

²² А.Луначарский Предисловие к кн. М.Беккер Ленин в художественной литературе. - М., 1929, с. 5-6.

²³ И.Нусинов Образ Ленина в художественной литературе - Литературный критик, 1934, N 1, с. 96

²⁴ Образ Ленина будет жить в веках (Передовая) - Театр, 1939, N 1, с. 6.

²⁵ Г.Корабельников Великий образ - Дружба народов, 1947, N 15, с. 236.

раза вождя"²⁶, "настала пора для создания «Лениниады», в которой образ вождя был бы выполнен с той пластичностью, которая присуща произведениям скульптуры"²⁷.

Последнее требование - "скульптурности", - обращенное к литературной лениниане может быть прояснено, если обратимся к материалам обсуждения скульптурной ленинианы в Комакадемии в 1929 году и в особенности к обстоятельному докладу А. Бакушинского. Начав свое выступление с характеристики стиля XIX века, для которого характерно "превращение форм салонной статуэтки в формы монументальной скульптуры", Бакушинский отметил как очень позитивный "решительный поворот в сторону изобразительности". Объяснение "возврата к образу, к тематике, к сюжету" он справедливо нашел в "выходе на сцену масс и массового вкуса". Отсюда - "тяга к вещественности, к утверждению предметности в ее наиболее конкретном и непосредственном восприятии. Отсюда - неизбежные реалистические тенденции с более или менее ярко выраженным натуралистическим оттенком". "Возрождение пластического мировосприятия" Бакушинский связывал с "послереволюционной психикой масс", сходной, по его мнению, с эпохой Возрождения и эпохой Перикла в Греции, породивших, в частности, борьбу между "индивидуалистически-интимным портретом и репрезентативным с его общественно-парадным смыслом и функциями". Из всего этого автор делал вывод: "Одна из основных задач современной советской скульптуры, в зависимости от происшедших социальных и политических сдвигов, - портрет как проблема социального заказа масс". Поскольку же "портрет кабинетно-салонный уже не имеет ни материального, ни идейного оправдания, только монументальный портрет имеет достаточные духовные и материальные предпосылки для оправдания творческих усилий современного художника, - полагал Бакушинский. - Портрет интимный - индивидуалистическая роскошь, теряющая всякое оправдание в новом быте. Только монументальный портрет может быть оформлением общественно значимого. Таков воспроизводимый образ вождя, общественного деятеля".

Такова эстетическая программа, но "на деле, в окружающей обстановке далеко не все благополучно". Бакушинский вынужден констатировать, что "в массовых вкусах еще очень крепко господство мещанских тенденций. Здоровая тяга к реалистическому образу пока разменивается и вырождается в формы салонного натурализма. Эти тенденции, конечно, в явном противоречии с новыми органическими началами художественной формы и выразительности... В общем разре-

²⁶ Ю. Калашников. Две пьесы о Ленине - Театр, 1940, N 4, с. 22.

²⁷ М. Беккер. Ленин в художественной литературе. - М., 1929, с. 9.

шении задачи скульптурного портрета Ленина господствует тенденция салонного натурализма". Подробно проанализировав современную скульптурную лениниану, Бакушинский остановился как на самом многообещающем таком "решении темы", в котором фотографическое сходство было бы "решительно переработанным в закономерностях примитивного монументализма и органически связанным с замыслом и в его архитектонике, и в его символическом смысле. Легендарный образ Ленина, как он переживается в народном массиве, получил то типическое выражение, которое так характерно для творчества примитивного, - в своих истоках и в своей основе сверхличного, лишенного остро-индивидуалистического характера. Отсюда - не только смысловая значительность, но и монументальная форма..." Закончил свой доклад Бакушинский следующим образом: "Повидимому, изображение в искусстве Ленина - лишь дело будущего. Оно должно иметь свои послышки в общественной психологии, быть может в некоторых отношениях созвучные эпохам художественно-примитивных концепций. Оно должно иметь свою легенду. Только легенда выведет художественный образ - истолкование личности Ленина как человека и как вождя - на путь монументально-эпического его оформления"²⁸.

В докладе Бакушинского обращает на себя внимание способность (и возможность еще в 1929 году) автора додумывать и договаривать эстетическую концепцию. Требование легенды в контексте "художественного примитивизма" прямо связано с судьбой вождя в советской литературе. По существу же речь шла о принципах и предпосылках создания образа власти.

"Рассмотрение религий мира и изучение воззрений на божество у разных племен, - писал Э.Тайлор, - дает нам возможность, пользуясь старинными терминами, выразить общую господствующую идею в теологии. Человек так часто приписывает своим божествам человеческий образ, человеческие страсти, человеческую природу, что мы можем назвать божество антропоморфитом, антропатитом и даже антропофизитом". Теория анимизма Тайлора сводится к тому, что "представление о человеческой душе - источник представлений о душе и божестве вообще, подтверждается уже тем фактом, что человеческим душам приписывается способность обращаться в добрых или злых духов и даже подниматься до степени божества... человек являлся типом, моделью божества, и поэтому человеческое общество и управление было таким образцом, по которому создано общество богов и управление в нем. Высшие боги политеизма... не являются

²⁸ А Бакушинский Образ Ленина в скульптуре - Вестник Коммунистической Академии, 1929, N 31 (1), с.213-216.

(так же как и низшие духи) продуктом цивилизованной теологии. В самых примитивных религиях уже были обозначены их главные черты, и, начиная с того далекого времени, в периоды прогресса и регресса общества поэты и жрецы, творцы легенд и истории, теологи и философы развивали и обновляли, унижали и уничтожали могучих владык пантеона²⁹.

Могучие владыки пантеона...

В советской школе уже с 60-х годов лениниана выглядела следующим образом: поэма В. Маяковского - переписанный в 1930 году очерк М. Горького - купированные пьесы Н. Погодина - книги М. Шагинян, А. Коптелова, чуть позже пьесы М. Шатрова. Кроме того, по школьным спискам можно собрать целую библиотеку из книг, мифологизирующих того или иного "владыку пантеона" - "сделать жизнь" можно с Дзержинского и Свердлова, Кирова и Орджоникидзе, Калинина и Чапаева, Ворошилова и Котовского, Буденного и Пархоменко...

Состав пантеона не был, конечно, неизменен. Известны и вошедшие в него недавно, и низвергнутые с его высот давно. Скажем, во время пика репрессий конца 30-х годов создавалась своеобразная "ежовиана". Романтическая: "барсов отважней и зорче орлов - любимец страны, зоркоглазый Ежов". И героическая: "... выродок Ягода инструктировал слугу Саволайнена, как опрыскивать комнаты товарища Ежова, и яд начал действовать в то самое время, когда чудесный, несгибаемый большевик Николай Ежов, дни и ночи не вставая из-за стола, стремительно распутывал и резал нити фашистского заговора"³⁰. "Ты - меч, обнаженный спокойно и грозно, огонь, опаливший змеиные гнезда, ты - пуля для всех скорпионов и змей, ты - око страны, что алмазов ясней... Он дышит свободой. В нем кости из стали, а мозг его - мудрый и солнечный Сталин. В живом организме Советской страны Ежову вождем полномочья даны. Бессонное дело - бессмертный дозор! Чуть-чуть прозеваешь - убийца и вор во мраке свершат свое темное дело, чтоб кровь почернела, чтоб рана горела" (Джамбул "Поэма о наркOME Ежове").

И все-таки на вершине пантеона изначально был Ленин. Разумеется, досталинская лениниана середины 20-х годов (времен поэмы Маяковского и первой редакции горьковского очерка) многим отличалась от ленинианы 30-50-х годов. Второе ее рождение в 60-е годы, ее интенсивное развитие было связано прежде всего с заполнением небывалого зияния, образовавшегося из-за низвержения вер-

²⁹ Э. Б. Тайлор Первобытная культура - М., 1989, с. 390-391.

³⁰ См. О. Волобуев, С. Кулешов Очищение История и перестройка - М., 1989, с. 99-115.

ховного божества - Сталина. На протяжении четверти века, когда господствовала теория двух вождей, Ленин самостоятельно в литературе вообще не выступал, но только в тандеме с "лучшим учеником". Все эти процессы, разумеется, искусно регулировались. Так, в августе 1938 года было принято специальное постановление ЦК ВКП(б) о романе М. Шагинян "Билет по истории", а через десять лет такого же внимания удостоилась книга С. Гиля "Шесть лет с Лениным", после чего выпуск научных работ, воспоминаний и художественных произведений о Ленине был резко заторможен. Как известно, более 600 произведений о Ленине были фактически запрещены, в том числе воспоминания Н. Крупской и книга Джона Рида "Десять дней, которые потрясли мир"³¹.

В результате читатель и зритель уже в 60-е годы не знал, как выглядели в оригинале, скажем, изучавшиеся в школе погодинские пьесы о Ленине "Человек с ружьем" и "Кремлевские куранты". Обратимся к режиссерской разработке "Человека с ружьем" С. Юткевича. На каждой странице - Ленин и Сталин переглянулись, Ленин переглянулся со Сталиным, уловив в его глазах чуть заметную улыбку, Ленин с живостью обернулся к Сталину, Ленин хитро заулыбался, взглянув на Сталина... Здесь перед нами не просто полное взаимопонимание двух вождей, но и своеобразное разделение обязанностей: Ленин разговаривает "задушевно" и говорит все больше о "революционной дружбе", Сталин же по-деловому - об организации полков, о боеприпасах, о положении на фронте и т. п. Ленин восхищен организаторскими способностями Сталина, который говорит с Шадриным именно как военный. Такая, к примеру, сцена: "Сталин присел на край стола... Ленин все время стоит рядом, с довольным видом следит за разговором. Ленин присел на край стола рядом со Сталиным..."

Шадрин потрясен не только встречей с Лениным, но и со Сталиным:

- Простой человек! Какой понимающий! Кто такой?
- А ты не знаешь его?
- Помощник Ленину?
- Это же товарищ Сталин!

Апофеоз слияния происходит в финале: после речи Ленина на бронепоезде Сталин в приветствии поднял руку. "На бронепоезде,

³¹ О том, что процесс регулировался, свидетельствует такой любопытный факт: когда в июле 1941 года Ворошилов прибыл в Ленинград, а во главе Ставки стал Тимошенко, не только молодые бойцы, но даже школьники разучивали новую песню с таким характерным припевом: "Призыв раздается. К победе вперед! В своих полководцах уверен народ. Веди, Ворошилов, веди, Тимошенко, веди нас, Буденный, в священный поход!" Как видим, состав пантеона чутко улавливал конъюнктуру

сжимаемая винтовки, стоят Шадрин и Дымов. Стоят, не спуская глаз с удаляющихся фигур любимых вождей.

За контурами несущегося бронепоезда 1917 года видим мы:

Армию победившего социализма.

Несокрушимый ход мощных танков.

Стремительный полет бомбардировщиков.

Мощный мерный шаг пролетарских дивизий мимо Кремлевских стен.

Мимо любимого вождя Иосифа Сталина, который стоит на мавзолее.

«Ленин» начертано на мавзолее.

И сквозь все эти свидетельства исполненных ленинских заветов неудержимо мчится вперед грозный бронепоезд Революции".

"Человек с ружьем" (не в позднем, разумеется, "переработанном" виде) демонстрирует очень важный момент в изображении Ленина. Он явным образом приближен к 1937 году (год постановки пьесы), сфокусирован на современность. Вот сцена: студент читает письмо, где говорится о том, что некто Петров изменник.

С е м е н. Я заявляю - Петров изменник.

С т у д е н т (Семену). Но у Петрова за плечами двенадцать лет работы в партии. Он был членом Петербургского совета в 1905 году, его лично знает Ленин И вдруг трус... изменник... дезертир!

С е м е н. Сорвал военное задание... ушел... бросил все... (Студенту) Ты мог бы арестовать Петрова?

С т у д е н т. Не знаю.

Ленин (входит тихо) включается в разговор. Ему дают прочесть письмо, где "всего десять слов". Прочел и говорит: "Петров или Иванов в грозную минуту изменили делу народа, предали народ, стали врагами народа! (Присутствующим солдатам) Как бы вы поступили с таким Петровым или Ивановым, товарищи?" Двое говорят: "Надо расстрелять!" Ленин хитро прищурил глаз - видно доволен ответом... "Они, конечно, не читали истории Парижской коммуны, а думают, как коммунары! Предателей нужно расстреливать!"

Литература о вождях потому никогда не была самостоятельной мифологией и практически не создавала мифов, что иллюстрировала, расписывала в лицах и "чувствах" уже готовые сюжеты. Над всеми этими текстами безраздельно господствует метатекст, некое освященное слово, новое писание. Таким писанием являлся прежде всего "Краткий курс" - книга, по общему признанию, точно сформулированному М. Митиным, "вошедшая в золотой идейный фонд большевизма", где "история изложена со сталинской мудростью и глу-

биной³². Если канонем для биографии Ленина служили сталинские "Вопросы ленинизма", то для сталинианы - биография Сталина, отредактированная самим вождем³³. Сюда же следует отнести книги и статьи других вождей и соратников. Это, конечно, книги "К вопросу об истории большевистских организаций Закавказья" Л. Берии, "Сталин и Красная Армия" К. Ворошилова, а также статьи, публиковавшиеся в "Правде" и других центральных изданиях, В. Молотова "Сталин как продолжатель дела Ленина", Л. Кагановича "Великий машинист локомотива истории", А. Микояна "Сталин - это Ленин сегодня", А. Андреева "Сталин и великое колхозное движение", Г. Маленкова "Сталин о большевистских кадрах", Н. Хрущева "Сталин и великая дружба народов", Н. Шверника "Сталин и забота о человеке", М. Шкирятова "Сталин и народ", А. Поскребышева и Б. Двинского "Учитель и друг человечества", Г. Димитрова "Сталин и международный пролетариат", А. Щербакова "ВКП(б) - неприступная крепость", Ем. Ярославского "Сталин - это Ленин сегодня"... К числу "текстообразующих" книг можно отнести сборник "Встречи с товарищем Сталиным" под редакцией А. Фадеева, где своими воспоминаниями и впечатлениями от встреч с вождем делятся герои - А. Стаханов и И. Папанин, М. Громов и В. Молоков, Б. Иофан и В. Коккинаки, Н. Бурденко и Г. Байдуков, М. Водопьянов и В. Гризодубова, М. Демченко и П. Ангелина... Это (спускаемся с пантеона вождей) - пантеон героев. Названия статей таковы: "Наш отец", "Исполин-мудрец", "Сила предвидения", "Незабываемые встречи", "Согретые любовью Сталина", "Величие гения", "Человек, осуществивший мечты поколений", "Простота и душевность", "Буду помнить всю жизнь", "С именем Сталина в душе" и т. д.

Механизм таков: метатекст задает тезис - искусство его "разрабатывает". Скажем, "Товарищ Сталин проводил огромную революционную работу в Закавказье... Он твердо готовил рабочих к решительному бою против самодержавия". Это сакральный текст (из "Краткого курса"). Шалва Дадияни берет его эпиграфом к своей пьесе "Из искры" (1937) и ею иллюстрирует в традициях житийной литературы доклад Л. Берия на собрании тбилисского партактива в 1935 году о значении революционной деятельности Сталина в Батуме. В пьесе действует "молодой Сталин" (юный бог), но еще до его появления в III акте то и дело слышится: "Учитель посоветует", а уж потом только и слышно: "Учитель сказал", "Нет, учитель", "Да, учитель". Незнакомые

³² Стоит напомнить, что к каждой главе "Краткого курса" имелся огромный том "Консультаций" - своеобразный "толковник" писания.

³³ О характере сталинской правки собственной биографии см. специальный раздел "закрытого доклада" Н. Хрущева на XX съезде КПСС

люди со всего Закавказья стекаются к Сталину - "Учитель здесь? Я из Чиатур", "Учитель здесь? Я из Баку"... После одной из речей пророка некий рабочий говорит: "Сегодня у меня открылись глаза..."

Наконец, уже в финале пьесы происходит знаменитое знакомство Сталина с Лениным в Таммерфорсе в 1905 году, с которого, согласно официальному мифу, Сталин становится любимым учеником Ленина (как известно, через десять (!) лет Ленин спрашивал в письме В. Карпинскому фамилию своего "лучшего и любимейшего ученика"). В постановках конца 40-х годов финальная сцена выглядела так:

Л е н и н. По-моему, нам долго придется работать вместе, не правда ли?

С т а л и н. Всю жизнь, товарищ Ленин, всю жизнь, Владимир Ильич!

В пьесе же финал такой:

С т а л и н (представляясь Ленину). Я делегат Закавказья.

Л е н и н. А мы только что о вас говорили. Пламенный колхидец, не так ли?

С т а л и н (улыбаясь). Да, вы меня так называли. Здравствуйте, горный орел.

Л е н и н. Давайте вашу руку.

Рукопожатие. Идут вместе вперед.

З а н а в е с.

Тезис "Сталин - это Ленин сегодня" - излюбленный тезис литературы 30-50-х годов³⁴. Момент преемственности власти занимает здесь центральное место: легитимация власти Сталина осуществляется в традиционном языческом архетипе передачи власти от вождя мертвого к вождю живому. "Мы идем со Сталиным, как с Лениным, говорим со Сталиным, как с Лениным" - провозглашает русский "народный сказ". "Великий Ленин мне глаза открыл, и смело я гляжу вперед, великий Сталин наш Союз сплотил - любимый вождь к победам нас ведет" - поет "Песня сердца" С. Михалкова. Им вторили разноплеменные "народные песни": "Встал на ленинское место наш родной великий Сталин. И крестьянин, и рабочий петь о нем не перестанут", "Сталин Ленину да кровный брат", "Уж как был Ленин со Сталиным друзья верные, неизменные, что у Ленина намечено, то у Сталина исполнено", "Ленина великий ученик, Сталин, лучшим дру-

³⁴ Там, где в биографии Сталина говорилось "Сталин - это Ленин сегодня", Сталин собственноручно внес иную редакцию: "Сталин - достойный продолжатель дела Ленина, или, как говорят у нас в партии, Сталин - это Ленин сегодня". Сталинская правка: "как говорят у нас в партии" призвана была, очевидно, "одомашнить" официальный тезис: "достойный продолжатель дела Ленина".

гом Ленину ты был". То же и в частушках: "Рулевой нам верный нужен для большого корабля. С нами Ленина не стало, - верный Сталин у руля", "С неба звездочка упала в колосистые поля. С нами Ленина не стало, - стойкий Сталин у руля", "Приходи весна-красна, времячко весеннее. Сталин партию ведет по заветам Ленина".

В фильме "Клятва" есть сцена, потрясающая неким религиозно-мистическим светом: идут похороны Ленина. Варвара протягивает Сталину простреленное и окровавленное письмо, на котором крупными буквами написано: "Ленину".

Сталин посмотрел на письмо, на Варвару, на народ.

Вся Красная площадь протянула руки, как бы говоря: "Возьми! Это письмо адресовано тебе. Сегодня ты - наш Ленин".

Сцена стилизует соответствующие сцены из "Хованщины" и "Бориса Годунова". Но поистине гимн теме создала "народная сказительница" Марфа Крюкова. Ее поэму "Слава Сталина будет вечная" характеризует нарочитая помпезность и откровенная стилизация под народный сказ о герое-защитнике: "Не Бело море взволновалось, - молодецкое сердце стрепенулось, могучи плечи сшевелились - Иосиф-свет призамыслился". Мы узнаем, что "храбро бился за народ Иосиф-свет", а также (хорошо звучит для конца 30-х годов!) "не жалел себя, не жалел труда, многих он людей от смерти спас". Далее идет инструментовка: "Две-то зорюшки утренние сходились, два-то ясных сокола слетались, два дородных молодца съезжались. Первый-от был Ленин-свет, второй-от - славный Иосиф-свет". Они дружно работают (это описывается следующим образом: "Вместе сделали заседаньице, порешили так дела свои: пусть народ теперь правит сам собой! Руководит им славный Ленин-вождь со своим другом мудрым Сталиным"). В заключение рассказывается о том, как "начал мудрый вождь украшать страну", как "перестроил все ново-заново", как "в деревнях пошли колхозы крепкие" и т. п. В приведенных текстах нет ничего, кроме перевода на язык пьесы, частушки, былины ("новины") образа власти и, конкретнее, тезиса о двух вождях, о Сталине как наследнике Ленина.

Вторичная мифология литературной сталинианы, доктринерски воссоздавая уже перевоссозданную историю, создавала некую вторую реальность, ибо образ "мудрого вождя", "отца родного" должен был войти в некий готовый континуум всеобщего счастья и благоденствия: "Новая жизнь зацвела Солнце пылает над нивами. К новым победам, друзья, все мы идем коллективами. Сталина слово сбылось - стали крестьяне счастливыми!", "Вырос наш колхоз, стал он сталинским, мы работаем по-стахановски. У твоей жены хороши дела: тридцать центнеров на гектар дала". Мотив "народных песен" подхватывают профессиональные поэты обращаясь к девушкам-стахановкам, С.

Стальский говорит: "И вижу я в краю своем - сидите рядом вы с вождем и гордые своим трудом, хвалу ему поете, девушки". Эта восточная картина столь ярка, что ее можно представить в реальности (см. "Колыбельную" Дзиги Вертова).

Реальность включается сюда особым образом: литература "перерабатывает" не только самые общие установки (типа "Жить стало лучше, жить стало веселее!"), но и конкретные исторические события: "Съезд Семнадцатый победный увенчал ты мудр и светел, исцеляешь ты навеки раны всех тысячелетий". И точно, практически нет ни одного момента в биографии Сталина, который не был бы отражен, проиллюстрирован литературой. Скажем, "Незабываемый 1919-й" Вс. Вишневского иллюстрирует тезис о том, что именно благодаря Сталину был подавлен мятеж на фортах Красная Горка и Серая Лошадь под Петроградом, что именно, как сказано в его биографии, Сталин "быстро ликвидировал растерянность, беспощадно уничтожил врагов и изменников... Угроза Петрограду была ликвидирована". Или другой тезис из биографии: "Полководец революции застал на фронте толчею, растерянность, отсутствие стратегического плана. Прогнав из штабов обанкротившихся ставленников Троцкого... Сталин составил свой план борьбы, гениально разрешивший задачу". В результате страна была обеспечена хлебом, а советская литература "Хлебом" А. Толстого, где читатель узнает о том, что "Сталин постоянно был в окопах", "Сталин не выходил из окопов, руководя оттуда посылкой резервов, подвозом огнеприпасов, отправкой нового бронепоезда" и т. п. Литература излагала писание в лицах, переводя его с языка понятий на язык диалогов и "переживаний" в "формах самой жизни".

Отражая уже отраженный свет, сталиниана обрекала себя на репродуцирование и воспроизводство всех тех очевидных исторических несообразностей, которые были заложены в самом метатексте. Особенно мифологизировались и превозносились именно те черты Сталина и "факты истории", которые были откровенно сфальсифицированы. Сталиниана буквально соткана из исторических несообразностей.

В 1957 году Габриель Гарсиа Маркес, тогда молодой колумбийский журналист побывал в Москве на Всемирном фестивале молодежи и студентов. В своем репортаже он много пишет о Сталине и, в частности, замечает, что лучшим биографом Сталина мог бы быть Кафка, произведения которого близки по духу авторам драмы абсурда. Официальная советская историография по сути и создавала этот театр абсурда.

В №1 журнала "Пропаганда и агитация" за 1938 год в статье М. Карачевской, посвященной Ленину в дни Октября, рассказывается о том, как Ленин вечером 24 октября прибыл в Смольный: "После ко-

роткой деловой информации товарища Сталина о положении дел В. И. Ленин утвердил все распоряжения Сталина и вместе с товарищем Сталиным возглавил восстание". И так, Ленин присоединяется к Сталину, утвердив его распоряжения³⁵.

В статье "Сталин - это Ленин сегодня"³⁶ Ем. Ярославский пишет: "В самые трудные моменты в жизни молодого государства в период гражданской войны товарищ Сталин становится организатором снабжения продовольствием всего населения, а затем организатором и полководцем Красной Армии и проявляет в этом деле гениальнейшие способности. Он грудью своей защищает Страну Советов на всех фронтах". В биографии же Сталина курсивом выделяются слова: "Непосредственным вдохновителем и организатором важнейших побед Красной Армии был Сталин". Можно наблюдать этот экспансионизм образа: Сталин отнимает самые "лакомые куски" советской истории: у Ленина - организацию октябрьского переворота, у Троцкого - организацию Красной армии.

Другой момент - принципы историзации образа власти. В пьесе Вс. Вишневского "Незабываемый 1919-й" Сталин в разговоре с Лениным обвиняет Зиновьева и Каменева в предательстве, а о Троцком говорит: "Бывает так, что некоторые иуды-предатели идут в Красную Армию для того, чтобы в решительную минуту предать ее". И эти речи вроде бы звучат в 1919 году, когда, как известно, Сталин ничего подобного говорить не мог не только о Каменеве и Зиновьеве, но и о Троцком, несмотря на серьезные трения.

Нечто подобное можно обнаружить в "Клятве", где после смерти Ленина в Горках происходит такой разговор:

"Молотов шепчет Орджоникидзе, кивая на Бухарина:

- Теперь Бухарин с Каменевым и все, иже с ними, начнут кричать: умер Ленин, нет больше Ленина! Попытаются расколоть партию.

- Да, попробуют продать страну оптом и в розницу, - говорит Микоян.

- Ополчатся, конечно, прежде всего на Сталина, - предупреждает Дзержинский.

- А кто позволит? - спрашивает Орджоникидзе. - Сталина партия знает не со вчерашнего дня. Сплотить вокруг ЦК все ленинские силы - в этом залог победы.

- Без этого развал! - вступает в разговор Киров".

³⁵ См. О. Волобуев, С. Кулешов Очищение: История и перестройка. - М., 1989 (особ. гл.: "Политический театр абсурда")

³⁶ Историк-марксист, 1940, N 1

В Кремле происходит еще более любопытная сцена:

"Сталин идет к народу, собравшемуся во дворе Кремля. Сталин входит в кадр, окруженный людьми из народа... По двору проходят Бухарин и Каменев. Сталин остановился, посмотрел в их сторону и сказал: "Ленина мы никому не отдадим и завещанное им никому не уступим". К Сталину подходят товарищи Молотов, Калинин, Орджоникидзе, Киров, Дзержинский". Очевидная нелепость ситуации состоит в том, что именно после смерти Ленина ближе всего к Сталину в руководстве ЦК был Каменев, активно поддерживал его в борьбе с троцкистской оппозицией Бухарин. Таким образом, реалии последующих исторических событий экстраполируются на прошлое. Это те же операции, что проделывал герой романа "1984" Дж. Оруэлла в министерстве Правды.

В сталиниане бесполезно искать привычную логику исторических связей. История заменена здесь логикой власти. Сам механизм превращения истории в логику власти представляет первостепенный интерес: перед нами - мир мифа власти. В мифе своя логика причинно-следственных связей. Она имеет два закона, сформулированные Я. Голосовкером:

"1. В действительной жизни причинная последовательность есть временная последовательность. В чудесной действительности мифа причинная последовательность может лежать вне времени: она вне-временна.

2. Для того, чтобы что-либо произошло, нет необходимости в каких-либо переменах в предшествующих обстоятельствах. Для этого необходимо одно: желание"³⁷. Оба эти закона безотказно действуют, как можно видеть, в сталиниане.

Многие в пантеоне вождей были особо почитаемы благодаря прежде всего тому обстоятельству, что их имена укрепляли авторитет высшего божества. Так, например, можно предположить, что киносценарий и фильм "Яков Свердлов" были созданы во многом именно для сцены "Свердлов и Сталин в сибирской ссылке". Представим себе эту идиллическую сцену: они вместе пишут письмо Ленину, едят из одного котелка... "Вьется дымок. Солнце клонится к западу. У костра задумались Сталин и Свердлов... Енисей... Закат... В синей дымке бескрайние леса... Сталин подходит и обнимает Свердлова за плечи:

- Не грусти, Яков, есть на свете дружба... очень скоро настанет наша весна...

Звучит героическая мелодия". Самое замечательное, конечно, в том, что именно благодаря письмам Свердлова из ссылки стало

³⁷ Я.Э.Голосовкер *Логика мифа* - М., 1987, с.29.

известно о поведении и характере Сталина, о его конфликте почти со всеми ссыльными большевиками, в том числе и с самим Свердловым.

Культ вождя в советской литературе связан с фундаментальными особенностями массового сознания и имеет своим истоком стереотип (отсюда - опора на исторически наработанные культурные архетипы). Именно стереотипное сознание культивируется властью, поскольку такой тип мировосприятия лучше всего поддается контролю, нормализации и унификации со стороны власти. С другой стороны, стереотипное сознание позволяет "нормализовать" мир растерявшемуся индивиду, оказавшемуся во власти социальных стихий. Но, по точному наблюдению Адорно, двойником идеологического стереотипа и разновидностью фетишизированного сознания является персонификация, которая "представляет утопические интересы стереотипа в той... области, где господствуют элементарные психологические потребности человека. Персонификация, иными словами, - это отождествление абстрактных социальных и природных сил с конкретной личностью, с особенностями ее характера. Прибегая к ее услугам, сознание вовсе не заботится о совершенствовании мира, но прежде всего при ее посредничестве откладывает впрок притязания воли к власти, видит в ней разновидность страхового полиса для своих эгократических мечтаний"³⁸.

Стереотип и персонификация и способствуют превращению индивида в придаток социальной машинерии. Из эгократической мечты родится желание привести действительный мир в соответствие со своим внутренним состоянием. Это и порождает социалистический тип культуры и определяет центральное положение вождя в ней. Вождь как бы принимает на себя эгократические мечтания массы - в его всемогущести, бессмертии, божественности масса видит свое отражение и потому отражение вождя есть чистое зеркало массы и власти

МАВЗОЛЕЙ И ОКРЕСТНОСТИ

М. Чегодаева выделила пять достаточно постоянных слагаемых, из которых складывался образ Сталина: 1) Сталин - великий революционер; 2) Сталин - это Ленин сегодня; 3) Сталин - великий государственный деятель, вождь и учитель; 4) Сталин - великий полководец; 5) Сталин - мудрый хозяин страны, отец своего народа. Как правило, в каждом конкретном произведении выделялась одна из этих

³⁸ О. В. Белый Тайны "подпольного человека" (Художественное слово - обыденное сознание - семиотика власти). - Киев, 1991, с. 92

граней, составляющих Портрет. "На портрете Налбандяна перед нами предстает товарищ Сталин как мудрый учитель и большой государственный деятель. Картина Решетникова - это яркая повесть о кипучей деятельности великого вождя в годы Великой Отечественной войны - она раскрывает образ Сталина как образ великого полководца и стратега. В поэтической композиции Шурпина Сталин показан как заботливый хозяин социалистической Родины, как ее великий преобразователь". "Советские художники рассказывают о кипучей и многогранной революционной деятельности товарища Сталина". "Одна из важнейших задач искусства - раскрыть великую идею: Сталин - это Ленин сегодня"³⁹. "Методика преподавания литературы" советует учителю: "очень полезно провести с учащимися беседу на тему «Гениальность И. В. Сталина», опираясь для этого наряду с художественной литературой на картины Ф. Решетникова «И. В. Сталин» и Ф. Шурпина «Утро нашей Родины»⁴⁰".

К сталинским и ленинским портретам сталинской эпохи полностью относятся наблюдения М. Ямпольского о характере "сообщения" такого рода живописных текстов: персонаж (король, вождь) "изображается как знак власти, его тело - это символ, отсылающий к чему-то иному, оно является не физическим объектом, а как бы портретом сакрализующей его трансценденции... То, что портрет изображает лишь портрет, делает спектакль власти эгоцентрически обращенным на самого себя, зеркальным умножением идеи знаковости, репрезентации. Такое сообщение естественно не может быть информативным, оно становится чисто риторическим"⁴¹. Итак, портрет вождя это прежде всего и только "портрет портрета", это чистая, без "информационного шума" репрезентативность; театр власти - это "шоу - постоянно возобновляемые моменты утверждения «актера» в его господстве, а - зрителя в его подчиненности"⁴². Отсюда не только бесконечная повторяемость портрета, клишированность режиссерских решений и скудность репертуара сцен, но и заведомая избыточность, тавтологичность и риторика этих текстов.

Литературный спектакль власти еще полнее раскрывает образную морфологию действия. Различия между ленинианой досталинской и послесталинской коренятся именно в сталиниане. Процесс усиления репрезентативности шел все время по восходящей: сталиниана использовала и обогатила послереволюционную лениниану, а после-

³⁹ См. М. Чегодаева. Ослепление - Советская культура, 1989, 24 июня, с. 10.

⁴⁰ В.В. Голубков. Методика преподавания литературы. - М., 1952, с. 386.

⁴¹ М. Ямпольский. Власть как зрелище власти, с. 178.

⁴² М. Ямпольский. Власть как зрелище власти, с. 179.

сталинская лениниана, в свою очередь, "творчески обогатилась" сталинианой.

Так, образ Ленина-солнца найдем еще в выступлении В. Брюсова в апреле 1920 года по случаю 50-летия Ленина в Московском Доме печати⁴³. Затем солнцеподобие передается Сталину, но уже в стихах 50-х годов "солнечность" Ленина ничем не будет отличаться от "солнечности" Сталина - не прямое, робкое поначалу сравнение Брюсова превращается в "зрелый художественный образ" в высокой сталинской и постсталинской культуре: "Нет для меня ночной темноты, и нипочем для меня зима! Ленин-солнце! Светишь ты, - и не страшна никакая тьма" (С. Сарыг-Оол "Неугасимое солнце", 1949), "Снова Ильич заревыми лучами нас озаряет в родной стороне. Крылья растут у меня за плечами, дальняя даль открывается мне... Ленин родной над иорской волной в образе света встает предо мной" (Г. Абашидзе "Ленин в Самгори", 1950), "Пришел он, горы раздвигая, подобный солнечным лучам... Но солнце только днем сияет, а Ленин вечно светит нам" (Ф. Абдулжалилов "Песня о Ленине", 1957).

Однако, сама портретность - портрет портрета - также становится предметом "художественного обобщения" в соцреализме. Проблема портрета в лениниане представляет самостоятельный интерес. Классический разговор "с товарищем Лениным" - "фотографией на белой стене" - Маяковского - лишь осколок портретной темы в лениниане. Маяковский использует здесь найденное до него. Еще в стихотворении А. Акопяна "Владимир Ильич Ленин" (1919) найдем автора, стоящим перед Портретом (не случайно мотив портрета первым оформляется в литературе о вождях): "Перед его портретом я стою. Я всматриваюсь, глаз не отводя... Лоб выпуклый - высокая скала, недсягаемое поле битв, взор пламенный - разящая стрела - врагам свободы гибелью грозит". Здесь образ на портрете еще статичен, с ним нет "разговора", все характеристики даются через сравнения (лоб, как "высокая скала" и "недсягаемое поле битв", взор, как "разящая стрела" и т. д.). Но у Н. Асеева в "Молодости Ленина" (1927) образ на Портрете уже иной: "Он, - пока я кончаю стих, - на портрете встав, на стене, продолжая меня вести, усмежается молодо мне. И никак не уйти от глаз, просквозивших через века, стерегущих и ждущих в нас взгляд ответный - большевика". Этот взгляд еще зовущий ("стерегущий и ждущий в нас..."). Ленин здесь - некий медиум: творчество совершается через него. У М. Алигер он уже "надиктовывает" первое стихотворение девочке-подростку: "Со стены, с портрета в хвойной раме, замкнутого траурной каймой, он следил внимательно за нами,

⁴³ В Брюсов О Ленине - В кн. Недорисованный портрет 50-летие В.И. Ленина в речах, статьях, приветствиях, с. 91.

проводил по улицам домой школьников, мальчишек и девчонок, октябрат своих, внучат своих" ("Первое стихотворение", 1953). Здесь уже не только диалог с умершим божеством, но, скорее, надзор со стороны вождя за "октябратами своими, внучатами своими". Точнее, надзор со стороны вождя, который есть Портрет.

С Портретом Сталина происходит нечто подобное, но здесь божество живое, поскольку сталиниана завершается почти одновременно со смертью вождя. Сталин всегда теперь живой; Ленин живой всегда *вневне* ("жил, жив, будет жить"). Ленинский взгляд всегда направлен уже из портрета, а весь текст становится, таким образом, портретом в кубе (вербальный портрет визуального портрета Портрета). Сравним: "Вновь гляжу на ленинский портрет, снова вижу Ильича живого. Взгляд его, лучей горячий свет, наши души озаряет снова" (И. Искандеров "У портрета Ленина", 1930) и "Наверно, нет в России дома, где б не висел его портрет. Нам так лицо его знакомо еще с далеких ранних лет. Живем, его чудесным светом всю жизнь свою озарены. И вновь стоим перед портретом среди глубокой тишины. Так только дети - кровь живая давно погибшего отца - глядят, все больше открывая в чертах любимого лица" (К. Ваншенкин "Ленинский портрет", 1960). Между "горячим светом", "освещающим души" у уйгурского поэта и "живой кровью" "давно погибшего отца" у К. Ваншенкина 30 лет, но у Ваншенкина иконизация портрета более органичная⁴⁴. Портрет есть в каждом доме, знаком с раннего детства, озаряет нашу жизнь чудесным светом, лицо отца раскрывается с возрастом все глубже. Если бы не было известно, что стихотворение написано советским поэтом и называется "Ленинский портрет", читатель оказался бы в затруднительном положении: речь идет об иконе. Мы имеем дело с текстом, абсолютно "традиционным" (традиция прошла здесь полный круг и завершилась собственной противоположностью), здесь нет уже и следов революционной риторики, опора на архетип восприятия лика на иконе подчеркивает "компенсирующую" природу портрета: он призван заменить икону. Отсюда - повтор иконической графики, заполнение готовой фактуры (подобно тому, как революционные праздники назначались на дни традиционных религиозных празднеств - "красные пасхи", "революционные крестины" и "комсомольские свадьбы").

Уже не сам вождь, но Портрет, подобно иконе, обладает чудесными свойствами: изображению вождя передаются силы вождя. Ха-

⁴⁴ Как мы увидим, в каждой культуре Портрет выводится из собственной традиции - у поэтов Севера это языческий архетип, у "поэтов Советского Востока" - традиционный восточный орнамент и т. д.

рактарно в этом отношении стихотворение Н. Рыленкова "Баллада о портрете" (1948): не в мастерской художника, а в лесу, в партизанском лагере был создан портрет Ленина - "его разведчик вырезал ножом" - "И стало вдруг светло под небом хмурым... К нему тянулись тропки по оврагу, где шепотком деревья говорят. Ему спешили принести присягу все, кто отныне приходил в отряд. Что были им фашистские угрозы, кто мог их след невидимый найти, когда в лесу из-под шатра березы сам Ленин им указывал пути. И час расплаты видел мститель грозный, одним его присутствием согрет... Не зря теперь меж мрамором и бронзой поставили в музее тот портрет".

"Портрет в музее" - особый мотив в лениниане. В стихотворении "Барельеф Ленина" (1948) П. Маркиш так пишет о ленинском изображении: "Нужны большие ветви эти зеленой ели, чтоб могла над барельефом простереть их крылами вольного орла. Вся прочность горного гранита нужна граниту, чтоб века хранил, как до сих пор хранит он, труды резца и молотка. И даль со снежными горами, и рощи над речной дугой нужны, чтобы в чудесной раме нам видеть образ дорогой". Итак, самая реальность (еловые ветви, горный гранит, даль за горами, рощи за рекой и т. д.) становится перед Портретом вторичной, она выполняет функцию "чудесной рамы" для "дорогого образа": мир не просто делится на Портрет и раму - вождь как будто выходит из Портрета и занимает место реальности, а реальность становится картиной (отсюда - ее эстетизация, реальность "в красивом виде").

Радикальное решение темы Портрета - превращение реальности в портрет, созданный самим вождем. В стихотворении "Подарок" табасарского поэта А. Джафарова рассказывается о том, что "один художник, мой хороший друг, картину мне нарисовал в подарок". На картине пейзаж - узкий обветшалый мост, изнуренные быки, впряженные в тяжелый воз и т. д. Поэт недоволен работой друга-художника - "Я отвечал: - Другой художник мне картину подарил прекрасней этой" и, отворив окно, показал: лазурное небо, по дорогам идут машины, гулко гремят новые мосты, вдалеке сверкает электростанция, тучные отары овец пасутся на пышных склонах, песни несутся из садов... "Была, как жизнь картина велика: итог своих бессонных размышлений в нее вложил художник навека... Картину эту подарил мне Ленин". Перед нами картина-жизнь, точнее, жизнь-картина, синтезирующая все искусства - "кисть художника" не может воссоздать гул новых мостов или несущиеся из садов песни, для этого нужен небывалый "синтез искусств" - таким произведением искусства является самая действительность, а ее творцом, художником - вождь, но в то же время вождь становится и автором собственного портрета, автор

же текста - лишь исполнитель этого сверху данного художественного проекта.

В "Песне лезгинских ковровщиц за работой" читаем:

"Наша жизнь - ковер, сотканный твоими руками, Ленин, - запела одна из них.

- Ты сделал его красным, как огонь, и это наша жизнь, Ленин, - подхватила песню другая.

- Ты разбросал по ковру белые цветы, - это наши дети, Ленин, - продолжила третья.

- Ты разбросал по ковру розовые цветы, - это мы, Ленин.

- Ты разбросал по ковру синие цветы, - это наши мужья, Ленин.

- Ты сделал на нем желтые узоры, - это наши горы, Ленин.

- Ты сделал по краям голубые узоры, - это наши реки, Ленин.

- Ты сделал посередине его зеленое поле, - это наши равнины, Ленин.

Ты все это сделал для нас..."

Таким образом, создаваемый ковер есть самая жизнь, он уже существует как идея, исполненная лезгинскими ковровщицами, но рожденная вождем: и сами ковровщицы, и их мужья и дети, и горы, и реки, и равнины - все это и есть художественное произведение (ковер), автором которого является вождь-власть.

Вообще связь между вождем и природой взаимная: созданная Лениным, природа поет песню о нем: "И вот в пустыне запели ручьи, пришло земле обновленье. Теперь, я знаю, звонят в ночи песни земли о Ленине" (И. Бауков "Земля поет о Ленине", 1950). То же и с языком: если у Маяковского "я русский бы выучил только за то, что им разговаривал Ленин", то у А. Тарковского поэт уже говорит. "Такая сила есть в моем народе, что я устами новой жизни стал. И счастлив тем, что я не в переводе, а в подлиннике Ленина читал" - лишь приобщившись к Ленину в оригинале, поэт смог стать "устаами новой жизни", а народ обрел небывалую силу - вождь поднялся над языком, освятив его.

Величие Ленина простирается далеко за рамки национального языка: его имя - самое великое слово в "языке мира". В стихотворении В. Брюсова "Ленин" (1924) читаем: "Земля! зеленая планета! Ничтожный шар в семье планет! Твое величье - имя это, меж слов твоих - прекрасней нет!" Этот выход во внациональное языковое пространство является одновременно и выходом в пространство мировой истории: "Будь жив сейчас великий Прометей, огонь небес добывший для людей, увидев Ленина, он на вершинах гор порвал бы цепи, вышел на простор!.. Все будет мало - сколько ни скорбим. Не хватит в мире слез рыдать над ним" (Х. Алимжан "Самарканд 21 января 1924 года", 1938). *Величие вождя - образ величия власти.*

Как бы подытоживает все атрибуты величия Ленина Мих. Голодный в своей "Кантате о Ленине" (1939): "Ленин - солнца свет: он из всех светил ярче всех планет Землю осветил... Свет его - заря, речь его - река, глубь его - моря, жизнь его - века".

Последний - временной момент величия Ленина дополняет рассмотренный выше пространственный. Лениниана совершается в пространстве чуда: "Чтобы веру в чудесное ты хранил, Ленин землю неслыханно изменил" (К. Акиев "Слава Ленина"). Сохранив "веру в чудесное", мы поймем пространственно-временные моменты ленинианы. Обозревая поэтическую продукцию о Ленине, возникшую после смерти вождя, И. Файнштейн писал: "... если совершим небольшую экскурсию в литературу, о рождении «Наполеонов», гениев и великих людей, а порой даже совсем не гениальных и не великих королей, то убедимся, что зачастую поэты освещали факт рождения так, будто оно сопровождалось именно не то затмением, не то, наоборот, просветлением солнца, природа отмечала по-своему это рождение и т. д. Ничего подобного мы не видим в подходе к товарищу Ленину как живому человеку у пролетарских поэтов. В этом подходе заложено истинное, научное, материалистическое восприятие... научный, материалистически-обоснованный подход к Ленину"⁴⁵. "Материалистическое восприятие" Ленина в лениниане именно во временном аспекте раскрывается во всей полноте превращенной религиозности. Полюсами здесь являются рождение и смерть вождя.

Описывая рождение Ленина, поэтическая лениниана использовала обычно несколько повторяющихся мотивов

- когда родился Ленин, никто не знал, кто родился на Земле. "Жизнь не вставала на колени. Был просто день. Один из дней. И в этот день рожден был Ленин, рожден, как каждый из людей. Не знал отец и мать не знала, не знал никто - и знать не мог, что именинницею стала Земля..." (А. Безыменский "Лениндез", 1924), "Был день как день, простой, обычный, одетый в серенькую мглу. Гудел сурово голос зычный городского на углу... Никто не знал, Россия вся не знала, крест неся привычный, что в этот день, такой обычный, в России... Ленин родился!" (Демьян Бедный "Никто не знал...", 1927), "Красной площади широты... Над Кремлем звезда зажглась... В скромном городе Симбирске совесть мира родилась" (С. Олендер "Январские строфы", 1936), "Родился он в Симбирске. Мать не знала, что гения для мира родила" (А. Алга "Владимир Ильич Ленин", 1960);

- рождение Ленина есть рождение нового искупителя земных грехов и новое пришествие божества на землю: "В апреле, именно в

⁴⁵ И. Файнштейн Ленин в пролетарской и революционной поэзии - Октябрь, 1925, N 1, с. 86

апреле, весной, именно весной, когда глаза волжан смотрели российской голубизной, - чтоб вечно свету быть на свете, чтоб людям вечно жить в тепле, родился гений на планете - родился Ленин на земле" (М. Львов "В апреле", 1962).

Характерно, что сам мотив рождения Ленина возник во время похорон вождя: смерть не просто напоминала о рождении - она позволяла "окольцевать", завершить и эстетизировать эту завершенность события жизни Ленина. О рождении можно писать в новой проекции после смерти - этот прием был найден ленинианой спонтанно. Мотив бессмертия Ленина связан с мотивом вневременного рождения вождя: "У Ленина нет дня рожденья! Его рожденье - века, в заводском и фабричном пеньи родившие большевика" (А. Безыменский "Владимир Ильич Ульянов") и когда М. Луконин пишет: "Страна родная, жизнь ему дала ты, а смерть своим бессмертьем отвела. Он человек - без той, последней даты" ("Его любовь"), то здесь речь идет об отсутствии не только даты смерти, но и момента рождения - жизнь Ленину дала страна. Уже у Маяковского этот мотив будет развернут в метафору целой поэмы, наполовину состоящей из рассказа о том, как "от Евы и Адама" зарождалась классовая борьба и именно логикой этой борьбы был рожден Ленин: "По всему по этому в глуши Сибирска родился обыкновенный мальчик Ленин".

Ленин наделен не только нечеловеческим рождением. Самое это рождение отчетливо проецируется в поэтической лениниане на христианскую традицию, в особенности на сюжет, связанный с Иродом и убийством младенцев. "Иуды земли! Вы не знали, что гений в Сибирске рожден, что станет Владимир Ульянов людей подневольных вождем - вы б камнем в него запустили, когда он ребенком тонул, вы б руку тому отрубили, кто руку к нему протянул, вы трижды сожгли б этот город - не вышло" (Павел Панченко "Ульяновск - город родной"). Цитированное стихотворение - продукт поздней ленинианы, но вот в ранней лениниане в стихотворении Лещевича "Дети" (1924) обнаруживаем ту же ситуацию, но в перевернутом виде: дети просят о смерти, только бы он жил: "... восьмилетняя Маня, кулачком вытирая заплаканный глаз, сказала сегодня: «Лучше бы я умерла»... четырехлетний Ваня понял и пролепетал, игрушки отложив: «Лучше бы все мальчишки померли, а товарищ Ленин жил». Крепче всех мавзолеев и склепов, громче всех салютов и речей, этот взволнованный детский лепет, слезы опечаленных малышей". Это "лучше бы все мальчишки померли, а товарищ Ленин жил" - поистине кульминация происшедшего переворота: христианскому сюжету придается противоположный смысл: "спаситель человечества" останется жить, но само человечество умрет.

Смерть и рождение Ленина, как видим, неразрывны в аннексированном пространстве христианских архетипов. Это постоянное переворачивание, обращение на вождя традиционных парадигм сознания и эксплуатация культурных архетипов составляет основу "художественной образности" ленинианы. Поистине радикальный традиционализм в этой "замене божества" найдем в стихотворении С. Обрадовича "Костры": "Тогда на костылях, шатаюсь, инвалид снял орден и положил у гроба. Ломало судорогой губы и дрожала рука красноармейца. И слепец вдруг вышел из толпы. Он голову склонил, он слушал тишину, дыханье затаив. И мучаясь, и плача и крича, он раздирал рубцы сожженных газом глаз, чтоб увидеть того, кто миру взор открыл. И мать над гробом подняла ребенка: «Запомни»... И дитя навек запоминало это ложе. Безмолвие Вождя, и полчище у гроба, и траурно простертое крыло, и навзничь падающую мать". Вся эта сцена - со слепцами, калеками, детьми, падающими навзничь матерями и "тем, кто миру взор открыл" - роскошная стилизация библейских сюжетов.

Можно видеть, что именно в литературе о вождях с наибольшей полнотой раскрывается инерционность советской литературы, смесь традиционализма в использовании соответствующей образности и радикализма в ее переработке; лениниана-сталиниана прежде всего убеждают в том, что социализм "из множества социокультурных кодов выбирает наиболее устойчивые, суггестивно наработанные, наиболее действенные и «физиологически» простые, ближе всего стоящие к бессознательному опыту массы, врожденные ей как способы ее автоматического бытия"⁴⁶. Не имея своего языка, литература вынуждена описывать вождя традиционно, эксплуатируя христианские архетипы: "Великое дитя окаянного мира сего, прекрасный человек, которому нужно было принести себя в жертву вражде и ненависти ради осуществления дела любви и красоты" - читаем в очерке Горького "В. И. Ленин". Если исключить из текста христианскую лексику - слова об "окаянном мире", "принести себя в жертву вражде и ненависти", "дело любви и красоты" - что останется в ленинском портрете? Поэма Расула Рза "Ленин" заканчивается так: "Ленин первым в сияющий мир коммунизма войдет. Ленин встретит в просторах его свой бессмертный народ". Здесь не нужно заменять слов, окружающих имя вождя - напротив, достаточно заменить само имя, чтобы оказаться в традиционном пространстве религиозного текста.

Бессмертие вождя совершается в особом временном континууме: "Что вечность? Жить ей было б нечем, не будь бессмертия его" (В. Туркин "Бессмертие"). Все - даже вечность - теряет самоценность в

⁴⁶С Зимовец Дистанция как мера языка искусства - Даугава, 1989, N 8, с. 121

присутствии Ленина, всё растворяется в его бесценности. Но даже, когда момент рождения фиксирован, временной поток как бы замирает: "На камне гробовом от века две даты ставили всего: одна - рождение человека, другая дата - смерть его. Одной-единственной датой венчает время жизнь твою - год восемьсот семидесятый я прославляю и пою. Грохочет горным водопадом десятилетий череда, но встать с твоим бессмертьем рядом смерть не посмеет никогда" (Х. Берулава "Ленину"). "Горный водопад" как будто остановил историю в 1870 году. Здесь, однако, еще время венчает жизнь вождя. На этом фоне ситуация, когда, наоборот, жизнью вождя венчается время, особенно рельефна. Местом бессмертия является мавзолей Ленина - некая особая субстанция, имеющая особое же измерение и конденсирующая некий локус "пространства времени": "Здесь не обычная могила, не прах земной, - бессмертия почитет сила под той стеной. Не диорид, не красный мрамор, не камень, нет! Здесь мир благоговейно замер всей мощью недр. Людская лента вьется-вьется, как вязь венка. Вокруг - на страже Веководца стоят века" (Н. Асеев "У ленинского мавзолея").

Канон ленинианы отпечатан в поэме В. Маяковского "Владимир Ильич Ленин", известной каждому советскому человеку через "общеобязательную" среднюю школу. Ставшая впоследствии образцовой, поэма Маяковского сфокусировала все найденное ленинианой до нее. Практически все трактовки, образы, ходы и мотивы поэмы Маяковского мы найдем в лениниане, созданной до времени написания поэмы⁴⁷.

Поэма Маяковского, бесконечно воспроизводившаяся впоследствии ленинианой, сама воспроизводила предшествующую лениниану. Эта неоригинальность Маяковского, много сделавшего для развития темы вождя, говорит лишь о том, что канон сложился окончательно как раз к ленинской смерти. Объявленная лучшим произведением советской поэзии о вожде, поэма Маяковского еще в 1934 году воспринималась весьма критически: "Задача нашего художника и заключается в том, чтобы дать не лик Ленина, а живой человеческий образ... дать живого человека... Маяковский все записал, все перечислил, но ничего не показал... поэма Маяковского лишена познавательного значения. Она дает то, что уже познано... Перед нами все те же газетные повторения, риторика провинциального трибуна... Здесь метод погубил произведение... Надо дать Ленина - не елейным, не конфетным, но живым. И при том не вообще вождя рабочего класса,

⁴⁷ Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к обширной, со множеством цитат статье одного из ведущих напостовских критиков Бор Волина "Великий искус. Траурная поэзия ленинских дней" (На посту, 1924, № 1 (5)), написанной до публикации поэмы Маяковского

а Владимира Ильича Ленина. Его-то Владимир Маяковский не дал и из-за своего метода дать не мог⁴⁸. Трудно даже представить себе подобные инвективы в адрес Маяковского, его поэмы и "метода" всего через несколько лет - после объявления его Сталиным "лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи". Канонизация поэмы Маяковского может стать понятной лишь в исторической перспективе: став образцом ленинианы, она превратилась в образец сталинианы. Сталин, таким образом, сам назначил канон литературы о себе самом. Из множества возможных вариантов, вождь-художник безошибочно выбрал необходимый ему эстетический проект для автопортрета.

«ПЕСНЮ СЛАГАЕТ НАРОД»

Между сталинианой и ленинианой нет принципиальной разницы. Напротив, это сообщающиеся сосуды. Характерно, что после XX съезда, когда упоминания о Сталине убирались из текстов, самым простым и распространенным способом была замена имени Сталина Лениным или Партией. Образцом такой перелицовки может служить государственный гимн Советского Союза, в котором такая замена была произведена самым наглядным образом. Легкость подобных перемещений может быть объяснена тем, что культ вождя в советской литературе - лишь метафора культа власти, ибо властью является коммунистическая партия, а партия и вождь, как сказал Маяковский, "близнецы-братья" - одно "подразумевает" другое Место, которое занимает власть в советском искусстве, сравнимо лишь с тем, какое место занимает автор в художественном произведении. Прежде всего говорит об этом литература о вождях: власть (государство, партия, вождь) - автор советской литературы. Может ли однако власть творить автономно, вне и помимо массы? Чтобы ответить на этот вопрос, обратимся к "народному творчеству".

"Массовое творчество самого народа, - писал на страницах "Лит. учебы" в 1939 году критик, - особенно отчетливо подчеркивает бедность произведений литераторов-профессионалов. Вся громадная "лениниада", печатавшаяся в различных журналах и газетах, не обладает достаточным художественным мастерством"⁴⁹. Чем же не устраивало критику "художественное мастерство" профессиональных поэтов?

⁴⁸ И Нусинов Образ Ленина в художественной литературе. - Литературный критик, 1934, N 1, с. 81, 92, 93, 94

⁴⁹ А Малинкин Ленин в советской поэзии - Лит. учеба, 1939, N 1, с. 73.

Именно в "народном, массовом творчестве" вождь предстает в своем контексте, в своей традиции; именно здесь происходит встреча и соединение власти и массы. Вот почему литература о вождях опирается на образность не литературную, но прежде всего фольклорную. В статье "Народная мечта, воплощенная в образе вождя" А. Аршаруни писал о том, что образ Ленина в "народном творчестве" есть итог "Слова о полку Игореве", "Витязя в тигровой шкуре", "Давида Сасунского", "Манаса": "Вековая мечта о герое, вожде и друге народа осуществилась в лице Владимира Ильича Ленина. Многонациональный советский народ нашел в Ильиче вождя, учителя, лучшего друга и полководца, который повел народы к окончательной победе над всеми врагами, эксплуататорами и иноземными интервентами. В Ленине реально, в наиболее полном виде воплотился тот легендарный герой и богатырь, о котором тысячелетиями мечтали трудящиеся массы"⁵⁰.

В ранних образцах русского фольклора о Ленине обнаруживается очевидное приближение вождя к персонажам сказок, нраво-учительных историй, анекдотов, небылиц. Собранные в 20-е годы Б. Шергиным в книге "У песенных рек" с сохранением стиливых особенностей речи рассказчиков, они дают представление о том образе вождя и том языке "родимых масс", с которого "списывалась" лениниана профессиональными поэтами. Здесь найдем весь набор идеологических клише советской поэзии:

Ленин - наследник Маркса, его "любимый ученик":

"Ленин родился. Маркс стал радоваться о нем, стал ждать его. Письма посылал Ленина родителям:

- Володю смеряйте ниткой от катушки и пошлите ниточку мне в письме. Я узнаю, велик ли вырос";

"Учиться Ленин стал, Маркс ему перво слово в тетрадку напишет. Ленин дальше сам знает";

"Ленин с Марксом издали закон - ни прибавить, ни убавить. Ленин доказывает книгами, в какие годы капитализм можно, в какие невозможно. Ленин грамоту очень остро знал. Книг от него осталось сколько сундуков, - все его ум. Промеж Маркса ученьем и Ленина ученьем нитки не продернешь. О, как надумано, да как сказано, да как положено-то!"

Маркс - Ленин - Сталин:

"... У Маркса да у Энгельса Ленин да Сталин главны доверенны.

Сталин в Ленина место,

а Ленин в Маркса место.

⁵⁰ А Аршаруни Народная мечта, воплощенная в образе вождя. - Народное творчество, 1939, N 1, с 22.

У Маркса все на Ленина сдано, а Ленин занемог - все Сталину доверил.

К Марксу придут за советом, он в Россию посылает:

— У меня все на Ленина да на Сталина сдано”.

Сталин - наследник Ленина, его друг и верный ученик:

”... Видишь на картине, они вместе сидят: Ленин руки сложил, Сталин к нему повернулся... Это ихна последняя беседушка.

... У Ленина здоровья заубывало. Сталина каждый день требует. Тот домой к обеду посулится, а и к ужину не попадет...

Последний-то совет весь вечер держали, да и ночь прошла. Оглянулись - утро! Ленин проводить пошел, еще что-то вспомнил, еще остановил. Правой рукой Сталина руку взял, леву ему на плечо положил, последню волю стал высказывать. Часы бьют, - они не помнят времени... Полдень стало вызванивать, тогда простились. Это - последняя была беседа. Ленин-то и умер!

- «Я обо всем распорядился»”.

Безмерное трудолюбие Ленина:

”В котором городе Ленин жил за границей, там жители сказывали приезжающим:

- Не трудитесь адрес записывать. Где всю ночь окно светит, там Ленин и живет⁵¹.

Ленин-то не спал тогда бывает сколько годов. На царя составлял улики, книгу сшивал”.

Человечность Ленина, “забота о людях”:

”Ленин из ничего человека-то сделает. Не выпугат человека. Человек -от маленький, худой Ленин его распрямит да поставит”;

”Иной раз настолько спешная работа, что и до свету лечь нельзя. Он сидит, не помнит о часах, не смотрит, что ночь на дворе...

Но если с ним работает посторонной человек, Ленин вскоре забеспокоится, что человек устал... Зевает:

- Ну, поработались... спать пора...

Тот убежит с легким сердцем, а Ленин окно занавесит да ночь сидит”.

Скромность вождя:

”-... Ишь, зимой снят Владимир Ильич, а без высокого воротника шуба-то...

- Это не шуба, пальтишко его давношно. Все не хотел сменить. Ему говорят: «Ваше пальто мастеровой в гости не оденет. Заведите себе шубу енотову. Нынче у любого бухгалтера шуба по моде...» Он слу-

⁵¹ Ср всегда освещенное окно сталинского кабинета в Кремле - традиционный мотив сталинианы

шать не хочет: «Пусть у других по моде. А я надену, - ишь, скажут, коммунисты занаряжались»».

Любовь Ленина к "детворе":

"Владимир Ильич у себя в кабинете занимались, а Митюшка, рассыльной, - знаешь, Марьи Федоровны сын, - в коридоре. Он даром сидеть не любит, Митюшка-то. Думает: «Государственная личность Ленин с утра свод законов выполняет наедине в своем кабинете... Какой вид имеет и что происходит?»» Он и любопытствует в скважину, в замочную:

- Смотрю, говорит, перья и чернила пустуют, дела гербовые брошены. А вождь народа Ленин из бумаги голубка сделал и в окно пустил. Пустил и в простенок скрылся, другого голубя вертит. А на дворе ребята завизжали - поймали! Владимир Ильич им нового кидают. Кинут - и спрячутся. А ребята визжат, ловят этих голубков, не могут уследить, кто, откуда бросает".

В фольклоре, как можно видеть, эти клише еще не оформились, еще не были переведены на советский язык, но существовали в народной речи и образности - лениниана создавалась фольклором стихийно и была лишь олитературена профессиональными поэтами.

Особая популярность "былевого эпоса" Марфы Крюковой объясняется абсолютной риторичностью стилистических фигур былины и полной их тавтологичностью: "Не красно солнышко закатилось не за славны те горы Воробьевские, не за матушку каменну Москву, не за те ли леса темные, не за те ли сады все зеленые, не за моря оно да за глубокие, не за города да за различные, не за села да за деревеньки, не за тихие за заводи, укатилось у нас да красно солнышко, ишо та ли луна да поднебесная, ишо та ли заря, заря утренняя, ишо та ли звезда, звезда вечерняя, укатилось у нас красно солнышко как во матушку во сыру землю, как во гроб оно-то положено, как положен-то все Ильич же свет, приакрыт-то он доской гробовою..." ("Сказание о Ленине"). Эта пустота текста, говорящего цветисто-"образно" ни о чем, это барочное "плетение словес" - идеальная модель литературы о вождях.

Уже в этих текстах Марфы Крюковой обнаруживается прямая стилизация "былевого эпоса". Даже официальная советская критика должна была признать уже в 1938 году: "не лишено вероятия, что эти новые произведения являются не индивидуальным творчеством сказительницы, а коллективным трудом ее и писателей, «записывавших» ее сказы и старавшихся подделаться под ее стиль". Правда, объяснялось это тем, что "к ее самобытному творчеству не все и не всюду отнеслись с надлежащей чуткостью". Так, об "ее" саказе "Поколен борода", посвященном челюскинцам, критик писал: "Насколько это «крюковские» сказы, показывает хотя бы тот факт, что сама Марфа Крюкова не далее как осенью 1937 г. не смогла процитировать ни од-

ной строчки из этих произведений, несмотря на просьбы фольклористов, записывавших у нее старые былины. Больше того, она не припомнила и сюжетной канвы этих своих сказов... такая забывчивость что-то уж очень велика и наводит на мысль о «литературных» манипуляциях, ничего общего не имеющих с записью фольклориста⁵².

“Случай” Марфы Крюковой схож со случаем Джамбула: определить авторство “их” текстов практически невозможно. Культурно значима, однако, сама ситуация “сотрудничества” массового и профессионального автора: лениниана профессиональных поэтов и лениниана фольклорная находятся в столь тесной связи, что приходится говорить о диффузии, маргинальности, “сдвинутости” продукции о вождях: “фольклор” слишком профессионализирован, профессиональные тексты явно фольклоризированы - граница между ними становится относительной.

Существенным компонентом ленинианы-сталинианы является собственно восточный компонент. Нигде не ощущается “потепление” и “ориентализация” в соцреалистической культуре, как в лениниане. Как писал критик в середине 30-х годов, “имя, объединяющее современный фольклор всех народов Советского Союза, - это Ленин”⁵³. В восточном фольклоре обращает на себя внимание традиционность образности.

Это цветистый восточный узор, слагающий Портрет вождя, и восточный радикализм метафор: “Его жизнь была чиста, как луна в небесах. Он ни разу не сделал зла беднякам. Он был с ними так же добр, как зол с врагами”, “Он разумом выше Памира и звезд и к людям внимателен, ласков и прост, он мощью своей превосходит Арал, и каждый бедняк в нем отца увидел. Как солнце он ясен, высок и могуч, и греет народы теплом его луч”.

Это восточный радикализм преобразования времени: “Его имя будет звенеть в песнях наших на протяжении тысячелетий”, “Освободитель земной, сосуд добродетелей. Пусть сравнятся с землей вершины Памира, пусть океан зальет это место, пусть на этом месте вырастут новые горы, величиной превосходящие первые в десять раз. За это время железной стопой пройдут века по земле, и люди забудут названия стран, где жили раньше их предки, люди забудут язык предков, но имя Ленина не забудут они”.

Это и восточный радикализм преобразования пространства: “Центр мира - Москва. Москва древнее Мекки. Крупнее Москвы нет в мире города, ибо в самой Москве живет сам Ленин”. Если нет крупнее

⁵² В Чичеров. Сказы Марфы Крюковой о Ленине и Сталине - Книга и пролетарская революция, 1938 N 1, с. 128

⁵³ А Лозанова. Ленин в устном творчестве народов СССР. - Лит. учеба, 1936, N 1, с. 1.

и древнее Москвы города в мире, если нет крупнее Ленина, "архадаш Ленина", человека вообще, значит Ленин должен иметь чин самого крупного халифа: "В этой самой Москве живет архадаш Ленин. Тот, который старше самого халифа, но такой халиф, что понимает всегда положение фукары (бедноты)". В восточном фольклоре происходят постоянные наложения понятий: Ленин-халиф из того же ряда, что и Ленин-шах в одной из узбекских песен⁵⁴.

Практически во всех этих текстах Ленин наделен сверхчеловеческими чертами, выступая то в облике богатыря, то чародея, то праведника, борющегося со злыми духами. В восточных сказаниях Ленин - пророк, неуязвимый человек, которому не страшны вражеские стрелы, который не боится змей и ядов. Огонь, горящий в его жилах, сжигает яд, которым были напитаны стрелы подлой женщины-контрреволюционерки, покушавшейся на его жизнь.

Так, в восточной легенде о Катра Баше Ленин изображается учеником великого Катра Баша, ушедшим в горы искать украденное шайтаном людское счастье: "Ленин свергнул насильников и исчез. Вы думаете он умер? Нет. Он помнит завет Катра Баша - он ищет в горах людское счастье. Когда трясется земля, вы говорите - землетрясение. Нет! Это Ленин раскидывает каменные глыбы - он ищет счастье и правду". Другой постоянный мотив восточных легенд о Ленине - Аллах, почувствовав свое бессилие перед бездной земного горя, прислал к людям Ленина: "И вложил Аллах в глаза Ленина светлую воду и дал ему возможность проникать в чужие мысли; и в уста его он вложил огненный язык и дал Ленину возможность поражать этим языком своих врагов; и вылил он кровь из жил Ленина и небесным огнем напоил его жилы..."

"В пределах Советского Союза нет народа, на языке которого... не было бы нескольких стихотворений о Ленине. Особенно это относится к устному творчеству, которое не только не отстает, а, наоборот, идет впереди индивидуального творчества на Советском Востоке. Этот любопытный факт достоин внимания, причем надо сказать, что в художественном отношении безымянные народные песни, которые поются в кишлаках, аулах, представляют больше ценности, чем многие поэмы наших литераторов", - говорил в своем докладе "Ленин в творчестве народов Советского Востока" в Комакадемии А. Аршаруни еще в 1929 году⁵⁵. Итак, народные певцы - ашуги, бахши, гафизы - разносят песни о Ленине (а затем и о Сталине) из аула в аул, из кишлака в кишлак. О чем эти песни? Ответ на этот вопрос найдем в песне же, записанной в кишлаках Ферганской области Л. Соловьевым в 1925 году: "Мы, тад-

⁵⁴ Иногда в восточном фольклоре встречается смешение революции с газаватом

⁵⁵ Вестник Коммунистической Академии, 1929, N 31 (1), с 216

жики, поем о том, что видим, и что внушает нам мысль о песне... Если мы видим красивую лошадь, мы поем о ней песню. Эту песню будут знать только певшие ее, а остальные никогда этой песни не узнают. И это произойдет потому, что лошадей, достойных песен, очень много, и каждый будет петь про ту, которую видел он. Но есть у нас песни, которые слагаются сладкозвучными гафизами. И эти песни предназначены для путешествия по рубежам годов и иногда веков. Такие песни пели прошедшие три века. Их слагал Фиркат, а позже Нахани. Они пели о красавицах и о цветах. Сейчас есть много гафизов, немногим уступающих Фиркату и Нахани, но поют гафизы не о красавицах и не о цветах. Они поют о новой свободе. Они поют об аэроплане. Они поют о благоденственной будущей жизни. Но больше всего они слагают песен о Ленине. И это потому, что без Ленина не родилось бы никаких песен, кроме тех, которые похожи на визг собак, то есть таких, которые восхваляли бы царя Николая и его генералов, полковников и солдат. Ленин дал гафизам право петь о чем угодно. И они сразу все запели о нем". Последнее предложение примечательно. Что же именно "о нем" запели гафизы?

Первый певец. Мало ли звезд на небе? Выделишь ли ты из них самую яркую? Мало ли песчинок в бархане? Выберешь ли самую большую? Мало ли людей на земле? Найдешь ли самого славного?

Второй певец. Я не выберу из миллиона огней самый яркий и из миллиона миллионов крупинок - самую большую. Но из миллионов людей я назову самого славного.

Первый певец. Кто?

Второй певец. Ленин!

Первый певец. Ты прав, он затмил величие железного Тимура.

Второй певец. Тимур - ничто...

Оба вместе. Ленин сверг насилие и гнет. Ленин сам бедняк, но родился он от месяца и звезд и от них получил силу и сделал доброе дело.

Первый певец. У него правая рука по локоть была золотой.

Второй певец. И в жилах его тек огонь..." (узбекская "песня-диалог", записана в Коканде в 1924 году).

Запели гафизы и о том, что сверхчеловеку-Ленину понятны и подвластны не только люди, но и "всякая тварь": "Вышел из гор Ленин в степь и мягки были степи под ногами его. Ядовитые змеи, ящерицы и лягушки уползали с дорог, чтоб своим видом не осквернить глаза Ленина, а сами тайком из травы смотрели на него и плакали, что никого не оставил Ленин без ласки кроме них. Ленин услышал этот плач и позвал к себе змей, ящерицу, лягушек и всех прочих гадов, всех обласкал он, не оставив никого незамеченным. В счастье расплозились

по норам гады и говорили: - Вот первый человек, который, видя нас, не хватает камня, а гладит нас и говорит нам ласковые слова" (сказание "Ленин и Кучук-Адам").

В фольклорной лениниане-сталиниане особенно видно, что вождь не меняет традицию, но "встраивается" в нее по принципу замещения, ничего не меняя ни в образной системе, ни в системе персонажей. Напротив, он "достраивает" культовое сознание.

Гиперболизм восточных сравнений, их "нарядность" и чистая риторичность наиболее полно раскрывают "художественный метод" профессиональной ленинианы. Все, увиденное в фольклоре о вожде, будет воспроизведено профессиональными поэтами не только тематически, но именно на уровне соответствующей образности:

- перед Лениным "склоняется весь мир": "Ленин! Как снежные горы ты перед нами высок. Читит тебя освобожденный волей твоей Восток" (казахская песня), "Встав над землею во весь свой рост, подняв голову выше звезд, Ленин видел все страны мира, слышал рек отдаленных шум. Работал мозг его неутомимо, всем миром правил Ленина ум!" (узбекская песня), "К тебе спешат со всех концов земли, перед тобой склоняется весь мир!" (таджикская песня);

- Ленин-солнце: "Ветры бушуют, дожди поливают, но все разгорается свет Ленин смелее и ярче солнца! Для Ленина ночи нет!" (дунганская песня), "Когда на востоке светило встает, все звезды бледнеют и тают, как лед Ученые мира в сравненьи с тобой темнеют, как звезды в сравненьи с зарей" (аварская песня);

- Сталин - это Ленин сегодня: "Сталинский взгляд, как твои глаза, Сталин нам скажет, что ты бы сказал. И мы, безгранично тебя любя, в Сталине видим тебя!" (казахская песня), "Джамбул в мавзолее у Ленина был. Седую голову низко склонил. И тихо шепнул ему: Ленин, ты жив, ты в полном расцвете сил. Мы в Сталине видим твои черты: цели - немеренной высоты, мысли - невиданной широты, речи - неслыханной простоты - в Сталине ожил ты" (Джамбул), "Только Сталин с тобой сравним, он, как ты, народом любим, он, как ты народом ценим, непреклонен и непобедим. Его имя в песнях страны выше солнца и выше луны И к нему, светилу светил, рвется песен восторженный пыл" (казахская песня).

Если в русском фольклоре вождь вписывается в традиционную христианскую образность, в восточном - в мусульманскую традицию, то в фольклоре Крайнего Севера лениниана и сталиниана строятся на языческом фундаменте: "Принимай, товарищ Сталин, подарок сердца моего...Одень рубашку меховую с расшивкой черных соболей. От всей души тебя прошу я - одень рубашку меховую и кровь оленью молодую ты выпей, друг, и молодец. Будь вечно юным командиром в боях над стаями врагов Великий вождь народов мира, прими подарок от

снегов!.. Над чашкой крови из оленя клянусь тебе, Великий вождь, быть верным партии и Ленину! Над чашкой крови из оленя клянусь - не встану на колени перед врагом, а выну нож. Над чашкой крови из оленя клянусь тебе, Великий вождь!" (ненецкая песня).

Эта "клятва над чашкой крови из оленя" должна восприниматься буквально: вождь не меняет культуру - он становится ее частью. Низовая культура оказывается готовой к воссозданию образа вождя, через него она становится культурой "высокой", соединяясь с "творчеством профессиональных поэтов". Лениниана-сталиниана оказывается сложным сплавом культур разных уровней. На равных она вбирает в себя "былевой эпос" Марфы Крюковой и сталинские тексты Б. Пастернака и О. Мандельштама, "клятву над чашкой крови из оленя" ненецкого "народного поэта" и сталиниану А. Ахматовой и М. Булгакова. Культурная пропасть лежит между авторами этих текстов: безграмотный оленевод, творящий свою языческую клятву, слепой ашуг, цветистые песнопения которого вбирают тысячелетнюю восточную поэтическую традицию, и европейски образованная русская интеллигенция, видевшая в Сталине в начале 30-х годов некий аналог гегелевского "абсолютного духа" (Б. Пастернак, М. Булгаков), или ломалась и корчилась в трагических коллизиях 30-х годов (О. Мандельштам, А. Ахматова), оказываются соединенными в культурном пространстве соцреализма.

СДЕЛАТЬ БЫ ЖИЗНЬ С КОГО?

Сталиниана оформилась в лениниане. Ей не потребовалось ничего для самореализации. В том виде, в каком лениниана существовала к началу 30-х годов - а это уже был полностью сформировавшийся канон, - требовалось только имя, чтобы повторить наработанное.

Сборник "Грузинские стихи и песни о Сталине": "Вождь великий, мудрый Сталин видит солнечный восход. Солнце, ты взойди скорее, ждет давно тебя народ"; "Все знают, - юноши и старцы, - кто дал нам солнце, труд и честь, - воды не выпьют так аджарцы, чтоб Сталина не превознести!"; "Посмотри, луна восходит, - дни весны настали. Крепнут всюду коллективы, здравствуй, Солнце-Сталин!"; "Ты - ввысь поднявшийся орел, что над вершинами летает. Наш вождь, ты свет зари для нас, игра сверкающего солнца!"...

Сборник "Туркменское народное творчество": "Товарищ Сталин, вовеки будь наших побед творцом, работники всей необъятной земли называют тебя отцом!"; "Солнце счастья! Наши нивы греешь ты. Вечно

слався, наш бессмертный Сталин! Мудрый сеятель! Нам счастье сеешь ты. Век живи меж нами, наш великий Сталин!"...

Сборник "Карельский фольклор": "И пошлем мы благодарность Сталину, вождю родному: он прогнал буржуев, голод, отстоял он власть Советов, и советскому народу жизнь счастливую устроил".

Якутский поэт М. Тимофеев-Терешкин в стихотворении "Сталин-победитель" из сборника "Сказания о вождях" шлет свой привет Сталину прямо "с ленских берегов": "Сталинский меч Победы, славясь и торжествуя, ныне, всегда и присно чествуется Вселенной. На алтаре народном выше святыни нету, знамя великой жертвы меч осеняет честью. Вождь-Победитель Мрака, Сталин несокрушимый, будь нам отцом и другом, солнцем твоей Победы!"

"От Москвы до самых до окраин" гимны творятся по готовому клише. И это народные гимны. Как пелось в известной песне на слова М. Исаковского, "от края до края, по горным вершинам, где вольный орел совершает полет, о Сталине мудром, родном и любимом, прекрасную песню слагает народ". И вот уже в переводе с лакского звучат стихи, "записанные в кустарной лудильной мастерской в Дагестане". Лудильщик "ласточкой быть желал бы, ласточкой быстрокрылой, легкой и стройной телом, чтоб побывать в Кремле, чтобы хоть раз увидеть, как улыбнется Сталин", ведь вождь "дал нам радость, радость и силу в руки, радость и правду в сердце, радость и счастья путь". Голос лудильщика перебивает другой - из некоего аула, и теперь в переводе с кумыкского звучат слова: Сталин - "родная кровля ты!", "сад прохладный ты!", "гавань ты!", "слава ты!", "пламя ты!", "знамя ты!". А им вторит песня, "распространенная в Ичнянском и других районах Украины": "Не вмещает столько вод ширь Днепра сама, сколько есть у Сталина светлого ума. В небе столько звездочек нету в синеве, сколько дум у Сталина в светлой голове". А тут и "колхозник из Черкессии": "Слово твое не знает осечки, дело твое не знает осечки, ты, который привел нас к счастью, тысячелетьями с нами будь!" Тут и "мордовский народный сказ": "Ой, как много, много света разлилось вокруг! Ой, как белыми цветами расцветает луг! Или впрямь не меркнет солнце в темноте ночной? Или впрямь не стынет солнце белою зимой? Это светит наше солнце - Сталин наш родной". И восьмидесятилетний абхазский колхозник: "Над всеми мужчинами - он мужчина; над всеми героями - он герой: он сын грома и молнии..." Можно послушать "Сванскую песню": "О-о-реро-ворера. Риро-раша-ворера!.. Стоит над страной человек, несокрушимый, как гора, как великан-Казбек! Слава его не умрет в веках!" А можно - "Казачью думу": "От высокого Казбека до Каспийских берегов наша жизнь тобой согрета, жизнь советских казаков". Так славят Сталина казаки. А так - казахи: "Он собрал в себе слезы веков, он собрал в

себе горе веков, он собрал в себе радость веков, он собрал в себе мудрость веков, он собрал в себе силу веков, он, как утро, над миром встает, его Сталиным мир зовет!"

Взглянем теперь на созданное профессиональными советскими поэтами.

М. Исаковский: "Споем же, товарищи, песню о самом родном человеке, о солнце, о правде народов - о Сталине песню споем!"

П. Антокольский: "Он встал на трибуне и выпрямил плечи. Он, самый правдивый из большевиков..."

В. Луговской: "С тобой до последней победы, с тобой до последнего вздоха! Учи, непреклонный учитель, и мужеством нашим владей. Мы время свое называем «Сталинская эпоха», пусть славится эта эпоха могучих и честных людей".

Янка Купала: "О Сталине лучшая песня моя, - та песня от счастья, от радостных дней, та песня на крыльях летит соловья..."

А. Сурков: "В поздний час, когда смолкают шумы за седыми башнями Кремля, всех народов потайные думы открывает Сталину земля".

И. Фефер: "Грядущее к делу готово: услышано Сталина слово".

Н. Асеев: "Он, кто старым повадкам противясь, - сдвинул с будущего засов, он - простой и великий партиец, улыбающийся из-под усов. Каждый день он встает, умывается, выбивает трубку с золой, и заря за окном занимается, та, что сам он зажег над землей..."

Г. Леонидзе: "И как молний огнеликих неизбежный спутник - гром, так исполнен дел великих каждый шаг в пути твоём"

Е. Долматовский: "В шинели, с трубкой... Он такой, такой, ведущий землю мудрою рукой. Любой боец всегда идет вдвоем: с ним рядом Сталин! Он ведет вперед. И потому непобедим народ".

М. Бажан: "Товарищ встает, подписавшись, и слово прочитано: Сталин, - и словно в строках телеграммы решение эпохи легло".

С. Кирсанов: "Всею Родиной, сталью сплавленной, гордо сказано вдаль и вблизи: мы за Партию! Мы за Сталина! За счастливый социализм!"

Якуб Колас: "Мы из тьмы жестокой вышли на свободу, на широкий шлях. Сокол ясноокий, гений всех народов! Сталин - ты наш стяг!"

С. Михалков: "Знай, что в пожатиях тысячи рук лучший товарищ - твой вождь и твой друг! Преданных Партии выберу я, Партия Сталина - совесть моя!"

Д. Гулиа: "Пусть же каждый возьмет, чтоб почтить торжество, свой изогнутый рог, где сверкает вино, и подымет его в честь героя того, чьей могучей рукою нам счастье дано!"

Н. Тихонов: "Мы пьем за того, кто сегодня - и друг и создатель всего - до звезд нашу Родину поднял: за Сталина пьем, за него!"

С. Стальский: "И в сердце каждого проник вождя пророческий язык. Аварец, лак, лезгин, кумык - удел ваш беспечален, горцы".

М. Рыльский: "Тянет солнце нас к вершинам, не робеем мы ничуть. Летом солнечным, орлиным вождь указывает путь. Будь прославлена певцами, мать-отчизна в этот час! Слово Сталина меж нами, воля Сталина меж нас!"

Джек Алтаузен: "Ходит слава по нашей стране про того, кто стоит у кормила... он, как ветер с далеких широт, он, как высшее в мире искусство, он, как мысль, перешедшая в чувство, движет нас неустанно вперед!"

Г. Табидзе: "Сталин, гениальнейший мастер, зодчий великой свободы, хартией вечного счастья соединяет народы".

Обожествление Сталина здесь происходит на максимально абстрактном уровне, почти вне всякой конкретики. Показательно в этом смысле творчество "народного певца Казахстана, орденоносца" Джамбула. В прозе: "Будь благословенна благоухающая зеленью земля, на которой сделал первые шаги и сказал первые слова величайший гений вселенной - Сталин" И в поэзии: "Мы с именем Сталина все победим - клокочет заветная песня в груди - в ней Сталину слава, любовь, уваженье, без краю восторг, без границ восхищенье". В текстах Джамбула присутствует весь пантеон вождей - сверху донизу: "Но Ленин и Сталин - батыры земли - пришли и октябрьские зори зажгли", "Привет тебе, славный батыр Ворошилов", "Поехал Чапай с обнаженным булатом, со сталинским, крепким, как клятва, мандатом. Был Фрунзе Чапаю и другом и братом, стальной Ворошилов Чапаю был братом, любимый наш Киров Чапаю был братом, бесстрашный Буденный Чапаю был братом, и пламенный Куйбышев был ему братом: пример их его вдохновлял".

Очень важный мотив - возрастной. Девяностолетний Джамбул повторяет: "Девяносто лет я солнца искал, и солнце предстало передо мной... Сталин - солнце весеннее - это ты!", "Я в старости вызнал все тайны вселенной, красу ее, прелесть и смысл сокровенный, и выси хребтов, и пространство степей, и недра земли, и глубины морей. Мы были слепыми, но зрячими стали, глаза нам открыл на вселенную Сталин", "Сталин, струны Джамбула ты оживил, счастьем Джамбула ты одарил, душу Джамбула ты вдохновил, песни Джамбула ты окрылил, сердце Джамбула ты обновил, старость Джамбула остановил!" Вся эта магия (старость остановил и т. п.) имела определенный смысл, ибо если перевести, скажем, слова С. Вургуна: "Я не ребенок, нет! - я закален годами, любви и нежности мне ведома цена" на язык описания, значение их будет предельно простым: какой мне смысл лгать - я уже стар.

Стар и млад. Какой смысл лгать, к примеру, ребенку? "Для детей младшего возраста" в 1939 году третьим изданием выходит книга "Дети о Сталине", куда вошли рассказы и фотографии, опубликованные ранее в газетах. Тут дети (почти сплошь орденосцы) с детской же непосредственностью рассказывают о своих встречах со Сталиным.

Например, Мамлакат Нахангова: "Я преподнесла товарищу Сталину в подарок книгу. Это было его произведение о Ленине, впервые выпущенное на таджикском языке. Я уже преподнесла книгу и вдруг вспомнила, что забыла сделать на ней надпись. Я сказала:

- Отец Сталин! Дай мне книгу на минутку назад, я надписать забыла.

Товарищ Сталин ласково улыбнулся, дал мне книгу, и я на ней написала по-таджикски: "Отец Сталин! Я хорошо учусь!" И подписалась".

А вот пятнадцатилетняя пионерка Этери Гванцеладзе: "Когда я кончила выступление, товарищ Сталин подошел ко мне и пожал мне руку.

Этот день я никогда не забуду. В перерыве ко мне подошел товарищ Берия и сказал, что меня зовет к себе на квартиру товарищ Сталин.

Мы пришли. На квартире, кроме нас, были товарищ Молотов, Ворошилов, Орджоникидзе, Каганович и Микоян. Товарищ Сталин познакомил меня со своей дочерью Светланой. Мы с ней очень дружно беседовали. Она тоже отличница. Светлана показала мне свои игрушки, интересный китайский паровозик, говорила, что очень любит играть в куклы. Когда мы прощались, Светлана попросила меня по приезду в Тбилиси передать горячий привет ее бабушке".

Валя Шевченко: "Мы все обняли товарища Сталина и стали рядом с ним, тесно прижавшись к нему. В зале все шумели и очень хлопали. А мы смотрели на товарища Сталина. Я его первый раз видела. Он такой веселый и очень ласковый. Я сказала:

- Спасибо, товарищ Сталин, за наше радостное счастливое детство.

А он улыбнулся и ответил мне:

- Спасибо".

Неля Ачкасова попросила передать привет Светлане. А товарищ Сталин говорит ей: "Уж вы и ее знаете?"

Со всеми нами товарищ Сталин поздоровался за руку. В президиуме стояли еще товарищи Молотов, Ворошилов и другие вожди".

А вот знаменитый рассказ Ленины Варшавской о том, как во время демонстрации на Красной площади Сталин позвал ее к себе на мавзолей, а когда демонстрация кончилась, спросил: "Как же ты те-

перь домой пойдешь?" Я ответила, что зайду к тете и возьму у нее денег на дорогу.

- Сколько же тебе нужно денег? - спросил Сталин.

- Десять копеек, - ответила я.

Сталин порылся в карманах, но ничего не нашел и спросил, улыбаясь:

- У тебя есть, товарищ Ворошилов?

Ворошилов вынул из кармана бумажку и протянул мне. Потом мы вместе стали спускаться по лестнице с мавзолея. По дороге товарищ Сталин спросил меня, указав на Буденного: "Это кто?" Я ответила, что это товарищ Буденный. Затем он начал по очереди показывать мне на товарищей Ворошилова, Молотова, Калинина, спрашивая у меня: "Кто это?" Я всех узнала.

Потом меня отвезли в Кунцево домой. Эту встречу я никогда не забуду". Этот рассказ перепечатывался центральными газетами и, очевидно, должен был продемонстрировать, что вождь также небогат, как и все - в его кармане даже гривенника нет.

Но есть во всех этих рассказах и другой аспект - демонстрация личной жизни вождя и момент чудесного узнавания (эта ситуация клишируется от пьес Н. Погодина до стихотворения А. Твардовского "Ленин и печник") - скрытая от посторонних глаз личная жизнь вождя вдруг приоткрывается (у него есть дочка, а у дочки есть китайский паровозик), никогда никем невиденный вблизи вождь вдруг показывается крупным планом ("он такой веселый и очень ласковый"). В рассказах детей эта "чуждость" передается непосредственно.

Забываясь о детях, поэты писали "Колыбельные".

В. Лебедев-Кумач: "Спи, моя крошка, спи, моя дочь, - мы победили и холод и ночь. Враг не отнимет радость твою! Баюшки - баю - баю! Есть человек за стенами Кремля, - знает и любит его вся земля, радость и счастье твое - от него, Сталин - великое имя его!"

Джамбул: "Засыпай, малыш-казак, ты в испытанных руках, Сталин смотрит из окошка - вся страна ему видна. И тебя он любит, крошка. За тебя, мой теплый кроша, отвечает вся страна. Ты один из сыновей светлой Родины своей. О тебе - отца ревнивей - Сталин думает в Кремле..." Нужно представить в устах матери подобный "текст": Сталин - "отца ревнивей"...

Дети как бы раздвигали рамки времени, придавая теме и образу вождя особое историческое измерение: "Я в сумерках стою, благоговей, перед Кремля зубчатой стеной. "Здесь вождь живет!" - вдруг шепчет мальчик глядя в объятую покоем вышину. И мягкой своей ручонкой гладит Кремля необозримую стену". У других поэтов: "Сталина видел и я воочью, правнукам я говорю об этом", "Смолоду я

завещаю детям своим и внукам верное это имя, как сердце свое, беречь"⁵⁶.

Характерно, что Дзига Вертов свой документальный фильм о Сталине построил на развернутой метафоре колыбельной. И в "Трех песнях о Ленине" (1929) и в "Колыбельной" (1937), создавая образ вождя, режиссер обращается к песне, но в фильме о Сталине это именно колыбельная, сопрягающая в себе песню счастья (до усыпления), тему детства и материнства: Сталин предстает в фильме окруженный исключительно детьми и женщинами. Он здесь не только отец, но - муж. Эротический момент вообще многое определяет в литературе о вождях: любовь к вождю есть любовь к власти - любящий вождя не может не любить его власть. Причем речь идет, несомненно, об эротической стороне влюбленности. Вождь излучает тепло, он заражает, влюбляет в себя массу и именно на этом основывается харизма. В бесчисленных воспоминаниях "соратников Ленина" постоянно повторяется один и тот же мотив: "Люди, попадающие в его орбиту, - писал А. Луначарский, - не только отдаются ему как политическому вождю, но и как-то своеобразно влюбляются в него"⁵⁷. "Отдаваться" ему и "влюбляться" в него - в тех же выражениях говорил о Ленине Л. Каменев: "Я встречал много людей, политически разошедшихся или временами расходившихся с Владимиром Ильичом, но я не встречал еще людей, которые в тот или иной период не были «влюблены» во Владимира Ильича. Некоторые умеют отделаться от этого странного чувства, другие - нет..."⁵⁸; Н. Мещеряков: "все, кому приходилось сталкиваться с Ильичом, не только ценят его ум, его гениальную прозорливость, его необыкновенную чуткость и умение ориентироваться, его громадные организаторские способности, - признавая и ценя все это, они вместе с тем любят Ильича самой нежной товарищеской любовью"⁵⁹.

То же и в литературе:

⁵⁶ То же самое можно наблюдать в ленинiane для детей, где, как показал М Липовецкий (См. М. Липовецкий " и о «дедушке Ленине»" - Урал, 1989, N 1), канонизация вождя, мифологизация его простоты, самых обычных человеческих черт привели к созданию образа некоего чудотворца, волшебника, кудесника-дарителя (девочка Варя в финале одного из рассказов С Алексеева в религиозном восторге шепчет "Он волшебник. Он все, что пожелаешь, может")

⁵⁷ А. Луначарский Революционные силуэты - М., 1923, с. 12.

⁵⁸ Недорисованный портрет: 50-летие В И Ленина в речах, статьях, приветствиях, с. 80.

⁵⁹ Н. Мещеряков Товарищ Ильич. - В кн. Недорисованный портрет: 50-летие В И Ленина в речах, статьях, приветствиях, с. 80

у В. Сосюры (1927): "В клуб иду... С портрета - добрый взгляд на- встречу. «Что ты сделал?» - снова спрашивает он. Что учусь в парт- школе я ему отвечу, что его заветом путь мой озарен. Улыбнется Ле- нин. Стану я прилежно слушать, что в письме нам говорит ЦК, и как будто лоб мой гладит нежно-нежно теплая, родная Ленина рука";

у М. Светлова (1959): "Хочется без конца думать об Ильиче, будто рука отца вновь на твоём плече... Множится ширь полей, голос их слышишь ты: нет ничего теплей ленинской теплоты".

Характерно, что между двумя процитированными стихо- творениями как раз и лежит эпоха сталинианы: эротизм в отношении к вождю переносится на Сталина (стоит сравнить изображения Ста- лина в "Брусках" Ф. Панферова, "Твердой поступью" и "Грозе" А. Тара- сова-Родионова - в прозе, не говоря о поэзии⁶⁰, где эротический компо- нент в отношении к вождю еще отчетливее). Приведем, однако, сцену из очерка "Побежденная смерть", опубликованного в сборнике "Боевые будни" (1935): "Морозов был вызван к Ворошилову. Встретившись с ним, парашютист... почувствовал у себя на плечах сильные руки нар- кома, которые привлекли его близко-близко, и лицо радостно вздрогнуло, почувствовав отеческий поцелуй Климента Ефремовича. Морозов невольно прижался к сильной, плотной фигуре наркома, буд- то старался выразить всю свою признательность к этому человеку".

Вернемся, однако, к песне. Не касаясь обширной песенной ленинианы, обратимся к песням о Сталине. Характерно, что песен, по- священных только Сталину, очень мало, тогда как песен о Ленине - огромное количество. И это несмотря на то, что Сталин присутство- вал практически в каждой песне, включая, разумеется, и самые популярные. В результате последовавших после XX съезда переделок текст этих песен практически не пострадал и многие из них дошли до начала 80-х годов. Так, из песни "Москва" ("Утро красит нежным светом...") исчез куплет: "Солнце майское светлее с неба синего свети,

⁶⁰См. Н. Слепнев Сталин в художественной литературе. - Резец (Ленинград), 1933, № 13, с. 25-28. Следует заметить, что появление Ленина и Сталина в развернутых прозаических текстах в 30-е годы знаменует новый уровень "прохождения" темы. Как замечал критик, "писатели поняли, что образы Ленина и Сталина должны иметь в произведениях первостепенное значение. Ленин и Сталин организуют в них действие, они вдохновляют все события, воспитывают героев из рабоче-кре- стьянской среды" (Л. Р. Фрумкин. Образ Ленина в литературе. - Народный учитель (Хабаровск), 1940, № 1, с. 13). Если в поэзии вождь предстает как символ власти, концентрируя в своем образе всю энергию текста, то в обширном сюжетном повествовании, входя в сюжет, он "организует действие" подобно тому, как власть "организует" "отражаемую действительность". Вождь в поэзии и вождь - персонаж романа не только функционально различны - они репрезентируют разные образы власти: в поэзии это вождь как знак власти, в прозаическом тексте вождь как власть (действие) власти.

чтоб до вышки мавзолея нашу радость донести. Чтобы ярче заблестали наши лозунги побед. Чтобы руку поднял Сталин, посылая нам привет". А из популярной "Песни о Родине" В. Лебедева-Кумача ("Широка страна моя родная") выпали слова: "Золотыми буквами мы пишем всенародный Сталинский Закон". Популярная в конце 30-х годов песня В. Лебедева-Кумача "Если завтра война", известная впоследствии разве что словами о том, что "мы сегодня к походу готовы", раскрывала такую картину будущей войны: "Полетит самолет, застрочит пулемет, загрохочут могучие танки, и линкоры пойдут, и пехота пойдет, и помчатся лихие тачанки! ... И на вражьей земле мы врага разгромим малой кровью, могучим ударом". Завершалось же все это победное шествие так: "Барабаны, сильней барабаньте! Музыканты, вперед! Запевалы, вперед! Нашу песню победную гряньте! С нами Сталин родной! И железной рукой нас к победе ведет Ворошилов!" В целом же "массовая советская песня" 30-х годов почти непременно включала в себя сталинский образ. В особенности это относится к песням, не пережившим войну и так навсегда и оставшихся в 30-х годах. Как правило, это была "песенная продукция" совершенно низкого музыкального качества (по качеству стихов уровень "массовой советской песни" 30-х годов приблизительно одинаков) - от "Москвы" до "Бейте с неба, самолеты" имевшей такой припев: "Наша армия из стали, наша песенка проста: - Дорогой товарищ Сталин, не сойдет никто с поста! Наша мощь несокрушима на земле и на морях, мы с тобою, вождь любимый, победим во всех боях".

В песнях 30-х годов "могучие стаи советских орлов" шли под водительством Сталина: "Согретые сталинским солнцем, идем мы, отваги полны. Дорогу веселым питомцам Великой Советской страны" ("Физкультурная"), "Мы знаем, за что нам сражаться, мы сталинским духом сильны" ("Я - сын трудового народа"), "К победе и славе с отвагой упорной герои со сталинским именем шли" ("Героям Хасана"), "Труд любой - под силу нам: гору вскинем к небесам. Наш учитель - Сталин сам" ("В саду цветущем"). Рядом с вождем - его верные соратники, тоже герои песен: "Эх, да зорко смотрит Ворошилов" ("Кавалерийская песня"), "Среди зноя и пыли мы с Буденным ходили на рысях на большие дела" ("Конармейская") и т. д.

Повторяя лениниану, сталиниана рисует Сталина как явление не только национальное и интернациональное для "одной отдельно взятой страны". Он - явление поистине планетарное, ибо "славят величие сталинских лет" и рикша, и кули, и китайский солдат, ибо присягают на верность Сталину "шахтеры из Рура, шанхайские рикши, матросы Валенсии, в Лодзи ткачи".

Как уже говорилось, к концу 30-х годов Сталин предстает в литературе уже не как вождь даже, но именно как божество: он "из

всех бедных, закопченных углов вывел на свет несчастных", "в его сердце, как в море воды неиссякаемо много заботы и любви". Он - "«герой из героев»" - впереди всех сражался; вдов, сирот и стариков грудью своей прикрывал". Его "дети любят больше своих матерей". Сталин-чудотворец "взял наши разрозненные руки, в которых было по одной кукурузине, свел их вместе - и в них оказалось золото", он "открыл наши уста для песни, развязал нам ноги для веселых танцев, плачущего заставил смеяться и умирающего вернул к жизни".

Так возникает мотив защиты "отца родного" от сонма врагов: "Не тревожься, вождь любимый, будь спокоен, отдохни, не дадим врагам ягненка, и ни с чем уйдут они...", "Мы тобой гордимся, Сталин, ты ведь наш, ты не чужой, - мы врагов твоих изрубим, не спасется недруг твой!", "Мы вокруг вождя сомкнулись - чтоб пылинка не касалась!", "За тебя, любимый Сталин, жизнь отдам без колебанья!"

Исторически пик сталинианы в литературе приходится именно на конец 30-х годов (тогда как в кино, например, на послевоенное десятилетие) И именно литературная сталиниана дала широчайший внутритематический диапазон мотивов в изображении Сталина. К выделенным М. Чегодаевой пяти слагаемым Портрета литература добавила еще множество черт

Лишь один пример. Родина Сталина городок Гори обрел в литературе некие поистине мистические черты. В 30-е годы была издана книга Г. Бухникашвили "Гори", посвященная истории места, где родился "самый выдающийся человек нашей эпохи, вождь и учитель трудящихся всего света, наш родной, великий Сталин". Из книги следует, что Гори - некое священное место, где находятся чуть ли не истоки цивилизации. Сообщается, что в 1937 году здесь велись специальные раскопки (с чего бы это?) и в центре Гори были найдены предметы I века до нашей эры. Более того, во время земляных работ здесь были обнаружены изделия III века до нашей эры. Словом, Гори, был превращен учеными, но больше, конечно, литературой тех лет в некую Мекку: "Еще заветным голосом поют предания седые ветры в брешах о том, как между этих гор, вскормленных могучим мятежом земной коры, родился вольный маленький орленок у очага над берегом Куры. И скромный домик на родимом взгорьи вобрал в себя надежды мира все, а наверху дремала крепость Гори в усталой и торжественной красе" - писал С. Чиковани. Об этом "скромном домике" говорит и армянский поэт: "О, в этот величавый миг восторг мне душу открыл! Я здесь, шагнув через порог, эпохи грань переступил. Ты здесь родился. Как он прост, как беден с виду, домик твой!" Г. Борьяну вторит А. Жаров "Привет тебе, горийская долина, ты колыбелью мудрости была. Не твоего ли радостного сына Земля отцом народов назвала! Отец побед ведет нас к ясной цели, он нашу жизнь навеки

окрылил. Я думаю, что гений Руставели его в своем предчувствии таил". И Н. Грибачев "в Гори пришел поклониться далекому детству отца" - "мне подвиг его не положен" - это самоуничужение представляет лишь один полюс сталинианы. Другой - поистине небывалые сталинская простота и доступность.

В пьесе В. Вишневского "Незабываемый 1919-й", удостоенной в 1950 году Сталинской премии, Сталин проявляет совершенно удивительное знание простых людей. Ленин читает ему письмо путиловских рабочих. "Я знаю многих авторов этого письма", - говорит Сталин. В другой сцене, когда появляется некий безмянный балтийский моряк, Сталин говорит: "Ваше лицо мне знакомо. Мы где-то встречались... Припоминаю". Здесь же такая примечательная сцена:

С т а л и н: Как ваша фамилия?

М о л о д о й П о т а п о в: Потапов, Андрей.

С т а л и н: Вы петроградец?

М о л о д о й П о т а п о в: Да, с Путиловского.

С т а л и н: Вы не сын ли Петра Степановича Потапова?

М о л о д о й П о т а п о в: Сын. А вы и отца знаете? Он мне рассказывал, как вы в Сибири были и побеги делали... Шесть побегов... Это здорово!

С т а л и н: Ваш отец мне тогда очень помог.

Заметим, нелепость ситуации состоит в том, что если отец "молодого Потапова" "очень помог" Сталину, то как же мог не знать факта их знакомства сын, которому отец обо всем этом рассказывал?

Внимание вождя к простым людям, знание этих людей (когда даже в сыне узнают отца) - излюбленный мотив литературы 30-50-х годов. Принцип этот поистине универсален. Демонстрацию единства вождя (руководителя) и народа (подчиненных) мы непременно найдем почти в любом романе этих лет. К примеру, роман А. Былинова "Металлисты", где на нескольких страницах повествуется о приезде министра на завод. Рабочие говорят: "Нам ли бояться министра?! Или мы уже не металлисты, черт возьми? Или, может, план провалили?! Для нас министр на заводе - праздник, дорогой гость. Он пожурит, он и поможет". А дальше идет демонстрация единства с неперемными узнаваниями. "Министр с нескрываемым интересом смотрел на худощавого разметчика. «Кто он? - спросил министр. - В прошлом году его не было. Не Колодуб ли?»". "«Душевный человек! - женщина расплылась в улыбке. - Приехал в прекрасном расположении. Шутит, смеется. Про сына спрашивал, все хорошо помнит с прошлого приезда. Ведь год назад был, а гляди ты, имя упомянул и все подробности жизни...»" "- Луковский... - раздумчиво произнес министр, точно пробуя на зубок фамилию технолога. - Уж не казачьего ли вы роду?

- Так точно, Павел Степанович.

- Я так и думал. Батю вашего помню... Хороший строитель".

Даже роман, посвященный преимуществам цельносварного ко- жуха домны, вычерчен по тем же универсальным лекалам.

В романе В. Ажаева "Далеко от Москвы" Сталин сам заметил простого рабочего, и этому посвящается трогательный рассказ о том, как вождь прислал ему телеграмму. Подобную сцену узнавания найдем в "Клятве": "Варвара Михайловна подходит поближе к Сталину, останавливается и кланяется. Сталин приветливо подзывает ее, пожи- мает руку:

- Это вы, Варвара Михайловна?

- Я, - ответила Варвара.

- Вот она нашлась наконец! - оборачивается он к Молотову. - Письмо вашего мужа оказало неоценимую услугу нашей партии. Я помню его во время обороны Царицына. Отличный был коммунист".

Вождь, узнающий массу, - зеркальное отражение массы, узнающей в вожде себя. Литература совершала полный социалистический цикл "отражения реальной действительности" в оптике вождя-власти и массы.

Характерна в этой связи мысль А. Базена из его статьи "Миф Сталина в советском кино": "Если Сталин, ныне здравствующий, может стать главным героем картины, это значит, что он уже мыслится не в масштабах обычного человеческого существа, но на него распро- страняется особая трансцендентность, присущая живым богам и мертвым героям, иначе говоря, с эстетической точки зрения его физиология функционирует так же, как физиология западной кино- звезды. И в том и в другом случае это выходит за рамки психологии. Показанный таким образом Сталин не кажется, да и не может казаться исключительно умным человеком, «гениальным» вождем, - это сам господь бог, воплощенная трансцендентность. Потому-то и возможно создание его экранного образа параллельно с его реальным существо- ванием. Перед нами 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 некотором социальном гипостазировании, переходе к трансцендентности, то есть, о мифе". И в другом месте. "Мы ясно видим, что в странах Запада изображение на экране живых современников представляет интерес лишь в одном аспекте - том, ко- торый можно было бы условно определить как пара- и пост-исто- рический: либо герой включен в мифологию искусства, актерской игры или науки, либо тот отрезок истории, к которому он причастен, рассматривается как уже завершившийся"⁶¹. Отмеченный А. Базеном

⁶¹ Киноведческие записки Вып I. - М., 1988, с 157, 162-163

Феномен связан, с одной стороны, с особым типом соцреалистического историзма, с другой - с особой ситуацией героя-вождя-власти.

НЕДОРИСОВАННЫЙ ПОРТРЕТ

Сопоставив два всплеска сталинианы в литературе - 1939 и 1949 годов (соответственно 60-летие и 70-летие Сталина), можно увидеть, что канон практически не обновился - репродуцировалось созданное в конце 30-х годов (хотя были, разумеется, и роскошные издания, и пышные постановки, и целый музей подарков вождю со всего света).

Произошло лишь развитие мотива "Сталин - великий полководец всех времен и народов". Это несколько разнообразило Портрет. Тема начала звучать в поэзии. Так, Г. Леонидзе писал о Сталине, который "жаждал отдать народу по капле жертвенную кровь": "Сегодня диких полчищ пламя ты потушил в родном краю, ты спас Москву от вражьих полчищ, ее одев в броню свою". Ему вторил А. Сурков: "На карте фронт узорной вязью вьется, и он, нацелясь в черные кружки, привычным, точным жестом полководца отодвигает к западу флажки".

Но больше всего здесь, конечно, преуспел кинематограф⁶². Если обратиться к киносценариям, можно представить себе, например, финал фильма "Падение Берлина" (киносценарий П. Павленко и М. Чиаурели). На фоне горящего Рейхстага приземляется самолет, из которого выходит Сталин. Несется песня: "Сталину слава! Сквозь пламя сражений бесстрашно провел он советский народ. Прошли мы, как буря, как ветер весенний, берлинской победой закончив поход". Главные герои уже не видят друг друга. В ликующей толпе героиня не

⁶² В цитированной выше в статье "Миф Сталина в советском кино" А. Базен писал: "Пока апологетика Сталина ограничивалась областью слова или даже иконографией, можно было предположить, что это явление частное, относящееся лишь к области риторики или пропаганды, а следовательно, явление обратимое. Здесь же идея превосходства сталинского гения лишена всякой метафоричности и оппортунизма, она носит чисто онтологический характер. И дело здесь не только в том, что кинематограф обладает несравненно большей силой воздействия и убедительностью, чем всякое другое средство пропаганды, но главным образом в том, что у кинематографической образности совершенно особая природа, кино навязывает себя нашему сознанию как нечто строго соответствующее действительности, оно по сути своей неоспоримо, как Природа или История" (Киноведческие записки Вып. I. - М., 1988, с. 168)

слышит своего возлюбленного - "она в этот момент и не думает о нем. Все мысли ее сейчас о Сталине. Увидеть и услышать Сталина - значит... пережить огромное счастье..." Девушка бросается целовать Сталина. Тут "возникает мощное «ура»". Иностранцы, каждый на своем языке, приветствуют Сталина.

- Да здравствует Сталин!

- Пусть вечно живет наш Сталин!

- Слава великому Сталину! - несется на всех языках мира".

В "Великих днях" Н. Вирты (на основе этой пьесы был затем написан киносценарий и поставлен фильм "Сталинградская битва") Сталин не просто полководец, стратег, но и пророк. В разговоре с Черчиллем и Гарриманом в самый отчаянный момент войны он говорит о том, что все происходящее на фронте - это хорошо организованное контрнаступление и приводит в пример древних парфян, которые завлекли "римского полководца Красса и его войска в глубь своей страны, а потом перешли в наступление и уничтожили их... Очень хорошо знал об этом также наш полководец Кутузов, который победил Наполеона и его армию при помощи хорошо подготовленного контрнаступления". Нечто подобное в "Клятве": иностранный корреспондент говорит Сталину, что он должен покинуть Москву, поскольку город вот-вот падет. На это Сталин отвечает: "По-моему, в этом нет никакой необходимости. Тем более сейчас, мистер Джонсон, накануне победы", а на военном совете Сталин говорит: "Да, Сталинград свое дело сделал. Бойцы покрыли себя неувядаемой славой... Фашистские мерзавцы попали в стальную ловушку... Усилить нажим, и бросок в степь! - указывая на карту, говорит Сталин - Доколотите их там. Оборонительный период войны закончился, отныне мы наступаем!" Таким показывала литература стратегический талант вождя, "назначающего" периоды истории и лишь дающего указания по разгрому противника, "указывая на карту"⁶³.

Тот же образ вождя и власти создает соответствующая сцена в "Клятве": "Сзади раздается чей-то голос: «Сталин!» Все бросаются в Георгиевский зал. Оттуда доносится грохот аплодисментов... Сталин поднимает руку. Аплодисменты постепенно смолкают.

- Ну, что же, товарищи, - говорит Сталин, - придется нам сегодня друг друга поздравить с большой победой. С большим праздником.

Гости не догадываются о каком празднике идет речь.

⁶³ Это иллюстрация к каноническому тексту - краткой биографии Сталина, куда вождь собственноручно вписал: "На разных этапах войны сталинский гений находил правильные решения, полностью учитывающие особенности обстановки... С гениальной проницательностью разгадывал товарищ Сталин планы врага и отражал их..."

- Осуществлена, товарищи, первая фаза коммунизма!

Сталин рукоплещет собравшимся. Они отвечают рукоплесканиями, приветствуя того, кто привел страну к торжеству".

Новый уровень традиционного мотива в сталиниане - мотива клятвы также связан с кинематографом.

Умер Ленин. Сталин дает клятву верности учителю. На фоне рефреном звучащих слов: "Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам..." на Красной площади в фильме происходит следующее действие:

"Рузаев не сводит глаз со Сталина и говорит подоспевшему Баклану: "Это Сталин. Клятву дает. Мы тоже дадим".

Сергей снимает с себя шапку, говорит, волнуясь:

- Клятву даю!

Ольга устремилась вперед, шепчет:

- Клянусь!

Товарищ Сталин стоит на трибуне, окруженный ближайшими соратниками и тысячами трудящихся.

Тургунбаев страстно поднимает руку.

- Жизнь отдаю! - громко восклицает он".

Эта почти мистическая сцена, соединяющая в себе элементы шаманского обряда с европейским ампиром, характерна не только сверхмерной театральностью, но демонстрирует явную усталость темы.

Сталин привычно присутствует на страницах книг, но "поэтических" всплесков как в конце 30-х годов уже не было. Тема как бы редуцировалась в эпизоды, превратилась в некий обязательный жест. Очень типично появление Сталина в "Счастье" П. Павленко. Это некое освящение сделанного, пройденного героем, озарение: "Лицо его, все то же - знакомое до мельчайших складок, приобрело новые черты, черты торжественности, и Воропаев обрадовался, заметив их. Лицо Сталина не могло не измениться и не стать несколько иным, потому что народ глядел на него, как в зеркало, и видел в нем себя, а народ изменился в сторону еще большей величавости". После беседы в саду, после всех указаний, после мудрых советов "Сталин, взглянув в глаза Воропаеву, как-то сверкнул лицом, точно по лицу его промчался луч солнца..." Можно было бы сказать, что в послевоенной сталиниане перед нами *вождь уходящий*.

Последний всплеск пришелся на 1953 года. После кончины вождя прокатилась волна публикаций во всех изданиях, успело выйти даже несколько книг, как будто бы специально для того, чтобы, минуя читателя, угодить в спецхраны. Одна из таких книг небольшой сборник стихов украинского классика М. Рыльского "Ранок нашої Вітчизни" ("Утро нашей Родины"). В семнадцати стихотворениях, составляющих его, нет ни одного, где бы не говорилось о Сталине - пишет ли поэт о

Якубе Коласе и тут же - "как неколебимый Сталина солдат"; говорит ли о Давиде Гурамишвили и тут же - "На грузинскую могилу украинка цвет кладет. Всю семью великую и вольную солнце Сталина ведет"; обращается ли к чувашским вышивальщикам и опять - "так вышейте ему такую сорочку красную, чтоб усмехнулся он в родном Кремле"; вспоминает ли о заснеженных Татрах и вновь - "Не разрушить основ дружбы и правда жива мировая за братские компартии Сталин поднял заздравный тост". Завершает сборник стихотворение, написанное по случаю смерти вождя. Называется оно "Вокруг ЦК сплотим свои ряды". "Его нет... Не верит сердце, нет!" - заклинает поэт, но тут же побеждает мажорная тональность - "Земля свой давний обновляет лик, растут и дышат сталинские стройки. Мы идем в коммунистический век - он нас ведет... Он был. Он есть. Он будет!"

Он был. Он есть. Он будет...

Сталиниана завершилась мгновенно - власть стремительно изменяла свой образ к концу 50-х годов началось переиздание книг, вышедших в 30-е - начале 50-х годов, уже в "исправленном и переработанном" виде. Те, что исправить было невозможно, перекочевали в закрытые фонды библиотек, картины ушли в запасники, киноленты подверглись вивисекции. К началу 60-х годов, казалось, сталинская тема вообще исчезла, а сталинианы как будто не существовало вовсе - все соки перелились в лениниану - из побочного рукава сталинианы лениниана на глазах превращается в полноводную реку.

Характерно, что в составе пантеона не происходит сильных изменений: хотя многие из прежних "соратников" прежнего вождя были свергнуты, наиболее легендаризированные из них (Калинин, Ворошилов, Буденный и др.) остались неприкосновенными вплоть до конца 80-х годов, а к былому сонму имен добавились имена "мучеников", "честных коммунистов", "преданных партии большевиков", "незаконно репрессированных в период культа личности" и возвращенных в историю первой оттепелью и затем перестройкой. Литература о них создавалась особенно интенсивно в 60-е годы, а затем в период перестройки: шел активный процесс канонизации репрессированных. Но главное, изменился пик пантеона, на вершине которого оказался теперь только Ленин.

В. Пропп как-то заметил, что миф, потерявший социальную значимость, становится сказкой. Возможно, верно и противоположное: сказка, обретшая новую социальную значимость, порождает миф. В обоих своих изводах - канонически-официозном и либеральном - лениниана составляет единый феномен. Она так же непредставима без стихов А. Сафронова, как и Е. Евтушенко; С. Острового, как и А. Вознесенского; пьес Н. Погодина, как и пьес М. Шатрова. Хотя либеральная литература опиралась на образ Ленина (в особенности в 60-70-е годы

- "Синяя тетрадь" Эм. Казакевича, "Маленькая железная дверь в стене" В. Катаева, драматургия М. Шатрова⁶⁴ - и позже, в начальный период перестройки), эта опора нужна была и позволялась тогда, когда власти необходимо было изменить свой облик - лениниана как способ либеральной борьбы не может рассматриваться обособленно от ленинианы официально-канонической: это "двоение" было предусмотрено в системе мимесирования власти.

О том, какой была послевоенная лениниана, можно судить хотя бы по поэме С. Щипачева "Домик в Шушенском". Оказавшись возле домика Ленина, поэт говорит вовсе не о нем, а о том, что "В Тифлисе, где седыми башни стали, двадцатилетним юношею Сталин по переулкам глиняным идет. В его спокойной и негромкой речи, как клятва, имя Ленина звучит". Поэма о Ленине заканчивалась так: "Идут колонны тесными рядами, и к ним простерта Сталина рука: - Пусть осенит вас Ленинское знамя... - и эхом вторят Сталину века". Формула "Сталин - это Ленин сегодня" оказалась верной и в обратном прочтении: "Ленин - это сегодня Сталин". Напрочь отринув эту формулу в начале 60-х годов, какую новую поэтику могла выработать литература? Ответа на этот вопрос следует искать, конечно не в литературе - ломка голоса литературы отражала ломку голоса власти эпох оттепели и перестройки: в эти моменты власть приблизительно знает, какой она не хочет выглядеть, но не знает определенно, какой она выглядеть хочет. Эта "растерянность" порождает ситуацию "безнадзорности" литературы - так рождается "Казанский университет" Е. Евтушенко или позже пьесы М. Шатрова. Такого рода произведения призваны смягчить образ власти. Но весь "поэтический строй" послесталинской ленинианы остается совершенно прежним: "В избе, уткнувшейся в уральские сугробы, на свете мальчик первый день живет. Мать рядом спит. Ей сон тревожный снится. Ей не дойти до светлой правды той, что и в глухую эту ночь родиться не страшно даже сиротой. Под окнами черствеет снег вчерашний, святые скорбно смотрят из угла. За сына было б матери не страшно, когда бы знать про Ленина могла". Замена Сталина на Ленина, как можно видеть, не изменила ничего. Для этого есть лишь одно объяснение - сохранение природы литературы и, соответственно, природы власти: литература "въехала" в шестидесятые годы с заменой имен и с горячим желанием изменить свой образ, но с сохранением всего набора лекал.

⁶⁴ Так, А. Вознесенский завершает поэму "Лонжюмо" открытым по сути вопросом "Скажите, Ленин, в нас идеи не ветшают? И Ленин отвечает. На все вопросы отвечает Ленин". Впервые произведение о Ленине завершилось вопросом и к тому же вопросом безответным: дважды сказано, что "Ленин отвечает", но что именно отвечает не ясно даже гипотетически.

Очевидно, что канонизация Ленина, шедшая в 60-е годы, практически ничем не отличалась от прежней канонизации Сталина⁶⁵. Если поставить стихи, скажем, Джамбула о Сталине рядом со стихами советских поэтов 60-80-х годов о Ленине, разница будет только в именах: "Меж гениев, рожденных под луной, еще не видел мир таких, как Ленин" или "Дорогу к правде указал нам Ленин... Иные гении приходят и уходят, но гений Ленина - на все века".

Образ вождя меняется с образом власти. Когда у власти вновь возникает потребность в перемене собственного лица, это прежде всего отражается в литературе о вождях. Такова была ситуация 1934 года, затем 1956, середины 70 годов, потом второй половины 80-х. В середине 70-х годов перемены в образе вождя были связаны с попытками рестаилинизации. Так воскресает позабытая уже формула "Сталин - выдающийся полководец" в романах И. Стаднюка, вновь перед зрителями возникают знакомые интерьеры кабинетов вождей в многочисленных киносериалах о войне⁶⁶. Эти произведения удостоиваются высших государственных наград и премий. И вот уже звучит другая знакомая формула в акrostихе Ф. Чуева, начальные буквы строк которого составляют заветное "Сталин в сердце". И вновь замелькали на страницах романов встречи героев с вождем. Но с каким вождем! Не только гениальным стратегом, но с личностью утонченной, влюбленной, например, в оперную музыку. Замечательна в этом смысле сцена из романа П. Проскурина "Имя твое": "Сталин, любивший именно эту оперу с какой-то... болезненной страстью... в этот вечер не чувствовал, к своей досаде, всегда ожидаемого удовлетворения". И далее: "И сам Сталин, и Брюханов были как бы в одной точке напряжения в ощущении чего-то... Сталин... не меняясь ни одним мускулом в лице, напряженно ждал своего полного слияния

⁶⁵ В этой связи примечательна мысль А. Базена о том, что канонизация Сталина в советском искусстве говорит как бы "о конце Истории, или, по меньшей мере, о завершении ее диалектического развития в социалистическом мире. В то же время, 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" (Киноведческие записки Вып. I. - М., 1988, с. 166).

⁶⁶ О том, как шел процесс возвращения Сталина в советский кинематограф, см. В. Фомин "Никакой эпохи культа личности не было...", или Как кино избавляли от крамольной темы - Искусство кино, 1989, № 1.

с музыкой, почти физически отдавшись ожиданию этого момента". Наконец: "Брюханов отметил про себя почти незаметное движение Сталина - он как-то всем телом подался к сцене, и Брюханов понял, что и он ждал именно этого момента", после чего "Брюханов увидел совсем близко перед собой глаза Сталина и удивился их молодому блеску". Л. Петрушевская, комментируя эту сцену, говорит о том, что здесь перед нами советский вариант изображения скрытых сексуальных комплексов ("Иностранная литература", 1989, N 5). И хотя с этим трудно спорить, замечательна эта сцена другим: даже в пароксизме конца 30-х годов сталиниана не доходила до такого психологизма. Отличительная черта возрожденной в 70-е годы сталинианы - изображение Сталина как фигуры "противоречивой" ("пошескиповски противоречивой", как скажет П. Проскурин уже в конце 80-х годов). Разумеется, ни о какой противоречивости вождя в классической сталиниане не могло быть и речи - это обретение советского искусства 70-80-х годов.

Очевидная каноническая неизменность постсталинской ленинианы едва ли не полнее всего раскрывается в рассуждениях писателей о собственной работе над образом Ленина. Так, Н. Погодин, живописавший Ленина и Сталина в 30-е годы, в начале 60-х годов будет писать: "Мы должны искать в ленинском образе вдохновенные черты озарения, пророчества, которое высекается гениальными искрами ума, силу предвидения"⁶⁷. Можно видеть, что кроме имени ничего не изменилось. Или - любимый мотив сталинианы: "Все, что сделано тобою, передать бессильна речь". Уже в начале 60-х годов М. Прилежаева будет спрашивать: "Писать о гении или хотя бы только об отдельных штрихах жизни гения. Как решиться? Где взять смелости?"⁶⁸, ведь Ленин - "самый человечный и великий на земле человек". Г. Серебрякова - автор книг о Марксе будет писать о том, как изучала она почерк Маркса: "подобно графологу, вглядывалась я в крошечные буквы, пытаюсь лучше понять черты характера того, кто их писал... я видела сны, связанные с той или иной сценой из жизни моих героев"⁶⁹. Тут интересна сама методология работы над образом. Нечто подобное делала М. Шагинян, извлекая "уроки у Ленина" из особенностей почерка и каких-то заметок на полях ленинских черновиков. Ее уроки - "всю жизнь стремиться подражать Ленину", научиться не только мыслить, но и жить и чувствовать по-ленински. М. Прилежаева "с замиранием сердца" смотрит на то место, где в 1894 году создавалась ленинская книга "Что такое «друзья народа»?": "Я бродила аллеями

⁶⁷ Н Ф Погодин, Г И Серебрякова, М П Прилежаева Великие образы - М, 1962, с. 8.

⁶⁸ Н Ф Погодин, Г И Серебрякова, М П Прилежаева Великие образы, с. 13.

⁶⁹ Н Ф Погодин, Г И Серебрякова, М П Прилежаева Великие образы, с. 24.

парка, над крутым, поросшим полевыми гвоздиками берегом реки Шахи и думала о Ленине. Может быть, в свободный от работы час он стоял здесь, радуясь синеве лесов и тихой прелести русской речушки. Видел вот эти избы, соломенные крыши, журавли колодцев, эти овины, плетни?"⁷⁰.

Можно наблюдать полное отсутствие дистанции между автором и персонажем. Автор стремится к полному слиянию с вождем, и потому какое-либо осмысление материала, а значит, и отход от персонажа в таких условиях невозможны. Читая воспоминания писателей о своей работе над образом Ленина, легко увидеть отсутствие границы между "писательскими воспоминаниями" и самими "художественными текстами" - здесь одинаковая ситуация рассказчика. Не случайно Ленинской премии удостоивается и становится образцом ленинианы в 70-80-е годы "Лениниана" М. Шагинян - маргинальный текст, определяемый советской критикой как "мемуарная проза".

Если вспомнить о сталиниане - всех этих самоуничижительных "мне подвиг его не положен", "гений из гениев", или строках из "казахского народного сказа": "Ах, Асан Кайгы онемел, - он и слова сказать не смел, он стоял у подножья гор, а оттуда сиял Его светлый взор", то станет ясно, что постсталинская лениниана лишь перенесла свой пиетет на Ленина. Метаморфозы, происходившие с образами Ленина и Сталина в советском искусстве (то отталкивание, то подчеркнутая преемственность, то вновь отталкивание и т. д.), могут быть описаны, думается, через механизм близнечного мифа. Как известно, близнечный миф повествует о чудесных существах, представленных в виде близнецов и часто выступающих в качестве родоначальников племени или культурных героев. Близнецы-братья в дуалистических мифологиях (здесь перед нами именно этот случай) связываются: один - со всем хорошим, другой - со всем плохим и порочным. В близнечном мифе братья-близнецы могут быть либо соперниками, либо союзниками, но (что очень важно в нашем случае) они не могут в рамках одной мифологической системы *переходить* из одного состояния в другое. В советской же модели с введением новой мифологии, вводится и новое исчисление времени. Эта новая ситуация "нова" лишь в знаковом отношении оперируя одними и теми же героями, советская идеология переписывает один текст, всякий раз сакрализуя его и выдавая за новый - это разные лица одной и той же власти.

Но когда писательница, подобно тургеневской девушке, с трепетом и умилением смотрит на тот пейзаж, которым полвека назад "может быть" (!) любовался Ленин, а другая не может оторваться от

⁷⁰ Н. Ф. Погодин, Г. И. Серебрякова, М. П. Прилежаева Великие образы, с. 13.

ленинских пометок на полях книг, а третья доводит себя до такого состояния, что герои политической истории стали являться ей во сне; и когда в своей ленинской поэме С. Михалков пишет о том, что "вся жизнь великого вождя передо мной встает" и складывает эту жизнь неизвестно из чего - "коса, и грабли, и топор, и старое весло... Как много лет прошло с тех пор, как много зим прошло!..", "но как нам хочется, друзья, на чайник тот смотреть!", нужно понять, что и это "смотрение на чайник", и вздохи у берега реки, и сновидения, и изучение почерка вождя и книжных пометок - та зияющая пустота, которая образовывается на месте Портрета. Образ вождя оказался тавтологизированным и протертым до дыры - пустоты.

Пределом славословия может быть только апелляция к ограниченности возможностей языка. Отсюда - мотив невысказанности любви и преклонения: "И думы поэта любого единым желаньем полны - пропеть бы достойное слово о гении нашей страны", "И слов не хватает воспеть тебя! Ты дал нам счастье и свет И мудрым мыслям твоим, отец, конца и предела нет!", "В горах, где носятся орлы, стремясь в простор безмерной дали, певец сказанья создает лишь о тебе, великий Сталин", "Назвать победы невозможно незавоеванной тобой". В предисловии к киносценарию "Клятва" П. Павленко и М. Чиаурели задаются вопросом: "Как рассказать о Сталине? Как это сделать? Какими средствами?" Убежденные, что "есть в искусстве какая-то тайна, порой неведомая и для самих художников", киносценаристы пишут: "да простят нас товарищи по искусству, ни один из созданных нами портретов Сталина нельзя считать совершенным. Никто из художников не сумел уловить и передать теплый блеск его глаз, обаяние улыбки, скрытый глубокий юмор метких, разящих слов - те едва уловимые детали, своеобразие которых присуще только ему и которые составляют черты его индивидуального облика, простого, но эпического".

Слово "блуждает" в неизъяснимости, нельзя найти сравнения, вербализовать восторг и оцепенение перед величием Сталина (как в казахском "народном сказе": "Ах, Асан Кайгы онемел, - он и слова сказать не смел, он стоял у подножья гор, а оттуда сиял Его светлый взор"). Этот восторг и поиск сравнения более всего распространен в фольклоре: "Не сравню тебя с Арагвой, пенно-яростной и бурной, не сравню тебя и с Волгой, многоводной, тихоструйной. Не Казбек ты седовласый, недоступный и далекий, над скалистою громадой не утес ты одинокий... Ты - орел нагорной выси, небеса ты рвешь крылами. Ты - прозренья нашей мысли, вождь, открывший наши вежды, ты - огонь, в душе горящий, ты - сверканье надежды. Ты - наш ум, душа и сердце, крови бурное течение, ты - среди глубокой ночи словно солнца появление". Это сравнение "от обратного" ("не сравню тебя с Арагвой...", "не Казбек ты седовласый...") характерно не только очевидной "фоль-

клорностью" (ср.: "то не Бело море взволновалось - Иосиф-свет приза-мыслился" у Марфы Крюковой), но именно обнажением ситуации несравненности. Сама эта ситуация (как в случае с портретом) становится предметом "поэтических медитаций" в советском искусстве. Еще прежде чем застыть в соцреалистическом каноне ленинианы и сталинианы, эта тема - невозможности создать образ вождя и ослепления его величием - обнаруживается в прижизненной лениниане. На вечере, посвященном 50-летию Ленина, в апреле 1920 года, пролетарский поэт В. Кириллов начал свою речь словами: "Товарищи, я выступаю как пролетарский поэт, но я должен разочаровать вас, я не прочту стихов о Ленине, потому что у меня нет ни красок, ни средств для того, чтобы изобразить эту величайшую фигуру нашего времени. И если, товарищи, мне когда-нибудь удастся в своем произведении передать этот великий облик человека, я бы считал это своей законченной литературной работой... Когда, товарищи, вспоминаешь прошлое и ищешь, с кем бы сравнить Владимира Ильича, то не находишь. Все, что встает в представлении самой величайшей личности, не может сравняться с этой фигурой, никогда еще не было в истории человека, который бы выражал в себе чувство, стремление, волю в такой огромной массе"⁷¹.

Почему нельзя изобразить вождя и как совместить очевидную избыточность, повторяемость портретов с этим навязчивым мотивом невозможности "ухватить" ленинский (сталинский) образ? Один из ответов найдем в советской критике: "Дать образ Ленина - это значит также и жить с ним одной жизнью, ходить по улицам рожденных им городов, говорить с людьми, жить всей советской жизнью, которую он для нас создал. И черты героя, черты Ленина, черты Сталина надо искать в каждом советском человеке - только в связи с народом познается вождь"⁷². Итак, вождь неуловим, подобно самой жизни. Здесь перед нами более общая проблема соцреалистического мимесирования, связанная с "ленинской теорией отражения". Вторичность образа, отражения, постулируемая соцреалистической эстетикой, в лениниане (сталиниане) как бы отступает, сохраняя за собой лишь вербально-риторический плацдарм тема невысказанности лишь сопровождает лавину ленинианы (сталинианы), придавая Портрету оттенок фатальной незаконченности.

С этим, надо полагать, связан поиск внешнего правдоподобия портрета в театре и кино. "Поскольку людьми, воплотившими в себе

⁷¹ Речь т. Кириллова на Коммунистическом вечере, посвященном 50-летию В.И. Ленина. - В кн. Недорисованный портрет: 50-летие В.И. Ленина в речах, статьях, приветствиях, с. 23

⁷² М.Шкапская Рассказы о Ленине - Октябрь, 1941, N 1, с. 186.

наиболее характерные, идеальные черты советского человека, являются вожди коммунизма, постольку обрисовка образа этих вождей, особенно образа Ленина, является тем самым обрисовкой наиболее ярких характеров нарождающегося социалистического человечества", - писал в одной из передовиц журнал "Театр", требуя создания такого образа Ленина, который сочетал бы в себе правдоподобие со сталинской трактовкой вождя: "Мы хотим видеть на сцене актеров, похожих на Ленина (чтобы и лицо, и походка, и жесты, и речь были сходными), но более всего мы хотим видеть такой образ Ленина, который нарисован товарищем Сталиным. Именно этот образ - единственно правдивый, яркий, цельный. Образ Ленина, нарисованный товарищем Сталиным, потому именно монументален и величественен, что он человекен, истинен"⁷³. Перед нами - механизм соцреалистического мимесирования, сочетающего в себе требование "конкретно-исторического изображения" "жизни в формах самой жизни" ("и лицо, и походка, и жесты, и речь" должны быть "сходными") с необходимостью показать "жизнь в ее революционном развитии" (так как трактует образ Сталин). Именно Сталин предстает здесь в роли художника - он нарисовал Ленина таким, что приближение к этому портрету - задача поистине невыполнимая для обычного художника: образ - "единственно правдивый, яркий, цельный" - уже создан. Так налагаются две "невозможности": одна - ухватить "живого Ленина", другая - воссоздать сталинский портрет Ленина. Именно Сталин создал "живой образ", решив "двуединую" эстетическую задачу - соединил "формы самой жизни" с "жизнью в ее революционном развитии". Для смертного эта эстетическая задача неразрешима в принципе: "Одно дело внешне фактографическое, так сказать, изучение образа, другое - проникновение в глубь, в самую сущность образа. Надо художественно воспроизвести не только внешность Ленина, но самую сущность его"⁷⁴.

"Беспредельная простота наружности Ленина", о которой писал А. Луначарский, оказывается (как и все "беспредельное") обманчивой. К. Федин вспоминал об одном художнике, писавшем Ленина на II конгрессе Коминтерна, который "ощупывая цепкими глазами фигуру Ленина... силился перенести ее жизнь на бумагу. Но жест, но движения Ленина оставались не пойманными. Художник пересел на другое место. Потом я его видел на третьем, на четвертом. Объективы фотокамер и кино вместе с художником ловили неуловимого живого Ленина"⁷⁵. О сложности выражения "всего необъятного богатства

⁷³ Образ Ленина будет жить в веках (Передовая). - Театр, 1939, N 1, с. 6, 10.

⁷⁴ Образ Ленина будет жить в веках (Передовая), с. 10.

⁷⁵ К. Федин Живой Ленин - В кн. Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. В 5-ти тт Т 4 - М., 1969, с. 231-232

ленинского характера", его "духовного мира в чертах внешнего облика" говорил и Поль Вайян-Кутюрье: "Нарисовать Ленина до сего времени не удалось; черты его лица были до того насыщены внутренним содержанием его образа, что передать это карандашом почти невозможно"⁷⁶. Речь пока идет лишь о фатальной ограниченности обычных средств искусства (слова, карандаша, кисти, камня) в передаче человеческого образа.

Но вот Портрет нарисован. Теперь он должен восприниматься не как образ, но как "живой Ильич": "Картина «Ленин в Октябре», - пишет Л. Малюгин, - смотрится временами как документальный фильм. Это, разумеется, не только не умаляет достоинства произведения, а повышает его значение, ибо каждое подлинно художественное произведение всегда имеет большую познавательную ценность"⁷⁷. Итак, становясь "документом", Портрет претендует на "выход в жизнь", стремится избавиться от своей художественной вторичности. Поэтому актер должен "вживаться" (по идеально пригодной для этого системе Станиславского) в своего персонажа. "Я перечитал все сочинения Ленина 17-18-го годов, - вспоминал В. Софронов, сыгравший Ленина в "Человеке с ружьем" Погодина в БДТ, - я изучил все, что когда-либо было написано о Ленине, особенно людьми близкими к нему. Я с громадным волнением слушал грамофонные записи его речи. Я видел хронику о Ленине... хроника мало дала мне: она показывала Ленина в очень мелких движениях. Гораздо большему я научился, рассматривая скульптуру и живописные изображения Ленина... и живопись и скульптура отбирали характернейшие черты Ильича. Много помогли мне люди, которым выпало счастье видеть Ленина живым". В "работе над ролью", как можно видеть, актер шел от готового Портрета. Но заканчиваются эти воспоминания сакраментальной фразой: "Конечно, до идеала пока еще бесконечно далеко. Вот почему еще и живет моя мечта: по-настоящему сыграть Ленина"⁷⁸. Что значит здесь эти "идеал" и "по-настоящему"? "По-настоящему воплотить образ Ленина" практически невозможно. Это не удалось даже канонизированному уже Маяковскому: "приходится признать, что ни один из наших поэтов не смог дать образ Ильича во всей многосторонности его как вождя и человека... Единственным исключением является «лучший, талантливейший поэт нашей советской эпохи» - Владимир Маяков-

⁷⁶ П Вайян-Кутюрье Ленин. - В кн Ленин всегда с нами Воспоминания советских и зарубежных писателей - М., 1967, с 411

⁷⁷ Л Малюгин Образ Ленина в искусстве - Искусство и жизнь (Ленинград), 1939, N 1, с 3

⁷⁸ В Софронов Работая над великим образом - Искусство и жизнь (Ленинград), 1939, N 1, с. 6

ский". Но "не все удалось Маяковскому в поэме. Историко-революционные зарисовки беглы и поэтически разработаны недостаточно глубоко... Историческая роль Ленина освещена не с той кристальной ясностью, верностью и убедительностью, какой требует художественное воплощение образа великого Ленина... Маяковский не смог дать законченный портрет Ленина"⁷⁹. Маяковский не потому "не смог дать законченный портрет", что делал это "неталантливо" или "неверно". Напротив, он, как "лучший и талантливейший", сделал все наилучшим образом. Дело в другом.

Обратимся к №1 журнала "Театр" за 1939 год, полностью посвященному образу Ленина в театре - на разных сценах страны. В завершающей редакционной статье говорится: "Известно, что среди многих исполнителей роли Ленина ни один не создал и не мог создать этот образ во всем его многообразии"⁸⁰. "И не мог создать" - это, конечно, "известно". Вот почему "обидно Джамбулу, что беден язык, бессильны слова, чтобы гимн прогреметь, чтоб сталинский гений достойно воспеть" (Джамбул Джабаев "Ленин и Сталин"), вот почему "твое имя произношу, от волнения едва дышу, сердцем чувствую, что расту, словно стебель стремлюсь в высоту" (казахская песня "Незабвенному вождю").

Еще "на заре" советской эпохи, в августе 1923 года пролетарский поэт Н. Полетаев написал: "Портретов Ленина не видно: похожих не было и нет. Века уж дорисуют, видно, недорисованный портрет. Перо, резец и кисть не в силах весь мир огромный охватить, который бьется в этих жилах и в этой голове кипит. Глаза и мысль нерасторжимы, а кто так мыслию богат, чтоб передать непостижимый, века пронизывающий взгляд?"

Прошло 10 лет, в расцвете сталинианы советская критика традиционно констатирует: "Нет еще в нашей литературе всесторонне глубоко изображенного образа Ильича, который воплотил в себе, в своей жизни и героизм эпохи, и основные тенденции развития действительности, и всестороннее развитие жизни и личности в революционной борьбе"⁸¹.

Пройдет еще полвека, и в разгар "перестройки", когда главный художник - создатель "единственно правдивого, яркого, цельного" образа Ленина - Сталин будет окончательно низвергнут и власть будет интенсивно "обновлять" и "перестраивать" свой образ, стремясь придать социализму "человеческое лицо", в канун выхода к совет-

⁷⁹ В Щербина. Поэты о Ленине - Октябрь, 1938, № 1, с 218-219

⁸⁰ Неоцененное событие (Редакционная) - Театр, 1939, № 1, с 57

⁸¹ П Белогурова Ленин в народном творчестве и художественной литературе - Подъем (Воронеж), 1934, № 1, с 118

скому читателю огромного потока антисталинской и антиленинской литературы, созданной на Западе, "Правда" заговорила о "нашей гордости": "в Советском Союзе, на родине Ленина (!) до сих пор нет настоящего научно поставленного лениноведения. Похоже, что за годы, пока мы распевали песни о Ленине, украшались его лозунгами, цитатами и портретами, на Западе куда серьезнее подходили к изучению и ленинизма, и политической биографии Ленина. Так где же наша гордость?"⁸².

Итак, рисуя Портрет и заведомо зная, что он не может быть нарисован, чем предстает лениниана-сталиниана? Самоценным, как становится ясно, был сам процесс изображения, продуцирования Портрета. Создание образа вождя лишь по недоразумению могло восприниматься современниками как перспективный процесс "приближения к образу" - он был самодостаточным. Здесь сакрализовалось основное действие - создание образа власти через создание образа вождя. Этот Портрет в принципе не может быть дорисован живой властью: вождь "жил, жив, будет жить" пока жива власть. Портрет вождя - это автопортрет власти.

В 1939 году слова Н. Полетаева "века уж дорисуют, видно, недорисованный портрет" были названы "эстетическим агностицизмом"⁸³. Советская литература, "преодолевая" этот "эстетический агностицизм", на протяжении 70 лет создавала Портрет вождя, постоянно подчеркивая, что этот Портрет - в силу величия вождя - в принципе не может быть создан. Для чего же Портрет создавался? Самоценность этого "невозможного" строительства может быть понята лишь в контексте общей задачи советской литературы - перманентной презентации власти.

Литература о вождях закончилась тем, с чего началась: "Портретов Ленина не видно". Завершился соцреалистический цикл: "века уж дорисуют, видно, недорисованный портрет". Что ж, говоря соцреалистически, "жизнь дописала книгу": не стало власти - не стало и Портрета, хранящегося теперь в запасниках постсоветского массового сознания.

⁸² Правда, 1989, 29 августа.

⁸³ Образ Ленина будет жить в веках (Передовая). - Театр, 1939, N1, с 9

МИСТЕРИИ ВОЙНЫ И МИРА

СТОЙ! КТО ИДЕТ?!

Становление манихейского мифа советской литературы

И в бой меня ведут понятные слова...

О. Мандельштам.

РЕЖИМ ЛИТЕРАТУРЫ

Из всех аббревиатур 30-х годов до наших дней дошла, кажется, одна - ДОСААФ. И то, понятная только людям старшего поколения и посетителям стрелковых тиров. Нам же предстоит обратиться к ситуации, когда таким военно-учебным заведением была вся литература.

Конец 20-х - начало 30-х годов - время упадка и распада основных литературных группировок, канун упразднения всех "литературно-художественных организаций" и создания единого Союза как института государственного искусства. Отнюдь не случайно, что именно в это время безраздельного господства РАППа, его установок и

доктрин, его монополии на выражение официальной точки зрения в искусстве рождается ЛОКАФ (Литературное Объединение Красной Армии и Флота) - последнее детище еще не до конца государственного, но наполовину революционного искусства. Этот "младший ребенок" окажется самым любимым и близким для соцреализма, поскольку с удивительной чистотой выражал главные - милитарные - потенции тоталитарной культуры.

ЛОКАФ явился сложным сплавом: если судить по составу деятелей, вошедших в его руководство, мы обнаружим здесь и деятелей РАППа, и Литфронта, и "Кузницы", и военно-политических институтов, и просто энтузиастов... Новая организационная структура еще до своего оформления имела достаточные материальные возможности для собственного периодического издания - альманаха "ЗАЛП", четыре "очереди" которого вышли в Ленинграде в 1930 году. Субсидировал издание ПУРККА, и эта связь с армейским политическим управлением не только не камуфлируется, но, напротив, постоянно и с гордостью подчеркивается. Собственно, о *связи* говорить здесь, очевидно, не следует. Если взглянуть на коллективную фотографию членов Центрального Совета ЛОКАФ, то можно обнаружить лишь несколько человек в штатском - все остальные были попросту военными журналистами или сотрудниками ПУРККА.

Открывая "Первый залп", один из основных деятелей ЛОКАФ и главный литературный критик будущей организации Н Свирин сетовал на то, что "литература о Красной армии *мирного* периода легко и с комфортом разместится на небольшой полочке. 3 книжки - вот весь наш «железный инвентарь»"¹. Ситуация накануне создания ЛОКАФ рисовалась им в самых мрачных тонах, но стоит обратить внимание и на "военную выправку" литературно-критической мысли одного из главных в будущем локафовских деятелей: "Разрозненная цепь поэтов и прозаиков в серых шинелях вот уже много лет подряд безуспешно атакует литературные высоты, почти без связи, без командиров, с примитивным оружием в руках" и далее: "Редакции военных газет обстреливаются ружейным огнем бесчисленных рассказов и стихотворений. Изредка залетает живое, талантливое произведение. Тогда в редакции - праздник. Но это - исключение. Слабая художественная обработка, избитые темы, шаблонная, поверхностная разработка темы - вот что является правилом. Больше всего достается часовому, о котором обычно уже в начале рассказа можно сказать, что он получит наказание или награду с объявлением в приказе. Измученного писателями часового чаще всего подменяет на литературном

¹ Ник Свирин *Нетронутая целина*. - *Первый залп* Первая очередь - Л-д., 1930, с. 3.

посту влюбчивый, болтливый красноармеец, падающий жертвой обольстительницы-шпионки... Мораль в большинстве случаев выпирает из рассказа, как стальная пружина из ветхого дивана"². Огромные усилия по созданию военно-писательской организации реального положения не изменили. Группа "Красная звезда" при ЛВО (Ленинградском военном округе) - это и была редакция, обрабатывавшая графоманские тексты красноармейцев.

Организаторы будущего объединения отлично знали, что "Красная Армия является своеобразной лабораторией, в которой происходит переделка психологии мелкого собственника крестьянина в передового борца на фронте социалистического строительства. Причем, этот процесс, который мы наблюдаем вообще во всей стране, в казарме происходит в ускоренных темпах. Поэтому здесь, в казарме, можно наблюдать этот процесс с особой наглядностью и рельефностью"³. Но основная задача - репродукция этого положения на все советское общество - не решалась самими красноармейцами. Необходима была "спайка" армии и писателя: "С одной стороны, мы имеем квалифицированных советских писателей, большинство которых армии не знают, об армии не пишут. С другой стороны, мы имеем многочисленные отряды молодых, начинающих писателей в Красной Армии и Красном Флоте, которые знают армию, выросли в этой армии, пишут об армии, но, к сожалению, в основной своей массе не овладели еще художественным мастерством. Задача ЛОКАФа в том, чтобы сомкнуть эти ножницы с обоих концов. С одной стороны, нужно срочно организовать помощь начинающим писателям Красной Армии и Красного Флота. С другой стороны, мы вплотную должны заняться работой по военизации самих писателей. Нужно добиться того, чтобы наше литературное объединение привлекло широкое внимание писателей к вопросам обороны. Нужно развеять то мирное настроение, которое существует еще среди значительной части советских писателей. Нужно, чтобы они поняли, что период передышки завтра же может окончиться, и в завтрашний же день все советские писатели будут поставлены на службу обороны... Художественное слово должно быть мобилизовано на задачи обороны страны, художественное слово должно быть рычагом для поднятия боевой готовности как самой Красной Армии, так и широких слоев трудящихся"⁴.

Поскольку же главным проводником политики партии в это время был РАПП, то именно к нему и обратились военные, найдя здесь

² Ник Свирин Нетронутая целина, с 3.

³ Ник Свирин Художественное слово на службу обороне - Залп Четвертая очередь - Л-д., 1930, с. 4.

⁴ Ник Свирин Художественное слово на службу обороне, с. 5-6.

поддержку и понимание. С организацией ЛОКАФ в 1930 году "Залп" станет ежемесячным "толстым" журналом в Ленинграде, а в Москве начнет выходить журнал "ЛОКАФ", который в 1933 году будет переименован в "Знамя". Рост "Знамени" будет по тем временам внушительным - за два года тираж журнала вырос в два с половиной раза.

"Спайка" ПУРКА с РАППом будет поначалу прочной, и РАПП, позиции которого к тому времени были очень сильны, приложил немало усилий для создания ЛОКАФ как своего "боевого отряда". Напутствуя новую организацию, главный рапповский деятель Л. Авербах говорил: "Мы убеждены, что кадры, которые идут в литературу и через ЛОКАФ, это будут новые напостовские, рапповские, вапповские кадры, это будет один из отрядов большой армии пролетарских писателей, борющихся за искусство большевизма, проводящих генеральную линию партии на литературном фронте"⁵. РАПП, разумеется, втянул новую организацию в свои литературно-политические игры, и заветом будущему военно-литературному объединению были указания. локафовцы должны быть "настороже по отношению к воронщине", "бороться с деборинщиной", "бороться с лефовцами", с Литфронтом, который является "выражением мелкобуржуазных колебаний в пролетарском движении". Л. Авербах, оставаясь верным себе, учил "будущих локафовцев" тому, что "противника надо добивать в литературе, как и во всех других областях"⁶.

Совет пригодился всего через год, когда разогнанный постановлением ЦК ВКП(б) РАПП будет добиваться своими же учениками - локафовцами: урок "революционной морали" был вполне усвоен. И не только морали, но и эстетики. "Что такое отставание литературы?" - спрашивал Авербах. И отвечал: "Это - недостаточная по сравнению с необходимым и возможным роль и место искусства в современной классовой борьбе. Как преодолеть отставание? Увеличить роль и удельный вес искусства в боях за социализм"⁷. Эта "простота" в понимании искусства навсегда останется в оборонной литературе.

Пока же взаимопонимание было полным: ЛОКАФ во всем следует за организационно-политическими структурами РАПП и РККА. В резолюциях I пленума ЦС ЛОКАФ, проходившего 5 - 10 апреля 1931 года читаем: "Пленум полностью одобряет литературно-политическую линию ЛОКАФ на решительный отпор попыткам Литфронта использовать отдельные организации ЛОКАФ для борьбы против литературно-политической линии РАПП... Построить организацию ЛОКАФа в

⁵ Л Авербах За большое искусство большевизма. - ЛОКАФ, 1931, N 7, с.155.

⁶ Л Авербах За большое искусство большевизма, с.151

⁷ Л Авербах За большое искусство большевизма, с.147.

соответствии с военно-окружной организацией РККА... Важнейшая организационно-политическая задача ЛОКАФа - связь с другими литературными советскими организациями, в первую очередь с ВОАПом и РАППом, как ведущими отрядами пролетарской литературы"⁸. Единодушие было таким, что один из ведущих деятелей ЛОКАФ С. Рейзен заявил: не нужен журнал ЛОКАФа о литературной учебе - "здесь мы говорим: "Учитесь у РАППа"⁹.

Связь с политуправлением будет еще более тесной. Это и понятно: создавался институт государственной литературы. Главная потенция тоталитарного государства - война. Все же литературно-идеологические надстройки факультативны - литература идеологически обеспечивает государственный милитаризм. Впрочем, разговор о связи "писателей-оборонщиков" с ПУРККА впереди, и вопрос об их "переподчинении" остается открытым, хотя есть все основания предполагать, что никакого "переподчинения" и вовсе не было: было сращение двух партийно-государственных институтов - государственной литературы и армии, где армия была не просто "соучредителем", но главным заказчиком и теневым руководителем ЛОКАФа, состоящего из "литераторов в штатском". Вернемся, однако, к РАППу.

Тогда как Н. Свирин клятвенно заверял: "ЛОКАФ имеет определенную литературно-политическую линию. Этой линией может быть только литературно-политическая линия РАПП"¹⁰, в Ленинграде локафовцев напутствовал другой видный рапповец Ю. Либединский: "если говорить о той тематике, которую перед каждым советским писателем Советского Союза ставит реконструктивный период, то надо сказать, что самой трудной и вместе с тем самой почетной задачей является изображение Красной Армии в условиях «мирных». Подчеркиваем: это не «боковая» «ведомственная» тема, которую должны осветить специальные «военные» писатели - это генеральная тема реконструктивного периода, и писателя, который этой темой овладеет, мы вправе считать «крупнейшим писателем нашей страны»". А поскольку такого "крупнейшего писателя нашей страны" еще нет, необходимо, по мнению Ю. Либединского, ЛАППу и ЛОКАФу действовать вместе - объявить призыв ударников в Красную Армию, создать локафовские ячейки на предприятиях и т. п. Задача ставилась совершенно определенная: "Надо, чтоб в ответ на вой шакалов и гиен международной буржуазии и попов пацифизма, в ответ на заговоры вредителей, мы своим творчеством заставили бы каждого рабочего и

⁸ ЛОКАФ, 1931, N 4, с 135, 141.

⁹ С Рейзен Лицом к творческим вопросам. - ЛОКАФ, 1931, N 4, с 14

¹⁰ Н Свирин Война и литература - На литературном посту, 1930, N 20, с 19.

крестьянина нашей страны почувствовать себя красноармейцем в отпуску и каждого рабочего и крестьянина Запада и Востока - красноармейцем, который завтра пойдет на призыв в Красную Армию Международной революции".

И действительно, "спайка" произошла. В резолюции пленума правления по докладу ЛБО ЛОКАФ "Военная опасность и задачи художественной литературы" говорится о том, что для "тесной спайки" необходимо "осуществлять ЛАППовское влияние на ЛОКАФ", "прикрепить для работы в президиуме ЛОКАФ одного из секретарей ЛАПП (т.Фадеева)", "принять активное участие в мероприятиях ЛОКАФ по военизации писателей" и т. д., указывалось, что в 34 литкружках ЛОКАФ состоит 400 человек и "от систематического руководства этими кружками и от степени внимания к ним будет зависеть осуществление рапповского влияния на растущие писательские кадры"¹¹.

Как понимали сами авторы свой призыв видно из стихотворения Ив. Власова "Призыв в литературу": "Ударник от станка! От плуга! От винтовки! Война - твоя мишень, твой первый злейший враг. И на борьбу с врагом возьми на изготовку каленый штык рабочего пера! Встань крепко на литпост, как у станка стоишь ты, и, вскинув взгляд прожекторным лучом, ударь по всем, кто гибели нам ищет, картечью слов и стройки кирпичом!" (Залп, 1931, N 5).

Переход из одной армии в другую - литературную, с одного поста на другой - литературный, оказался простым именно благодаря "особым отношениям" в цепи. ПУРККА - ЛОКАФ - РАПП. Связь ЛОКАФ с РАППом прослеживается достаточно легко, с ПУРККА - сложнее. И вот вопрос: почему рапповцы говорили о "спайке", о влиянии, а не о слиянии, не о поглощении ЛОКАФ, в чем причины относительной автономности (при клятвах в верности, разумеется) ЛОКАФа от РАППа. Экспансионизм РАППа столкнулся здесь с "крепостью", которую не смогли "взять" эти большевики - с армией и самим государством. Здесь поможет прояснению такой, например, документ, как "Резолюция политического Управления Ленинградского военного округа". Вот несколько выдержек из этого циркуляра: "II сектору ПУОКРа необходимо: а) в план работы ПУОКРа соответствующим разделом включить работу ЛОКАФ и руководство этой работой наравне с другими отраслями; б) в ближайшее время дать частям подробные указания о работе литкружка; в) оказать помощь ЛОКАФ в разработке тематического плана художественной продукции; г) оказать содействие ЛОКАФ в более быстром печатании художественной продукции ЛОКАФ.

Политорганам и парторганизациям: а) включить в планы работы работу ЛОКАФ; б) литработу учитывать как партийную и обществен-

¹¹ Ю Либединский На борьбу с прорывом. - Залп, 1931, N 3, с 48, 49, 62-64

ную нагрузку. Наиболее квалифицированным военным писателям ПУОКР по ходатайству ЛОКАФ будет предоставлять творческие отпуска.

Академии им. Толмачева выделить 10 слушателей и 5 преподавателей для ЛБО ЛОКАФ.

Руководству ЛБО ЛОКАФ усилить руководство литературной работой в лагерях; развернуть подготовительную работу к предстоящим маневрам (издание художественной продукции, подбор писателей, инструктаж литкружков)...¹².

Документ этот не нуждается в комментариях - перед нами механизм государственной литературы на самом "горячем" ее участке - военном: РАПП не мог поглотить ЛОКАФ, который был фактически военной организацией. К "спайке" взывали и сами писатели, чувствуя в политорганах надежную опору: "Перед армейскими политорганами во весь рост стоит задача повседневного партийно-политического руководства литературными кружками в воинских частях, помощи и содействия им в их работе. Литературная работа должна стать существенной частью политико-просветительной и массовой работы с бойцами и начсоставом, методом дальнейшего роста соцсоревнования и ударничества, улучшения боевой подготовки и политической учебы"¹³. И потому не следует удивляться, читая в "Хронике ЛОКАФ" о том, что "Председатель одесской организации довел дело до развала работы. Политотдел снял руководство ЛОКАФа и выделил новых товарищей в состав совета"¹⁴, или когда руководство СарЛОКАФ видит основную свою заслугу в том, что оно "сумело своей работой завоевать доверие со стороны парторганизации и командования частей гарнизона и округа"¹⁵, или когда на обложке "литературно-художественного журнала" "Залп" помещается такая своеобразная "реклама": "Приказом ПУРККА N II 2/4584 журнал "Залп" включен в обязательную часть рекомендательного списка периодических изданий, выписываемых частями Красной Армии и Флота"¹⁶. Перед нами - чистый механизм "эстетизации политики". О том, какие последствия это имело для "эстетики", разговор впереди.

Показательна судьба "Залпа": в 1933 г. после постановления ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций"

¹² Залп, 1931, N 10, с 63-64

¹³ Л.Субоцкий Художественную литературу - на службу обороне социализма Литературно-художественный сборник ЛОКАФа. - Краснодар, 1932, с.31.

¹⁴ ЛОКАФ, 1931, N 8.

¹⁵ Ударник-локафовец Литературно-художественный сборник СарЛОКАФ - Саратов, 1932, с.4

¹⁶ Залп, 1931, N 7.

"Залп" превращается в "журнал массового литературного движения в Красной Армии и Флоте", и основными его разделами становятся: "По литкружкам РККА", "Низовое литдвижение", "Литучеба", "Жизнь литкружков" и т. д. При этом "общее руководство литкружками остается за политорганами РККА"¹⁷. И наконец, в одном из последних номеров журнала накануне I Съезда советских писателей печатается приказ зам. начальника ПУРККА Булина "О массовой литературно-художественной работе", где руководство массовой литературной работой возлагается непосредственно на политорганы - в ПУОКРах и ПУФЛОТах на редакторов газет, в дивизиях - на инструкторов пропаганды, в полках и на кораблях - на редакторов многотиражек; высказывается также требование "проверить состав руководителей кружков, их квалификацию. ПУОКРах представить ПУРККА к 1 июня характеристику каждого руководителя с указанием его партийности, социального происхождения и подготовленности к литработе"¹⁸. После чего журнал прекращает выходить и как бы растворяется в армейских литкружках и недрах ПУРККА, откуда и появился.

Впрочем, до этого было еще далеко. А начало 30-х годов ознаменовалось активными действиями новой оборонно-литературной организации. Журнал "ЛОКАФ" (в будущем "Знамя") открывается редакционной статьей, провозгласившей, что "Успех ЛОКАФа - еще одно свидетельство того, что основная масса советских писателей решительно повернула в сторону диктатуры пролетариата, становится в ряды активных борцов за социализм. Демонстрация преданности Советской власти, готовности защищать социализм против империализма, любви к Красной Армии, вооруженному стражу мира, вот, что, прежде всего, означает массовый поток заявлений писателей о приеме их в ряды новой боевой литературной организации". Задачи этой организации виделись тогда просто: "Разоблачать бешеную подготовку империалистов к войне и в первую очередь к интервенции в СССР; бороться с пацифизмом и гуманизмом, которые, замаскировывая хищническую роль империализма, разоружают пролетариат в его борьбе против буржуазии и тем самым помогают империалистам готовить войну; бороться с ремаркизмом, который фаталистически примиряется с империалистической войной, как неотвратимым явлением, и не мобилизует пролетарские массы на борьбу с капитализмом - виновником войны, - такова основная задача журнала". Все завершалось милитарными метафорами, точно отражавшими новый лик литературного творчества и новый менталитет: "Перед лицом надвигающихся решительных боев между капитализмом и социализмом батальоны совет-

¹⁷ Залп, 1933, N 9, с. 58

¹⁸ Залп, 1934, N 5, с. 2

ских писателей становятся в ряды стальных дивизий мировой пролетарской революции"¹⁹.

Действия объединения поначалу имели локальный характер. В ежемесячных хрониках с мест сообщалось то о количестве писателей, посланных в летние лагеря, то о количестве кружковцев, прошедших литкурсы, о выявленных ударниках, проведенных семинарах, о работе с военкорровским активом и т. д. Но уже через год выходят четыре военных литературно-художественных журнала - "ЛОКАФ" в Москве, "Залп" в Ленинграде, "Атака" в Казани, "Червонный боец" в Харькове. На страницах этих изданий печатаются и бурно обсуждаются произведения, о которых уже через несколько лет все забыли, а тогда критические споры и даже дискуссии возникали по "лучшим", "образцовым" локафовским книгам. Среди них: "С винтовкой и книгой" Исаха, "Бригадная роща" С. Михайлова, "Передышка" Давурина, "ОКДВА" и "Люди ОКДВА" Пожарского, "Записки красноармейца-дальневосточника" Липмана, "Граница на замке" Костарева, "На разбеге" Ф. Князева, "Так держать" Б. Лавренева, "Звездоносцы" М. Кольцова, "Военкоры" П. Федотова, "Компромисс Наиб-хана" Вс. Иванова, "Повесть о стрелке" Чибисова, "Война войне" С. Щипачева, сборник "На страже", сборник стихов "За седьмую советскую", "Последний решительный" Вс. Вишневого, "Есть - вести корабль" А. Дмитриева, "Эскадрон комиссаров" В. Ганибесова, "Звездный сбор" Я. Калныня, "У подножья смерти" Лукницкого, сборник стихов А. Прокофьева, Н. Брауна и А. Гитовича "Приказ о мобилизации" и др.

Впрочем, о качестве этих произведений дает представление та обстановка, в которой они создавались в недрах ЛОКАФ. Ее прояснению может послужить любопытный документ - "Договор о социалистическом соревновании между ЛенБалтЛОКАФ и УкрЛОКАФ до 1 января 1932 года". По этому договору УкрЛОКАФ обязуется издать три художественных альманаха (45-50 п. л.), не менее 60 п. л. массовой военно-художественной литературы, не менее 100 п. л. крупных художественных произведений, 3 пьесы о Красной Армии, 2 сборника эстрадных материалов для красноармейских театров. ЛБО ЛОКАФ со своей стороны обязался выпустить три художественных альманаха (45-50 п. л.), 75 п. л. массовой военно-художественной литературы, 250 п. л. крупных художественных произведений, 5 пьес о Красной Армии и Флоте, 3 сборника эстрадных материалов, 2 сборника боевых красноармейских песен, 12 номеров журнала "Залп". Кроме того, УкрЛОКАФ обязался вовлечь в организацию 200 чел., ЛБО ЛОКАФ -

¹⁹ Новый батальон пролетарской литературы (Редакционная) - ЛОКАФ, 1931, N 1, с. 135, 136, 138

300 красноармейцев и начсостава, а УкрЛОКАФ также должен был вовлечь в творческий актив 50% ударников, призванных в литературу. Наконец, обе стороны обязались "пропустить через семинары, курсы, военные игры не менее 100 гражданских писателей"²⁰. Приведенный документ очень точно передает "творческую атмосферу", в которой делалось "государственное дело - создание оборонных произведений". Как передает эту атмосферу стиль отчета одного из видных локафовских деятелей В. Лапинского. "Мы завербовали большой отряд литературных «пополненцев». Социалистический метод вербовки бойцов для литературной армии - призыв ударников в литературу - дал на красноармейском и краснофлотском участке отличные результаты в смысле количества и подбора человеческого материала... Литературное ядро, объединенное в школьном масштабе (речь идет о Высшей инженерно-командной школе. - Е.Д.), широко раскинуло свои щупальцы по подразделениям, выставив во всех ротам литературные посты. А в одной из рот организовало даже ротные литячейки"²¹. Собственно, организационно-военная и организационно-писательская стороны здесь нерасторжимы, как нерасторжимо "красное писательство", "большевистская литература" и государство, голосом которого они стали.

Из локафовской кузницы вышли многие крупнейшие деятели соцреализма. Следует учесть и то обстоятельство, что ЛОКАФ, благодаря своей относительной автономии от РАППа, оказался тем мостом, по которому прошли многие видные рапповцы после постановления ЦК ВКП(б) в апреле 1932 года из опальной Ассоциации Пролетарских Писателей в государственный Союз писателей СССР. ЛОКАФ же не только не оказался в опале после 1932 года, но и сохранил своих авторов, свой журнал ("Знамя" остался одним из главных советских журналов даже после войны, когда существовало всего-то четыре "толстых" журнала - помимо "Знамени" - "Новый мир", "Октябрь" и "Звезда"). И не случайно после постановления 1932 года, когда о других литературных группировках нигде в печати не говорилось доброго слова, о ЛОКАФ писалось с теплом не только на страницах "Знамени" ("ЛОКАФ, призвав писателей к оборонной тематике, организовал одновременно широкую встречную волну с низов - сотни литературных кружков и групп в частях"²²), но и на страницах "Литературной газеты", в одной из передовых статей которой была высоко

²⁰ Залп, 1931, N 6, с. 63-64.

²¹ В Лапинский Борьба за кадры (О работе локафовских кружков) - Знамя, 1931, N 7, с. 58-59.

²² Ан Тарасенков Война за социализм - Знамя, 1933, N 2, с. 190.

оценена деятельность объединения, названного "призывным участком для наших писателей"²³.

Накануне выхода постановления ЦК ВКП(б) в апреле 1932 года ЛОКАФ проводит свой II пленум, где констатирует большие успехи - значительный "литературный урожай", "большой количественный рост литкружков Красной Армии, дающих обширную литературную продукцию, целиком посвященную вопросам боевой подготовки, показу в литстраничках многотиражек и стенгазет образцов социалистических темпов и качества учебы и борьбы с элементами отставания в учебе и дисциплине" и выдвигает новые лозунги, которые, в отличие от рапповских, не только не были осуждены, но и оставались актуальными на протяжении всех 30-х годов. Таков, например, лозунг "За Магнитострой оборонной литературы"²⁴.

Оборонная литература была власти куда важнее политических игр и рокировок в писательской среде и потому пережила все перепитии партийной политики в области литературы. Это и понятно, поскольку "ЛОКАФ является боевой, массовой литературно-политической, производственно-творческой организацией, мобилизующей пролетариат и советскую художественную литературу на службу обороны СССР, на укрепление Красной Армии, добивающейся того, чтобы художественная литература раскрывала нарастающую военную опасность со стороны враждебного империалистического окружения и неизбежность вооруженного столкновения двух принципиально враждебных систем - социализма и капитализма"²⁵.

И все-таки отношения ЛОКАФа и РАППа представляют собой особый интерес, не замыкающийся в коллизиях литературной борьбы. Эти отношения культурно значимы: высокая соцреалистическая культура зрела в недрах культуры революционной, и линия РАПП - ЛОКАФ - своеобразный мост из одной культуры в другую. II Всесоюзный Пленум ЦС ЛОКАФ, проходивший 10-15 февраля 1932 г., за два месяца до Постановления ЦК ВКП(б), упразднившего РАПП, еще полностью основан на рапповских доктринах. Главное здесь - литературная политика, а значит, и литературная критика. В резолюции пленума это особо выделялось: "главным звеном перестройки является организация теоретической и конкретно-критической работы"²⁶, указыва-

²³ Литературная газета, 1933, 11 января

²⁴ Лев Субоцкий Художественную литературу - на службу обороне социализма (Итоги II пленума ЦС ЛОКАФ). - Прожектор, 1932, N 5, с 6-7

²⁵ А Выпряхкин Создадим магнитострой оборонной литературы. - На подъеме (Ростов-на-Дону), 1932, N 4-5, с.155

²⁶ За Магнитострой оборонной литературы! (На Втором Всесоюзном Пленуме ЦС ЛОКАФ) - Марксистско-ленинское искусствознание, 1932, N 3, с 122-132.

лось, что "на критике лежит обязанность... - прежде всего - и это главное - разработать учение Маркса - Энгельса - Ленина - Сталина, решения партии и Коминтерна по вопросам войны и армии применительно к задачам оборонной тематики в литературе"²⁷. В этой же резолюции говорилось о том, что "ЛОКАФ является наиболее близким к РАПП литературным отрядом, работая под основными лозунгами РАПП и опираясь на основной идейно-теоретический багаж, который накоплен рапповским движением"²⁸. Но уже здесь звучала критика РАППа и не из случайных уст: начальник Агитпропа ПУРККА Родионов говорил именно о том, что РАПП плохо, от случая к случаю руководит ЛОКАФом (стоит вспомнить в этой связи, что разгону РАППа предшествовала "дискуссия", толчком к которой послужила резко критическая статья Л. Мехлиса в "Правде" от 24 ноября 1931 года).

Главный же баланс пленума - утверждение основных локафовских тем, актуальность которых была сохранена на протяжении всей советской истории. Исходя из положения Ленина о том, что армия отомрет последней, когда социалистическая революция победит в мировом масштабе, локафовцы были убеждены в "громадном значении, которое сохраняет оборонная тематика в течение всего переходного периода, до победы социализма во всем мире"²⁹. При этом в качестве основных тем-задач выдвигались борьба с фашистской и пацифистской литературой Запада, актуальность разработки темы гражданской войны, изображения армии мирного времени, пересмотр всего, что сделано с точки зрения "современных классовых задач", "современной большевистской мысли", развитие темы империалистической войны в литературах Запада и русской дореволюционной литературе, разоблачение буржуазной интеллигенции, анализ современной западной литературы, противостоящей "фашистским писаниям" (Б. Иллеш, М. Залка, И. Бехер, Б. Ясенский, Б. Брехт, А. Гидаш и др.), "пересмотр классического дворянско-буржуазного наследства о войне и мире" (Л. Толстой, Гаршин, Куприн, Стендаль, Золя и др.) и мн. др.³⁰.

Постановление ЦК ВКП(б), ликвидировавшее РАПП, сразу сделало уязвимым вчерашнего патрона ЛОКАФ оказался один на один с партийно-государственной властью, лишившись в лице РАППа литературно-политического посредника, под ликвидацию попадал и сам ЛОКАФ, но то, с каким ожесточением "позднее дитя" недавно всесильного

²⁷ И Данилов Боевые задачи локафовской критики - Марксистско-ленинское искусствознание, 1932, N 4, с 111.

²⁸ Марксистско-ленинское искусствознание, 1932, N 3, с 122-132.

²⁹ Марксистско-ленинское искусствознание, 1932, N 4, с 110.

³⁰ Марксистско-ленинское искусствознание, 1932, N 4, с 111-112.

РАППа вступило в борьбу с "отцами", говорило лишь о том, что писатели-оборонщики вполне осознали свою действительную необходимость для власти. Буквально в том же номере, где печатаются материалы II пленума ЦС ЛОКАФ, редакция журнала "ЛОКАФ" в своей передовой статье тщательно перечисляет все рапповские "ошибочные теории", подмечая буквально все и указывая, что "ни одна ошибка не должна остаться нераскритикованной"; не забыто было и то, что на II пленуме ЦС ЛОКАФ представители РАППа "блистательно отсутствовали"³¹. И главный теоретик и организатор ЛОКАФа Н.Свирин, к судьбе которого мы еще вернемся, критикуя свои "старые ошибки", писал о прежних литературных патронах: бывшие деятели бывшего РАППа Авербах, Ермилов, Лузгин критиковали других, но сами не дали ни одного настоящего образца в своих критических статьях - "интересно в этом плане сравнить положение дел в нашей Красной Армии и в области литературы. В армии давно уже немислим такой руководящий политработник, который умеет только распекаать групповода за неумелое проведение политзанятий (само это сравнение с поразительной точностью отражает локафовское понимание литературы как политзанятия, а писателя как политработника. - Е.Д.), а сам не может показать, как нужно их проводить. На такого политработника в Красной Армии стали бы указывать пальцем. А в области литературы подобное положение считалось до последнего времени нормальным". Свирин видел причины "отставания" локафовской критики в том, что "основное ядро критических кадров ЛОКАФ входило в состав бывшего РАПП", а также в том, что "критические кадры ЛБО ЛОКАФ входили в состав «Литфронта»". Своих "ошибок", таким образом, не оставалось - были либо рапповские, либо литфронтские. Напротив, главную заслугу ЛОКАФа Свирин видел в том, что он не разводил писателей по рапповскому принципу: "враг" или "свой", а "привлек к разработке оборонных проблем крупных советских писателей"³². Но именно в этом ЛОКАФ и был предтечей государственного Союза писателей: политические ошибки писателя не могут выявляться литераторами без санкции государства, являющегося главным эстетическим арбитром и критиком. Слишком большая самостоятельность была одной из причин ликвидации РАППа: власти уже не требовались теоретики и идеологи - нужны были исполнители. "Писатели-оборонщики", будучи через непосредственное соприкосновение с ПУРККА ближе к власти, ока-

³¹ По-новому работать (В связи с Постановлением ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций") (Редакционная). - ЛОКАФ, 1932, N 5, с.120.

³² Н.Свирин Мобилизация литературы - Л., 1933, с.8, 10, 18, 21.

зались застрахованными от целенаправленной партийной критики. Эта страховка была ЛОКАФом заслужена вполне.

ПОЭТИКА ВОЙНЫ И ПОЭЗИЯ ВЛАСТИ

Что же представляла собой оборонная литература и каковы ее логика и эстетика? Очертания логики и эстетики оборонной литературы полностью совпадают с очертаниями логики и эстетики самой власти.

Обратимся в этой связи к программной для ЛОКАФ статье Н. Свирина "Война и литература". "Грандиозный размах социалистического строительства, - писал критик, - способствовал решительному повороту писателей лицом к заводу, к предприятию, к колхозу. Надвинувшаяся извне угроза этому строительству вплотную подвела писателя к проблемам войны и обороны СССР, привела его в казарму и на корабли, включила в шеренги маневрирующих красных войск". Отсюда следовал призыв "Искусство должно быть на службе у гаубиц!". Рассуждал при этом Н.Свирин следующим образом: "Является ли лозунг военизации литературы чем-то совершенно новым и невиданным в истории искусства? Так, по крайней мере, пытается представить дело свора буржуазных писак, на другой же день после организации ЛОКАФ поднявшая злобный и испуганный лай: «Милитаризация советской литературы! Писателя запирают в казарму!» и пр. и пр. Нас не смутит этот лицемерный вой. Вряд ли в СССР найдется много чудаков, всерьез верящих в миф о непорочном искусстве. Нашим лозунгом военизации литературы мы никаких новых Америк не открываем. Искусство всегда обслуживало интересы господствующего класса. Нигде это не проявлялось с такой откровенностью как в военной области... Итак, искусство всегда прокладывало дорогу громыхающей колеснице милитаризма. Наш лозунг военизации литературы не является поэтом чем-то новым и неожиданным. мы открыто выбрасываем лозунг: «Военизация литературы», не загораживая его стыдливими ширмочками". Подобная подкупающая "большевистская прямота и открытость" в пределе своем имела достаточно простой взгляд на искусство: "...мы имеем все основания рассчитывать на быстрое отражение будущей войны в творчестве наших писателей, на то, что наша художественная литература будет не регистратором прошедших событий, но непосредственным активным участником военных столкновений... Всякое произведение, воспитывающее психику нового человека... тем самым способствует воспитанию в населении необходимых свойств

современного бойца". И, наконец: "Мы - за обслуживание художественным словом потребностей части"³³.

Можно видеть, таким образом, полную утилитаризацию "художественного слова" в его включении во властные функции и потенции государства. Исходные установки при этом: "Художественная литература является особым видом общественной идеологии", а ее главная задача - "художественными средствами воздействовать на психику читателей"³⁴, "художественная литература - сильное орудие формирования идеологии, мощное средство воспитательного воздействия, эмоциональной пропаганды идей"³⁵. И, соответственно, художник, по известной формуле И. Лежнева (его статья "В чем нуждается писатель", опубликованная в "Правде" развивает эту логику), "орган образного мышления партии". По сути, художник становится партпропагандистом, а искусство - политработой: "Мы должны дать искусство такое же правдивое, как вся наша политработа, и такое же гениальное, как политическая мысль нашей партии и ее вождя"³⁶. При этом может, правда, следовать уточнение типа: "наша драматургия должна быть орудием не политобработки, основанной на лжи, на затемнении классового сознания трудящихся (как буржуазная драматургия. - Е.Д.), а политработы, основанной на правде, на прояснении классового сознания"³⁷.

Власть стремится к выключению всех сфер сознания и деятельности (в том числе и эстетической) из вневластных зон и, таким образом, к включению их в пространство, поднадзорное со стороны власти. На этой территории искусство должно быть лишено всякой автономности и специфичности. Характерны в этом смысле такие, например, рассуждения: "Орудием обороны является и произведение искусства. Тов. Ворошилов, докладывая партактиву московского гарнизона о том, что в нашей стране создана пулеметная и танковая культура, мог бы с полным правом добавить о создании советской оборонно-литературной культуры, входящей в железный фонд Красной Армии"³⁸. Естественно потому мыслить о литературе в категориях новой - внеэстетической практики: "для того, чтобы обеспечить

³³ Н Свирин Война и литература - На литературном посту, 1930, N 20, с 13-14, 16, 18.

³⁴ М Витенсон, Э Танина Итоги творческого смотра низовых локафовских кружков - Залп, 1931, N 9, с.45

³⁵ За Магнитострой оборонной литературы (Передовая) - Книга и оборона СССР, 1932, N 4, с.1

³⁶ Г Белицкий Социалистический реализм и оборонная драматургия. - В кн: Перед боями Художественная литература на обороне СССР. - Л., 1933, с 88

³⁷ Г Белицкий Социалистический реализм и оборонная драматургия, с. 53.

³⁸ Г Белицкий Социалистический реализм и оборонная драматургия, с 49.

расцвет оборонной художественной литературы, нужна безусловная мобилизованность наших рядов на активную оперативную работу"³⁹. "Оперативная" литературная работа - понятие в высшей степени органичное для государственного искусства: "переброска" писателя на новый "участок", на новую "первостепенно важную тему" - все это категории партийно-номенклатурных перемещений. Причем оперативные же инструкции к такой работе были исчерпывающими - вплоть до указания образцов построения соответствующих сюжетов: "В условиях современного боя нам нужен боец-снайпер - инициативный, технически и культурно грамотный. Наш очерк, рассказ, любое художественное произведение могут значительно облегчить выполнение важнейшей задачи - выработки массового снайпера. И здесь особый упор на конкретизацию тематики: на линии огня лежит отстающий стрелок, рядом с ним - его шеф-снайпер; отстающему немножко неудобно, у него, понятно, есть самолюбие, желание выйти в первые ряды, он «в глубине души» возмущается «несправедливостью», выдвинувшей товарища вперед, но вместе с тем он прислушивается к указаниям товарища, воспринимает их. Развивается сложный комплекс взаимоотношений, возникают новые формы товарищества и дружбы - это конкретная нужная тема для произведения"⁴⁰. Однако, даже этот "полет фантазии" с предложенным "сложным комплексом взаимоотношений", как можно видеть, оказывается слишком вольным. Идеал виделся в пределе воинского устава: "Найдет ли боец Красной Армии, как читатель нашей литературы свой прообраз, свой духовный профиль таким, каким он рисуется, например, в полевом Уставе?" - вопрошал К. Зелинский. И отвечал: "жизнь уже дала десятки и сотни новых героев. Писатель обязан показать, кто они. Мы в литературе недооценивали и совершенно не использовали... тот жизненный опыт, который сконцентрирован в этом важнейшем военном документе"⁴¹. Язык устава, сам чистый милитарный дискурс оказывается наиболее адекватным той задаче, которую решает государственное искусство.

Не следует думать, что здесь совершается насилие над автором (автор устранен, став "органом образного мышления партии") или над природой искусства (здесь мы имеем дело не с искусством, но с особым типом творчества власти). Вот почему, когда доказывается, что "нельзя атаковать современные литературно-политические позиции с

³⁹ А Выпряхкин Создадим Магнитострой оборонной литературы, с. 164.

⁴⁰ Ф Князев Художественное слово на службу технической реконструкции РККА. - Залп, 1931, N 6, с 58

⁴¹ К Зелинский Литература и грядущая война - Знамя, 1938, N 4, с. 226

первобытным луком или ржавой берданкой в руках. Лишь писатель, вооруженный марксистским мировоззрением, глубоко изучивший армию и овладевший арсеналом усовершенствованных литературно-технических средств, может рассчитывать на успех и победу"⁴², то речь идет, разумеется, вовсе не о том, чтобы "поставить искусство на службу армии", но о том, прежде всего, что нужно создать такую форму выражения потенций власти-партии-государства, которая, подобно искусству, воздействовала бы на сознание читателя. Такая форма пропагандно-идеологического воздействия и была выработана, и лишь по недоразумению эту форму продолжают рассматривать в понятиях и категориях традиционной европейской эстетики.

Стоит вчитаться в установочный текст такого рода: "Мы должны внести полную ясность в вопрос о том, какие же темы нужно брать нашему писателю в первую очередь. В соцсоревновании, ударничестве, самокритике делаем мы сейчас упор на решающие звенья работы - боевую подготовку, политическое воспитание, подготовку кадров для переустройства деревни, не оставляя без внимания и мелочей армейского быта... Лицом к вопросам боевой подготовки, к отражению классовой борьбы в казарме, к показу участия армии в великой стройке! - этот лозунг должен стать сейчас основным для красноармейских писателей. Художественное произведение должно быть могучим орудием для поднятия энтузиазма красноармейских масс вокруг вопросов боевой подготовки, политического воспитания и социалистической перестройки деревни. Рассказ, очерк, стихотворение должны давать беспощадный отпор всем нездоровым политическим настроениям. Они должны рассеивать сомнения и колебания, звать вперед к новым достижениям и победам. Боевая задача нашего творчества - зажигать желание выполнить и перевыполнить договоры о соцсоревновании, толкать к ударным темпам работы"⁴³. Если опустить здесь слова "писатель", "художественное произведение", "стихотворение", "творчество", мы получим значимый инструктивный политико-идеологический текст, предельно ясно выражающий "государственные нужды" "текущего момента"

Так о задачах литературы и должен говорить политармейский чин. И именно так он и говорит. Характерна в этом смысле речь, с которой выступил на I окружном совещании красноармейских писателей Белорусского военного округа 15 июля 1934 года Начальник Политуправления БВО П. Смирнов. Он сразу сообщил: "Мы наиболее организованным передовым людям из красноармейцев - комсомольцам нашим, наряду с целым рядом задач по боевой и политической подго-

⁴² Н.Свирин Нетронутая целина - Первый залп, с 4

⁴³ Н.Свирин Идем ли мы вперед? - Залп Третья очередь - Л., 1930, с.54.

товке, общеобразовательному уровню, - прямо поставили в порядке приказа РВС: прочесть определенные произведения художественной литературы". "Какие цели должна преследовать художественная литература в наших условиях?" - спрашивает армейский политработник. И отвечает: "Это - подъем общекультурного роста командного, политического и красноармейского состава, укрепление классового сознания, способствование успешному решению задач боевой и политической подготовки и роста литературных сил из нашего народа рабочих и крестьян, призванных в армию". Вопрос о "целях", которые "должна преследовать литература" в этом контексте вполне органичен. И если в иной культурной перспективе кажется, что это армейский чин не понимает природы искусства, то следует сразу осознать некорректность подобной постановки вопроса, ибо в таком случае мы перестаем понимать природу этой культуры. Сознвая же себя в ней, оратор совершенно справедливо говорил о том, что оборонной литературе "нередко придают несколько узковатое значение. Оборонная литература выходит далеко за пределы, если можно так выразиться, ведомственной литературы. Если вдуматься, на каком этапе борьбы мы сейчас находимся, то станет совершенно ясно, что освобождение человечества просто уговорами, только пропагандой или распространением пацифистской болтовни, мы не получим. Освобождение нужно брать с бою". "Значит, - рассуждает начальник политуправления, - если подойти с этой точки зрения, то оборонная литература, т. е. литература, воспитывающая боевика, революционера, указывающая путь борьбы с классовым врагом, - в своей тематике выходит далеко за пределы ведомственной литературы, становится наиболее передовым, главным пунктом удара в литературном движении рабочего класса и трудящихся. Мы не рассматриваем литературу отвлеченно, только как средство для удовлетворения культурных потребностей человечества, а рассматриваем ее, как средство классовой борьбы, и с этой точки зрения оборонная литература и люди, работающие в области оборонной литературы, являются, несомненно, передовыми и наиболее почетными классовыми бойцами". Совершенно органичны и вопросы: "Что нам надо с точки зрения потребителя, заказчика, предъявить людям, которые работают на этом участке?" И ответы: "Нам надо дать хорошую бодрую красноармейскую песню, бодрый революционный гимн, с которым можно было бы проводить наши учебные дни, итти в бой. дайте нам для нашей красноармейской самодеятельности тематику боевую, воспитывающую бойцов"⁴⁴.

⁴⁴ П. А. Смирнов. За боевую оборонную литературу - Наступление (Смоленск), 1934, № 8, с. 91-92

Решением всех этих проблем должна заниматься литература. А для этого писателям и редколлегиям следует помнить: "все журналы призваны участвовать в создании единой советской литературы, только для этого они и существуют"⁴⁵. Но для эффективного выполнения своих задач журнал должен быть доступным соответствующему читателю. Несколько витиевато, но точно сказал об этом В. Шкловский: "Существует две простоты, первоначальная простота примитивности, простота палки, камня и простота правильно понятого принципа - простота паровой турбины. Сталинский план Москвы проще, чем старый план Москвы. Система Коперника проще системы Птолемея. Журнал должен стремиться к простым, второю простотою, вещам. Должны быть вещи, построенные на большом материале и совершенно общедоступные, с легко вскрываемой, всем понятной формой - законом произведения"⁴⁶. В этом красивом уравнении, к которым был склонен В. Шкловский, значимы и равновелики обе переменные: "простота палки и примитивности" по иронии судьбы оказалась не только "законом произведения", но и "простотой правильно понятого принципа". Но было бы грубой ошибкой считать на этом основании сам принцип простым. Он был отнюдь не прост, чего не мог не понимать В. Шкловский, ибо речь идет об эстетическом принципе особого рода - *эстетике власти*.

И здесь важны два аспекта: психологический и собственно эстетический.

Психологический аспект проблемы легче всего рассмотреть, обратившись к незаурядной в тоталитарной культуре фигуре - Петру Павленко, роман которого "На Востоке" является воистину альфой и омегой военного дискурса, где поэзия войны и поэтика власти, эстетика насилия и язык государства сплетены в синтезе редкой силы звучания, где чрезвычайно полно проявилась *милитарность как ментальный эквивалент тоталитарности*. П. Павленко, близкий до этого к Пильняку и "Перевалу", с самого начала стал одним из активных и, пожалуй, самым ярким локафовским автором. И стоит прислушаться к его многочисленным выступлениям на страницах локафвской печати. Никто не говорил так убежденно и ярко, как он, о своем деле, без штампов и казенных клише.

"ЛОКАФ должен стать генеральным штабом военизовавшегося писателя, учебным и воспитательным органом, где бы изо дня в день разрабатывались основные вопросы военного искусства... Пусть он станет организацией, в которую писатель обращался не за денежными

⁴⁵ Знамя, 1937, N 6, с 260

⁴⁶ В Шкловский О старой русской военной и о советской оборонной прозе. - Знамя, 1936, N 1, с 227

пособиями, а за материалом. Вот притти бы так к т. Матэ Залка и сказать ему - дай материал о дезертирстве в румынской армии. И пусть товарищ Залка, секретарь ЛОКАФа выложит мне дня через три гору материалов на добрый десяток рассказов"⁴⁷. Это, конечно, не политармейский начальник. Это голос действительно "перестроившегося", а не "подстроившегося" писателя, осознавшего язык и дискурс власти как свой, дело государства как свое дело, действительно понявшего, что "если у писателя, еще не пролетарского сегодня нет категорического к себе требования - вырасти в пролетарского художника, то у него вообще нет никакого будущего, ему нет смысла писать, его творчеству нет путей". Это настоящий императив, "осознанная необходимость". Павленко не "играет" с властью, но делает "порученное дело" серьезно, с полным осознанием его важности и невозможности других путей, ибо "искусство стремится стать авторитетным и безапелляционным, как судебный процесс, точным, как математический анализ, и разве характерны для него требования философско-тематической автономии, являющиеся выражением социальной обреченности их авторов?"⁴⁸

Вопрос о социальной обреченности не носит здесь еще традиционно-репрессивного оттенка - это ощущается писателем в атмосфере. Его призыв - преодолей себя сам, отрекись от старого, неверного, обреченного "самим временем" понимания искусства и тогда выживешь, и тогда поймешь: "чем больше, чем государственнее тема, тем скорее ее пишешь... Надо писать нужную вещь так, чтобы она вышла во-время"; и тогда поймешь действительную поэзию и правду "нашей борьбы": "Сейчас наша военная тема - тема строительства, ибо наша война - это созидательная война, наши бойцы и командиры - строители. Они будут строить ревкомы и воспитывать людей на тех территориях, где придется драться. Мы строим, а не уничтожаем. Военная тема - тема величайшего строительства, и это гуманитарная тема, несмотря на то, что это смертная тема"⁴⁹. Militarизм войдет в тебя, "переделает человеческий материал", каковым ты являешься, станет твоим "веществом существования", даст знание о "началах и концах", даст простоту понимания мира и укажет наилучшие пути для самореализации: "в условиях, когда мобилизация постепенно утрачивает характер быстрого и короткого акта, открывающего военные действия, и становится перманентной, когда уже можно сказать, что война будет тем короче, чем дольше велась мобилизация, возникает проблема профессионального призыва писателей, как организаторов

⁴⁷ П Павленко Писатели и война - ЛОКАФ, 1931, N 4, с 111

⁴⁸ П Павленко Вырасти пролетарского художника - ЛОКАФ, 1931, N 10, с.135.

⁴⁹ П Павленко Писатель должен быть бойцом. - Знамя, 1937, N 4, с.287.

пропаганды в будущей войне... Лагерный сбор для писателя должен проходить не в поле с винтовкой, а в аудиториях Толмачевской академии и в других аудиториях, занимающихся проблемами военной психологии и техники пропаганды"⁵⁰. Эта полнота знания о мире - не есть ли высшая свобода и высшее счастье (не случайно свой главный, эталонный соцреалистический роман Павленко и назовет "Счастье")? Таков трагический урок этого писателя, до конца прошедшего свой путь в соцреализме.

Но для осознания "простоты правильно понятого принципа" необходимо осмысление и эстетической перспективы. В оборонной литературе начала 30-х годов (а здесь не только, конечно, литература, но и живопись, и музыка) еще практически отсутствует монументальный элемент. Монументальный проект культуры начнет формироваться лишь к концу 30-х годов с укреплением и развитием державной идеи, адекватным отражением которой в литературе станет панорамно-эпический роман. Но эстетические предпосылки высокой сталинской культуры начнут складываться именно к середине 30-х годов и именно в среде патриотически ориентированных оборонных писателей.

В высшей степени знаменательны в этой связи рассуждения Б. Бялика о том, что "возрождаемый социализмом эпос возникает у нас как искусство психологически-нагруженных, действительных, реалистических и вместе с тем эпических - в старом, прекрасном, древнегреческом смысле этого слова - характеров людей... Гибель невозвратимого мифологического искусства древней Греции не только не означала невозвратимости расцвета искусства, но являлась необходимой его предпосылкой. Фантазия, иллюзорно подчиняющая себе силы природы, естественно, погибла вместе с действительным господством над этими силами, как погиб обусловивший ее первобытный коллективизм, представлявший из себя еще нечто природное, еще непосредственное следствие примитивного строя жизни. Но искусство при этом в упадок потому, что это действительное господство стало в классовом обществе над людьми как внешняя им сила, - как рок, как судьба, как фатум, как бог, - как сила, подавляющая творческую фантазию людей и лишившая искусство его естественной почвы. Эту почву возвращает искусству социалистическое общество, где искусство снова становится выразителем мыслей и чувств трудового коллектива, но теперь уже коллектива, возникшего на основе развитого труда и развитой культуры, коллектива, господствующего над природой, владеющего всемогущей техникой" Основой для подобных построений служил уже во второй половине 30-х годов новый взгляд на войну и на тот "близкий завтрашний день, когда в ответ на удар

⁵⁰ П Павленко Писатели и война, с. 112

врага миллионы советских патриотов двинутся такой всеокрушающей стальной человеческой лавиной, перед которой померкнет эпическая героика Иллиады"⁵¹.

Но искусству "эпической героики" предшествовал этап становления собственно оборонной темы. И здесь стоит указать на одну характерную особенность, отличающую ЛОКАФ от всех других группировок начала 30-х годов и в том числе (и в первую очередь) от РАППа. Речь идет об отсутствии сектантски-группового инстинкта, стремлении выделиться за счет своей тематической специфики. Это была особая позиция, очень близкая будущей государственной структуре ССП, что позволяет назвать ЛОКАФ не только самой "дисциплинированной" писательской организацией, но и своеобразным прообразом будущего Союза - потому столь безболезненным был для объединения оборонных писателей 1932 год - они и до него шагали стройными шеренгами. Трудно назвать хотя бы одну организацию в советском искусстве 20-х - начала 30-х годов, которая (по крайней мере, на этапе своего становления) не манифестировала своей уникальности. В этом смысле ЛОКАФ был знаменем времени.

На страницах оборонной печати постоянно звучал один и тот же мотив: "Нет оборонного писателя - специалиста. Все писатели должны быть оборонцами нашей Родины и оборонцами нашей советской литературы"⁵², "реальный оборонный журнал состоит из людей, которые пишут на общие советские темы, помня о будущей войне"⁵³. Положения эти обосновывались. Н. Свирин утверждал, что новый, "ленинский" этап оборонной литературы связан с "ростом оборонного творчества" и с "расширением темы до глобального общелитературного масштаба", критикуя РАПП за то, что тот видел в "оборонной теме" какой-то "загон", отряд⁵⁴. Опираясь при этом критик на положение Ленина о том, что "Война есть продолжение мирной политики, мир есть продолжение военной политики"⁵⁵. Вот почему, полагал главный теоретик ЛОКАФ, "тенденции к выделению проблем войны и армии в особую, замкнутую, специфически военную тематику, тен-

⁵¹ Б Бялик Высокая тема (Заметки о путях развития оборонной литературы). - Звезда, 1936, N 7, с. 230, 236.

⁵² Ф Анулов Литература и стратегия. - Знамя, 1934, N 9, с. 216.

⁵³ В Шкловский О старой русской военной и о советской оборонной прозе. - Знамя, 1936, N 1, с. 223.

⁵⁴ Н Свирин Мобилизация литературы - Л., 1933, гл. "За ленинский этап оборонной литературы".

⁵⁵ В И Ленин Пацифизм буржуазный и пацифизм социалистический - Полн. собр. соч. Изд. 5-е - Т. 30, с. 258.

денции к искусственному обособлению военных вопросов от всех других явлений действительности коренятся в глубоко ошибочном взгляде на войну как на что-то отделенное каменной стеной от «мирного периода». Эти взгляды... являются отражением буржуазных и мелкобуржуазных пацифистских представлений о сущности войны».

Не война и мир, но мир как война, мир как мистерия мира - вот семантическое пространство тоталитарной культуры. Для завоевания этого пространства следовало "ударить по всем попыткам зачислить проблемы обороны страны по особому «военно-литературному ведомству»... нужно расширить фронт оборонной литературы, добиться того, чтобы вопросы войны и военной опасности стали органической, неотъемлемой частью наших художественных произведений о социалистической стройке... Каждый факт нашего социалистического строительства (и все строительство в целом) имеет свою оборонную сторону"⁵⁶. Конечно, можно говорить, как С. Стальский на II пленуме ЦС ЛОКАФ, и об "оборонном значении колхозов". Но куда полнее отражает потенции тоталитарной культуры другой, более широкий подход к проблеме войны - главной проблеме тоталитарного государства. Его прекрасно выразил И. Бехер в своей программной статье "Военная опасность и задачи революционных писателей": "Мы должны в наших произведениях... изображать и прошлую и грядущую войну на основе «войны во время мира», которую мы переживаем сейчас... попыткам «обособления» войны мы должны противопоставить изображение войны, связанной с сегодняшним днем"⁵⁷.

Поскольку же "сегодняшний день" имеет свойство длиться, то уже через полтора года можно было прочесть следующее: "опираясь на ленинскую критику пацифистского отделения «мира» от «войны», исходя из факта стирания граней между мирным периодом и войной, которое особенно наглядно проявляется в настоящее время, мы выбросили лозунг расширения фронта оборонной литературы, проводя мысль о том, что каждое произведение о социалистическом строительстве должно быть пронизано идеей военной опасности и необходимости укрепления обороноспособности СССР. Писатель должен уметь рассматривать каждое явление нашей действительности и под оборонным углом зрения, мобилизуя трудящихся на защиту СССР. Не может произведение советской литературы считаться Магнитостроем, - так ставим мы вопрос, - если в нем не нашли отражение наиболее существенные черты эпохи войн и революций, когда мир стоит перед новой грандиозной войной, когда империализм «впол-

⁵⁶ Н Свирин Мобилизация литературы, с 64, 65.

⁵⁷ И Бехер Военная опасность и задачи революционных писателей. - ЛОКАФ, 1931, N 2, с.122-123

зает» уже незаметно в войну, угрожая Советскому Союзу»⁵⁸. Здесь в высшей степени характерна экзальтация, свойственная для оборонной литературы (в середине 1932 года говорится о том, что новая грандиозная война уже на пороге). Собственно, война здесь и есть нормальное состояние - тема перманентной войны сменила тему перманентной революции, что лишний раз доказывает мысль об органическом милитаризме, присущем как революционной, так и наследующей ей тоталитарной культуре. Собственно, локафовская критика была совершенно права, когда требовала отражения мира как войны, - таково было естественно состояние этого мира: "Нет «мирных» тем, каждая тема, правдиво и глубоко взятая, должна звучать оборонно"⁵⁹. И вновь: "современная тема, тема наших дней, это неминуемо оборонная тема"⁶⁰.

Война есть естественная и всегда желанная среда-контекст тоталитарной культуры. В войне власть отбрасывает несвойственные ей одежды. В обнаженном волевом порыве она разрешает в войне главную свою потенцию - потенцию насилия. А потому знаменитые слова 30-х годов "Если завтра война..." - своеобразный эвфемизм. Здесь иная модальность: "Завтра война!" - вот смысловое пространство, в котором совершаются мистерии мира, и в котором тоталитарная культура живет ежедневно, каждое *сегодня*.

«КАЖДОМУ ХОЧЕТСЯ ЧТО-ТО ТВОРИТЬ...»

Широкое понимание "оборонности", закрепившееся в литературе 30-х годов, не освобождает от необходимости понять, чем была собственно "оборонная литература". Помимо множества периодических собственно оборонных и близких им "толстых" журналов ("ЛОКАФ" (с 1933 г "Знамя"), "Залп" (Ленинград), "Атака" (Казань), "Атака" (Ташкент), "Червонный боец" (Харьков), "Штурм" (Свердловск), "Наступление" (Смоленск) и др.), множества публикаций "оборонной тематики" в других "толстых" журналах (особенно во вторых, февральских номерах, посвященных годовщинам Красной Армии), выходило большое количество альманахов и "библиотечек". Кроме того, специально рассмотрены нами сборники "Разведка" (1931 г., Центрального кружка московского гарнизона), "За седьмую советскую" (1931 г., Ташкент,

⁵⁸ Н.Свирин Мобилизация литературы, с.17

⁵⁹ Г.Белицкий Социалистический реализм и оборонная драматургия, с.87.

⁶⁰ Н.Погодин Современная тема в литературе - Известия, 1938, 4 апреля.

Среднеазиатского ЛОКАФ), "К бою" (1931 г., Самара, Приволжского отд. ЛОКАФ), "Атака" (1931 г., Свердловск, Уральского отд. ЛОКАФ), "В дозори" (1931 г., Одесского отд. ЛОКАФ), "Литературная вахта" (1932 г., Ленинград, Центральной краснофлотской группы ЛОКАФ), "Шлем" (1932 г., Ростов-на-Дону, Северокавказского отд. ЛОКАФ), "Ударник-локафовец" (1932 г., Саратов, СарЛОКАФ), "Литературно-художественный сборник ЛОКАФа" (1932, Краснодар), "Тревога" (кн. 1, 2, 1932 г., Лит. сборник ЛОКАФ ОКДВА и пограничных войск ДВК), "На удар двойным ударом" (1932 г., Новосибирск), "Сила удара" (1933 г., Ярославль), "Боевая тревога" (1932 г., Москва, ЛОКАФ - "Напостовская смена" - творческое объединение РАПП), "Оборона" (1933 г., Свердловск, Уральское отд. ЛОКАФ), "На рубеже" (1933 г., Хабаровск, Дальневост. ЛОКАФ), "На страже" (1933 г., Смоленск), "Всех сильнее" (1933 г., Новосибирск, Зап-Сиб. ЛОКАФ), "Снайпер" (1934 г., Свердловск), "Выстрел" (1934 г., Ташкент, Лит. альманах красноармейского творчества САВО), "Дозор" (1934 г., Ленинград, сборник ленинградских красноармейских и молодых оборонных писателей), "Боевые будни" (1935 г., Минск, БелЛОКАФ) и др. Кроме того, обильная "оборонная" продукция была представлена в армейской печати и других специальных изданиях, отраженных на страницах библиографического журнала ПУРККА "Книга и оборона СССР". Все это, включая значительное количество сборников стихов, очерков, рассказов, повестей, романов, книг критики и т.д.⁶¹ необходимо осмыслить не только в плане реального воздействия на читателя, что, безусловно, важно, поскольку решало основную задачу по милитаризации населения и, соответственно, включения его в зону прямого действия власти-государства, но и как "вещь в себе".

Поскольку главную свою заслугу ЛОКАФ видел в вовлечении в литературу красноармейцев и краснофлотцев, обратимся вначале именно к их продукции. Для этого необходимо представить себе литкружковскую красноармейскую среду, в которой "оборонная продукция" рождалась. Думается, некоторое представление о ней дает выступление "красноармейца-ударника литкружковца т. Сергеева" на I пленуме ЦС ЛОКАФ, на котором вновь было подчеркнуто, что "руководство литературно-политической учебной кружков должно быть сосредоточено в руках политорганов и парторганизаций РККА"⁶².

⁶¹ Чтобы представить объемы этой продукции, достаточно обратиться к локафовским хроникам и отчетам на пленумах. Уже через год после образования ЛОКАФ (к началу 1931 г.) была выпущена 61 книга оборонной тематики - таков лишь "стартовый уровень" писателей-оборонщиков, а ведь на протяжении всех 30-х годов "темп неуклонно рос"

⁶² ЛОКАФ, 1931, N 4, с. 151

Итак, вот что говорил "т. Сергеев": "Я из литкружка Краснознаменной Ульяновской школы. Наш кружок существует сравнительно давно. Мы имеем уже четыре-пять лет за собой практической работы. Работу нашего литкружка мы поставили таким образом, чтобы она способствовала успешному выполнению планово-боевой подготовки. Это наша основная целевая установка. Все наши произведения, сценарии, частушки мы строили на темы текущей боевой подготовки. Наш литкружок объявил себя ударным литкружком. В чем это выразилось? В процессе учебы обнаружился прорыв. Мы организуем поход на ликвидацию этого прорыва. Мы организуем ряд бригад из состава литкружка, посылаем их по ротам, собираем материал. Этот материал дает нам темы для листовок, стихов, частушек и др. материалов для кружка малых форм. Перед каждым тактическим учением мы ставим задачи и нашему литературному кружку, члены нашего кружка выступают на привалах, на дневке. Когда кончаются тактические учения, мы отрабатываем все наши впечатления в художественной форме, организуем литературные вечера. Если красноармейцы брали штурмом белые армии в годы войны гражданской, то мы, красноармейцы-ударники, сумеем взять и крепости художественной литературы. Ибо нет таких крепостей, которыми не могли бы овладеть большевики"⁶³. Нетрудно заметить, что организационно-утилитарный подход к решению "боевых задач" находит в подобном типе литературной институции практически завершенную форму. Соответственно этим установкам решались и строились и сюжетные клише, кочующие из одного сборника в другой по очеркам и рассказам. Сюжеты эти таковы:

деревенский робкий паренек, пробатрачивший полжизни у кулака, стал лучшим бойцом своей ударной роты;

одногодичник (после вуза) вначале боится армии (плохо стреляет, не может перепрыгнуть через кобылу), затем также становится лучшим бойцом,

о комроты думали, что он казенный сухарь, а он, оказывается, человек - его видят, идущим к девушке на свидание с цветами;

рота героически помогает нефтяникам тушить пожар на буровой вышке, спасая "черное золото страны";

идут очередные учения, в ходе которых познается солдатская дружба и сила сплоченности и коллективизма;

рота добилась звания ударной, и это стало ее подарком партсъезду;

идут политзанятия в некоей ударной роте им. Ворошилова, где друзья-бойцы не могут решить, кто из них победил в соусоревновании

⁶³ ДОКАФ, 1931, N 4, с. 139

- один лучше стреляет, другой лучше политзанятия проводит. Все читают статью Сталина и всей ротой дружно обсуждают. Мудрый политрук всех примирил, объяснив, как важно и то, и другое;

двое друзей, один из которых оказывается врагом (он из семьи кулаков), а другой - его разоблачитель - пьяница и бузотер - в процессе разоблачения исправляется...

В развернутом виде очерки и рассказы такого рода являют собой следующую картину: "Наш взвод объявил себя ударным имени пятидесятилетия Клим Ефремовича Ворошилова. Закипела работа. Подъем на быстроту, построение на быстроту, заправка коек на быстроту, исполнение приказаний на быстроту. Даже попытались лошадей поить на быстроту, но дела не вышло, так как кони не поняли нашего задора и пили медленно, с расстановкой. Несознательные..." Потом кто-то подводит, описывается, как все им помогают, и, наконец, финал: "Свой долг, почетный долг - на стального «Клима» - мы погасили с большим превышением. И Бураков, и Квашнев, и Антонов (бывшие отстающие. - Е.Д.) на радостях сами, по своей собственной инициативе оборудовали в конце батареи уголок «соусоревнования и ударничества» вместе с выставкой качественных показателей выполнения нашей батареей боевого «промфинплана»" (Н. Шереметьев "Бригадиры", "ЛОКАФ", 1931, N 8).

Модели склишированы таким образом, что, постоянно повторяясь, фиксируются даже в названиях глав. Обратимся к трем очеркам: "С винтовкой и книгой" А. Исбаха, "Записки красноармейца-дальневосточника" Н. Липмана, "Седьмая батарея" Н. Михайлова. Названия глав у А. Исбаха: "В роте", "Накануне", "В полк", "Карантин", "Первое комсомольское собрание", "Шестая рота вста-а-вай"; у Н. Липмана: "Первые дни в дороге", "Двенадцатый вагон", "Карантин", "В роте", "Собрание партичейки", "Первая тревога"; у Н. Михайлова: "Призыв", "Проводы", "В политшколе", "Первый выезд". Повторяются как макросюжеты (боец попадает в новый коллектив, ему трудно, наконец, он срастается с "боевыми товарищами" и сам становится передовым бойцом-ударником), так и микроситуации - у А. Исбаха: "На перекрестке близ Серпуховки папиросная торговка, увидев нас, быстро отобрала несколько пачек папирос и торопливо, молча, начала всовывать их в руки призывников"; у Н. Липмана: "Когда проходили читинские улицы, кумушки стоят и шепчутся. Одна из старушек подбегает к правофланговому красноармейцу и всовывает ему в руки несколько конфет" и т. д.

Такого рода "неизобретательность" и сюжетная клишированность, несомненно, были связаны с регламентированностью режимного мышления, видевшего образец в воинском уставе, а это, в свою очередь, вело к своеобразной стилиевой энтропии на уровне речевых пото-

ков. Эти потоки, не синтезируясь, не сплаваясь, сосуществуют в рамках высказывания в полудискретном состоянии - их легко вычленишь, но невозможно разъять, ибо при подобной операции текст распадается. Можно сказать, что высказывание в этом случае держится на своеобразном стилевом терроре, когда освященные стили равноправно располагаются в речевом спектре и образуют такую зону высказывания, из которой вытеснены все иные речевые спектры и системы их связей. Так образуется дискурс власти на уровне высказывания: разрешенные речевые массы связываются разнотипными способами, что фиксируется как некая стилевая эклектика, примеры которой составляют любой соцреалистический текст. Например, крестьянка говорит польскому офицеру: "Ну, теперь ты попался в мои мозолистые руки, теперь я отомщу тебе" (рассказ И. Березовского "Антось и Зося") или: "Шашка мелькнула в выси и наотмашь рассекла голову классового врага", "Лихие трубачи бросили в лазоревое небо победные звуки международного гимна «Интернационала»" (рассказ В.Сенько "Окружные курсы"). "Мозолистые руки", "классовый враг", "международный гимн" - не штампы, но лишь осколки инородного, на первый взгляд, стилевого мира. В действительности же, и остальные части приведенных высказываний также из иных стилевых миров: революционной патетики ("мелькнула в выси", "лихие трубачи", "лазоревое небо"), "воспоминательной" прозы, выпренной "народности" и т. д. Главное, что объединяет эти разные стили - их освященность властью. В зоне же этой освященности они свободно перетекают друг к другу, свободно комбинируются и стыкуются в пространстве всего текста.

Разумеется, возможна здесь и стилевая чистота.

Чистая официальность: "Командир Нахичеванский обладает высокими волевыми качествами, личной инициативой. Опираясь на помощь партийцев и комсомольцев, руководя соревнованием, Нахичеванский достиг отличных образцов работы своего взвода на горных маневрах. Товарищ Нахичеванский национал, горец. Таким командиром гордится полк. Таких командиров и бойцов - верных сынов своего класса - должна знать страна" (рассказ из сборника "Шлем"). Это стиль служебной характеристики.

Другой пример - стиль передовой статьи: "Росли силы республики. Партия бросила лозунг - создать трехмиллионную армию для защиты социалистической революции. Рабочий класс Советской страны, охваченной железным кольцом блокады и гражданской войны, сидя на пайке из сушеной воблы и ржавых круп, создавал хлебный фонд для германской пролетарской революции. Пролетарские массы мобилизовывались для укрепления регулярной Красной Армии. Десятки тысяч

коммунистов шли рядовыми бойцами умирать и побеждать" (роман Л. Дегтярева "Шагают миллионы", М., 1933, с.437).

Еще один вариант - литературность высокого салона: "Давно не испытанное волнение почти потрясло его янтарным и рубиновым огнем, клокотали в нем вино и мужественность, и сквозь зарево нестерпимых желаний он увидел сияющее лицо графини Магды и обильное тело ее, могучее и желанное, как тело родины" (роман Левмана "Черная пена", Знамя, 1933, N 12, с.128).

Или - чистая "воспоминательность", тоже, конечно, олитературенная: "Стоял апрель 1918 года. По бугоркам и солнечным припекам, из-под тонкого слоя тающего снега стали показываться черные кочки - предвестники приближающейся весны. В полночь у пригорков и оврагов журчали легкие ручейки..." и после этого пейзажа - рассказ о "героических подвигах времен гражданской войны" ("наш отряд...", "наша рота...", "наш боевой командир (комиссар)...").

Или - психологизм (сон бойца, после которого он преобразуется): "Золотцев прижался к жесткой подушке. Назойливые мысли не отставали от него и все время буравили мозг. То кто-то неизвестный строго упрекал его в оторванности и зло высмеивал, как умышленно не желающего идти в ногу с кадровой командой. То кто-то призывно и властно, голосом, похожим на голос старшины Никитина, звал вместе с другими выйти на работу и на деле показать пример боевой дисциплины" (рассказ С. Галышева "Две дружбы", сб. "Литературная вахта", Л.-М., 1932).

Эти примеры разных стилевых потоков сведены здесь намеренно и взяты из разных произведений, но для того, чтобы построить текст, необходимо на сюжетные клише, о чем выше шла речь, эти потоки наложить. Так образуется единый свертхтекст, автором которого является сама власть. Поскольку же обе сферы - речевая и сюжетная - функционируют в необходимом власти режиме и полностью ей подконтрольны, ею освящены, круг оказывается замкнутым, а итоговый текст - предопределенным.

Другое дело, что невладеющие этой техникой письма авторы не могут найти ключ к необходимой комбинаторике, и сферы события и речи не совпадают (тогда крестьянка начинает говорить о своих "мозолистых руках" и "мщени", как оратор на митинге). Но наиболее зримо этот процесс отмечен в текстах рифмованных, где правила комбинаторики, обладают таким "норовом", что неопытный наездник оказывается "выброшенным из седла". Во многих текстах процесс этот доходит до речевого распада, когда высказывание теряет всякий смысл: "И опять это слово с иностранной хроникой забирается взломщиком в погреба головы"; "Там ковали льды могилы, но в огня рождались силы, отбивали вывозимый золотой казны запас"; "Пролей в просторы, вышка

Коминтерна, победы гром на вражьих рубежах" и т. п. В качестве примера более расширенного приведем стихотворение В. Сорокина из многотиражной газеты "Боевой сигнал" (УрВО, 1935, № 18). Начинается оно так: "Шумит потоком, кипит восторгом красноармейская стальная рать. Днем и ночью забота одна - первенство завоевать". Далее выясняется, что "бойцы у нас - ударники Магнитки, командиры - военные орлы", поэтому автор не представляет, "чтоб челябинцев не победили мы". Но следующая строфа звучит так: "В учебе нам нужны такие темпы, двигаться всем так вперед, врагу чтобы не повадно было совать свой нос в советский огород". Из текста следует, что челябинцы и враги - одно и то же.

Впрочем, красноармейские писатели действительно не вполне владели русским языком - они застали его в состоянии перехода к новому. В этом состоянии передаваемые языком логические связи между явлениями и процессами ослаблены; с другой стороны, межуточность авторов отражала маргинальность их сознания. Обе сферы - языка и автора - оказались разбалансированными: мысль не "попадала" в слово, слово же не подчинялось мысли. Отсюда - бесконечные несообразности и нелепости, которыми наполнена красноармейская поэзия: "Вымерли станицы, извели весь скот" (из поэмы Мих. Крючкина "Чонгар", альбом "Литературный Гомель", 1934) - при этом имеется в виду, что это белые извели весь скот. Или - "Барские уголья землю сторожат" (там же) - получается, что уголья, т. е. принадлежащие кому-то участки земли сторожат землю. Это не простое незнание языка (хотя и оно, безусловно). Здесь перед нами открывается новая социокультурная ситуация и сотворение нового языка, где макросемантическое поле освященной властью риторики (будь то белые или барские уголья) может вполне расходиться с требованиями элементарных логических связей. Распад происходит на микроуровне, тогда как целостность сохраняется на уровне всего дискурса власти. Рифмовый поток увлекает автора - уже исчезают смысловые опоры текста и начинается пробалтывание: "С буденновскою лавою себя покрыли славою и мир завоевали городам". А завершается поэма полной бессмыслицей: "Дивизия, дивизия! Стальные времена! Клинок, на жизнь ревизия и жизнь на стременах".

Пример с поэмой "Чонгар" весьма характерен. Красноармейская поэзия лишь изредка позволяет себе некий поиск, но движения эти настолько неуклюжи, что отторгаются даже изнутри этой культуры. "Тогда, предупредив лесной рассвет, пропели провода. 128 - 36 140 - эр. Ка О Д Но эти знаки мог прочесть лишь старый скептик КОД" (К. Реут "Ночной поход"). Разумеется, эти "знаки" не может "прочесть" никто, но дело в том, что внутри рассматриваемого текстового пространства подобные изыски не воспринимались как новаторство, ибо

"новаторство" имело здесь совершенно определенные границы - внутри нормы, каковой являлись освященные стили и ограниченное сюжетными канонами движение (точно так же, кстати, как и традиция, понимавшаяся иногда совсем уж буквально: в одной из многотиражных газет Московского ВО было опубликовано стихотворение Вахрушева, заканчивавшееся словами: "Горит восток зарею новой и вместе с утренней зарей, кругом бросая взгляд суровый, стоит советский часовой"). Импульсы же красноармейских поэтов были вполне понятными, что совершенно искренне выразил некто А. Киселев: "... не сочти за большие грехи, что вздумал я жизнь красноармейца переложить на стихи. Право же, это совсем неплохо в песне с товарищем говорить. Время такое, такая эпоха - каждому хочется что-то творить"⁶⁴. Это "что-то творить" означало чаще всего просто безделицы типа: "хлопкоробы будут рады пограничному отряду, потому что наш отряд собрался не на парад, а чтоб вместе встал бок-о-бок пограничник с хлопкоробом, чтоб в полях от моря хлопка не осталось ни коробки" (тот же А. Киселев) или: "Чтоб лучше стеречь границы страны и не жечь впустую патроны свои, нужно внимание к учебе утроить, стрелковое дело отлично усвоить" (С. Антонов "На стрельбище"). Подобного рода тексты и составляют основной массив оборонной поэзии. Рифмование слов становится здесь сверхзадачей, внеположенной языковой семантике

Но стилевые и рифмовые сдвиги находились, конечно, в русле сюжетного канона. Один из весьма популярных его типов - воспоминательно-призывной: мой конь (шинель, винтовка) отлично помнят гражданскую войну. Были горячие дни боев (сражений, атак), Сейчас новый фронт, новая борьба. Мы готовы по первому призыву вступить в решающую схватку с врагом...

Однако, наиболее распространенный - описательно-будничный. В качестве темы возьмем летние лагеря. Из трех многотиражных газет Уральского ВО "На смену", "Стрелять на отлично" и "Связист" за летние месяцы 1935 года восстановим из разных стихотворений общий сюжет. Итак, красноармейцы отправляются в лагеря: "За строем строй идут колонной, за шагом шаг печатают следы..." (С. Кузнецов "В лагерь"). Настроение отличное, с чувством радости встречает красноармеец лагеря, где "крепнет грудь, глотая воздух сладкий, и мускул крепнет (челноком снует)". Затем идут боевые занятия: "Как жирные туши, коричневой змейкой упоры лежат за исходной линейкой. Живой полосой растянулись в ряд...", а после стрельбы проверяют результат: "К мишеням идут ускоренным маршем... Двадцать семь! Три девятки подбито. Михаилом Добрыниным первенство бито" (С.

⁶⁴ Цит по А. Орлов У пограничной полосы - Звено (Иваново), 1935, N 2, с 66

Антонов "На стрельбище"). Но вот окончен трудовой день: "Все тише и сдвленной слышатся звуки. Смолкают басы нашей школьной двухрядки, и ночь простирает невидимо руки, уверенным шагом идет на палатки. Проверка окончена, дали отбой. Бойцы расположились спать. Я обеспечил им полный покой, сам остаюсь охранять" (А. Лопухов "Дежурный по школе"). Здесь же, попутно, стихи о помощи колхозу в уборке урожая, отклики на основные текущие события и, наконец, пейзажи (типа: "Разводящий месяц обошел посты", И. Михеев "Утро связиста"). Учеба в лагере чередуется с отдыхом: "День прошел. Бойцы смеются: нет печали, нет тоски, смех да шутки раздаются, бьют чечетку каблуки. На плечо гармонь повесил..." (И. Михеев "Красноармейский вечер"). Но вот лагерный период кончается. Бойцы уезжают на зимние квартиры: "Оставляем поля, стадионы, ленполянки и тир до весны, чтоб на «зимних» крепить оборону для уверенной стройки страны" (А. Рылов "На зимние квартиры"). Словом, рассказать есть о чем. Поэты ведут читателей в красноармейские палатки, знакомят их с героями, с их делами и заботами. Вот одна из таких жанровых картинок: "В ленпалатку на-днях я зашел: мне припомнился дружеский спор о баллистике нашей винтовки. Здесь новинки в газете читают, с любопытством за миром следят. Есть любители - в шашки играют, или карту страны изучают, о заводах больших говорят" (П. Широков "Габибуллин")...

Языковой штамп (если спор, то "дружеский"; если "следят за миром", то с "любопытством"; если изучают, то "карту страны") и штамп сюжетный слиты в событии соцреалистического текста. Нередки стихотворные тексты, вмещающие два стилевых потока, каждый из которых освящен властью (например, революционная риторика + военная инструкция): "В борьбе последней старый мир метелью войн упрямо брызжет, обязан каждый командир тренировать бойца на лыжах!". Ограничимся этим примером, хотя вариации стилевых стяжек здесь поистине безграничны: все освященные стили речи обладают в этой системе универсальной валентностью и полной сочетаемостью.

В этой связи следует обратить внимание на повышенную активность в оборонной литературе именно инструкторского стиля. Для примера обратимся к плакатной продукции. Перед нами плакат "Военизация в клубе". На нем изображены две девицы в тире в красных платочках и юноша-инструктор, который указывает им на мишени. Под плакатом текст "Чтобы быть нам без урону от лихой военщины, укрепляйте оборону, трудовые женщины". Эти "трудовые женщины" "били в восемнадцатом, били в девятнадцатом", причем "до того сопротивлялись, аж злодеи удивлялись". Надписи под другими плакатами: "Краснощекой комсомолке штык привычнее иголки", "Поучитесь как винтовку зараз брать на изготовку", "Что же сидишь в квар-

тире ты, отчего не в тире ты?" и т. д. Подобного рода изопродукция, снабженная стихотворными призывами, вполне соответствовала восприятию читателя красноармейского творчества.

Общая ситуация, пунктирно здесь воссозданная, в целом укладывалась в формируемую властью норму, и критика лишь прокладывала русло, в котором должно было развиваться в литературных кружках "красноармейское творчество". Указывалось, что основой успешной работы литкружков является "постоянное руководство со стороны партийной и комсомольских организаций", "включение кружковцев в общую систему работы своего полка, школы", "обеспечение выдержанного социального и идейно-политического состава кружка", "неустанная борьба за овладение теорией марксизма-ленинизма"⁶⁵. А на II пленуме ЦС ЛОКАФ, где возникла целая дискуссия о литкружках⁶⁶, в выступлении Мессер даже подчеркивалось: "Грубо ошибочно иногда встречающееся обвинение произведений ударников-красноармейцев в халтуре: ударник - красноармеец может ошибаться, может испытывать в тех или иных чертах мелкобуржуазные влияния, но обвинения в халтуре здесь должны отпасть, ибо понятие халтуры есть специфическое явление для мелкобуржуазной профессиональной литературной среды". Однако, это противопоставление армейских литкружковцев "профессиональной литературной среде", которое, как мы увидим, было просто мнимым, не помешало все-таки выводу: "Утверждение о том, что ударники-литпризывники в своем творчестве уже разрешили проблему нового жанра, является замаскированным протаскиванием ошибочного лозунга о том, что ударник, призванный в литературу, стал центральной фигурой пролетарского литературного движения"⁶⁷.

В действительности же "центральной фигурой" в народившейся культуре была не армейская (рабочая, колхозная) масса и не профессиональный писатель-"индивидуал". Такой фигурой был новый тип творца - "инженер человеческих душ", соединивший оба полюса - пи-

⁶⁵ М Витенсон, Э Танина Итоги творческого смотра низовых локафовских кружков - Залп, 1931, N 9, с 45

⁶⁶ Ей, кстати, предшествовал разгром двух учебных пособий для красноармейских кружков - М. Шишкевича "Художественная литература" (Изд. Бюро заочной подготовки и консультации для библиотечных работников РККА при ЦДКА им. М. В. Фрунзе, М., 1929) и М. Добрынина и М. Храпченко "Литературный кружок Красной армии" (Пособие для руководителей литкружков, ГИЗ Отд. военной лит., М., 1930). См.: Программа красноармейского литературного кружка Состав М. Скурихин, просмотрена и отредактирована Сектором руководства красноармейскими литкружками при ЦС ЛОКАФ Гос. воениздат М., 1931, И. Данилов Изгнать переверзевщину из пособий для красноармейской литучебы - Книга и оборона СССР, 1931, N 7

⁶⁷ Марксистско-ленинское искусствознание, 1932, N 3, с 132

сатель массы, индивидуал, говорящий голосом массы, вербализующий интенции массы и значит, по приводившейся выше формуле, - "орган образного мышления партии".

ОБОРОННОЕ СОЗНАНИЕ И ОБОРОННАЯ ЛИТЕРАТУРА

Не все писатели и не сразу, с начала 30-х годов, осознали всю серьезность задач по формированию оборонно-милитарного сознания. Начиналось все с полусерьезных поделок - "оборонное" пространство было еще полым и его заполнение велось беспорядочно, бессистемно. Стоит, очевидно, привести в качестве примера малоизвестный фильм "Жить" по киносценарию В. Шкловского, чтобы представить себе стихию "занимательности", в которую погружена была поначалу "ответственной теме".

Итак, идет гражданская война. На остров в Черном море, занятый интервентами, попал краснофлотец-агитатор (на нем, на подпольном (!) агитаторе, между прочим, форменная бескозырка). Интервенты покидают остров, предварительно расстреляв агитатора и заложив адскую машину, которая должна взорваться, когда красная эскадра через 5 часов подойдет к берегу. Краснофлотец, оставшийся после расстрела невредимым, если не считать раны в спине(!), находит на столе радиogramму о подготовке взрыва. Сейчас 2 часа. В течение оставшихся трех часов он должен найти спрятанную машину. В это время на остров в гости к офицерам приезжают незнающие об эвакуации контрразведчик и актриса. Горючее на их лодке кончилось, а на острове бензина нет. Краснофлотец, роясь в портфеле гостя, оставленном в лодке, находит письмо, изобличающее, что тот служит в контрразведке (!), и быстро мастерит весла, чтобы без горючего добраться на лодке до эскадры, плывущей к острову. Белогвардеец, также наткнувшись на страшную радиogramму, сперва дерется с краснофлотцем за обладание веслами, а потом умоляет взять его с собой, оставив женщину на берегу (в лодке два места). Краснофлотец называет его "холуем", женщина с этим согласна. Тогда белогвардеец наносит обладателю весел коварный удар и садится с женщиной в лодку. Актриса же, потрясенная благородством краснофлотца, уговаривает вернуться на остров и захватить их спасителя. Белый отказывает, она называет его "холуем", он бросает ее за борт, и она добирается до острова вплавь. Краснофлотец опять оживает, находит спрятанную адскую машину. Финал - оба приветствуют приближающуюся эскадру, готовые жить не так, как живет буржуазия, не только жить, чтобы жить, но жить, чтобы "строить жизнь по-новому".

Это - долокафовская продукция. Но и образцовая локафовская повесть А. Дмитриева "Есть - вести корабль" также не менее фантастична. Империализм хочет войны с СССР. Интервенция "поставлена в порядок дня". Нужен удобный предлог для нападения. В недрах французского генштаба возникает план: когда французская эскадра будет в водах Балтики, устроить так, чтобы советские корабли первыми обстреляли ее. Для выполнения этого плана агент "Промпартии", бывший князь и бывший морской офицер Васнецов вербует командира советского крейсера, тоже бывшего офицера Лев-Карачевского. После долгих колебаний тот соглашается дать провокационный выстрел. На маневрах происходит встреча красного флота с французскими крейсерами. Карачевский приступает к выполнению "вредительского задания". Но военком Базанов раскрывает заговор. В самый последний момент провокация сорвана. Локафовская критика не уставала повторять, что роман лишен "легкой авантюристности", хотя здесь есть все формальные элементы авантюрного романа: "тайна" в биографии Карачевского, раскрываемая лишь в самом конце; торможения и препятствия (колебания Карачевского, неожиданное перенесение дня начала маневров, сопротивление командиров "вредительским распоряжениям" Карачевского); острый кульминационный пункт (советские и французские корабли сближаются с бешеной быстротой, и от секунды зависит "судьба истории"); эффектная развязка (арест Карачевского в самый последний момент).

Фантастика, небывальщина буквально затапливает оборонную литературу начала 30-х годов. Она наполняется всевозможными ужасами - так, например, в "Войне" Н. Тихонова показывается жуткая атмосфера, в которой западные ученые создают в потайных подземных лабораториях смертоносные газы. Оборонная литература в начале 30-х годов имела все возможности для того, чтобы пойти по пути типичной массовой культуры - с тайнами, монстрами-учеными, новым смертоносным оружием, сценами конца света, приключениями и "победой добра" в финале.

Иного рода пьеса А. Толстого и Н. Сухотина "Так будет", названная даже влиятельным локафовским критиком С. Рейзиным "образцом красной халтуры и отвратительнейшего приспособленчества"⁶⁸. Чтобы представить, как показана в этой пьесе будущая победоносная война, приведем ее финал:

К о м а н д а р м (в микрофон). Слушайте! Слушайте! Слушайте! Говорит главнокомандующий Красными армиями. Товарищи! Третьи сутки идет битва Красной армии с армиями 20 буржуазных государств. Человеческие потери превосходят все, на что можно было

⁶⁸ ЛОКАФ, 1931, N 10, с 122.

рассчитывать. Буржуазные армии применяют страшные и невиданные орудия уничтожения. Поле битвы покрыто телами убитых и разрушенными машинами. Тысячи городов залиты нарывными газами и стерты с лица земли. В этом бою решается судьба человечества. Это последний бой! Если мы его проиграем - рабство навек. Товарищи! Отступления нет! Сегодня каждый должен принести жизнь под багряное знамя социализма.

М а с о л о в (подавая сводки). Последнее радио.

К о м а н д а р м. Товарищи! Я сообщая последнее радио. Уличные бои в Берлине окончились победой. Германия вошла в Союз Советских Республик. 200 тысяч углекопов, текстильщиков и металлистов дерутся на улицах Лондона. Париж горит.

Н а ч ш т а б а. Последняя сводка с фронта.

К о м а н д а р м. Товарищи! Последнее сообщение с фронта... приготовьтесь.

Н а ч ш т а б а. Мы прорвали центр. Брошена конная армия. Неприятель целыми корпусами кладет оружие.

К о м а н д а р м (в микрофон) Товарищи!

М а с о л о в. Радио... Говорит ОЛ - 112. Главная ставка союзных армий захвачена в плен восставшими войсками и на дирижабле ОЛ - 112 направлена в Москву.

К о м а н д а р м. Товарищи! (голос его прерывает волнение)...

Разумеется, критика делала максимум возможного для того, чтобы свести к минимуму такого рода издержки, питаемые "фантазиями художников", и процесс этот шел в неизменном направлении - к дебелизации и усилению собственно военно-оборонного начала в его каноническом виде. Организационные структуры для такой перестройки уже были созданы, и постоянные призывы к тому, что "редакции наших ежемесячников должны превратиться в оперативные пункты работы с писателями" и лозунги: "За качество оперативной литературной работы!"⁶⁹ были в общем-то избыточными, поскольку "оперативная работа" сводилась к тому, чтобы проводить с писателями конкретные занятия, организационную работу, военно-литературные игры, разборы игр, курсы для писателей, едущих в лагерь и т. п.⁷⁰

В приближении это означало то, о чем говорил Вс. Вишневский на страницах журнала "Знамя" - речь шла о программе "плановой литературной военной учебы во всех творческих группах писателей". Вот некоторые пункты этой программы: "История классового исполь-

⁶⁹ За качество! За мастерство! (Редакционная). - Знамя, 1934, N 4, с. 216, 220.

⁷⁰ Н. Свирин. Вооружаем творческие кадры (Опыт военизации писателей в Ленинграде) - ЛОКАФ, 1931, N 7, с. 160.

зования литературы в войнах. Примеры: действие литературы на живую силу противника, на свои силы и на нейтральных. Опыт войны 1914-18 года. Литература в руках командования Англии, Франции, России, Германии и др. Техника, специфика литературной работы в военное время. Опыт гражданской войны. Партия о печати и литературе. Примеры боевого использования литературы. Специфика литературной работы в РККА. Печать РККА. Различные виды литературной работы во время войны. Изучение объектов. Методика воздействия. Методика учета результатов". В качестве образца Вс. Вишневский приводил свой "военный анализ Гоголя": "Органическое, постоянное наличие у Гоголя - в ткани его художественных произведений - военного элемента прямо поражающее. Точное прослеживание дало результаты, которые пока в литературоведении не были известны. Демонстрируя этот материал, углубляя его, лектор сможет вести правильное комбинированное обучение, ознакомление: военно-литературное"⁷¹.

Однако, этот "практический" аспект работы оказался менее всего продуктивным, ибо в конечном счете (и это, видимо, отлично понимали все) не давал искомого результата, а требовалась не "практическая работа по военизации", но идеологически-установочная критика - именно тот вариант критики, который и был реализован в соцреалистической культуре. И, разумеется, эта критика должна была быть по военному планомерной и открытой (в прямом смысле): "Нужно, чтобы каждый критик выложил на стол планы своей работы на ближайшие годы, чтобы совокупность этих планов была подвергнута коллективному обсуждению... Пора покончить с "секретничеством" в области индивидуального планирования критической работы"⁷². Причем задача такой работы виделась совершенно конкретной: "Поэту нужен критик-наводчик, который давал бы темы-мишени и корректировал бы стрельбу поэта по этим конкретным мишеням"⁷³. Критика же понимала эти "мишени" абсолютно буквально: "В красноармейской художественной литературе до сего времени почти совсем не показывалась работа мотомеханизированных частей, приобретающих сейчас исключительно большое значение. Книга стихов В. Аврущенко начинает заполнение этого пробела, и это ее основное достоинство" - пишет рецензент⁷⁴; "Авторы многих оборонных картин... идут по ли-

⁷¹ Вс Вишневский. Бся ли литература готова к обороне? - Знамя, 1933, N 10, с.191-192.

⁷² А.Селивановский. О больших темах и малых делах - Знамя, 1934, N 6, с.181.

⁷³ Л.Александр. Поэты и критики. - Знамя, 1934, N 6, с.184.

⁷⁴ Лев Гладков. Стихи на службу боевой подготовки РККА - Книга и оборона СССР, 1932, N 9-10, с.18

нии наименьшего сопротивления, избирая в качестве материала своего произведения лишь внешне наиболее эффектные виды войск - в первую очередь авиацию, забывая, например, о саперах или связистах" - указывает передовая статья⁷⁵; "Возьмите, например, тему империалистической войны. В нашей области нет буквально ни одного сколько-нибудь значительного произведения, посвященного империалистической войне" - пишет критик на страницах смоленского журнала⁷⁶ (в нашей области значит буквально: в Смоленской области).

Эта сосредоточенность на тематическом аспекте текстов имеет в соцреализме исключительно важное значение⁷⁷. Культ темы произведения, прямо связанной с его сиюминутной актуальностью, основывался на особенностях самого дискурса тоталитарной культуры. Во-первых, это была сфера, поддающаяся непосредственному контролю и нормализации со стороны власти-цензуры. Во-вторых, собственно внешне-тематический план был связан с актуализацией изобразительного плана произведения при переведении плана выражения в зону прямых интенций власти в лице литературно-государственных институций: ничто не может быть выражено иначе, чем задано извне, а сама эта "задача" должна решаться максимально разнообразно. Весь же спектр такого разнообразия оказывался совершенно внешним - тематическим прежде всего. Тема всецело превалирует над всеми остальными структурами, подчиняя через сюжетный канон даже жанр - наиболее устойчивую генологическую структуру (так возникает в соцреализме жанр "колхозной поэмы", "историко-революционного романа-эпопеи", "патриотической пьесы" и т. д.). Наконец, именно внешний тематический план, легче всего управляемый, оказывает основное воздействие на инфантилизированное конкретно-образное

⁷⁵ Кинематографию на вооружение нашей страны (Передовая). - Искусство кино, 1941, N 1, с. 3. Следует отметить, что "оборонное кино" развивалось в эти годы также весьма интенсивно. Стартовый уровень был весьма внушительным: к 1930 году уже насчитывалось 104 оборонных фильма (см.: В Шагин Фильмы о военизации и оборона СССР - М., 1930), к началу войны поток возрос многократно. Только в 1940-41 годах вышли фильмы о героях гражданской войны "Первая Конная", "Оборона Царицына", "Поход Ворошилова", "Пархоменко", "Котовский", о героях прошлого "Суворов", "Штурм Измаила", о войне с "белофиннами" "Фронтовые подруги", "Машенька", "Смелых дел мастер", "Юпитер второй", об армейских буднях "Командиры запаса", "Морской ястреб", а еще раньше - "Щорс", "Эскадрилья N 5", "Истребители" и мн. др.

⁷⁶ Б. Лепский Вопросы оборонной литературы - Наступление (Смоленск), 1934, N 5-6, с. 103.

⁷⁷ "Знамя" даже практиковал специальные тематические номера - посвященные темам: "лицо капиталистического солдата", "дальневосточно-тихоокеанская тема", "пограничная тема", "авиаторы", "армейские будни" и др.

сознание реципиента соцреалистического текста. Вот почему именно на этот - тематический ряд направлено основное внимание критики, именно здесь в наиболее карикатурных формах реализуется ее утилитаризм ("стрелять по конкретным мишеням"). И именно в этой сфере критика проявляет в наибольшей степени изощренность в подходе к анализируемым текстам, отыскивая поистине немислимые "ошибки", "вывихи", "выверты" и "происки" их авторов.

Например, в очерках о Балтфлоте "Так держать" Б. Лавренев так пишет о соцсоревновании и ударничестве во флоте: "Если в нашей стране мы только сейчас учимся превращать труд из зазорного дела в «дело доблести и чести», то во флоте труд давно стал таким делом, ибо там он давно по природе своей коллективен". Эта фраза вызывает у Н. Свирина целый ряд возражений, сарказм критика не имеет пределов: "Я оставляю в стороне вопрос о том, что т. Лавренев несколько торопится и стремится поскорей поставить точку над еще не законченным процессом. Сейчас важно отметить другое: по Лавреневу выходит, что новое отношение к труду вытекает из особенностей морской службы (ибо труд там «давно по природе своей коллективен»), а не из особенностей пролетарского государства, как высшая форма проявления энтузиазма трудовых масс, строящих и защищающих социализм. Этак можно прийти к выводу, что и труд матроса флота его величества короля английского - тоже дело доблести и чести (ведь организация обслуживания механизмов корабля примерно одна и та же)!"⁷⁸

Серьезным заблуждением является мысль о том, что соцреалистическая критика "не умела читать текстов" - "свои" тексты она читала виртуозно и выводы, даже самые серьезные, "политические" делала, основываясь на анализе и интерпретации буквально одной фразы. Описывает, например, С. Михайлов в очерке "Ударники Карла VIII" такую сцену: боец рассказывает: "Была у Карла короля, не то седьмого, не то восьмого, тяжелая пушка, звали ее «бамбарда». Так эта пушка давала за сутки только четыре выстрела." Тогда слово взял четвертый боец: "«Ежели бы солдаты у Карла VIII были ударники, они бы давали в сутки не четыре, а восемь выстрелов». И никто не возразил четвертому бойцу, так как сказанное им не могло быть никем опровергнуто". Тов. Михайлов очень ошибается. любой политически грамотный боец укажет ему на нелепость этого парадокса, ибо ударничество - специфическая особенность только Красной Армии", - наставляет Н. Свирин и приводит этот пример из статьи в статью как образец "грубых политических ошибок: недопонимания соцсоревнования и ударничества, неправильной трактовки вопроса о

⁷⁸ Н. Свирин. Мобилизация литературы, с. 77-78

классовой борьбе в казарме, о соотношении техники и агитации в будущей войне"⁷⁹. Из неуклюжей шутки автора (проблема смешного - особая тема, которой мы здесь не касаемся), из смоделированной С. Михайловым, вполне вымышленной ситуации, отвечающей, по мнению автора, требованиям канона (бойцы говорят и даже хорошо шутят об ударничестве и соусоревновании), критик делает совершенно серьезные выводы о политической неблагонадежности писателя - собственно, это и была главная и единственная тема спора - благонадежность, соответствие-несоответствие канону, а значит, и требованиям власти.

Вся эта казуистика была, однако, лишь верхним слоем. Глубинный же процесс шел на уровне динамики власти и соответствующей трансформации менталитета культуры. И здесь середина 30-х годов занимает совершенно исключительное место, ибо отсюда идут серьезные изменения основного - манихейского - мифа тоталитарной культуры.

ОБВАЛ ПУСТОТЫ: ФЕНИКС ПАТРИОТИЗМА

"Мировая пролетарская революция" - лишь начальный лозунг тоталитарной культуры. В основе ее всегда лежит коммунальное сознание, тот тип ментальности, который проходит некоторые закономерные стадии трансформаций. Логика этих закономерностей такова, что классовая парадигма сменяется национальной. Смена эта настолько глубока, что внутри самой культуры часто не воспринимается ее носителями, многие из которых даже не замечают резкой смены векторов - от классового интернационализма к национально-шовинистическому великодержавию. Однако переход этот заложен в самой системе тоталитарной культуры уже на ранней - революционной ее стадии, ведь сами марксовы "классы" - те же коммунальные образования, которые объявляются "самыми передовыми", "до конца революционными", "гегемоном" и т. п. Классовый гегемонизм есть перевод на язык классовой мифологии категорий традиционного национально-шовинистического сознания. Так вместо нации появляется в виде класса то же коммунальное образование, в основе идентификации которого лежит тот же манихейский милитарный синдром. Отрицая личность, коммунальное сознание отрицает и свободу личной воли, свободу личности, замещая ее свободой воли коммуны (класса, нации), а значит войной. Антииндивидуализм любых форм коммунальности-тоталитарности, лишая личность свободы, снимает с

⁷⁹ Н Свирин *Мобилизация литературы*, с 104.

нее и ответственность. Так вместо ответственности личности возникает и коллективная вина (ответственность) другой группы (класса, нации), что видно во всех формах тоталитаризма. Идея войны и сопутствующее ей милитарное сознание является конститутивной чертой любой тоталитарной культуры. Провал идеи классовой войны в виде "всемирной революции" с неизбежностью вел к перерождению классовой идеи в идею национально-патриотическую, когда было, наконец, осознано, что вокруг находятся не "братья по классу", которые вот-вот произведут такую же социалистическую революцию, но прежде всего "силы империалистической реакции", противостоять которым могла та же коммуналность, трансформировавшаяся из классовой в национальную. Слово "Отечество" приобрело совершенно новый смысл. Переход был стремительным и произошел в середине 30-х годов.

В "оборонной литературе" особенно ясно можно увидеть его. Прежде всего в постановке вопроса о классовой борьбе в литературе. В начале 30-х годов в локафовской критике проблема эта обсуждалась неустанно, ибо "перед нами стоит задача конкретизации постановки вопроса о пролетарском художественном методе в применении к проблемам войны и армии... Противоречия внутри Красной Армии - особого порядка. В нашей армии нет классов-антагонистов, нет классовой борьбы. Вопрос ставится лишь об отражении классовой борьбы в казарме"⁸⁰. Утверждение это может поставить в тупик: если нет антагонистических классов в армии, то какая же классовая борьба в казарме может быть отражена? Изнутри же тоталитарной культуры здесь никакого противоречия нет. На практике это означало буквально следующее: "Соблюдение классовых пропорций при показе организующего влияния трудящихся на строительство вооруженных сил СССР является важнейшей предпосылкой правильного подхода к раскрытию классового существа Красной Армии"⁸¹. Таким образом, при верной расстановке акцентов и соблюдении "пропорций" отражение "классовой борьбы в казарме" будет адекватным. Но социализм не замыкается на тексте, его текстом является действительность и, в том числе, те, кто этим отражением занимается, - писатели.

Выученик РАППа, ЛОКАФ боролся в начале 30-х годов с "уклонами" в литературе с той же непримиримостью: "постепенный рост литературы о современной армии, включение в разработку данной темы все новых и новых социальных групп писателей - подводят нас к такому этапу, когда и в литературе о сегодняшнем дне нашей Армии и Флота мы можем отчетливо проследить борьбу различных клас-

⁸⁰ Н Свирин Мобилизация литературы, с. 75.

⁸¹ Лев Субоцкий На подъеме - ЛОКАФ, 1932, N 2, с 135.

совых тенденций... Пролетарская военная литература развивается в обстановке ожесточеннейшей классовой борьбы по всему фронту, в том числе и идеологическому. И прорывы в мировоззрении наших писателей не остаются незаполненными. Эти прорывы создают возможность для проникновения чуждых идеологических влияний. Поэтому было бы ошибочно и творческие группы пролетарских писателей армии и флота рассматривать как сплошной однородный массив⁸². Исходя из этого, ЛОКАФ боролся как с "литфронтовскими левыми загибами" (проявившимися в "резко выраженном преобладании волевого начала", в "утверждении и отрицании, опирающемся больше на субъективные идеалы, чем на проникновение в объективный ход противоречивого общественного процесса"⁸³), так и с "правой опасностью как главной" ("правооппортунистические тенденции находят у нас выражение в упорном нежелании некоторых пролетарских писателей работать над показом героев-ударников Красной Армии и Флота"⁸⁴), ибо "правая опасность потому является главной, что борьба за партийность литературы, за четкий, большевистский подход к действительности - главный наш лозунг. Но эта борьба с правыми тенденциями предполагает решительную борьбу и с проявлениями "левого" вульгаризаторства, с рецидивами литфронтовщины"⁸⁵. Классово значимыми оказываются, казалось бы, узколитературные проблемы, когда даже "борьба за преодоление эмпиризма, схематизма и т.д. - есть борьба за чистоту классовой идеологии ударника"⁸⁶. Словом, "оборонную литературу необходимо рассматривать в тесной связи с общими процессами литературного развития как одну из форм проявления классовой борьбы"⁸⁷.

Однако такой взгляд на литературу в прорезь прицелов в борьбе (пока еще классовой) был лишь производной от общей системы взглядов на мир - на мир как на войну: "Разоблачая империалистическую войну, возбуждая к ней ненависть и презрение, мы одновременно должны усиленно подчеркивать, что не являемся принципиальными противниками *всякой* войны. Нет, мы горячие сторонники революционной войны, войны гражданкой. Эта идея должна проводиться во

⁸² Н Свирин. Творческие пути ЛОКАФ - В кн. Литература и война. Творческая дискуссия ЛОКАФ - М -Л., 1932, с. 12, 29

⁸³ Н Свирин. Творческие пути ЛОКАФ, с. 31, 32.

⁸⁴ Н Свирин. Творческие пути ЛОКАФ, с. 34-35.

⁸⁵ Н Свирин. Творческие пути ЛОКАФ, с. 40.

⁸⁶ Р Мессер. Творчество ударников Красной Армии и Флота. - ЛОКАФ, 1932, N 4, с. 133

⁸⁷ Литература и война. Творческая дискуссия ЛОКАФ. - М -Л., 1932, с. 3.

всех наших произведениях"⁸⁸. Империалистическая война отрицается как порождение старой коммунальности, гражданская, "революционная" утверждается как явление новой, классовой коммунальности. Грань между обоими милитарными пространствами становится настолько зыбкой, что перестает поддаваться вербальному выражению, рождая невнятность и путаницу: "Мы против войны, но мы за войну. Мы против государства, но мы за государство. Мы против классового господства, но мы за классовое господство. Диалектику постановки и разрешения этих проблем мы сможем понять только тогда, когда раскроем конкретное содержание процесса классовой борьбы переходного периода от капитализма к социализму"⁸⁹.

А диалектика эта такова, что война, государство и гегемонизм оказываются в зеркале новой коммунальности абсолютно адекватными иным, "империалистическим" формам войны, государства и гегемонизма, что совершенно наглядно проявилось в локальном, казалось бы, сюжете - реакции оборонной критики на оборонность в зарубежной, враждебной "империалистической" культуре, где наблюдается "небывалый расцвет литературы с военной тематикой... Сознание читателей систематически отравляется шовинистическим угаром воинствующих писак... через художественную литературу все стремительнее начинает проникать в массы военный психоз. Предельно взвинчиваются военно-призывные звуки литературных горнистов, пытающихся заглушить стоны голодающих. И во всем этом чувствуется опытная направляющая рука мирового империализма, хорошо учитывающего огромную роль художественного слова в деле милитаризации сознания широчайших слоев населения. Выращиваются кадры продажных писателей, призванных осуществлять идеологическую подготовку войны против СССР. Всячески культивируется жанр военного романа и боевой бравурной лирики... От маскировки своих авантюристических замыслов наглеющий милитаризм постепенно переходит к откровенной художественной пропаганде целесообразности новой войны. Повышается панегирический тон в ее честь. Усиливается идеализация казарменно-фронтowego быта, героизация и эстетизация боевой жизни... Таким образом, буржуазная художественная литература, ставшая на положение секции агитпропа генеральных штабов мирового империализма, вызывающе бряцает оружием. Она является одним из влиятельных факторов, ускоряющих неизбежный момент вооруженного столкновения между капиталистической и социа-

⁸⁸ Н Свирин Художественное слово на службу обороне - Залп, Четвертая очередь - 1930, с.7.

⁸⁹ С Амаглобели Оборона страны и задачи театра - Советский театр, 1931, N 8, с.3

листических системами, является силой, пытающейся укрепить позиции империализма"⁹⁰. Полнота воспроизведенной картины в "империалистических странах" абсолютно соответствовала реальной советской ситуации. Любопытны в этом плане статьи, посвященные литературе "империалистических стран" - вначале преимущественно Германии и Японии, а затем, после 1939 года, США, Англии и Франции. Так, в статье "Заметки о фашистской военной литературе" Т. Мотылева следующим образом рисует ситуацию в Германии: "фашистские литераторы готовят народ к... оборонительной войне", говорят о "«вынужденной обороне»": «Мы крепости строим, Мы стены возводим, которые вражьей руке не сломить» - пишет Гано Бауман. Этот взятый напрокат из средневековья образ неприступной крепости, неприступных крепостных стен должен убедить читателя, что ему придется идти на войну не во имя захватнических империалистических интересов, а в целях элементарной самозащиты. Мобилизуя национальную гордость народа, чтобы подготовить его к новой мировой войне, - фашисты не прочь апеллировать к этой же гордости нации, чтобы уже в мирное время воспитать трудящихся в духе солдатского повиновения. Националистическая пропаганда гармонически увязывается с проповедью покорности и самоотречения. Оно и в мирное время пригодится"⁹¹. Все это, говорит Т. Мотылева, приписывается "фашистскими писателями" советской литературе, и приводит совет некраевского цензора: "Переносится действие в Пизу - и спасен много томный роман". Ясно, между тем, что этот совет обращен и назад - к советской ситуации.

Характерно, что два зеркала, стоящие друг напротив друга, две идеологические машины войны, действовавшие в принципиально одинаковом режиме с середины 30-х годов, были удивительно чуткими, улавливая не только одинаковость ситуаций, но и одинаковость истоков этих ситуаций. Когда В. Асмус в статье "Философская культура под сапогом фашизма" писал о том, что фашисты используют в своих целях Гете и немецкую классическую философию, на самом деле космополитичных и чуждых духу нацизма, и ведет речь о "приемах фальсификации истории философии, которыми национал-социализм подпирает непрочное, по всем швам расползающееся пестрое, балаганное, крикливое, со всех сторон украденное и натасканное свое «идейное достояние»"⁹², становится ясно, что таким же образом натаскивала и накрадывала из прошлого свое "идейное достояние" совет-

⁹⁰ П Березов Писатели и оборона - М., 1933, с 7-8.

⁹¹ Т Мотылева Заметки о фашистской военной литературе. - Знамя, 1936, № 6, с 263.

⁹² В Асмус Философская культура под сапогом фашизма - Знамя, 1936, № 3, с.224.

ская тоталитарная культура в ее новом - национал-большевистском изводе, оставляя "классовый принцип" лишь для риторических оборотов и наполняя старую лексику новыми/старыми семантическими обертонами. Этот широкий процесс перетекания, а точнее, перетаскивания прошлого тоталитарной культурой можно было бы назвать (вслед за Б.Уленбрухом) *аннексией истории*. Именно исторические формы коммунальности были национально-патриотически ориентированы, что и позволило подкрепить ими переродившуюся классовую коммунальность.

Как раз во второй половине 30-х годов "необычайно живой и острый интерес приобретает в широких слоях советского народа история родины, история национальных традиций, история государства, история народных героев. Народ, создавший никем и никогда в мире невиданное социалистическое государство, должен и хочет знать свое прошлое, своих исторических героев. Разве образы великих русских полководцев, образы военных гениев русского, украинского и других народов нашей родины не составляют нашу национальную гордость? Разве советское оборонное искусство... может пройти мимо углубления в историю создания военной мощи, мимо исторического опыта народов нашей страны?"⁹³ Военная идеология вернулась, наконец, в обычное свое историко-патриотическое русло, порвав с революционным "нигилистическим отношением к прошлому". Исторические тексты (романы, очерки, героические поэмы и драмы) о героях прошлого заполнили все журналы. Именно этим вызван "расцвет исторической романистики" во второй половине 30-х годов.

Поначалу еще нужно было объяснять и растолковывать неслыханное для "интернациональной" революционной культуры - что такое "патриотизм" и "Родина", и как Советский Союз, являясь "отечеством мирового пролетариата", в то же время является еще и "нашей родиной". В 1934 году Л. Субоцкий писал: "Наша литература о Красной Армии должна во весь рост поставить перед собой задачу освоения таких чувств и понятий, как чувство советского патриотизма и любви к родине". В это время еще требовалось "ставить задачу освоения" новых "чувств и понятий", и требовались разъяснения: "Понятие родины должно быть освоено художественно в нашей литературе, оно должно быть доведено до самых глубин сознания широчайших трудящихся масс. Любовь и преданность нашей родине, готовность защищать ее от всяких покушений - вот великолепная основа произведений оборонной литературы, которая помогла бы нам защищать родину"⁹⁴. Чтобы было понятнее, о чем, собственно, идет речь, М.

⁹³ Р.Мессер Фильмы, ждущие своих авторов. - Искусство и жизнь, 1938, N 2, с.18.

⁹⁴ Л.Субоцкий. Темы, которые еще ждут своих художников. - Знамя, 1934, N 7, с.221

Шагинян растолковывает: "Любовь к родине может оставаться фразой, если она висит в воздухе. Любовь к родине... должна быть насыщена остротой территориального восприятия"⁹⁵. "Территориальное восприятие" - вещь, разумеется, куда более конкретная. По сути дела, это уже чисто милитарный план выражения.

Ответом на идеологический разворот исходной коммунальной доктрины стало реагирование "писательской общественности" (в лице государственных литературных институций) на новые установки власти. Происходит дублирование партийно-государственных постановлений. Характерный пример - постановление Президиума Союза Советских писателей от 25 апреля 1937 года, содержащее резкую критику однотомника Вл. Луговского. В чем должен каяться автор? В покаянном письме "О моих ошибках" Луговской признает, что совершил "грубую политическую ошибку", включив в однотомник ранние свои "непатриотические" стихотворения (еще несколько лет назад считавшиеся совершенно соответствующими "генеральной линии партии"). Луговской отрекается от своих "возмутительных" стихов. Таких, например: "И нет еще стран на зеленой земле, где мог бы я сыном пристроиться. И глухо стучащее сердце мое с рожденья в рабы ей продано. Мне страшно назвать даже имя ее - свирепое имя родины". В другом стихотворении проклинается "русский снег"; в третьем "страшная русская злая земля", что "отчаяньем сердце точит" и т. д. Все эти стихи в назидание цитируются в письме и, таким образом, как бы отменяются неким заклинанием, то есть все предыдущее развитие снимается и остается только новое мировосприятие: "Слово «родина» для нас священно... Советский патриотизм для меня полон величайшего значения... Мы, русские..." и т. п.⁹⁶

В установочной передовой статье "История нашей Родины и задачи советских писателей" редакция главного оборонного журнала, перечислив все победы русского оружия и всех национальных героев, писала: "Советский патриотизм - это народный патриотизм... Фашистские мерзавцы, предатели из троцкистско-бухаринского шпионского лагеря... оплеывали героическую историю нашей родины, проповедуя эдакий национальный «нигилизм», который является чрезвычайно удобной и портативной «идеологией» для тех, кто с удовольствием соглашается продавать «распивочно и на вынос» свою родину в темных притонах берлинских кабинетов гестапо или токийской контрразведки"⁹⁷. Сам вектор взгляда на "троцкистско-бухаринскую банду"

⁹⁵ Литературная газета, 1935, N 39

⁹⁶ В Луговской О моих ошибках - Знамя, 1937, N 6, с.287.

⁹⁷ История нашей Родины и задачи советских писателей. (Редакционная). - Знамя, 1937, N 10, с.249

здесь очень характерен - главное, что виделось в ней теперь - антипатриотизм, тогда как еще недавно враги Советской власти были прежде всего врагами "всего трудового народа".

От литературы же теперь требовалась борьба с "самой отвратительной и чуждой народу - цивильностью, штатскостью, обывательской успокоенностью", вновь и вновь закреплялся ключевой вектор оборонного сознания: "Настоящее оборонное искусство должно быть проникнуто духом народа"⁹⁸. Так тоталитарная культура вернулась в исходное родовое русло - русло *Государственной народности*.

Это не было простым возвращением, ибо оборонная литература в революционно-"интернациональном" своем изводе вела, конечно, к "антипатриотическим измышлениям". Знаменательна в этом смысле эволюция Н. Свирина - одного из основателей и главных теоретиков ЛОКАФ. После упразднения всех литературных группировок в апреле 1932 года Свирин, практически перестав заниматься критикой текущей оборонной литературы, переключился на историко-литературную проблематику и интенсивно работал над книгой "Русская патриотическая литература XIX века". Большое количество статей-разделов этой книги распечатывается в оборонных журналах в 1932-36 годах. Патриотизм русской литературы XIX века Свирин понимал так: "патриотическая струя - то в более замаскированной, то в оголтело-шовинистической форме - наиболее многоводная и сильная в русской литературе" Или: "Российская патриотическая муза имеет почтенный шестидесятилетний стаж борьбы с горцами, геройски защищавшими свою свободу от царских штыков" (далее следовала критика Пушкина, Лермонтова, Марлинского и др.). О войне 1812 года: "Наполеоновские войны были войнами национально-освободительными; Россия - наиболее отсталое, рабское государство во главе с царем-деспотом"⁹⁹. Логика рассуждений революционера-оборонца была таковой: "русская шовинистическая литература один из самых мощных и гибких проводников великорусского национализма. Сугубая реакционность завоевательской, колониальной и национальной политики царизма определила и сугубую реакционность русской буржуазно-дворянской патриотической литературы", которая "помогала царизму завоевывать новые колонии и угнетать коренные нации", "способствовала укреплению рабского строя в самой России, отвлекая народ от революционной борьбы великодержавными побрякушками", "укрепляла военные и политические позиции «жандарма Европы», а следо-

⁹⁸ Гр Бровман Художественные образы великой эпохи - Знамя, 1938, № 1, с. 240

⁹⁹ Н Свирин Мечом и пером - ЛОКАФ, 1932, № 11, с. 143, 145, 151

вательно - "европейской контрреволюции" (сюда критик относил "Полтаву", "Капитанскую дочку", "Героя нашего времени", "Бородино", "Севастопольские рассказы", "Войну и мир"). При этом Свириин подчеркивал: "Я не хочу сводить значение этих произведений только к функциям агитпропа русского генштаба и министерства иностранных дел", но, надо полагать, эти функции были основными - в "Войне и мире", например: "Особенно благодарный материал в этом отношении давала «отечественная» (это закавычивание знаменательно. - Е.Д.) война 1812 года. Видимость «нападения» Наполеона на Россию (?! - Е.Д.) служила в руках писателей неисчерпаемым источником для шовинистической спекуляции против «корсиканского чудовища», якобы несшего в Россию цепи рабства". Одним словом, "эта литература - непосредственный продукт колониальных войн и колониальной политики"¹⁰⁰. "В развитии дворянской патриотической литературы особенно велика роль Пушкина, который поднял великодержавнические идеи своего класса на громадную художественную и творческую высоту... а своим «Кавказским пленником» способствовал бурному росту русской колониальной литературы". По мнению Свирина, "Пушкин наиболее твердо, сознательно и убежденно стоял на великодержавнических позициях". И вообще, считал критик, "в конкретно-исторических условиях царской России патриотизм либералов по своей политической функции мало чем отличался от шовинизма крепостников"¹⁰¹. Видимо, в такой же малой степени, как отличался "интернационализм" Н. Свирина от "патриотизма" Ал. Толстого.

Фактически, это были последние всплески антинационалистической критики - став практикой, шовинизм перестал подвергаться официальным атакам. Напротив, таким атакам подвергался теперь и позже "космополитизм". Ясно, однако, что критика Свириным шовинизма не могла быть ни полной, ни последовательной - она была не просто неадекватной, но именно чудовищной по своему несоответствию критикуемому объекту. И дело здесь в том, что это была критика одной коммунальной модели (национальной) с точки зрения другой коммунальной модели (классовой). Отсюда - их сходство: "перечитывание" русской классики соцуреализмом в "патриотическом" ключе столь же неадекватно объекту, как и классово-"интернациональная" интерпретация ее Свириным.

¹⁰⁰ Н Свириин Военно-феодалный империализм и русская литература Статья первая - Знамя, 1933, N 11, с.159, 163, 167.

¹⁰¹ Н Свириин Военно-феодалный империализм и русская литература Статья вторая - Знамя, 1934, N 1, с.195, 196, 200

Разумеется, к середине 30-х годов такой "нигилистический взгляд на историю Родины" оказался принципиально невозможен. В центре коммунального пространства оказалась не классовая идея, к тому времени переродившаяся, но именно "территориальное восприятие" и "народный патриотизм". Этим и было обусловлено исторжение из соцреалистической культуры адептов "революционного интернационализма" (так были в конце тридцатых годов репрессированы те, кто оборонную литературу формировал, в том числе Н. Свирин, С. Рейзин и др.). Оборонность наполнилась совершенно новым содержанием, но и в его народно-патриотическом изводе стержень оставался тем же - коммунальная конфронтационность и культ борьбы. Отсюда - резкое неприятие пацифизма. Любые формы пацифизма и миролюбия всегда противостоят коммунальности, стратегия и идеология которой - борьба и война (будь то классовый или национальный политико-идеологический проект).

ЛОКАФ даже после постановления ЦК ВКП(б) "О перестройке литературно-художественных организаций" видел огромную свою заслугу в том, что именно "локафовская критика первая подняла вопрос о пацифистских тенденциях в современной советской литературе"¹⁰². Для понимания трактовки этой проблемы в рамках революционно-классового подхода очень характерна статья Д. Тамарченко "Против пацифизма в советской литературе". По мнению автора, "рост пацифизма в советской художественной литературе является специфическим выражением сопротивления классово-враждебных нам сил... несомненно отражает и выражает интересы не до конца ликвидированных еще у нас групп городской буржуазии и кулачества". Поэтому Д. Тамарченко приходится вновь объяснять, что "только путем жестокой и кровавой борьбы против империализма, путем превращения империалистической войны в войну гражданскую можно свергнуть господство буржуазии и таким образом уничтожить коренную причину империалистических войн. Именно эту простую истину затушевывает мелкобуржуазный пацифизм. Поэтому он и является одной из форм одурачивания рабочего класса. В этом суть пацифизма". Критик выделил четыре вида проявления пацифистских тенденций в советской литературе: 1) "отдельные пацифистские тенденции, при общей линии на преодоление пацифизма" - здесь необходимо "твердое, но осторожное руководство"; 2) "стихийный наивно-реалистический пацифизм, не поднимающийся до социально-исторических, философских обобщений, но выражающий мелкобуржуазное в своей основе восприятие действительности" - "здесь должна быть развернута решительная борьба"; очевидно, речь идет о пацифизме, осно-

¹⁰² Н Свирин Мобилизация литературы, с 18

ванном на здоровом смысле и миролюбии, не затемненном большевистскими "обобщениями"; 3) "при объективно антипауцифистских установках авторов, по существу, апология мелкобуржуазного пауцифизма" - здесь требуется "еще более решительная и ожесточенная борьба"; видимо, речь идет о реалистическом воспроизведении не "обобщенной" картины действительности; 4) "сознательная пауцифистская проповедь мира, иногда открытая, а нередко чрезвычайно замаскированная, философски обосновывающая пауцифизм" - тут уже требуется "беспошадная борьба", поскольку речь идет о "замаскированном протаскивании" как о "форме троцкистской контрабанды в художественной литературе"¹⁰³. В последнем случае характерна принципиальная вменяемость любому писателю "замаскированного пауцифизма", который искался и мог быть найден везде при соответствующей установке и ракурсе критики, а, с другой стороны, ссылка на "троцкистскую контрабанду" - идеолог перманентной революции и, соответственно, перманентной гражданской войны обвинялся в пауцифизме. Как бы то ни было, борьба с пауцифизмом явилась той границей, на которой революционно-классовая коммунальная доктрина переворачивалась на свой национально-патриотический бок. Мир не признавался с обеих сторон, но с одной утверждалась война в ее традиционно-национальных формах, а с другой - в "непримиримой классовой борьбе" и, соответственно, гражданской "войне" классов. Вообще такой границей явилась именно "оборонная" сфера и ее трансформация в контексте всего культурно-идеологического развития.

Пауцифистские тенденции, стоит отметить, действительно имели место еще в начале 30-х годов. Хотя были они подспудными и периферийными, отражая, разумеется, непоследовательную революционность их авторов, но как таковые представляли опасность для революционного сознания, всегда по определению милитарного. Характерна в этом смысле рецензия Е. Златовой на книгу С. Розенфельда "Гибель". Рецензент делает такой вывод: "Розенфельд весь до конца - во власти «чувственной достоверности»; раны, боль, смерть - вот, что заслоняет от него цели и причины войны. К каким же выводам толкает читателя Розенфельд...? Он протестует против истребления людей, ужасается страданиям, содрогается от жалости. Но ведь любая революционная освободительная война тоже сопровождается страданиями и смертью? Ведь революция тоже не бескровна...? Мы - не толстовцы, мы должны будем драться, и для этого нам нужны не только винтовки и пулеметы, но и книги... Розенфельд показывает ее

¹⁰³ Д.Тамарченко Против пауцифизма в советской литературе - ЛОКАФ, 1932, N 4, с 105-106, 114, 124-125

(войну. - Е.Д.) как стихию, слепую и беспощадную. Вот почему вся сила протеста, заключенная в этой книге и обращенная против войны, как таковой - в случае войны обернется против нас... Вывод ясен. Порочный эмпирический метод творчества продиктовал Розенфельду книгу, которая психологически разоружает нас перед войной. Нам нужны книги, которые воспитывают в читателе не беззубый животный страх перед болью и страданиями, а революционную готовность к защите Советского Союза¹⁰⁴. Любопытно, что пацифизм здесь еще не связан с "народно-патриотической" доктриной и опирается лишь на доктрину революционной борьбы, революция вообще здесь обожествляется - ею оправдываются страдания и смерти. Опора эта до очевидности слаба - логика здесь такова: пацифизм вырастает из объективизма. Иначе говоря, стань автор на позиции "революционного гуманизма", и его взгляд на войну изменится, но для преодоления "абстрактного гуманизма" такой опоры мало - "революционный гуманизм" должен быть архетипирован и подпитан настойкой всей истории национально-патриотической коммунальности, чтобы обрести окончательную полноту и завершенность¹⁰⁵.

В основе здесь лежит взгляд на мир, очень точно сформулированный Лениным: "Война есть продолжение мирной политики, мир есть продолжение военной политики"¹⁰⁶. Такая точка зрения вела к парадоксальному выводу: "пацифизм не враг, а союзник милитаризма"¹⁰⁷. При этом милитаризм ассоциировался с "силами зарубежной реакции", а абсолютность формулы оставалась неизменной до середины 40-х годов - начала "великой сталинской битвы за мир", когда произошел новый "переворот" и пацифизм оказался связанным с... "поджигателями мировой войны", хотя эта связь уже носила несколько

¹⁰⁴ ЛОКАФ, 1931, N 3, с. 160.

¹⁰⁵ О слабости таких опор в преодолении "абстрактного гуманизма" свидетельствуют обстоятельства преодоления "ремаркизма" оборонной литературой. Романы Ремарка очень активно печатаются на страницах оборонных периодических изданий с комментариями такого типа писатель "выполнял конкретный социальный заказ империализма", "милитаристский лазутчик в лагере трудящихся", в его романах "разливается яд пацифизма", "апология войны", он "готовит идеологическую базу для новой империалистической бойни", "книга свидетельствует, что буржуазия продолжает мобилизацию своих сил на идеологическом фронте" и т. п. (См. ЛОКАФ, 1931, N 2, с. 81-82) Самой оборонной критикой не была, конечно, незамеченной очевидная слабость подобных утверждений на фоне самих публикуемых ремарковских текстов, и вскоре они на многие десятилетия вовсе перестают публиковаться в СССР, где "абстрактный гуманизм" был побежден новой доктриной, "новым гуманизмом".

¹⁰⁶ Ленин В. И. Пацифизм буржуазный и пацифизм социалистический. - Полн. собр. соч. Изд. 5-е, Т. 30, с. 258.

¹⁰⁷ Н. Свирин. Мобилизация литературы, с. 172.

инной характер, ибо экспансионизм и милитаризм приписывались теперь уже по преимуществу внешним врагам и, таким образом, освобождались от жесткой классовой мотивированности.

Говоря о трактовке этих проблем тоталитарной культурой, мы подходим к наиболее существенным ее сторонам, поскольку машина войны есть главный мотор этой культуры. Можно сказать, что в условиях советских трансформаций произошла не замена классовой коммунальной доктрины национально-патриотической коммунальной доктриной, но их наложение и, соответственно, усиление, что сделало советскую тоталитарную культуру наиболее долговечной, устойчивой и гибкой (за счет постоянных классово-патриотических трансформаций и перекодировок). Так или иначе, следует видеть, что как революционно-ориентированный, так и национально-ориентированный человек является человеком коммунальным и в этом качестве, прежде всего, милитарным. Он одновременно - и демиург, и потребитель, и продукт тоталитарной культуры

КОЛЕСИКИ И ВИНТИКИ МАШИНЫ ВОЙНЫ

Организация советского социума как машины войны поистине универсальна. Это своеобразный инвариант культуры, части которой, будучи вмонтированы во все сферы социальной жизни, функционируют принципиально синхронно. Литература в системе тоталитарной культуры, разумеется, является одной из таких сфер: стать "колесиком и винтиком общепролетарского дела", как того требовал от литературы Ленин, и значило стать "колесиком и винтиком" в машине войны, ибо "общепролетарское дело" и есть дело военное, которому, призывал Ленин, необходимо "учиться настоящим образом". Ясно поэтому, что соцреалистический текст и соцреалистический дискурс в целом также есть машина войны, и если конфронтационность и культ борьбы - мотор этой машины, то колесиками и винтиками ее являются герои и враги с их строгой функциональностью.

Героический миф советской литературы, так же как и ее демонология поистине огромны - это разветвленная трансформирующаяся система, имеющая свою парадигму. Рассматриваемая здесь сфера "оборонности" прямо опирается на два эти полюса - врага и героя, между которыми - напряженное семантическое поле манихейского мифа. Разумеется, полюс врага в оборонной литературе являет собой наиболее интенсивный спектр.

Так, внешний враг не находится в вакууме: ему соответствует определенный пространственный локус, и, следовательно, в зеркале "народного патриотизма" его следует рассматривать в прорезь "территориального восприятия". Это одна из главных тем оборонной литературы в любом ее изводе вплоть до наших дней. В локафовские времена тема эта формулировалась так: необходимо писать "о том, что происходит за рубежом, о жизни капиталистического Запада, о невиданном мировом кризисе, уже в течение трех лет потрясающем весь капиталистический мир, о гниении империалистической "цивилизации", о борьбе западного пролетариата и угнетенных колониальных народов со своими эксплуататорами, о клеветнических баснях и всяческих легендах, распространяемых врагами против пятилетки, о хитрой и тонкой агитации, которую ведут против Советского Союза социал-фашисты... о бешеной гонке вооружений, о заговорах и планах интервенции против Советского Союза, о предательской работе социал-интервентов..."¹⁰⁸

Необходимость показа сонма врагов, окружающих Страну Советов, диктовала соответствующие сюжеты. Обратимся к двум - западному ("Страна на замке" В. Кнехта - о Финляндии) и восточному ("Подвиг" Б. Лапина - о Японии), образцовым локафовским книгам, посвященным исключительно изображению врагов.

Итак, финский сюжет¹⁰⁹: городок-курорт Кеммо. Внешне все хорошо. Простые люди, капиталисты, кричащие противоречия за фасадом внешнего благополучия. Но вот - кризис. Заволновалась буржуазия местечка. Она пытается переложить бремя кризиса на плечи рабочих, но радикальный выход из кризиса - война, завоевание новых рынков. Сбросив маску демократии, буржуазия идет к откровенно фашистской диктатуре и развивает интенсивную подготовку к войне против СССР. Начальник местного шюцкора говорит: "Мы прикончим вредный муравейник! Да, прикончим! Президентом - Свинхувуда или Маннергейма! Министрами - своих ребят! Всех остальных - вот эдак! - толстые

¹⁰⁸ Н.Свирин Мобилизация литературы, с 63 Характерно, что главный сакральный текст - Отчетные доклады ЦК ВКП(б) - КПСС очередным съездам партии - строились по постоянной схеме - первый раздел всегда был посвящен перманентному "общему кризису капитализма"

¹⁰⁹ В статье о романе В. Кнехта Н. Лесючевский писал "эта обличительная речь художника, рисующего агонию капитализма, разоблачающего бешеную подготовку буржуазии к нападению на Советский Союз, мобилизует наше внимание на дело укрепления обороноспособности социалистического отечества мирового пролетариата, призывает нас быть бдительными, готовыми дать отпор интервентам. "Страна на замке" может быть с полным правом названа глубоко партийной оборонной книгой" (Н. Лесючевский Силы зарубежного мира - В кн. Перед боями - Л., 1933, с. 227).

пальцы крепко сжались. - И Финляндию - на замок. На замок! Тогда будет дело!.. Даю вам честное слово, господин Хело, что не далее, как через два года мы загоним этих мерзавцев по крайней мере за новгородские болота, если совсем не свернем шею в самой Москве. Вы тогда получите хорошую компенсацию где-нибудь в Карелии!" Разворачивается классовая борьба, но фашисты приходят к власти.

Другой сюжет - японский: японская эскадрилья бомбардирует корейских повстанцев. Аэроплан с капитаном Аратоки терпит аварию, и офицер попадает прямо к партизанам. Затем корейцы разводят три костра, чтобы сварить себе похлебку. Но три костра - условный знак для эскадрильи: бить в это место всем запасом бомб. Зная это и желая спастись, Аратоки уговаривает корейцев затушить костры. Но капитана уводят в штаб повстанцев, костры продолжают гореть, и на них сваливается 4500 кг. бомб. Аратоки спасается лишь случайно. Он боится, что ему влетит за малодушие в плену. Но высшее японское командование решает сделать из него героя для прославления японской армии и "геройского духа" японского народа: Аратоки, презирая жизнь, умышленно заставил партизан хитростью развести три костра, чтобы обозначить мишень для эскадрильи. Миф подхватывается прессой. Аратоки становится героем. Под героическую легенду "разворачивается одурачивание масс", "шовинистический угар", создаются фашистские союзы, работает охранка, усиливаются репрессии и антикоммунистическая пропаганда, подогреваются завоевательские настроения.

Последний сюжет характерен своей двойной обращенностью; с одной стороны, описанная ситуация "творимой легенды" легко накладывается на советскую реальность (как в случае с критикой, описанном выше, - "переносится действие в Лизу..."), с другой стороны, механизм превращения врага в героя и одновременное превращение японского героя в советского врага. Эти перемещения из одной "зоны" в другую весьма характерны в соцреализме и, конечно, в "оборонном" его "секторе", где главный предмет изображения - "переделывающееся сознание" и упор на то, что "советская литература (в том числе и оборонная) уделила огромное внимание показу человека, чье сознание переделывается, вскрывая этот процесс на любом участке действительности как сегодняшней, так и вчерашней"¹¹⁰. Характерен в этом плане один из излюбленных образов врагов - образ "мелкобуржуазного демократа". На этом построен, например, сюжет фильма "Первый взвод" (сценарий Б. Бродянского): "переход империалистической войны в войну гражданскую"; главный герой, прапорщик (бывший агроном у помещика), служит в полку поручика (сына

¹¹⁰ Г. Белицкий Социалистический реализм и оборонная драматургия, с. 77, 79.

помещика). Он (прапорщик) ненавидит сына помещика. Он - любимец полка, он первым объявляет солдатам о "низвержении царя". Но вот на фронте начинается братание, и теперь прапорщик против такого поворота событий; он - за свободу Белоруссии и войну до последнего. Побеждают, однако, большевики, и на митинге солдаты уже освистывают его оборонные речи. Он сближается со своим прежним врагом - помещичьим сыном, а когда солдаты идут на штурм бронепоезда, где засели офицеры, он уже стреляет в "своих" (он говорит: "Это не свои"). Здесь мы видим излюбленный переход, "переделывающееся сознание".

Другой вариант - "переделка сознания массы" в процессе осознания своих врагов. Таков сюжет пьесы "Аэроплан над городом", действие которой происходит в Финляндии. Старый рабочий Ахо обращается к социалистическому лидеру с предложением возглавить забастовку. Тот отказывается. Таково первое действие. Во втором акте лидер вновь убеждает Ахо в том, что СССР хочет войны с их страной. В третьем действии Ахо уже участвует в сожжении социалистических газет на заводе, а в четвертом, встретив лидера на приеме у премьер-министра (как там оказался рабочий?), Ахо даже не подходит к нему. Схема эта достаточно традиционна: в начале пьесы рабочие надеются на социалистов, потом сомневаются в их искренности ("социал-предатели"), наконец, порывают с продажной социал-демократией, переродившейся в "социал-фашизм".

Не менее важен переход из зоны "отрицательных" персонажей в зону "положительных" - модель, апробированная А. Фадеевым в "Разгроме" на Метелице клишируется в традиционном для оборонной литературы варианте. Выглядит она так, как показано в пьесе краснофлотского писателя Гольдберга "Вместе". Герой - призванный во флот рабочий парень Дергун, который не может привыкнуть к дисциплине и у которого отсутствуют чувство долга и сознательность. Вся пьеса - этапы перевоспитания Дергуна. Вот он метет двор, неудовлетворенный таким прозаическим занятием. Вот он пишет лозунги и, соревнуясь на большее количество сделанных плакатов, пропускает проверку ("А я вот хочу сознательность проявить - останусь здесь, пока не кончу"). Его отец - мастер на заводе - перед его уходом во флот заключил с ним договор на соусоревнование. Отец выполняет договор, а сын нет - имеет взыскания, не стал примерным краснофлотцем. С ним беседует политрук, командир (бывший комсомольский лидер). Наконец, приезжает старик-отец, которому удается усювестить сына, и тот полностью исправляется.

Стоит отметить, что проблема врага (в диапазоне от "врага народа", "вредителя" до "социал-фашиста") была настолько актуальной в оборонной литературе, что вызывала постоянные споры о том, как следует его изображать. То доказывалось, что "мы должны вы-

смеивать наших врагов... Пусть пишут о мужестве японских офицеров всякие шпенглеры, поющие осанну японскому милитаризму"¹¹¹. Этой установке противостоит другая: "враг как злодей" (так и озаглавил один из разделов своего трактата об оборонной драматургии Г. Белицкий). Она достаточно полно реализовалась во множестве социалистических текстов, но, как представляется, в фильме "Моя Родина" достигла апогея - там изображается белый офицер - пьяница, истерик и патологический убийца. Когда к нему подходит малыш и невинно предлагает бутылку молока с торчащей из нее соской, офицер ни с того ни с сего раздробляет ему этой бутылкой череп. Сцена поистине знаковая, впрочем, отражающая исходную установку, согласно которой "черты врага - бешеная ненависть экспроприированного экспроприатора, собственника к социализму; использование любых методов, самых подлых и низких в борьбе с рабочим классом; эгоизм, продажность, цинизм в политике и в интимной жизни, прикрытые мещанской моралью; двурушничество как метод маскировки, авантюризм, карьеризм, болезненная мания величия; грубый вандализм под маской европейской цивилизации, проституция идей и - злоба, злоба неистребимая, то скрытая, то прорывающаяся наружу со слюной бешенства, злоба врага, растущая по мере роста побед нашего народа, побед социализма"¹¹² - характеристика действительно исчерпывающая.

Возобладала, впрочем, некая срединная точка зрения: "строить образ врага, как схему, нельзя. Это вредно потому, что это не соответствует правде"¹¹³. Как бы то ни было, враг занимает постоянное место в манихейской мифе социализма - парадигма образа претерпевала значительные изменения, но самая позиция, ячейка есть всегда и всегда заполнена. Так, например, "любая пьеса о гражданской войне должна в той или иной мере выявить лицо врага и силу врагов... Тема бдительности проходит красной нитью через всю нашу оборонную драматургию. В этом ее большая заслуга, сила политического воздействия и актуальность на сегодняшний день"¹¹⁴. И действительно, вспомним только самые известные пьесы: Вс. Вишневский "Оптимистическая трагедия" (анархист Вожак и сифилитик Сиплый),

¹¹¹ Тихоокеанская и другие оборонные темы и съезд писателей (Редакционная). - Знамя, 1934, № 6, с. 173. Так и поступали В. Лапин в "Подвиге", Рубинштейн в "Тропе самураев", Хацревин и Гаузер - в отличие от осуждаемого Б. Пильняка с его "Корнями японского солнца"

¹¹² Э. Чалай. Оборонная драматургия - М.-Л., 1938, с. 74

¹¹³ Г. Белицкий. Социалистический реализм и оборонная драматургия, с. 69.

¹¹⁴ Э. Чалай. Оборонная драматургия, с. 73.

Б. Лавренев "Разлом" (полковник Штубе), Л. Славин "Интервенция" (французский полковник и предатель-интеллигент Женя), А. Глебов "Власть" (целая вереница врагов), "Амба" (шпион и провокатор в роли секретаря партиячейки), А. Корнейчук "Гибель эскадры" (боцман Кобза), Е. Пермяк "Лес шумит" (шпион Антанты русский офицер Голицын), И. Прут "Дорога на юг" (шпион Жименский в роли командира полка Красной Армии)... Шпионаж среди военных спецов (К. Тренев "Любовь Яровая", Б. Ромашов "Бойцы"), шпионаж и диверсии на военной границе (Билль-Белоцерковский "Пограничники", Мдивани "Честь", Крон "Наше оружие") и т. д. и т. д.

Тема врага приобретает новые черты во второй половине 30-х годов с наложением на классовую народно-патриотической доктрины. Теперь внутренний и внешний векторы слились в изображении врага - диверсанта и шпиона. Все настойчивее звучит мысль. "Советское искусство стоит на вооружении у своей Армии и своего народа. Перед советским искусством - задача подлинного воспитания патриотических чувств. Советское искусство должно продолжать дело разоблачения врагов - фильмы, спектакли, романы должны вооружать широкие массы знанием врага, его повадок и коварных методов"¹¹⁵. И в самом деле, как не согласиться с К. Зелинским: "Когда мы говорим о необходимости воспитания ненависти к врагу и бдительности, умения действительно ненавидеть, мы видим в этом прежде всего одну из важнейших сторон общего мобплана"¹¹⁶.

1936 - 38 годы стали поистине периодом слияния литературы и жизни в едином порыве разрешения партийно-государственных проблем. Все литературные журналы печатают романы, пьесы, очерки и статьи о диверсантах и шпионах; одновременно выходят практически ежедневно статьи в газетах и книги на ту же тему:¹¹⁷. Лите-

¹¹⁵ Искусство вооруженного народа (Передовая) - Искусство и жизнь, 1938, N 2, с 4

¹¹⁶ К Зелинский Литература и грядущая война - Знамя, 1938, N 4, с 227

¹¹⁷ Назовем только из просмотренной нами литературы о шпионаже 1937 года: В Молотов Уроки вредительства, диверсии и шпионажа японо-немецко-троцкистских агентов - М., 1937, С Уранов О некоторых коварных приемах вербовочной работы иностранных разведок - М., 1937, Л Заковский О некоторых методах и приемах иностранных разведывательных органов и их троцкистско-бухаринской агентуры - М., 1937; е г о ж е Шпионов, диверсантов и вредителей уничтожим до конца! - М., 1937; А Вышинский Некоторые методы вредительско-диверсионной работы троцкистско-фашистских разведчиков - М., 1937, Н Рубин, Я Серебров О подрывной деятельности фашистских разведок в СССР и задачах борьбы с нею. - М., 1937, В Колесник Шпионский интернационал - М., 1937; Ал Хамадан Японский шпионаж. - М., 1937 (все книги вышли в московском "Партиздате"), Шпионаж и разведка капиталистических государств (сборник) - Л. Лениноблиздат, 1937, Статьи: О Виндт Германская тайная военная разведка - Правда, 1937, 8 апреля, Володин Иностраный

ратура и власть соединились: "Знакомясь с приемами тайной войны империализма против нашей родины, мы должны обратить сугубое внимание на разоблачение деятельности иностранных разведок и их троцкистско-бухаринской агентуры. Советская литература должна восполнить существующий пробел, мобилизовать все свои художественные средства для того, чтобы разоблачить шпионов, диверсантов и их наемников и показать обломки разбитых классов, которые их питают и поддерживают в их гнусной работе"¹¹⁸, "оборонная драматургия должна с предельной правдивостью реализма разоблачать методы и приемы шпионажа, вредительства и мимикрии классового врага"¹¹⁹.

"«Надо объяснить людям, - говорил когда-то Ленин, - реальную обстановку того, как велика тайна, в которой рождается война». И вот эту тайну всеми формами нашей художественной работы мы обязаны разоблачить"¹²⁰. Собственно, на такого рода разоблачении построена вся советская литература о шпионах и разведчиках - от патристических пьес и романов Н. Шпанова конца 40-х до романов Ю. Семенова и И. Стаднюка 70-80-х годов

Только к 1937 году враг, наконец, обрел законченный демонический облик - подобно герою, он совершает поступки, которые человек совершить физически заведомо не способен. Характерно, что соответствие титанизма врагов титанизму героев фиксируется как в массовом сознании, так и в официальной идеологии. "клубок чудовищных преступлений, перед которыми бледнеют все известные исторические и литературные образы предательства, измены, морального разложения. Все предатели, авантюристы, изверги, изуверы и палачи, которых знала история - ничто в сравнении с разоблаченными советским судом наемниками, заплечных дел мастерами..." На суде вскрыты преступления, которые "ни одно человеческое воображение не может представить себе". Каждый из подсудимых - исчадь ада, как, например, К. Радек, - "хитрейший из хитрых, подлейший из подлых" "Трудно

шпионаж на советском Дальнем Востоке - Правда, 1937, 23 апреля, Кириллович Шпионы за работой - Известия, 1937, 25 апреля, Кондаков Шпионы в рясах. - Известия, 1937, 6 августа, Коркин О подрывной работе иностранных разведок в деревне. - Ленинградская правда, 1937, 19 июля, Мануильский О капиталистическом окружении и троцкистских резервах - Большевик, 1937, № 9... Библиография 1936-38 гг по указанной теме по нашим подсчетам составляет до 7 тысяч позиций

¹¹⁸ Л Рубинштейн Литература о шпионаже - Знамя, 1938, № 3, с.254

¹¹⁹ Э Чалая Оборонная драматургия, с 139.

¹²⁰ А Выпряхкин ЛОКАФ - боевой отряд советской литературы - Шлем Литхудож сб-к Северо-Кавк отделения ЛОКАФ. - Ростов-на-Дону, 1932, с.13.

представить и найти предел, всю глубину морального падения, лжи и изворотливости участников троцкистской банды... Где же еще, в какой книге, в каком документе можно найти более чудовищные лицемерие и подлость?!¹²¹ В такого рода высказываниях, которыми были наполнены все издания тех лет, показательно именно демонически-сверхчеловеческое начало, которое на противоположном полюсе уравнивало титанизм сверхчеловека-героя.

Так же как и враг, герой существует в своем - героическом пространстве, каковым является вся советская жизнь, ибо "обыденная жизнь наших людей полна радостного и творческого напряжения. Люди растут и как бы становятся могучими и крылатыми существами, для которых нет грани между обычным и героическим"¹²². Подобный сдвиг к "обыкновенной героике" вполне соответствовал стиранию граней между "обычным" и сверхчеловеческим в образе врага, но герои, каковыми становятся в Советском Союзе все "настоящие люди" (и шире - "у нас героем становится любой") - эти "могучие крылатые существа" - живут особой жизнью: если действительность героична, то героика должна быть наполнена новым жизненным содержанием, четко зафиксированным П. Павленко: "Героическое - не среди людей, а в головах людей. Героика сегодняшнего дня - не меньше прошлой, она лишь иная, без анархических срывов и без горячки, не героика чувств, героика смысла, логики, воли и плана"¹²³. Ключевое здесь - волевое начало (оно наполняет жизнь смыслом, диктует логику и формирует планы, исходящие из того, что "для большевиков нет ничего невозможного").

Проблему воли тоталитарная культура решала в своих категориях, а именно, в категориях *направляемой воли*. Таким направляющим фактором являлась партия. Для оборонной литературы эта ситуация разрешалась следующим образом: "Когда писатель ставит вопрос таким образом: в данном произведении я хочу изобразить волевого командира, я его и изображаю, его я делаю центральной фигурой, не могут быть в одном и том же произведении центральными и волевой командир, и ячейка, - то это схоластическая постановка вопроса. Она показывает, что писатель, так ставящий вопрос, не понимает, что нет волевого командира РККА без парторганизации, что волевой командир РККА потому и является таковым, что он хочет работать и работает под руководством парторганизации. Как пока-

¹²¹ Приговор народа (Передовая) - Знамя, 1937, N 1, с 1-2

¹²² З Чалая Оборонная драматургия, с 131

¹²³ П Павленко Писатели и война - ЛОКАФ, 1931, N 4, с 109.

зять парторганизацию в таком произведении - дело художника"¹²⁴. Но "дело художника" усложнялось новизной задачи: "Легко было нашим художникам показывать "новое в старом", старых персонажей, постепенно приобщающихся к новому мироощущению. Не трудно было показать "старое в новом": большевиков, в сочетании со старыми знакомыми по классической литературе чувствами. Гораздо труднее показать "новое в новом". Не только новых людей, но и порождаемые ими новые мироощущения. Для этого требуются "новые нормы" в литературе. Художник должен идти на производственный риск. Он должен, как летчик-испытатель, пробовать новые литературные приемы, в целях создания полноценных, большевистских образцов, которых не знала ни одна классическая литература"¹²⁵.

Менее всего подобные рецепты в соцреализме можно рассматривать как схоластические. Можно было бы сказать, что это "новое в новом" оказалось достаточно старым в культуре XX века: традиции изображения сверхчеловека в советской литературе с очевидностью возводятся к Ницше, своеобразно перетолкованному различными тоталитарными культурами XX века. Ясно, однако, что соцреализму необходимо было дистанцироваться от традиционных трактовок. Такое дистанцирование было полно в то же время притяжения через отталкивание. Это отчетливо видно в той невнятности, которая всегда обнаруживалась при разрешении вопроса о герое.

Проследим за логикой рассуждений "Мы разоблачали, разоблачаем и будем разоблачать культ сильной личности буржуазного общества... Но против ли мы сильной личности вообще? И о какой сильной личности в наших условиях, в нашем строе может идти речь? Когда мы говорим о сильной личности в наших условиях, в нашем строе, то она является прежде всего отрицанием «сильной личности» буржуазного общества... отрицая сильную личность капиталистического мира, мы вовсе не отказываемся от сильной личности социалистического коллектива... речь идет о борьбе за показ такого героя, который приближается к типу сильной личности социалистического коллектива". Отсюда вывод: "Волевой командир и инициативный красноармеец - вот два требования, выдвигаемые развитием Красной Армии". Оба они оказываются неразрывно связанными, поскольку "волевой командир силен воспитанием инициативного красноармей-

¹²⁴ П. Голубь. Организующие силы Красной Армии в нашей художественной литературе - В кн. Литература и война. Творческая дискуссия ЛОКАФ - М.-Л., 1932, с. 72

¹²⁵ А. Лейтес. Тема смерти и мужества - Знамя, 1936, N 1, с. 245

ца"¹²⁶. Показательно: командир - волевой, красноармеец - только инициативный. В этой установке утверждается классическая социалистическая модель: "стихийные массы" и волевой партийный руководитель - "переделка человеческого материала", зафиксированная в любом классическом социалистическом тексте - от "Разгрома" А. Фадеева до "Железного потока" А. Серафимовича, от "Чапаева" Д. Фурманова до "Как закалялась сталь" Н. Островского, от "Поднятой целины" М. Шолохова до "Педагогической поэмы" А. Макаренко...

"Сильная личность социалистического коллектива" в имманентной логике своего развития все равно тяготела к зарубежным образцам, самым ярким из которых был "певец британского империализма" Р. Киплинг. Две империалистические военные машины - "старого света" и "нового мира" - оказались поразительно схожими. В 30-е годы переводы Киплинга печатаются на страницах советских журналов и в особенности оборонных. Киплинг стал своеобразной рационализацией бессознательной военно-империалистической установки. Но... "Пролетарская литература не может целиком усвоить творческий метод певца английского империализма и колониального грабежа Редьярда Киплинга, не может пролетарский писатель брать себе образцом и Льва Толстого, развенчивающего всякую войну как фатальный зловещий рок, как гигантское скопище одних лишь преступлений. Пролетарская военная литература не должна быть похожа ни на какие образцы литературы прошлого, но зато в снятом виде она будет заключать в себе и бодрю энергию Киплинга, и страстную пытливость Льва Толстого. Но этот синтез, это единство противоположностей будет новой, высшей ступенью, на которую поднимается культура рабочего класса"¹²⁷.

Поиск такого "синтеза" и "нового пути" был наполнен в советской оборонной литературе своими коллизиями. Она выступила с лозунгом "Против сверхгероического героя": "Перед нами стоит задача - показать героизм красноармейца, взятого вне боевой обстановки, в типичных обстоятельствах сегодняшней Красной Армии «мирного времени»"¹²⁸. Образцу такого "сверхгероического героя" легко найти в оборонной литературе. Так, в пьесе Всеволожского "Боевой друг" перед нами предстает командир, спасающий мост, которому грозит ледоход. Ребенок у него умирает в детском саду, куда он его отдал, чтобы рас-

¹²⁶ В Малев За художественный показ героя нашей эпохи - ЛОКАФ, 1932, N 3, с. 137-138, 139, 154

¹²⁷ Ан Горелов Литература и военная специфика. - Залп, 1931, N 9, с. 55.

¹²⁸ Г Белицкий Социалистический реализм и оборонная драматургия, с. 67

пропагандировать среди жен комсостава выгоду общественного воспитания детей. Затем герой тушит горящий нефтяной фонтан, слепнет, спасая инженера, и в финале скорбит о том, что "никогда не увидит выстроенных моей ротой мостов, не сможет любоваться наведенными мостами, не увидит, а сможет лишь нащупывать пробитые стрелками мишени"...

Проблема жертвы и связанная с ней проблема смерти выходит в героическом мифе на передний план. Тем более это относится к оборонной литературе: война и смерть - понятия взаимосвязанные. Проблема эта решалась здесь достаточно прямо: безрассудная готовность к смерти оказывалась неизменным атрибутом героического - именно так завершался революционный активизм героя, восходящий в революционной культуре еще к народническому идеалу и раннему Горькому. Типичный пример такого рода - очерк "Побежденная смерть" (в сб. "Боевые будни" - Минск: Изд-во Политуправления БВО, 1935), где рассказывается о молодом парашютисте Морозове, еще до призыва в армию мечтавшем попасть в авиацию, но призывная комиссия направила его в пехоту (по состоянию здоровья). Уже в армии Морозов все-таки добивается своего - переводится в авиачасть и становится отважным парашютистом. Во время прыжка на маневрах, где присутствует Ворошилов, его парашют зацепился за стабилизатор самолета. Морозов подвергается смертельной опасности, но присутствия духа не теряет. Экипаж самолета спасает парашютиста. После такой встряски, на вопрос наркома - будет ли он еще прыгать, - Морозов отвечает просто: - Обязательно буду... "Надо брать с собой нож, - чтобы было чем резать стропы, а то они у нас крепкие, не рвутся..." Из такого рода сюжетов оборонная литература буквально соткана.

Любопытно при этом, что критика достаточно интенсивно осмысливала эту проблематику. Книга З. Чалой "Оборонная драматургия" (М.-Л., Искусство, 1938) имеет специальные разделы, освещающие эти вопросы. "Героизм народа или проблема смерти?", "Не слишком ли много смертей в пьесе?", "Цена жизни". Так, критик, не приемлет решение проблемы в "Последнем, решительном" Вс Вишневого. В финале пьесы, напомним, ведущий "Вестник" произносит монолог, производя арифметическое вычисление:

| |
|----------------------------------|
| 162 000 000 (все население СССР) |
| - 27 (убитых в пьесе) |
| <hr/> |
| 161 999 973 (остается еще) |

После чего раздается приказ встать всем, готовым заменить убитых в бою, - по ремарке встает весь зрительный зал и "убитые" актеры. Это,

с точки зрения Э. Чалой, "смесь формализма и обнаженной театральщины", главная же задача видится критику в том, чтобы "от темы смерти действие повернуть к теме социалистической героики, к теме воспитания сознательных и бесстрашных бойцов Красной Армии и Флота". Итак, "формалистическое" (читай: без "живого человека") решение темы смерти отвергается. Обилие же смертей тоже не отвечает решению героической темы. Так, пьеса И. Прута "Князь Мстислав Удалой" плоха тем, что "автор беспощаден к своим героям. Он «убил» их всех, одного за другим, дав зрителю увидеть их смерть или услышать их предсмертные стоны. Тема героизма не проиграла бы, - считает критик, - если бы автор «убил» только одного или двух, а остальным дал бы донести в зрительный зал идею и чувства могучей правды и непобедимости Красной Армии". С другой стороны, пьеса "Последняя ставка" Ваграмова и Петрашкевича плоха тем, что "на глазах у зрителя не происходит ни одного убийства" - "гражданская война - это не веселый пикник"¹²⁹. Верное решение видится критику в словах женщины-комиссара из "Оптимистической трагедии": "Хорошая смерть - это тоже партийная работа". Круг замыкается: партийной работой оказываются и жизнь, и смерть. Позже, в войне и после нее, как мы увидим, тема смерти претерпела в литературе значительные изменения.

Основная задача военно-соцреалистической литературы состоит в подготовке человека к войне. Это не подтекст, но прямой текст тоталитарной культуры: "Тот, кто работает над темой минувшей империалистической войны, должен помнить, что он адресуется к тем, кто так или иначе будет участником новой мировой войны"¹³⁰. Но не только прошлое адресовано обязательным участникам новой мировой войны (заметим, все это пишется в 1934 году), но и настоящее: время восстанавливается; "мирные" события воспринимаются как военные: "тема о челюскинцах - это по сути тема о нашем военном героизме. Челюскинская эпопея - пример того, с какой выдержкой должны держаться отряды пролетариев и революционных интеллигентов в том случае, если в процессе войны они окажутся отрезанными от отечества всех трудящихся среди врагов и враждебной стихии"¹³¹. Человек же, постоянно находящийся "среди врагов и враждебной стихии", обладает соответствующим менталитетом, весьма, как можно видеть, своеобразным и порождающим совершенно особый мир.

¹²⁹ Э. Чалай Оборонная драматургия, с 21, 32, 35, 36.

¹³⁰ А. Лейтес Сила примера. - Знамя, 1934, N 7, с 212

¹³¹ А. Лейтес Сила примера, с. 213

«ИМПЕРИАЛИЗМ КАК ВЫСШАЯ СТАДИЯ» СОЦИАЛИЗМА

Итак, попытаемся восстановить некоторые несущие конструкции военного здания тоталитарной культуры. Отметим сразу принципиальную повышенную сейсмичность зоны этого здания, ибо, по М. Светлову, "Нынче не то, что у нас в степи. Вольно нельзя жить. Строится дом, и каждый кирпич хочет тебя убить. И ты с опаской обходишь дом, и руку вложил в карман, где голодающим зверьком дремлет твой наган". Отметим также катастрофическое отсутствие сейсмически безопасного пространства - агрессия пространства становится тотальной. "Зона" поглощает пространство целиком.

В начале 30-х годов еще имели место тенденции к некоторой успокоенности. Характерным примером может служить книга стихов Молчанова "Военная молодость", где Советская страна изображалась лежащей в "мирном вечернем затишье", когда уже "звуки барабана сердца не тревожат" и "музыка бывшего урагана не гремит над мирной головой": "...с грохотом и посвистом умчались навсегда, промчались скорым поездом жестокие года", а потому "пора, забыв об опасности, нежное петь и прятаться в девичьих косах". Стихи эти были подвергнуты локафовской тогда еще критикой резким нападкам: "В будущей войне не будет тылов. Это обстоятельство нужно особенно иметь в виду товарищам писателям"¹³², - писал Н. Свирин. В стихотворной форме ту же мысль выразил Ген. Фиш: "Товарищи! Жизнь буржуйам постыла: мы всюду на фронте, и нет нигде тыла. На каждый удар ответим вдвойне: на войне - как на войне" (Залп, 1931, N 7). Характерно, что цитированное стихотворение называлось "Марш тыла", тогда как тыла, по утверждению автора, "нет нигде".

Нужно заметить, что тотально опасное пространство имеет тенденцию к естественной локализации, как всякая интенсивная семантика стремится к локусу, к еще большей в нем интенсивности. Так, державность Страны Советов устремлена к Кремлю, боеготовность же - к "высокому пространству", к "господству в небе", к экспансивному преодолению границы - отсюда культ летчиков¹³³. Опасность всегда устремлена к границам. Тоталитарная культура есть вообще культура воспаленных границ. Граница становится одним из центральных культов (рубежи не случайно здесь "священны"), она в

¹³² Н. Свирин. Перед угрозой войны - ЛОКАФ, 1931, N 3, с. 137.

¹³³ См. Х. Гюнтер. Сталинские соколы. - Вопросы литературы, 1990, N 11-12.

высшей степени знакова и отнюдь не нейтральна¹³⁴. Конфронтационное сознание в своем спатальном, топическом выражении есть пространство фронта и, значит, чрезвычайно активной границы. Вот почему манихейская мифологема в семантическом поле границы оказывается наиболее разветвленной и развитой.

Граница является средоточием государственности, но именно в силу стремления власти в тоталитарной культуре приблизиться к человеку, в зоне границы соединяются наиболее сильные человеческие чувства - любовь и ненависть. Можно видеть, что именно на границе происходит их взаимопереход - здесь особенно сильно любит-ся и особенно сильно ненавидится (два начала эти вообще здесь переплетены: "нельзя любить, не умея ненавидеть", по известной соцреалистической максиме): "И войн отошли вереницы, и танки стоят в гараже, но мы караулим границы, и ненависть - на стороже" (Ник. Коштум "Бой"). Здесь опасность потенциальна, что в целом не свойственно соцреалистической "романтике", прозревающей опасность и врагов именно там, где они не просто могут быть, но, несомненно, находятся. Отсюда - призыв Джамбула: "Кто хочет приблизить час собственной смерти - напасть на священную землю посмейте! Иль чуткие уши меня обманули? Кто там подползает?... Трава шевелится... Красноармейцы, закройте границы!" И далее: "Нам наше - священо, не нужно чужого, будь бдительным каждый, будь каждый Ежовым!" (Джамбул "Сыновьям народа"; Сибирские огни, 1938, N 3-4).

Итак, граница непроницаема ("на замке") и священна ("священные рубежи"). Но граница жива. Жизнь границы возможна лишь в жизни разделенных ею пространств. Эти жизни не просто полярно различны (свет и мрак), но и напряженно взаимосвязаны. Такова здесь, на границе, функция ветра, который свободно может пересекать границы (вспомним, популярная в конце 30-х годов "Катюша" строилась как раз на этом невозможном желании передать на "дальнее пограничье" привет милому, куда должна была лететь песня, "за ясным солнцем вслед" - на Запад). Только ветер, солнце, туман - ничто, кроме естественных природных стихий, не может нарушить "покой границ". Характерно в этом отношении стихотворение А. Ойслендера "Граница": "И всем ветрам открытая страница до черноты зачитанных ночей, - ты говоришь: - Как широка граница! Ты мой, ты мой, туман, или ничей. Тебя прошью глазами, как иглою, еще тебя я чувствую в плече колючей пулей... но за этой мглою ты поймана, граница. На ключе. Но мало запереться. Надо знать, где враг, где друг... где родо-

¹³⁴ Оборонная литература к концу 30-х годов вообще превратилась в литературу о границе. См. Н.А. Алексеев Оборонная тема в литературе - Сибирские огни, 1938, N 3-4

вая знать, где рядовой в густых кровоподтеках пока молчит, но думает о сроках... Зверинный мир, простуженный и зрячий, кусачей проволоки мешанина, и эта ночь, и желчь воды стоячей... Нет времени погреться у костра - взрываются ракеты за рекою. И ненависть, как этот мир, остра. Здесь даже ветер чуждается неволи. Здесь даже ветер, как перебежчик с той тьмы за водой... Но и его... Его ли глухая полночь окликает: - Стой?!" (Знамя, 1933, N1). Итак, граница широка, но она абсолютна (даже туман - "ты мой, или ничей"); граница напряжена ("до черноты зачитанных ночей"), но она одушевлена - ее можно "поймать". В едином порыве соединяются ненависть и ветер-перебежчик, которого окликает грозным "Стой!" даже глухая полночь.

Но ветер может быть и другом, освободителем, идущим не с той, а с этой стороны: "Если тучи нависли над каймою границы, нужен ветер свинцовый, чтобы тучи развеять" (А. Киселев "Снайперу"). Эти слова могут восприниматься как призыв к нападению, но такая их трактовка не отражает всей сложности ситуации - экспансивность заключена уже в самой напряженности, а поскольку эта напряженность обоюдная, то призыв развеять тучи свинцовым ветром воспринимается как адекватная реакция на ситуацию: на тучи по ту сторону нужно ответить свинцом. Ветер же оказывается не только другом, но и помощником: "Эй, ты, ветер, друг и спутник! Грустью сердце не бери. Не ходи за далью мутной, не качай кусты зари. Ты теперь носи дозоры на курганах и буграх, чтоб зеленые просторы не топтал нежданный враг. Там, где красный пограничник бережет покой границ, генерал наемный кличет банду черную убийц" (Д. Борисов "Песня ветра"; Знамя, 1933, N12). Ветер, таким образом, превращается из праздного наблюдателя, мешающего следить за границей в помощника - он может "нести дозоры". Эта сращенность границы и природы переводит границу в категорию почти метафизическую в рамках тоталитарной культуры.

Но главным дозорным и, соответственно, главной фигурой на границе, концентрирующей в себе всю ее напряженную жизнь является, конечно, пограничник. Он живет исключительно напряженной жизнью, в нем все обострено: "Вперед, мой слух! Как острие, граница впереди. Ты сразу чувствуешь ее по холоду в груди. Веди же, острое чутье! До минимума выдох! Нельзя присутствие свое сердцебиением выдать.. Враг тренирован. Он идет на гибель или подвиг. Он пробирается вперед по одиночке, по два!" (А. Ойслендер "Пограничная"; ЛОКАФ, 1931, N 3). Слух, чутье, холод в груди, дыхание, сердцебиение - все "включено" на границе, которая здесь сливается с человеком. Именно здесь, на государственной границе происходит главная социалистическая метаморфоза - слияние человека и власти.

Здесь происходит и главное соцреалистическое действие - победа героя-власти над врагом: "Здравствуй, финская граница. Травы, вставшие от сна. Впереди туман клубится, глушь, болота и сосна. А в лесу, тропой привычной каждый день и каждый час, зоркий ходит пограничник - примкнут штык и верен глаз. Ночь насыдет черной крышей, сучьев треск да сосен звон. Вот шагает, вот он дышит - нарушитель и шпион. Волчье солнце - месяц ранний, враг в кустах ползет змеей. Пусть он выйдет, пусть он встанет - ляг затвора, окрик: «Стой!»" (Вольф Эрлих. "Песнь пограничника"; Залп, 1934, N 8).

Основной темой соцреализма к концу 30-х годов стала тема оборонная; главным пространством оборонной литературы - граница; центральной фигурой - часовой. Именно из этой образной парадигмы границы, часового, обороны - выстраивается главное пространство соцреалистической культуры - пространство тотального надзора.

В психологическом плане речь идет прежде всего о настороженности и бдительности: "Чтоб боевой тревоге нас не застать врасплох, быть должен настороженным наш каждый шаг и вздох!" (Н. Мильграм. "Зимняя караульная"; Залп, 1932, N 1). Врагами при этом оказываются все, друзьями же и близкими - только оружие помогающее опять же бороться с врагом. Так формируется замкнутый цикл: ненависть - любовь - ненависть: "Романтикой буден согреты, винтовку зовут женой. Есть лучшие в жизни заветы: - В огонь и во вьюгу, стой!" (Семен Трантин "Красноармейские будни"; Первый залп. - Л., 1930). "Подруга моя - боевая шинель шуршит непослушнойолой", "С военной сноровкой, пригнувшись чуть-чуть, подругу-винтовку прилажу к плечу. Уверенно, твердо нажму на курок - и выполню первый стрелковый урок. И в пол-оборота мишень на земле... И вскрикнет комроты: - Убит Чемберлен!" (Алексей Калинин "Урок"; Залп. Третья очередь. - Л., 1930).

Последнее - "Убит Чемберлен!" - в высшей степени знаменательно: мишень воспринимается как человек. Такое превращение мишени в человека (неизменно имеющее оборотную сторону - превращение человека в мишень) оказывается актом, влекущим за собой целую гамму достаточно сложных чувств "Хорошо мне, стрелку, известно - впереди встала только доска, но со мною случилось чудесное, когда мушкой цель я искал. В черном яблоке дальней мишеньки, белым облаком плывшей в лугах, мне живой показалось тенью сердце злобное - сердце врага. Зачернели в глазах рубахи и когтистый фашистский крест, офицеров казачьих папахи, пулеметный припомнился треск. И спокойно прицелившись ловко, плавно-плавно спустился курок. В уши гаркнула зычно винтовка, выпуская прозрачный дымок. Выстрел первый... второй... десятый... Медью плавится кровь от огня, изрешечено сердце дощатое, обжигает радость меня. Каждый раз, как

стреляю в мишени я, укрепленные в светлых лучах, в черном яблоке черною тенью вижу злобное сердце врага. И стараюсь без промаха пули в это черное место всадить... Вот поэтому разве могу ли по мишеням стрельбу не любить?" (Н. Дериглазов. "Стрелок"; К бою: Сб-к Приволжского отд. ЛОКАФ. - Самара, 1931).

Уже такое восприятие полно своеобразного надрыва. Такая "обнаженность чувств" в выразительной сфере оборонной литературы часто вела к откровенно натуралистическому изображению происходящего. Приведем несколько примеров из повести В. Сенько "Окружные курсы": "С полного маха острием лома ударил он в живот Кати. Лом с трудом вошел и завяз во внутренностях. Дрожа от напряжения, Бузько выдернул его...", "Пуля вырвала всю наружную сторону черепной коробки, забрызгав мозгами и кровью курсантов". Натуралистический компонент чрезвычайно важен в свете последующего развития литературы войны.

Вернемся, однако, к часовому. В состоянии постоянной бдительности и в порыве настороженности пограничник (часовой) оказывается лишенным всяких социальных связей, находящийся вне зоны контроля власти (женой и подругой становятся винтовка и шинель), его мишень - реальный человек. Перед нами здесь - запечатленная демонстрация агрессии. Закономерен вопрос: что же становится с вытесненными из жизни и сознания часового реальными другом, подругой, женой? Обратимся к трем сюжетам из журнала "Знамя" (1934, N 5):

Сюжет первый. Молодой красноармеец стоит на посту, охраняя казарму. На 20 мин после положенного часа из города возвращается другой красноармеец (друг часового, тоже комсомолец, с которым они несколько лет вместе работали на фабрике). У того пропуск просрочен (на 20 мин.), но, не обращая внимания на окрик друга, он идет в казарму. После предупредительного выстрела часовой-друг убивает своего ближайшего товарища наповал. Командир отечески обнимает героя и выносит ему благодарность в приказе.

Сюжет второй. Красноармеец стоит на посту и думает о больной жене. Вдруг он видит, как жена идет к нему, живая и здоровая, приехавшая навестить своего мужа. Красноармеец окликает гражданку, дает предупредительный выстрел, а затем убивает ее наповал. Командир выносит ему благодарность.

Сюжет третий. Молодой красноармеец стоит на посту, охраняя завод. Он влюбляется в работницу завода, комсомолку, а она - в него. Их свидания происходят в его караульной будке. Он хочет на ней жениться. Героиня в принципе согласна, но заявляет, что она тайная дочь белого генерала и просит назвать пароль. Разомлевший герой идет на это. В ответ он получает пощечину, девушка уходит, а через час он арестован. Оказывается, она не дочь белого генерала, а честная

комсомолка и хотела проверить идейно-моральную устойчивость жениха перед решительным шагом.

Эти рассказы пришли в редакцию "Знамени" самотеком. Почему журнал не стал их печатать? Из-за "неверного решения темы"? Отнюдь. Объясняет позицию редакции ее сотрудник Ан. Тарасенков в статье "О недостатках воображения" (уже само название характерно): "Давайте мечтать, товарищи, - обращается он к авторам, - давайте фантазировать не так убого - казенно, не так заученно-назидательно... Заставьте ваших героев любить, страдать, убивать если надо, - но фантазируйте так, чтобы за вашими вымышленными образами читатель чувствовал бы движение живой жизни"¹³⁵. Итак, дело вовсе не в том, что друг убивает друга, муж жену, подруга выдает жениха, утверждая тем свою бдительность и верность власти, а в том, что все здесь слишком казенно и заученно, не показаны страдания героев в момент принятия решения (то есть убийства) - все остальное нормально: пусть убивают, "если нужно". Там, где подобная коллизия изображена "художественно-убедительно", образы "живые", а переживания "настоящие", - успех обеспечен.

Часовой - идеал, модель советского человека, формируемого и утверждаемого соцреалистической культурой. Не следует, однако, думать, что вербализовать внутреннюю логику и потенции тоталитарной культуры можно лишь извне. Эта культура сама многое формулировала достаточно четко: "И в этот час я - как свой приговор войне - дам винтовку и противогаз сыну, матери и жене..." (С. Обрадович. "Путями бурь"; ЛОКАФ, 1931, N 4). Видимо, трудно точнее воспроизвести происшедший переворот: *приговором войне* оказывается винтовка, *орудие убийства*, данная самым близким людям. С другой стороны, известная формула Горького о враге, который не сдастся и которого нужно уничтожить, претерпевает здесь существенные изменения. В начале 30-х годов и в 20-е годы подобная мысль выглядела достаточно просто: "Болотную птицей взлетает луна и славную песню заводит страна - Обломает Губчека вражий чуб! Чубарики-чубчики, чуб! Чуб! Чуб! Если кто не с нами - то пулю в лоб. Пулю в лоб, да пулю в лоб да чубарики-чубчики, ярь в галоп!" (Вс. Азаров "Поэма о границах"; В дозорі: Сб-к Одесского отд. ЛОКАФ. - Одесса, 1931). К концу же 30-х годов зона врагов необычайно разрослась, и не только количественно, но и качественно: "пулю в лоб" можно пустить "сыну, матери и жене", если те не откликаются на пароль. "Приговор войне" состоялся. Литература убийства совершила круг: через апологию всеобщего убийства она пришла к утверждению само-

¹³⁵ А Тарасенков О недостатке воображения - Знамя, 1934, N 5, с. 219.

убийства. Это и было логическим завершением всей "оборонной" установки, восходящей еще к первым локафовским призывам: "Нам нужно все боевое воспитание нашей молодежи поставить так, чтобы она находилась в атмосфере своеобразной идеологической допризывной подготовки"¹³⁶. И эта ключевая позиция была еще больше усилена уже в конце 30-х годов в известном письме Сталина "Ответ тов. Иванову И. Ф." (12 февраля 1938 г.): "Нужно весь наш народ держать в состоянии мобилизационной готовности перед лицом опасности военного нападения"¹³⁷. И можно смело утверждать, что литература 30-х годов эту задачу выполняла всеми возможными средствами.

Однако, если на протяжении всех 30-х годов война рисовалась хотя и по-разному, но не без сильной доли "революционной романтики", то в 1939 - нач. 1941 годах зазвучали совершенно отчетливые призывы к показу войны "всерьез", к отходу от ее "романтизации" и "лакировки" как в литературе, так и в других видах искусства: "если в наших фильмах будет показана только сплошь усеянная трупами в маскировочных халатах не нашего образца поляна - и с нашей стороны полная победа без всяких жертв - мы невольно станем на путь лакировки действительности... наши фильмы, сценарии, не показывая трудностей учения, щедро порой рисуют легкость боя. Нередко наши авторы чувствуют себя на «условной войне», на военной прогулке, без подлинных потерь и поражений. Надо твердо помнить, что приумножение трудностей никогда никого ничему не может научить"¹³⁸. Этот очевидный поворот может быть объяснен, очевидно, тем, что война уже шла и началась она по крайней мере за несколько лет до лета 1941 года, а конкретнее - явной неподготовленностью Советской армии вести войну на финской границе, поражениями и потерями, которыми она сопровождалась.

Как бы то ни было, в литературе этот поворот привел к тому, что с конца 30-х годов война выходит из жанровых берегов - все "толстые" литературные журналы печатают очерки о войне, оружии, различных родах войск и мобилизации, издания превращаются в своеобразные пособия по военной подготовке населения, а в 1939-40 годах война врывается на страницы периодики настолько властно, что окончательно разрушает как-то устоявшуюся в течение 30-х годов жанровую систему. Обозреватель "Знамени" вынужден констатировать, что "почти единственным жанром, который культивируют наши писатели, работающие в области современной оборонной тематики, явля-

¹³⁶ В. Бубекин Оборонную литературу - на службу большевистскому воспитанию молодежи. - ЛОКАФ, 1932, N 3, с. 133.

¹³⁷ Большевик, 1938, N 4, с. 16

¹³⁸ А. Арштейн Сценарий оборонного фильма. - Искусство кино, 1941, N 1, с. 10-11.

ется художественный очерк; крайне редко - рассказ¹³⁹. Касалось это и самого "Знамени" - в обзоре прозы журнала "Знамя" тот же обозреватель писал: "Современная военная тема вообще в наших журналах представлена главным образом в очерковом жанре, и смысл этого преобладания очерка, повидимому, заключается в том, что писательское сознание еще не успело претворить первые, неотстоявшиеся впечатления боевых походов Красной армии в систему образов, организованных в четкий и заверченный жанр рассказа, повести, романа. Описательная, очерковая форма до такой степени характерна для нашей военно-художественной литературы на современную тему, что даже те рассказы, что напечатаны в журнале «Знамя» и в других журналах, являются, по существу, скрытой формой очерка"¹⁴⁰. Литературно-художественные журналы буквально захлестнуло войной, которая вышла из эфемерных "художественных" покровов советской литературы. И тот же журнал "Знамя" буквально растаял в ней, растворился в мареве боев, превратившись окончательно в некое военное издание, печатающее какие-то впечатления о финской войне и войне в Европе.

Что ж, советская литература исполняла свой долг. Будучи языком и голосом власти, она делала то, что и должно было делать экспансионистское империалистическое тоталитарное государство - готовила войну.

¹³⁹ Ях Рыкачев. Оборонная проза "толстых" журналов в 1940 году. - Знамя, 1941, N 2, с.203.

¹⁴⁰ Ях Рыкачев. О прозе журнала "Знамя" в 1940 году - Красная новь, 1941, N 2, с.191.

«ГРАММАТИКА БОЯ - ЯЗЫК БАТАРЕЙ»
Литература войны как литература войны

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю...

А. Пушкин

Уравнение, вынесенное в подзаголовок, нуждается, по крайней мере, в расшифровке.

Война 1941-45 годов занимает особое место в советской истории. Советская эпоха рассечена ею золотым сечением: почти четверть века до нее и почти полвека после - тот исторический контур, который "волшебным кругом очертил" советскую эру. Но война оказалась и в эпицентре советского ада - сталинской эпохи, лежащей двумя десятилетиями до (30-е годы) и после (середина 40-х - середина 50-х годов) нее. Эта "магическая гармония" советской истории проецируется на самую историческую логику советского времени: весь процесс рождения, развития, расцвета и упадка советского тоталитарного общества неразрывно связан с войной.

Родившись в пароксизмах первой мировой войны, пройдя эпоху войны гражданской, новое общество вступило в эпоху мира, который всегда осознавался как преддверие войны. И не только вследствие исторически сложившегося баланса сил в мире, но в значительной мере потому, что милитарность есть ментальный эквивалент тоталитарного режима (по классической оруэлловской формуле, "мир - это война"). Вся предвоенная советская история прежде всего и по преимуществу история именно предвоенная, поскольку война была заложена в генетический код советской истории. Это ощущение преддверия войны накануне ее достаточно точно передала советская ли-

тература. "Вспомни предвоенные годы, - обращался к бойцам в октябре 1941 г. Б. Горбатов. - Над всем нашим поколением вечно висел меч войны. Мы жили, трудились, ласкали жен, растили детей, но ни на минуту не забывали: там, за нашей границей, сопит, ворочается злобный зверь. Война была нашим соседом. Дыхание гада отравляло и труд, и жизнь, и любовь. И мы спали тревожно... Ждали"¹.

Перерождение революционной стихии в идеологию национал-большевизма и пафос "мирного строительства", сопровождавшееся сменой фундаментальных идеологических установок во второй половине 30-х годов, также было связано с войной. Но и вся послевоенная советская история есть история прежде всего послевоенная: именно в горниле войны окончательно оплавилась те качества советского сознания и советской культуры, которые определили на последующие полвека "облик советского человека". "Можно смеяться над творцами концепции «советского народа как новой исторической общности», - пишет в 1992 г. Д. Драгунский. - Можно плакать над народами Советской империи, растворившими кристаллы своего этнокультурного бытия в царской водке коммунизма. Но такая нация - была. Она окончательно офомилась в 1941-1945 годах, когда народ выступил на стороне большевиков. Война подтвердила властные полномочия наследников Ленина, узаконила их на самом верном референдуме.

Более или менее жизнеспособное общество может существовать лишь постольку, поскольку в нем сохраняется общее согласие относительно базовых ценностей. Причем речь идет не только о законах, нормах, правилах общежития. Нужны базовые ценности в исторической памяти. Нужна укорененность в прошлом - она может служить фундаментом, на котором в будущем надстроится то, что отсутствует сейчас.

Именно такой фундаментальной ценностью является ценность Великой Отечественной войны, несмотря на все частные корректировки наших представлений о ней... идентичность единой советской нации определялась ценностью Войны и Победы"².

Очевидно, что война 1941-45 годов разрешила фундаментальные "проблемы мира и социализма", по-своему разрешила она и многие проблемы тысячелетней русской истории и русской государственности, кризис которых и стал причиной революционных пароксизмов. Но рухнув, советская система унесла и главную ценность всей семидесятилетней истории - Победу 1945 года.

Разумеется, интерес к войне связан с фактическим пересмотром ее результатов. И не только во внешнем для бывшего Советского Сою-

¹ Б. Горбатов. Собрание соч. в 5-ти томах. Т. 4. - М., 1956, с. 219-220.

² Д. Драгунский. Нация и война - Дружба народов, 1992, N 10, с. 176-177.

за контексте: изменение послевоенных границ ознаменовало и конец послевоенной истории, но и во внутреннем: победитель в войне расчленен, что является глубочайшей историко-психологической травмой. Как результат - викторианское сознание почти полностью сменилось осознанием поражения, проигрыша (в послевоенной "холодной войне") и личной незащищенности, налицо кризис государственности, угроза внутренних войн... Все эти моменты массового сознания прямо связаны с фундаментальными проблемами войны: личная опасность, границы, поражение, кризис государственности - эти вопросы заставляют вернуться к истории полувековой давности. Вот когда обнаруживается глубинное внутреннее сходство исторических ситуаций и менталитетов 40-х и 90-х годов, сходство того, что Ф. Бродель назвал "структурами повседневности".

В условиях тоталитаризма массовая литература является прежде всего, по точному определению О. Белого, "своеобразным доменом обыденного сознания, ярмаркой повседневности... ее смысловая архитектура зачастую, а пожалуй и преимущественно, представляет собой проекцию культурно-исторического переживания, динамики знаковых предпочтений на массовое сознание"³. Именно здесь можно отследить грамматику культуры соответствующей эпохи. Но литература периода войны как никакого другого периода советской истории была мифологизирована: окутанная флером "герои боев" и "воинствующего гуманизма", она в советском литературоведении всегда оставалась той же областью преданий и легенд, какой была с момента своего рождения. Несмотря на очевидную смену взгляда на войну от "Белой березы" М. Бубенного до шестидесятнической волны военной прозы, от панорамных романов И. Стаднюка и А. Чаковского, от грандиозных мистификаций брежневского "малоземельного" периода историографии войны до "Жизни и судьбы" В. Гроссмана, оценки литературы периода самой войны так никогда и не пересматривались. Здесь действует формула: "Священная война" - "Священный Подвиг Народа" - "Священная Победа" - "Священная Память" - "Священная Литература". Всегда, однако, оставался некий осадок, не позволявший подходить к литературе войны только с традиционными мерками советской литературы, с мерками соцреалистического канона: в этой - безусловно, советской - литературе есть нечто большее, чем советское, то, что всегда либо ускользало, либо сознательно не замечалось советским литературоведением, и что поэтому не сводилось к простым советологическим формулам описания (этим, в частности, можно

³ О. В. Белый. Тайны "подпольного человека" (Художественное слово - обыденное сознание - семиотика власти). - Киев, 1991, с. 6, 25.

объяснить и отсутствие работ о советской литературе периода войны на Западе).

В результате всякий, кто сегодня обратится к советской литературе 1941-45 годов, этого нервного центра советской истории, обнаружит практически неотрефлексированное культурное пространство, которое, кажется, так и застыло обломком ментальной плазмы в культурной лаве советской эпохи. Этот "обломок", между тем, резко выделяется своей кристаллической решеткой, растворенными в нем парадигмами сознания и возникшими на их основе различными структурами. Выделяется он и своим контекстом: после военного "пласта" состав, сама структура культурной почвы резко изменяется. Так мы оказываемся перед необходимостью понять вторую часть уравнения, вынесенного в подзаголовок: что вообще собой представляет литература войны и как соотносится с ней литература периода войны.

МИЛИТАРНЫЙ ДИСКУРС И «СОЦИОБАЛЛИСТИКА ВЛАСТИ»

Известный спор о "гремящих пушках" и "молчащих музах" всегда имел риторический характер: война - это, конечно, не только пушки, но и музы. Их совокупностью рождается то, что можно было бы определить как культуру войны; "грамматика боя" и "язык батарей" - грамматика и язык этой культуры.

Если видеть в культуре некий общий для данной историко-географической целостности уровень информационно-коммуникативной связанности различных аспектов социальной жизни, то следует признать, что в ее основе лежит момент связи - пространственной, временной, физической, символической, духовной и, таким образом, самое бытие культуры обеспечивается контактом с Другим (даже, что весьма часто, через отталкивание). Эта установка на Другого (народ, культуру) обеспечивается разноуровневостью культуры. Таким образом, она может быть понята как "мыслящая структура", которая, по Ю. Лотману, и "должна образовывать личность, то есть интегрировать противоположные семиотические структуры в единое целое"⁴. Социореалистическая же культура органически не способна к такого рода интеграции: она деформирует противоположности, спекулятивно смешивая их; ее стратегия по отношению к целому есть стратегия разрушения целого и, соответственно, разрушения личности.

⁴ Ю.М. Лотман Феномен культуры - Труды по знаковым системам. Вып. 10. Семиотика культуры. Ученые записки Тартусского гос. университета. Вып. 463. - Тарту, 1978, с. 10.

Предпосылка культуры - вариативность человека. Если помыслить культуру в понятиях информационно-коммуникативной теории, ей можно было бы противопоставить, как это делает Ю. Лотман, механизм с однородной кодовой природой, характеризующийся всезнанием (поскольку поле знания ограничено и сужено до исчисляемых оппозиций типа день/ночь), отсутствием сомнений и колебаний (поскольку однозначное определение состояния внешнего мира влечет за собой однозначность реакций) и полным пониманием между отправителем и получателем (поскольку одинаково кодирующе-декодирущая система обеспечивает полную идентичность переданного и воспринятого текстов). Такого рода "реагирующее устройство"⁵, как нетрудно заметить, достаточно точно описывает как механизм соцуреалистического текста, отношения в нем между адресантом (властью) и адресатом (массой), так и случай "военной коммуникации". Оба наполняют коммуникативную схему одинаковым содержанием: адресант как соцуреализма, так и "военной коммуникации" - это "мы", "наши", "свой"; адресат - это "они", "другие", "чужие", "враги"; сообщение - "смерть", "разорение", "уничтожение". При такой коммуникации, как отмечал в своем докладе "Культура и война" на московском симпозиуме "Кризис и культура" (1992 г.) И. Ужаревич, имеется динамическая смена адресанта и адресата, а сообщение одно и то же: "смерть врагам".

В этом механизме есть все необходимое для функционирования в автономном режиме; все - кроме сознания. Именно сознание разрушает его, поскольку требует непредусмотренного в "устройстве" резерва непознанного, непросчитанного, неосмысленного, недетерминированного. "Устройство" начинает давать сбой: утрата всезнания ведет к возникновению колебаний, в результате чего включается механизм оценки и выбора, а реакция перестает быть автоматической и превращается в поступок. Таким образом, "устройство" обретает собственное поведение, включающее в себя не только момент колебаний, но и механизм саморегулирования и самовоспроизводства, непрерывного усложнения самого устройства, вызванного постоянно возрастающим незнанием и неуверенностью. И здесь механизм культуры на каждом этапе сталкивается с тем, что Э. Фромм называл "бытийной слабостью человека", его "бегством от свободы" и неуверенности. Такое бегство оборачивается для человека попаданием в механизм простоты команд военного дискурса, в пространство "реагирующего устройства" соцуреализма.

Механизм культуры как сверхиндивидуального феномена в информационно-коммуникативном плане обеспечивается недостаточ-

⁵ Ю.М. Лотман Феномен культуры, с. 14.

ностью информации у одной мыслящей индивидуальности, что делает для нее необходимым обращение к другой такой же. Так возникает момент связи с Другим - первооснова культуры. Напротив, для единицы, обладающей полной информацией, обращение к Другому (в том числе и к другой культуре) не требуется. На этом построен механизм соцреализма: атомизация общества, распад социального организма формирует замкнутый, "монадный" характер единиц, изоморфный всей соцреалистической культуре с ее установкой на автаркию. По сути, кризис и смерть диалога в зазеркалье соцреализма сопровождался деисторизацией общественного бытия, требованием любую деятельность проверять на соответствие кодексу мифов и норм, разрушением исторической перспективы становящейся личности, переходом к обезличенным формам не только казарменного социализма ("мир"), но и собственно казармы (война).

Однако, постоянное обращение к Другому, постоянный диалог, наращивая информацию, наращивает и информационный голод (по схеме: чем больше знания, тем больше незнания). Необходимость в коммуникации, в Другом, необходимость "разговора на разных языках" - все то, что составляет информационно-коммуникативную основу культурного процесса как такового, принципиально противоречит соцреалистической установке на ограничение знания и вытекающей отсюда потребности в диалоге, на сепаратизацию, расщепление, разъединение, диссоциацию. Это и понятно, ведь в результате диалога уходит третий компонент простой системы - адекватность восприятия.

Сам механизм культуры направлен на увеличение своеобразия участников коммуникативного акта. Такое своеобразие невозможно как в тоталитарной культуре в целом, так и в случае "военной коммуникации" с их стремлением к унификации, нормализации, контролю. Но с другой стороны, результатом общения становится метаязык, соединяющий различные языки и индивидуальности в мыслящее над-индивидуальное целое - культуру: "Отличие Культуры как сверхиндивидуального единства от сверхиндивидуальных единств низшего порядка (типа «муравейник»)), - утверждает Ю. Лотман, - в том, что, входя в целое как в часть, отдельная индивидуальность не перестает быть целым"⁶. В тоталитарной же культуре, как и в системе войны, "часть" по определению должна перестать быть целым, личностью, войти в "единство низшего порядка (типа «муравейник»)".

Было бы, однако, по меньшей мере упрощением на основе приведенных "технических характеристик" делать вывод о том, что советская культурная модель является оборотной стороной культуры

⁶ Ю. Лотман. Феномен культуры. с 17

как таковой - информационно-коммуникативная интерпретация культуры слишком идеальна, чтобы восприниматься буквально, ибо описывает лишь некоторые общие, хотя и важные тенденции, которые никогда не могут, однако, быть реализованы целиком. Фундаментальным препятствием для полной реализации подобных моделей и культурных ситуаций является невозможность для индивидуальности полной потери своей самости. Вот почему, рассматривая культуру соцреализма и войны, мы имеем дело со своеобразным типом культуры.

Соцреалистическая культурная модель в основных своих параметрах является, конечно, *машиной войны*. И соцреалистическая, и военная коммуникативная модель по своим характеристикам принципиально одинаковы, часто практически неразличимы в системе языка власти, в мегамашине тоталитарного государства. Тем более сложна ситуация их наложения и сплава во времени и пространстве.

Война обнажает главный вопрос тоталитарной системы - вопрос о власти. Она есть размистификация борьбы за власть. Эта борьба в условиях войны приобретает открытый и прямой характер. Спадает мистифицирующая ее пелена сакральности власти. На поверхность выходят скрытые в мистерии тоталитарного "мира" глубинные пласты психики, социально закрепленные архетипы восприятия окружающего мира, и здесь проявляется их глубочайшее родство с теми принципами и установками "мирного соцреализма", которые направлены на манипуляции человеческим поведением. Советская культура, как и вообще тоталитарная культура, ее символическое пространство и смысловая архитектоника определяются в действительности именно этими скрытыми в условиях "мира" пластами психики и архетипами, роль которых в условиях войны резко возрастает.

Война обнажает структурирование общественной жизни в рамках отношений господства и подчинения. Их источник без труда может быть обнаружен в самой "структуре человеческой деятельности, осуществляемой в соответствии с принципом цели. Эта структура, задаваемая понятиями: цель, средство, результат, - является подлинной парадигмой отношений господства"⁷. Война - это выведение триады "цель - средство - результат" на поверхность общественной жизни, ее закрепление не только на уровне общественного сознания, но и социальной практики в самой открытой, не прикрытой риторикой "мира", в самой brutальной форме.

Возникает сложный симбиоз стереотипов массового сознания, и в этих условиях призма восприятия мира в литературе войны моделирует реальность, освещенную отраженным светом массового

⁷ О.В.Велья. Тайны "подпольного" человека, с. 17.

сознания. Мы имеем дело с глубокой деформацией ценностной перспективы в глобальных масштабах, охватывающей как адресата ("враги"), так и адресанта ("свои"). Вот почему здесь бессмысленно опираться на векторные, однонаправленные характеристики. Разумеется, оборонительная война, вторжение противника на территорию чужой страны - такой удар, который неизбежно вызывает реакцию отпора. Очень точно выразил это прощенный по случаю войны Демьян Бедный: "Немецкими фашистами, руками их нечистыми мы втянуты в кровавую, ответную, защитную, народную войну". Однако, характеристики типа "ответная", "защитная" и т. д. находятся на обоих полюсах коммуникативной цепи войны. Как известно, в нацистской Германии война, например, с Польшей, пропагандировалась тоже как "ответная" и "защитная" и мотивировалась нацистской пропагандой защитой немецкого населения; она была и "справедливой" и "народной", поскольку взрывала несправедливый для немецкого народа Версальский мир. Вот почему важны не оценки, но сам характер дискурса войны, который всегда есть дискурс власти. Характеристики же в зеркально-зазеркальной модели военной коммуникации сохраняют принципиальный и существенный структурный параллелизм.

Глубоко ошибочно поэтому весьма распространенное мнение о том, что "у всякой оборонительной войны есть одно преимущество: она в сущности не нуждается в «идеологии»"⁸. Эта мысль была сформулирована в западной критике еще во время войны и в советском сознании, будучи явно оппозиционной, вылилась в утверждение о том, что во время войны власть как бы отступила, ослабив контроль, положившись на спонтанность ответной реакции народа на действия врага, и лишь позже, в 1946 году (имеется в виду серия идеологических постановлений) вновь началось "закручивание гаек". Подобные утверждения не только не верны по существу и достаточно поверхностны, но и не учитывают того обстоятельства, что в войне, ведущейся к тому же в рамках тоталитарного режима, власть не "ослабляется", но лишь меняет формы воздействия на массы, вырабатывает особые средства влияния на них.

Что же касается "идеологии", то и она, разумеется, не только не исчезает, поскольку потенции войны и потенции тоталитарного государства совпадают, как и модуляции их голосов, но, как можно видеть, лишь более радикально трансформируется в том же направлении, в каком шел процесс трансформации до войны. Формула взаимоотношений между властью и идеологией содержит в себе две постоянные величины: власть есть идеология - идеология есть власть.

⁸ Вера Александрова Литература и жизнь Очерки советского литературного развития - NY, 1969, с 381

Другое дело, что в условиях войны происходит известная демифологизация, но этот процесс в условиях существования авторитарного сознания как вариант возврата человека в контекст исторической деятельности, по точному наблюдению О. Белого, "чреват ремифологизацией сознания, введением новых сакральных жестов, своего рода альтернативного мифа. А там, где есть миф, есть и расчет на «социобаллистику», то есть надежда на автоматическую реакцию реципиента, движение его восприятия по строго заданной траектории с минимальным присутствием элементов рефлексии. Это, - по сути, своеобразное инструментирование праксиса, основанное на странном симбиозе демистификации действительности и утопическом видении"⁹.

Война выплескивает непреложную избыточность власти на ее главных пространствах: *пространстве контроля и надзора, пространстве террора, пространстве насилия, пространстве нормализации*. И если спуститься по этажам пропагандистско-идеологического здания, мы обнаружим уже в литературе войны эстетику контроля и надзора, эстетику террора, эстетику насилия, эстетику нормализации и, наконец, в самих текстах, структурированных в отчуждающей оптике власти, - *поэтику контроля и надзора, поэтику террора, поэтику насилия, поэтику нормализации*. И понять эти системы можно, лишь осознав, что именно в идеолого-пропагандистской машине тоталитарной власти отрабатывается чудовищная психомеханика мистерий войны и мира.

Вот почему самое понятие "литература войны" включает в себя всю совокупность военных текстов, грани между которыми во время войны разрушаются. Как точно заметил в 1944 году И. Эренбург, "пора оставить деление на рубрики и на категории. Неужели если статья подана в виде драмы или в виде поэмы, она становится высокой литературой, а если она написана прозой, она только газетная статья для рубрики «Агитация»?"¹⁰. И действительно, зыбкая грань отделяет стихи А. Суркова от публицистики И. Эренбурга и эту публицистику от передовой статьи "Правды" или "Красной звезды" времен войны. Этот органический синтез, рожденный войной, эта синхронность работы двух машин насилия обеспечиваются тем, что тоталитарная власть работает на войну так же, как и война работает на тоталитарную власть.

Можно видеть, что все основные темы советской литературы периода войны заданы пропагандистской машиной. Обратимся для при-

⁹ О.В.Белый. Тайны "подпольного" человека, с. 10-11

¹⁰ Илья Эренбург. Слово-оружие. - Новый мир, 1944, N 1-2, с.212.

мера к журналу "Пропагандист" за вторую половину 1941 года. Основные темы и рубрики журнала:

- Под иггом фашизма (живописание ужасов);

- Германия - злейший враг славянства;

- Дисциплина и бдительность (характерна чисто советская инструментовка этой традиционной темы - переведение врага внешнего в образ врага внутреннего: "Нельзя забывать о том, что враг способен рядиться в рабочую блузу, прикидываться советским человеком, годами таиться в нашей среде, чтобы во время войны неожиданно привести в исполнение свои гнусные замыслы"¹¹);

- Победы русских над немцами (исторические сюжеты от "псоврыцарей" до "побед русского оружия" в первой мировой войне);

- Свободолюбие и героизм русского народа и т. д.

С самого начала войны власть производит смену типов коммунальности. В реальной пропагандистско-идеологической практике этот процесс еще заметнее. 10-11 августа 1941 года проводится и транслируется по радио Всеславянский митинг в Москве, где выступают писатели А. Толстой, А. Корнейчук, В. Василевская, Янка Купала и др. Из воззвания "Братья угнетенные славяне!": "Мы стоим перед смертельной угрозой. Пробил час, когда весь славянский мир должен объединиться для скорейшего и окончательного разгрома германского фашизма".

Через две недели, 24 августа, проходит аналогичный митинг, но уже представителей еврейского народа. Из воззвания "Братья евреи во всем мире!", подписанного крупнейшими деятелями русской и еврейской советской культуры-евреями С. Михозлсом, П. Маркишем, Д. Бергельсоном, И. Нусиновым, Самосудом, Я. Флиэром, Э. Гилельсом, Б. Иофаном, И. Рабиновичем, А. Тышлером, Ф. Эрмлером, С. Эйзенштейном, С. Маршаком, С. Галкиным, М. Рейзенем, И. Эренбургом, Д. Ойстрахом, Я. Заком, А. Каплером, Д. Заславским, В. Зускиным, С. Годинером и др.: "Голос пролитой крови требует не постов и молитв, а мести! Не поминальных свечей, а пламени, в котором палачи человечества должны быть уничтожены. Не слезы, а ненависть и сопротивление извергам и людоедам!". Еще через две недели, 7 сентября, в Колонном зале Дома Союзов проходит женский антифашистский митинг. В принятом воззвании - описания ужасов и зверств, призыв ко всем матерям отстаивать жизнь детей.

Во всех материалах таких митингов, а их прошли тысячи по всей стране летом-в начале осени 1941 года, - апелляция к "надидеологическим" ценностям, непосредственное обращение к "родовым" чувствам - национальным, материнским, вплоть до знаменательной

¹¹ К Исаев Выше революционную бдительность. - Пропагандист, 1941, N 14, с. 4.

констатации космополитического характера еврейства (в начале воззвания "Братья евреи во всем мире!": "Волею исторических судеб развеванный по всему миру еврейский народ тесно связал свою культуру с культурой народов всего мира...") и откровенного выражения панславистской доктрины, которая была озвучена на Всеславянском митинге в воззвании и особенно в речи А.Толстого. Нова сама модель ситуации, когда советские люди должны были описывать себя в "несоветских" понятиях: говорить о себе как о славянах или евреях.

Было бы однако преждевременно утверждать, что "идеология отступила". Внутренняя логика советской идеологии связана не с содержанием той или иной доктрины - смена доктрин происходит здесь постоянно, - но с потенциями власти; не доктринальный принцип, но логика удержания власти - вот, что определяет бесконечные изменения идеологических векторов.

Меняя идеологические платья, власть предстает то в национально-патриотическом, то в классово - интернациональном облачении, за которым, при кажущейся "беспринципности", всякий раз просматривается один и тот же каркас - каркас власти. Вот почему говорить следует не об "отступлении идеологии", но о ее трансформации: происходит интенсивное очеловечивание идеологии. В этот момент она, находясь в движении, теряет ненадолго свой доктринальный характер, и ее новый облик приводит к историческим абберациям. В действительности же перед нами закономерный процесс: война резко изменила оптику для масс; власть, вся ее проблематика неожиданно стали личным, в прямом смысле кровным делом каждого, вопросом жизни и смерти. В этих условиях стратегия власти - в сокрытии способа калькуляции аффектов, превращение их в коллективное действие. Тактикой в этом случае является максимальное приближение содержания идеологических сообщений к требованиям масс.

Таковы способы постоянного успокоения населения в наиболее критических ситуациях. Так, в октябре 1941 года, во время критической ситуации на фронтах, главным пропагандистским козырем становится срыв немецкого плана "молниеносной войны"; затем, после битвы под Москвой - "разрушение мифа о непобедимости немецкой армии" и т.д.

По периодической печати можно увидеть, что именно в начальный период войны, особенно осенью 1941 года шла напряженная внутренняя перестройка советской идеологии, вылившаяся в своеобразную борьбу двух идеологических моделей - традиционно-отчуждающей и новой "очеловеченной", завершившаяся, по известной советской формуле, "победой нового". Еще в сентябре 1941 года утверждалось, что "в мобилизации народных масс на борьбу с гитлеровскими полчищами решающая роль принадлежит большевистской

партии", что "партийные организации являются вдохновителем и организатором боевых подвигов на фронтах и трудового энтузиазма масс в тылу"¹².

Но уже отчетливо видна другая идеологическая линия, которую формулирует секретарь ЦК по идеологии А. Щербаков: "наша пропаганда и агитация должны всемерно... разъяснить самым широким массам трудящихся всенародный, отечественный характер войны против немецких захватчиков"¹³. Ключевые слова здесь уже не "партия", но - "пропаганда", "отечество" и "немцы". Не только по содержанию, но и по характеру это была новая линия. По сути, новый характер "очеловеченной" идеологии войны проявился в первых же словах вождя, обращенных им к массам после начала войны, в самом обращении "Братья и сестры!". Это был *новый голос власти*. Власть обращалась непосредственно к массе, минуя институциональные барьеры.

Характерно, что в том же первом номере "Пропагандиста" за 1941 год, где публиковалась установочная статья А. Щербакова, печатается перечень тем "лекций, докладов и бесед в помощь пропагандисту и агитатору":

- Красная Армия развеяла миф о непобедимости немецко-фашистской армии;
- Ненадежность европейского тыла фашистской Германии;
- Немецкая армия - банда убийц, насильников и грабителей;
- Резервы гитлеровской армии истощаются, резервы Красной Армии растут;
- Прочность советского тыла - источник силы Красной Армии;
- Расовая "теория" фашистских разбойников;
- Красная Армия - армия защиты свободы, равноправия всех наций и рас;
- Уничтожение гитлеровской клики - путь к спасению германского народа;
- Дружба народов - залог нашей победы;
- Партия Ленина-Сталина - организатор борьбы за победу над немецко-фашистскими захватчиками¹⁴.

Здесь, по сути, задана вся пропагандистская парадигма, которая легко обнаружится и в литературе. Сначала идет успокоительный тезис ("развей миф о непобедимости..."). Далее - тыл, резервы, "армия

¹² Усилить партийно-политическую работу (Передовая). - Пропагандист, 1941, N 17, с.1.

¹³ А Щербаков. О некоторых задачах пропагандистской работы. - Пропагандист, 1942, N 1, с.11.

¹⁴ Пропагандист, 1942, N 1, с.64

убийцу" / "армия защитников". Расовой "теории" (характерно это закавычивание слова «теория» - теория может быть либо правильной - освященное понятие, - либо ложной, но в этом случае она уже перестает быть теорией и закавычивается) противопоставляется "дружба народов", после чего следует тезис об освобождении *германского* народа (не немецкого, а заведомо неправильное "германского народа", поскольку самое слово «немецкий» носит уже подчеркнуто негативный оттенок и власть не нуждается в разрушении сложившейся языковой конвенции). Наконец, знаменательно, что тезис о партии в приведенном перечне - последний: "организатор борьбы" как бы уходит в тень, где будет пребывать почти до конца 1943 года, когда война для Советского Союза вступит в свой викторианский этап. Было ли это "слабостью идеологии"?

Не забудем, что сама выстроенность пропагандистской парадигмы - продукт деятельности власти. Нет, это была не "слабость" власти - это был ее *новый* голос, что очень точно сформулировал в своей речи на совещании секретарей обкомов комсомола по пропаганде 28 сентября 1942 года М. Калинин: "Каждый исторический момент требует своей особой формы агитации и пропаганды. Несомненно, что в настоящее время у нас формы агитации не могут быть такими же, какими они были, предположим, два года тому назад"¹⁵.

"Очеловечивание" идеологии вытекает из самого характера тоталитаризма, который, по наблюдению А. Кара-Мурзы, выражается в "в тоталитарной тенденции к пожиранию, эксплуатации анклавов автономии... Поэтому тоталитаризм - это в первую очередь тенденция, это движение в точку тоталитаризма. Но достигнув этой точки, режим стагнирует"¹⁶. В войне происходит "пожирание" пространства власти, но лишь в той мере, в какой пространство "сопротивляется" такому пожиранию, можно говорить о "стагнации режима". Поскольку же в ходе войны процесс "пожирания" относителен и протекает между отступлением и наступлением, относительна и "стагнация", более того, сила противодействия пропорциональна силе воздействия - экспансия организуется властью и в интересах власти, так же как и сопротивление этой экспансии. Вот почему, говоря о динамике идеологических моделей, следует учитывать принципиально астатичный характер тоталитарной пропагандистско-идеологической системы.

12 января 1944 года М. Калинин выступает на совещании секретарей парторганизаций Москвы. Основной тезис его речи - растворение "партийной работы" во всех сферах человеческой деятель-

¹⁵ М.И. Калинин О некоторых вопросах агитации и пропаганды. - Большевик, 1942, N 17-18, с. 24.

¹⁶ Тоталитаризм как исторический феномен. - М., 1989, с. 25.

ности. М. Калинин, призывая московских парторгов "ополитизировать каждое простое действие", критикует их за отрыв "партийной, общественной работы от производственной": "Вы как будто бы считаете, - говорит он, - что человек может быть великолепным производственником, преданным коммунистом, но, пока он не работает в кружке, пока он не выступает на собрании, не агитирует, он не занимается общественной работой". М. Калинин утверждает прямо обратное: "партийность или партийная работа не связаны с видами работы, а с тем, на что она предназначается. Если эта работа не помогает делу рабочего класса, то она бесполезна и непартийна". "Предназначение... партийности" в высказывании М. Калинина - не оговорка. Партийность - феномен функционально-утилитарный. В данный момент, во время войны, объясняет М. Калинин, "где бы вы ни агитировали, какую бы вы работу ни проводили, с каким бы человеком ни разговаривали, наша пропаганда и агитация в данное время всегда должна сводиться к основному - чтобы все и всеми силами помогали осуществлению главной всенародной задачи - разгрому немецких захватчиков"¹⁷.

Не "отступление идеологии", но острый кризис старых институализированных форм пропаганды видим мы во время войны. Режим был вынужден решительно отбросить эти формы в условиях войны, и в этом проявилась его действительная сила, а не слабость, его способность к маневрированию. Следует учитывать и то обстоятельство, что идеологический канон тоталитарной культуры обладает огромным потенциалом внутреннего трансформирования, в нем постоянно взаимодействуют разнонаправленные векторы: "очеловечивание" идеологии никак не отменяло традиционных пропагандистско-ритуал-рических форм, но лишь уводило их в пассив, ритуализировало.

Ритуал занимает исключительное место в процессе превращения масс в машину, направляемую властью и волей вождя; он является центром социобаллистики власти. Сакрализация ритуала отвечала фундаментальной потребности индивида раствориться в массовом действе. В ритуале, по точному наблюдению О. Белого, "осуществляется своего рода разверстка отношений властвования и добровольный отказ от индивидуальных притязаний за пределами организованного по законам символического взаимодействия пространства"¹⁸.

К числу таких ритуальных сакральных действий могут быть отнесены предназначенные для опубликования Приказы Верховного Главнокомандующего. В этих приказах часто даже нет самого воле-

¹⁷ М. Калинин. Несколько слов о пропаганде и агитации. - Пропагандист, 1944, N 2, с. 13-16.

¹⁸ О. В. Белый. Тайны "подпольного" человека, с. 56.

изъявления, т. е. собственно приказа. Эти тексты преследуют исключительно пропагандистско-риторические цели: особая поэтика приказа должна сакрализовать мистерию войны.

Обратимся к Приказу Верховного Главнокомандующего от 15 августа 1943 года, в котором сообщается, что "в результате упорных боев" такие-то дивизии освободили город Карачаев "от немецких захватчиков, показав при этом образцы мужества и умелых боевых действий".

В ознаменование достигнутых успехов 16 и 84 Гвардейским стрелковым дивизиям, 238 и 369 стрелковым дивизиям, освободившим гор. КАРАЧАЕВ, присвоить наименование «КАРАЧАЕВСКИХ» и впредь их именовать:

16 Гвардейская Карачаевская стрелковая дивизия.

84 Гвардейская Карачаевская стрелковая дивизия.

238 Карачаевская стрелковая дивизия.

369 Карачаевская стрелковая дивизия"¹⁹.

Здесь можно выделить констатирующе-утверждающую часть - город действительно освобожден (пока нет приказа, это либо не вполне известно, либо еще не точно, либо обратимо, т. е. город после такого приказа не может быть отбит противником) и номинативную (такие-то дивизии теперь будут называться "Карачаевскими"). Воление, т. е. собственно потенция приказа сведено к переназыванию - ритуалу и адресовано в персональную (кому приказ - не ясно) и временную (с сегодняшнего дня "впредь именовать") пустоту.

Через неделю, 23 августа, публикуется другой приказ - об освобождении Харькова. Здесь пространство ритуального действия расширяется: ясно кому адресован приказ ("Генерал-полковнику КОНЕВУ, Генералу армии ВАТУТИНУ, Генералу армии МАЛИНОВСКОМУ"), указывается, что событие (освобождение Харькова) произошло сегодня. Далее следует клише: "в результате ожесточенных боев сломили сопротивление противника и штурмом взяли..." Затем звучит экспрессивно-оценочная нота: "Таким образом, вторая столица Украины - наш родной Харьков освобожден от гнета немецко-фашистских мерзавцев". И, наконец, воление: таким-то дивизиям "присвоить наименование «Харьковских» и впредь их именовать...", "салютовать...", "объявить благодарность..." и два лозунга: "Вечная слава героям, павшим в борьбе за свободу и независимость нашей Родины. Смерть немецким оккупантам!"²⁰.

Перед нами "ритуал радости" ("столица нашей Родины Москва от имени Родины салютует нашим доблестным войскам"), призванный

¹⁹ Пропагандист, 1943, N 15-16, с. 1.

²⁰ Пропагандист, 1943, N 15-16, с. 2.

каждый раз, от приказа к приказу заглушить личные сомнения и тревоги, гибель, тяготы и ужас войны путем перенесения индивидуальных ожиданий в плоскость коллективного действия, перевести аффекты самости в стереотип массового поведения. Вот почему важнейшая функция приказа такого рода - ограничение знания (по сути, вся информация сводится к двум словам: "город (Карачаев, Харьков...) освобожден"), его дозировка (какой ценой достигнута цель - освобождение города; общая же цифра жертв в войне являлась государственной тайной на протяжении всех лет советской власти), атрофии сомнений и размышлений. Антирефлексивная природа и архитектоника приказа изоморфна всей идеологической продукции периода войны. Эта продукция порождена удивительной способностью власти управлять исходящими от массы разнонаправленными потоками эмоций и аффектов и направлять эти потоки в необходимое русло.

Подбор подходящей перспективы, куда они могли бы устремиться, во время войны предельно упрощен - не нужны "великие стройки коммунизма", "освоение целинных и залежных земель", БАМ и КАМАЗ: "Смерть немецким оккупантам!" - эта цель единственно оправдана и насущна. Авторитет власти в этом случае возникает на основе манипуляций аффектами масс и рождается из них. Усталость и податливость масс особенно в начальный период войны облегчает задачу, и в этом случае власть идет на упрощение, уплотнение дискурса в эффективной метафоре - цель в этом случае достигается при помощи символического жеста. Сталинское "Братья и сестры!" является исключительно ярким образцом такого жеста, если учитывать, что сталинские речи и приказы, по существу, изоморфны.

В этом случае вождь, казалось бы, сознательно идет на разрушение фундаментального очага власти - речевой конвенциональности, сохраняющей глубинную власть над массами, чтобы вырваться из рутинных форм общения (а власть, особенно в начальный период войны, жизненно нуждалась в этом). Этот шаг обусловлен необходимостью "очеловечить" голос власти, сделать его внутренней речью массы. Это, в свою очередь, вело к взрыву связи между именем и бытием, между словом о мире и миром, связи, узаконенной языковой конвенцией между властью и массой. Но, восстанавливая архаическое представление о непосредственном единстве речения и поступка, власть заменяла одну мифо-парадигму на другую.

Такова логика замены обращения "Граждане" и "Товарищи" на "Братья и сестры", а в пределе - "очеловечивания" всей идеологии. "Очеловечивания", но не замены. Вот почему, даже приобщившись к массе, изменив оптику, власть не могла быстро изменить глубинные каноны, закрепленные в глубинных канонических же жанрах обще-

ния власти и массы - приказа, постановления, доклада, установочной статьи. Причем, жанры приказа и доклада (речи) здесь, по сути, взаимозаменяемы. Доклад (речь), как можно видеть, структурируется в приказе на ритуальной основе, единой для обоих жанров. Характерен в этом смысле "праздничный" приказ, изданный 1 мая 1943 года.

Обращение "Товарищи... Братья и сестры...", столь удачно найденное Сталиным в его первой речи после начала войны, сохраняется и здесь при всей своей внешней жанровой неуместности (совершенно необходимое в жанре речи (доклада), для приказа обращение несвойственно). Развернутая констатирующая часть приказа-приветствия построена по модели отчетного доклада: вначале говорится о глубочайшем кризисе в стане врагов, причем здесь доминируют саркастические ноты: "крикливая болтовня", "унылые причитания", "хвастали", "удалось ловко улизнуть", "печать пестрит хвастливыми сообщениями", "удрать с фронта", "больше нечем хвастать гитлеровским стратегам", "не от хорошей жизни болтают" и т. д. Затем следует картина всенародного подъема внутри Советского Союза, выдержанная в героических тонах и завершающаяся напоминанием о том, что "МАЛЕЙШАЯ РАСПУЩЕННОСТЬ И НЕДОСТАТОК ЭНЕРГИИ ДОЛЖНЫ БЫТЬ КАРАЕМЫ ПО ЗАКОНУ ВОЕННОГО ВРЕМЕНИ" (этот текст выделен в приказе). Характерна и дистанция, уловимая в приказе: "В ответ на доверие и заботу своего народа Красная Армия должна еще крепче бить врага..." Власть в лице вождя как бы транслирует волю народа, обращаясь к армии и являя собой третью внеположенную им субстанцию. Так возникает отчуждающая оптика власти, вербально фиксированная в приказе. В высшей степени знаменательна собственно волеизъявительная, т. е. основная часть приказа, состоящая из четырех пунктов. Приведем ее полностью:

"ПРИКАЗЫВАЮ:

1. Всем бойцам - пехотинцам, минометчикам, артиллеристам, танкистам, летчикам, саперам, связистам, кавалеристам - продолжать без усталости совершенствовать свое боевое мастерство, точно выполнять приказы командиров, требования уставов и наставлений, свято блюсти дисциплину, соблюдать организованность и порядок.

2. Командирам всех родов войск и общевойсковым командирам - стать мастерами вождения войск, умело организовать взаимодействие всех родов войск и управлять ими в бою. Изучать противника, улучшать разведку - глаза и уши армии, помнить, что без этого нельзя бить врага наверняка. Повысить культуру работы войсковых штабов, добиться того, чтобы штабы частей и соединений Красной Армии стали образцовыми органами управления войсками. Поднять работу войсковых тылов на уровень требований, предъявляемых современной войной, твердо помнить, что от полного и своевременного снабжения

войск боеприпасами, снаряжением, продовольствием зависит исход боевых операций.

3. Всей Красной Армии - закрепить и развить успехи зимних боев, не отдавать врагу ни одной пяди нашей земли, быть готовой к решающим сражениям с немецко-фашистскими захватчиками. В обороне проявлять упорство и стойкость, свойственные бойцам нашей армии. В наступлении - решительность, правильное взаимодействие войск, смелый маневр на поле боя, завершаемый окружением и уничтожением противника.

4. Партизанам и партизанкам - наносить мощные удары по вражеским тылам, путям сообщения, воинским складам, штабам и предприятиям, разрушать линии связи противника. Вовлекать широкие слои советского населения в захваченных врагом районах в активную освободительную борьбу, спасая тем самым советских граждан от угона в немецкое рабство и от истребления гитлеровскими зверями. Мстить беспощадно немецким захватчикам за кровь и слезы наших жен и детей, матерей и отцов, братьев и сестер. Всеми силами помогать Красной Армии в ее борьбе с подлыми гитлеровскими поработителями²¹.

Из содержания приказа становится ясно, что Главнокомандующий приказывает бойцам - воевать, командирам - командовать, армии - сражаться и т. д. В тексте нет ничего, что выходило бы не просто за рамки известного, но хотя бы за пределы дефиниций: армия по определению сражается, а командиры командуют. Все, о чем говорится в приказе, не просто подчеркнуто неинформативно, но информационно совершенно бессмысленно: ясно, что без боеприпасов сражаться нельзя, как нельзя наступать нерешительно. Приказ написан единственно знакомым власти языком - языком воинского устава. Главное, что свойственно для рассматриваемого текста, - его абсолютная тавтологичность.

Какова же действительная его функция? Очевидно, текст призван продемонстрировать непреложную избыточность власти, а значит - и смоделировать историческую перспективу: враг, победа, разгром противника, праздник 1 Мая, "по случаю" которого приказ издан (знаменательно, что в нем нет даже упоминания об этом празднике и весь этот текст находится вне времени - тавтология вне-временна) - все это создает некую историческую цепь. Приказ Верховного Главнокомандующего как высший текст войны демонстрирует абсолютную победу тавтологии. Можно сказать, что тавтология является фундаментом архитектоники военного дискурса: на войне нельзя сказать ничего, что не было бы тавтологией - однозначность

²¹ Пропагандист, 1943, N 9, с 1-4

противостояния рождает преднаходимый текст. Чем резче грань противостояния, тем однозначнее оценки; чем яснее дефиниции, тем адекватнее реальности текст. Так рождается и расширяется тавтологический круг. В этом круге и совершается мистерия властвования - круг замыкается: вектор инерции массы в ее отношениях с властью переносит в плоскость отношений властвования и инерционную силу вербального жеста. По точному наблюдению О. Белого, "интенциональность сознания, его нацеленность на построение историсофской парадигмы, является фундаментальной онтологической предпосылкой отношений властвования, осуществление которых протекает в пределах стереотипов массового сознания. Дело в том, что, выстраивая историсофскую перспективу, человек уже как бы владеет всем ее объемом, всеми частями. Реальные пространственные отношения предметов властвования редуцируются к вербальному жесту. Формируется тенденция к превращению такого вербального жеста в ту или иную форму приказа, этой мельчайшей клеточки авторитарной власти"²².

Приказ, этот метажанр войны, - основа "жанровой памяти" всей литературы войны. Но он же - военный эквивалент "мирного" "постановления". Безадресность Приказа (ко всем и ни к кому) компенсируется конкретикой Постановления и Письма; они, как и Приказ или стихотворение, - чистая интенция власти, один из жанров отправления власти. Для примера обратимся к Письмам ЦК периода войны по вопросам печати.

3 марта 1942 года, в один из самых критических периодов войны, Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) рассылает "на места" Письмо "О работе районных газет". В констатирующей части перечисляются недостатки в работе районных газет, затем следует приказ: "Управление пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) требует от редакторов районных газет немедленно устранить указанные выше недостатки и перестроить работу редакции в соответствии с требованиями военного времени". Вместе с Письмом Управление рассылает шесть номеров районной газеты «Коммунист», издающейся в Воскресенском районе Московской области. В Письме анализируются эти номера и показывается, что всех перечисленных недостатков в них нет ("Газета строится на местных материалах... Редакция не увлекается перепечатками... Газета критикует недостатки в работе... Редакция проявляет инициативу в постановке новых вопросов... В газете хорошо поставлен отдел информации... Все статьи и заметки, помещенные в газете, написаны простым, доступным и понятным для читателей русским языком..."). Всем редакторам районных газет пред-

²² О В. Белой Тайны "подпольного" человека, с. 67.

лагается "многое заимствовать из опыта воскресенской газеты «Коммунист»". Не ограничиваясь этим, авторы письма сообщают: "Управление пропаганды считает, что каждая районная газета должна содержать следующие материалы:

Передовая статья. В каждом номере газеты должна быть передовая статья... Размер передовой статьи не должен превышать 50 -60 строк.

Помощь фронту. В этом разделе должны печататься статьи, заметки и письма колхозников, рабочих, специалистов, руководителей предприятий и колхозов района... Основная задача, которая стоит сейчас перед каждым районом, это - успешная подготовка к весеннему севу... Если в газете появляется подборка о ремонте тракторов или сельскохозяйственного инвентаря, это значит, что в письмах и заметках должна идти речь о том, как надо организовать труд, чтобы выполнять план ремонта и удешевлять его себестоимость, как восстановить изношенные детали, как увеличить производительность станка, какие внесены рационализаторские предложения, как использованы местные ресурсы и т. д... Написать об этом со знанием дела могут, конечно, только сами колхозные кузнецы, трактористы, ремонтные работники, техники и инженеры совхозов и МТС. Если в плане редакции поставлен такой вопрос, как подготовка коня к весенним полевым работам, это значит - надо собирать такие корреспонденции, в которых бы шла речь о том, как в колхозе подготовлены корма, как поставлен уход за лошадьми, как ремонтируется и подгоняется упряжь, как работают лучшие колхозные конюхи... Показать готовность колхоза к весеннему севу это значит - рассказать как колхоз завершил хлебопоставки и рассчитался с МТС по натуроплате, как отремонтировал сельскохозяйственный инвентарь и подготовил тягловую силу, каково качество семян и уход за ними, как готовятся кадры и знает ли каждый свое место...

Сообщения о ходе военных действий. В каждом номере газеты необходимо публиковать последнее сообщение Советского информационного бюро и специальные сообщения Совинформбюро «В последний час», заметки (размером 40-50 строк) о героической борьбе Красной Армии с немецкими захватчиками. Газета должна рассказывать читателям о подвигах своих земляков, сражающихся на фронтах, печатать письма бойцов и командиров Красной Армии с фронта своим родным и письма родных на фронт.

Партийная жизнь. Основное содержание материалов на партийные темы - это показ работы первичных партийных и комсомольских организаций, авангардной роли коммунистов на производстве, их умения вести за собой массы...

Информация. В газете должен быть отдел "По нашему району". В этом отделе должны публиковаться короткие сообщения о жизни района.

В каждом номере необходимо помещать 2-3 коротких телеграммы ТАСС о важнейших событиях в стране и 2-3 телеграммы ТАСС о наиболее важных международных событиях. Как правило, под союзную и иностранную информацию следует отводить в общей сложности 50-70 строк петита²³.

По сути, перед нами - процесс макетирования печатного издания, модель, фактически унифицирующая структуру районных газет во всей стране, чистое пространство нормализации. Но перед нами не просто структурный эквивалент отношений власти, но также и способ организации информационного потока и, следовательно, организации масс (по известному ленинскому определению, газета - "коллективный организатор масс"). Полностью реализуются здесь и функции репрессивного контроля с тотальной "просматриваемостью" и "простреливаемостью" пространства, которое специально клишируется таким образом, чтобы скрыть внеличную машинерию власти - вплоть до указания репертуара рубрик, количества телеграмм и строк петита, отводящихся под информацию. Особенно знаменательны в этой связи подробные указания о том, "что значит показать готовность к весеннему севу", "подготовку коня к весенним полевым работам" и т. п., о чем должна "итти речь в письмах и заметках". Очевидная избыточность рекомендаций воспроизводит уже знакомый тавтологический круг приказа. Перед нами - процесс макетирования массового сознания, осуществляемый через печать: гранки газеты, неся в себе код власти, должны отпечататься в сознании читателя, при этом не неся в себе ничего, что не описано в Письме Агитпропа ЦК - объем газеты исчерпан исчерпывающими же указаниями власти. Газета становится печатным эквивалентом формируемого властью массового сознания, символом чего может служить требование "печатать письма бойцов и командиров Красной Армии с фронта своим родным и письма родных на фронт".

В другом Письме Агитпропа ЦК "О задачах районных, областных, краевых и республиканских газет в связи с уборкой урожая и заготовками сельскохозяйственных продуктов в 1942 году", разосланном "на места" в июле 1942 года (во время Сталинградской битвы!) редакторам районных газет разъясняется, что, например, "своевременный ремонт и подготовка уборочных машин являются важнейшим условием успешного проведения уборки урожая", или что "полностью подготовить уборочные машины к уборке урожая - это значит не только

²³ О партийной и советской печати Сб документов - М., 1954, с. 491-498.

своевременно и хорошо все отремонтировать, но также создать условия для использования на полевых работах полной мощности каждого комбайна, трактора и простой уборочной машины, чтобы ни одна уборочная машина не имела простоя в поле из-за технических неполадок". Наконец, сообщается, что в связи с трудностями с техникой "в отличие от прошлых лет в нынешнем году широко должна применяться, наряду с комбайнами, конная и ручная уборка урожая. Газеты должны разъяснить это всем колхозникам и рабочим совхозов, всем работникам сельского хозяйства, разъяснить так, чтобы каждый работник сельского хозяйства понял, что без широкого применения с самого начала созревания хлебов конной и ручной уборки урожая можно не только затянуть уборку, но и провалить ее. Газеты должны опубликовать на эту тему ряд передовых статей и подборок, например: привести в полный порядок все лобогрейки, жатки, конные молотилки, привода, сенокосилки, локомотивы; в каждом колхозе и совхозе должно быть достаточное количество кос и серпов; в каждой полеводческой бригаде и звене колхоза заранее определить, кто из колхозников будет производить конную уборку, уборку косами и серпами; широко применять конную и ручную уборку урожая с самого начала созревания хлебов; своевременно обучить впервые привлекаемых к уборке молодых колхозников и мобилизованное население из городов; полно и правильно использовать на уборке урожая и вывозке сельскохозяйственных продуктов лошадей, волов, коров и бычков; не допускать обезлички в использовании на уборке живого тягла; организация транспортных бригад в колхозах и совхозах; своевременно подготовить транспортный инвентарь и сбрую - телеги, бестарки, арбы, хомуты, ярма и др."²⁴.

Возникает вопрос: для чего, собственно, детально объясняются заведомо очевидные вещи, для чего подробно объяснять работникам газет, а газетам - крестьянам, что для конной и ручной уборки требуются лобогрейки, жатки, конные молотилки, привода, сенокосилки, локомотивы, телеги, бестарки, арбы, хомуты и ярма?

Скажем, в передовой статье журнала "Пропагандист" "Уборка урожая 1945 года и задачи пропагандистов и агитаторов" говорится (уже после победы), что "победа над врагом и наступивший период мирного развития отнюдь не уменьшают, а, наоборот, увеличивают заботу партийных и советских органов о дальнейшем росте нашего сельского хозяйства. Задача всех работников сельского хозяйства - поднимать производство продовольствия и сырья, умножать колхозное богатство и изобилие, удовлетворять все растущие требования к

²⁴ О партийной и советской печати Сб документов - М., 1954, с 501-509.

сельскому хозяйству"²⁵. Почему, собственно, после победы "забота партийных и советских органов о дальнейшем росте нашего сельского хозяйства" должна уменьшиться? Зачем объяснять "всем работникам сельского хозяйства", что они должны "поднимать производство продовольствия и сырья" и "умножать колхозное богатство и изобилие"? Это те же вопросы, что возникали в связи с приказами Верховного Главнокомандующего: зачем объяснять бойцам, что они должны воевать, а командирам - что они должны командовать?

Но и постоянно повторяющееся сталинское "Наше дело правое, победа будет за нами!" - из того же тавтологического ряда. Может ли Верховный Главнокомандующий говорить воюющим армии и народу, что дело наше не правое и мы проиграем? (Для каждой из воюющих сторон любая война является и "священной" и "правой"). Этот риторический вопрос возникает из тотальной риторики идеологических текстов войны. Здесь они лишь *открыто риторичны*, оставаясь при этом *глубоко содержательными*. Перед нами - чистый голос избыточности власти, продолжающей контролировать и нормализовать социальную практику (так газета, согласно распоряжениям, должна превратиться в свод инструкций). Но главное - *постоянно демонстрировать свою избыточность*. Точнее, не голос, а письмо.

По точному наблюдению В. Подороги, "Гитлер - это человек речи, а Сталин - это человек письма". При этом философ исходит из того, что "потенциальная вина - это и есть страх. Основная функция машины террора - это углублять чувство потенциальной виновности, расширяя заражение общества страхом". Коммуникативная стратегия сталинского режима описывается при этом следующим образом: режим "признает власть в качестве некоего святого текста, который записан до всякой произнесенной о власти речи, своего рода протекст власти, окутанный мифическим таинством и первопосвящением. Отбор и формирование массы идет через процедуры правильного чтения текстов власти, но в силу того, что осуществить это правильное чтение невозможно, всякий, кто пытается правильно читать, подвергается опасности быть обвиненным в искажении «буквы» и «духа» текста. Не то сказал, там сболтнул лишнего, тут оговорился, там 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... Речевая практика исчезает как носитель коммуникативных свойств; одновременно уничтожается старая

²⁵ Пропагандист, 1945, N 12, с. 13.

партийная прослойка революционных риторов, трибунов и полемистов. Революционный пафос речевого действия переводится в план святого текста власти, чьм толкователем-знатоком и одновременно основателем выступает вождь. Чем более ужесточаются правила чтения текста, тем меньше возможностей осуществить сам акт чтения, который постепенно сменяется умилением перед святым шрифтом и ликом вождя²⁶. В этом случае текст обречен на тавтологию.

В войне перед нами - процесс социобаллистики власти, происходящий в идеально пригодном для этого пространстве военного дискурса и реализующийся в тотальной тавтологизации всего социокультурного пространства, проводящийся через все жанры письма и речи власти - приказы, письма, постановления, передовые статьи, печать и, наконец, через литературу.

ЮРЬЕВ ДЕНЬ ЛИТЕРАТУРЫ

Коренная ломка голоса тоталитарной власти в войне привела к глубоким трансформациям всех вербальных жанров власти. В том числе, конечно, и литературы.

Как известно, более 1000 советских писателей оказалось на фронте; большинство - в качестве военкорров. Половина из них была награждена боевыми орденами, 18 человек стало Героями Советского Союза, каждый четвертый (275 человек) погиб. "Сражающаяся литература" - эта официальная формула на протяжении полувека определяла характер советской литературы периода войны. Вряд ли эта формула подлежит пересмотру. Напротив, она должна быть раскрыта.

Еще на Первом съезде советских писателей А. Сурков говорил о том, что "не за горами то время, когда стихи со страниц толстого журнала должны будут переместиться на страницы фронтовых газет и дивизионных полевых многотиражек"²⁷. И действительно, советские писатели принимали самое активное участие в разноликой фронтовой печати - во фронтовых, армейских, дивизионных газетах, многотиражках, издававшихся различными воинскими соединениями, даже в окопной печати и боевых листках. Масштабы фронтовой печати были значительны. Достаточно сказать, что в начале 1942 года издавалось

²⁶ В.А. Подорога "Голос власти" и "письмо власти" - В кн. Тоталитаризм как исторический феномен - М., 1989, с.109-111.

²⁷ Первый Всесоюзный съезд советских писателей Стенографический отчет. - М., 1934, с.515.

19 фронтовых, 93 армейских и корпусных и несколько сот дивизионных газет, 70 газет морского флота. Их тираж составлял более 3 миллионов экземпляров. В 1944 году в действующей армии издавалось уже 800 газет и 270 партизанских газет выходило на оккупированной территории²⁸.

Но работа во фронтовой печати носила особенный характер. Это была специфически военная работа. Поскольку же работа военкорров полностью регламентировалась специальным "Положением о работе военных корреспондентов на фронте", утвержденным в 1942 году Управлением пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) и Главным политуправлением армии, стоит обратиться к этому документу, по которому фактически жила советская литература в годы войны. Это новый тип институционализации литературы, фактически сменивший в годы войны Союз писателей.

"Положение" закрепляло военный статус корреспондента и гласило: "Все постоянные военные корреспонденты зачисляются в кадры Красной Армии (Военно-морского флота)". На них возлагалось "обеспечение печати и радио военной информацией и материалами, освещающими боевой опыт частей, бойцов и командиров... опыт партийно-политической работы... содействие населения прифронтовой полосы боевым действиям частей Красной Армии, чинимые немецко-фашистскими захватчиками зверства..." Никаких информационных функций на военных корреспондентов не возлагалось. Военкорр был обязан "постоянно находиться непосредственно в частях и соединениях Красной Армии... всем своим поведением на фронте показывать образец дисциплины, смелости и неутомимости в работе... быть готовым в любую минуту к участию в бою..." Военкорры - члены партии и комсомола, согласно положения, должны были состоять на учете в партийной или комсомольской организации Политуправления фронта²⁹. Таким образом, военкорр был прежде всего идеологическим работником.

Разумеется, далеко не все советские писатели были военкорами и находились на фронтах, но собственно военную литературу создавали именно писатели, находившиеся на фронте. Характерна и ситуация с литературной печатью. Продолжают выходить основные "толстые" литературные журналы, хотя в целом выпуск их был свернут:

²⁸ Подробнее о фронтовой печати см. А. Коган, М. Цейтлин. Писатели во фронтовой печати (1941-1945). - В кн. История русской советской литературы. - М., 1961; «В редакцию не вернулся...». - М., 1964; Журналисты на войне. - М., 1966; Литературное наследство. Том 78. Кн. 1-2. - М., 1966.

²⁹ О партийной и советской печати. Сб. документов. - М., 1954, с. 499-500.

резко сократились объемы, периодичность и тиражи³⁰. В 1941 году прекратился выход "Молодой гвардии", "Сибирских огней", "На рубеже", закрылись "30 дней" (1941), "Красная новь" (1942), "Интернациональная литература" (1943).

Литература перемещается преимущественно на страницы центральных партийных и военных газет. Здесь теперь печатаются не только корреспонденции и очерки, но пьесы и рассказы, повести и романы, стихи и поэмы. В "Правде" печатаются почти одновременно поэмы В. Инбер "Пулковский меридиан" и А. Твардовского "Василий Теркин" (1942-43), пьесы А. Корнейчука "Фронт" и К. Симонова "Русские люди" (1942), поэма "Киров с нами" и "Ленинградские рассказы" Н. Тихонова, повесть "Непокоренные", "Письма к товарищу" и "Алексей Куликов, боец..." Б. Горбатова (1942), "Они сражались за Родину" М. Шолохова (1943), "Взятие Великошумска" Л. Леонова (1944). "Известия" печатают "Радугу" В. Василевской, а "Комсомольская правда" роман "Молодая гвардия" А. Фадеева, и это, разумеется, далеко не полный перечень. Центральные газеты в трижды большем количестве, чем до войны печатают стихи, получив в свое распоряжение в качестве военкорров практически всех активных советских писателей.

Произошло коренное изменение институциональной организации литературного процесса, что в условиях тоталитарного режима и войны качественно меняло статус литературного текста. Опубликованный, скажем, в "Правде", такой текст приобретал не только пропагандистский и образцово-нормативный, но и установочный характер. Самый яркий пример такой перекодировки - пьеса А. Корнейчука "Фронт". Опубликованная в "Правде" в самый критический момент войны, летом 1942 года, эта пьеса знаменовала новый, ужесточенный подход власти к "военным кадрам". Конфликт между Огневым и Горловым отражал поворот, происшедший на вершине власти. И этот поворот был оглашен посредством пьесы А. Корнейчука и в виде интерпретации пьесы в специальной "искусствоведческой" редакционной статье "Правды" за 29 сентября 1942 года "О пьесе Александра Корнейчука «Фронт»". Пьеса проартикулировала аргументацию этого поворота в сценах и лицах.

Передовые и редакционные статьи "Правды", где анализировались литературные произведения, как правило, не были специально посвящены литературе. Так, например, в передовой статье "Лицо врага" (от 28 июня 1942 г.) была дана высокая оценка "Науке ненависти" М. Шолохова, в другой передовице "Стойкость и железное упорство - не-

³⁰ Для сравнения тиражи 1940 г. (по №12) - на начало 1943 г. - "Новый мир": 80.000 экз. - 30.000.; "Знамя": 40.000. - 30.000.; "Октябрь": 30.000. - 25.000.; "Звезда": 20.000. - 10.000.

пременное условие победы" (от 17 июля 1942 г.) - пьесы К. Симонова "Русские люди". Однако, обе эти статьи были посвящены специфически пропагандистским проблемам, и включение литературы в контекст решения этих проблем говорило о том, что литература начала выполнять возложенные на нее задачи. Задачи эти неоднократно формулировались самой властью.

В передовой "Правды" от 26 декабря 1941 года говорилось, что в военное время "деятельность науки, техники, литературы и искусства... нужна не меньше, а пожалуй еще больше, чем в мирное", что "всякая наука теперь в нашей стране - это наука побеждать. Всякое искусство теперь в нашей стране служит делу победы над врагом..." В другой передовой "Правда" указывала на то, что "многие, но далеко еще не все поэты нашли нужные для народа в эти грозные дни слова и образы" и требовала от драматургов, поэтов, писателей, художников, композиторов вдохновлять "весь народ и нашу Красную Армию на дальнейшую беспощадную борьбу с врагом, чтобы в бой шли наши богатыри с грозной, бодрой и веселой песней; чтобы с каждой полосы газеты художник, поэт, писатель метко стрелял по врагу"³¹.

Однако подобная установка исходила не только извне литературы, но и изнутри. "Нет большей чести для советского литератора и нет более высокой задачи у советского искусства, - писал в эти же дни А. Фадеев, - чем повседневное и неустанное служение оружием художественного слова своему народу в грозные часы битвы... поддерживать в его сердце огонь ненависти к врагу, воспевать героев народа, разить и разоблачать врагов его... - это ли не самое великое счастье, какое выпало на долю советского писателя?"³².

Эта программа для литературы А. Фадеева практически неотличима от требований "Правды": "извне" литературы и "изнутри" окончательно соединились в пространстве интенций власти. А потому следует видеть и второй источник, откуда черпала силу литература войны, - массу. Когда И. Эренбург писал о том, что "писатели сделались необходимыми народу, к их голосу с волнением прислушиваются миллионы...", он исходил из того, что "писатели помогли народу найти себя. Они помогли каждому человеку почувствовать до конца, осознать происходящее... писатели помогли понять сущность этой войны, природу того зла, которое обрушилось на нашу страну"³³. До этого литература лишь входила в пространство взаимоотношений между властью и массой; власть лишь втягивала ее в это пространство, массы же

³¹ Искусство - на службу Красной Армии (Передовая). - Правда, 1942, 14 февраля.

³² А. Фадеев. Отечественная война и советская литература. - В его кн. За тридцать лет. - М., 1957, с. 256-257.

³³ И. Эренбург. Долг писателя. - Новый мир, 1943, № 9, с. 112.

находились где-то на периферии, но именно в предвоенные годы властью была проделана вся необходимая предварительная работа: зная голос формируемой ею массы, власть создала необходимый для "грядущих боев" институциональный и эстетический фундамент новой литературы - война вдохнула в нее жизнь. Когда А.Толстой говорил о том, что литература стала "живым и непосредственным голосом воюющего народа", он исходил из того, что литература превратилась в "каменщика крепости невидимой, крепости души народной".

Литература стала перепутьем и встречей этих двух взаимосвязанных потоков - потока желаний власти и потока аффектов массы. Она не только транслировала оба эти потока: власть всегда прибегает к символической кодификации, рассчитанной прежде всего на стереотипы массового сознания, но и масса оформляет себя через власть - власть формируется массой в той же мере, в какой масса формируется властью. Вот почему литература как язык власти и массы принадлежит им обоим - ослабление одного из полюсов ведет к замыканию цепи. Война же, напротив, оголяет и конденсирует напряжение на полюсах. Писатель в этих условиях должен заниматься "повседневной тяжелой работой - поставкой душевных боеприпасов фронту"³⁴.

Во время войны впервые в советской истории обнажилась связь литературы не только с властью, но и массами, что отражало процесс "очеловечивания" литературы. Но это "очеловечивание" было лишь новой, адекватной военной реальности формой сохранения статус-кво советской литературы. Когда И. Эренбург писал, что "писатель - это не человек, занимающий должность, а творец и учитель", что "писатель не репродуктор, и за книгой всегда стоит живой человек. Писатель должен всей своей жизнью отвечать за написанное", что "писатели не хористы", что "писатель, не понимающий своей ответственности перед народом, это - недоросль", что "наш долг не только отображать - рождать отображение, не только описывать - предписывать"³⁵, он, по сути, повторял традиционные и теоретически верные установки советской литературы. Но в ходе войны эти установки обрели новую коннотацию. По туманному определению советского исследователя, "чтобы правильно понять и объяснить, как в условиях жестокой битвы с врагом были созданы многочисленные подлинно художественные произведения, необходимо исходить не из внешних примет военного времени, а из внутренних стимулов творческого процесса"³⁶.

³⁴ И.Эренбург В боевом порядке - Знамя, 1943, N 5-6, с. 235.

³⁵ И.Эренбург. Слово-оружие - Новый мир, 1944, N 1-2, с. 211.

³⁶ И.Спивак. Советская поэзия периода Великой Отечественной войны в жанровом развитии. - Львов, 1972, с. 24

Эти "внутренние стимулы" действительно изменились, и особенно ярко проявилось это изменение в ходе ведшегося на протяжении всей войны спора о "долговечности" написанного писателями во время войны. Сам предмет спора знаменателен. В нем отразилась новая проекция времени, поскольку советская литература всегда знала ответ на вопрос о своей долговечности: она творилась для вечности, ею создавалась "советская классика". И вдруг - ожесточенный спор. На одном его полюсе: нужна и создается агитационная литература, это, конечно, не вполне литература, она неполноценна и отойдет вместе с войной, для "Войны и мира" нужна дистанция. На другом: продолжается создание "советской классики", эпическая литература, "Война и мир" создается сегодня, все написанное во время войны войдет в "золотой фонд" советской литературы.

Чтобы понять, что отражал этот спор, стоит прислушаться к голосам в нем. Самым яростным сторонником первой точки зрения был И. Эренбург: "Пусть строки, написанные сейчас, будут забыты через день или через год, не забудется то, ради чего они написаны... Если в дни войны мы и не создадим литературы, мы ее отстоим... Могут сказать: где же те прекрасные и нетленные книги, которые покажут потомкам нашу эпопею? Лично я предпочитаю страстные отрывистые записи, строки во фронтовой газете, поэму гнева, дневник воина тем заменителям "Войны и мира", о которых мечтают некоторые авторы. Великие книги о великой войне будут написаны потом... Разглядывая большое полотно, мы отходим от него на несколько шагов. Эпопея требует отдаления, а это отдаление несовместимо с ритмом войны... Да, перед нами не бессмертные тома, не мрамор - скорее воск: живой голос писателя"³⁷.

На другом полюсе - "резкий отпор" скептикам, которых "занимает вопрос: многое ли выживет из созданного во время войны. Вопрос не только праздный, но и вредный. Советские писатели думают не об этом... Раньше говорили, что "пафос дистанции" нужен писателям, чтобы иметь возможность издали охватить все значение великих событий. Советские писатели доказали, что эту дистанцию можно сократить до минимума. Они создают значительные произведения в ходе самих событий и по горячим следам"³⁸. Еще резче выразил эту позицию В. Перцов: "Мы не удобрение, мы - почва, на которой взойдет хлеб для трудного настоящего и для счастливого будущего нашего народа и человечества... Есть вещи, которые никто не скажет лучше нас на этой войне. Есть вещи, которые, кроме нас, никем не могут быть сказаны и, стало быть, без нас они не будут существовать в искусстве."

³⁷ И Эренбург. Слово-оружие. - Новый мир, 1944, N 1-2, с. 212.

³⁸ А Аникст. Наша литература. - Знамя, 1945, N 4, с. 124.

Они нужны сегодня для победы и будут нужны завтра, всегда, как неизгладимая память о ней в столетиях". В. Перцов, возражая И. Эренбургу, утверждавшему, что все произведения, написанные на войне будут переоценены и что писатель должен писать в газетах, а не создавать романы, утверждал: "Эренбург ошибается... Художественные произведения, написанные для войны, не обесцениваются, и в том числе не обесцениваются настоящие агитационные стихи... Отечественная война - рост искусства, а не его упадок"³⁹.

По существу, это был спор о статусе литературы. Но сам факт этой полемики отражал то, что многими было воспринято как "отступление идеологии". Между тем, советская идеологическая модель характеризуется исключительной внутренней способностью к изменениям, к постоянной мимикрии. Ее бесконечные "размягчения" и "затвердения", "оттепели" и "заморозки" - движение в одной парадигме. По существу, вся ее история - это история смены форм манифестации голоса власти. Мысль об "отступлении" идеологии в разные периоды советской истории рождается как результат исторических aberrаций современников, всякий раз воспринимавших новую смену форм как "отступление". Aberrации эти происходили из ошибочного представления о принципиальном догматизме, статичности, "невосприимчивости к новому", присущих, якобы, советской идеологии. Однако вся советская история, а война в особенности ярко, опровергает этот взгляд на характер идеологии советского режима. Можно сказать, что из всех тоталитарных идеологий XX века советская прошла самый длинный и яркий (а значит, и самый страшный) путь, в котором не раз преодолевалась головокружительные подъемы и спуски, совершала немислимые виражи и повороты и на 180, и на 360 градусов, всегда оставаясь, между тем, самою собой.

Возвращаясь к спору о "долговечности" литературы периода войны, отметим, что установка на "сиюминутность" (позиция И. Эренбурга) поощрялась новым характером идеологии, которая начала "твердеть" к середине войны. Но это "затвердевание" отлилось в причудливом симбиозе новых и старых идеологических форм, просуществовавшем вплоть до поворота 1946 года. Однако, и самое рождение этих новых форм, и сам фон, на котором старые формы начинают восприниматься как старые, рожден был именно войной. И именно этот процесс взаимодействия наглядно демонстрирует литература периода войны. Когда уже в 1945 году В. Перцов утверждал, что "подвиг

³⁹ В. Перцов Писатель и его герой в дни войны. Статья первая. - Октябрь, 1943. № 6-7, с. 196

советского народа в Отечественной войне - источник нового эпоса"⁴⁰, это логически вытекало из его позиции в споре с И. Эренбургом, но ведь подобная установка формировалась уже в начале войны: "На наших глазах возникает эпос, которому предстоит сиять в истории величавой легендой мужества"⁴¹.

Доминирование прежних идеологических форм начало ощущаться в литературе с середины 1943 года, после поворота в войне. В высшей степени симптоматична в этом смысле статья Л. Поляк в сентябрьской-октябрьской книжке "Знамени" "О «лирическом эпосе» Великой Отечественной войны". "Великие исторические эпохи, - писала Л. 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 Л. 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 мечь за личное горе сливается с мечью за горе народа". Отсюда следовал определяющий для всего последующего десятилетия вывод: "Конфликт между личным и общественным перестает существовать". Отсюда следовало и другое принципиальное требование: "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". И, наконец, анализируя поэмы В. Ин-

⁴⁰ В. Перцов Писатель и его герой в дни войны Статья третья Созидание. - Октябрь, 1945, N 3, с. 120.

⁴¹ О. Резник Рождение современного эпоса. - Новый мир, 1942, N1-2, с. 222.

бер, Н. Тихонова. О. Берггольц, М. Алигер, П. Антокольского, критик сформулировал требования к изображению такого эпического героя - перед нами обновленный рапповский "живой человек" в соцреалистических "формах самой жизни". Поэты, к творчеству которых обратилась Л. Поляк, "не придают, - по ее мнению, - 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"⁴².

Сама проблема эпоса, эстетическая программа для его создания, разрабатываемые в этой статье, принадлежат уже послевоенной эпохе, высокой сталинской культуре. Здесь сформулированы эстетические установки, по которым после войны и будут изготовлены лекала "панорамно-эпического романа" о войне.

Такова логика соцреалистического эпизирующего мимесиса, а потому советская критика сразу же после победы и приступила к изготовлению таких лекал, почти дословно повторяя сказанное в 1943 году Л. Поляк. "Сейчас, - писал Л. Субоцкий, - наступило время глубокого и всестороннего осмысления жизненного материала, накопленного писателями за эти годы на фронте и в тылу, отсева случайного 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 армии"⁴³. Перед нами - каркас "панорамно-эпического романа" - мета-жанра советской литературы после войны от "Белой березы" М. Бубенного до "панорамных полотен" 70-х годов К. Симонова, А. Чаковского, Ан. Иванова, П. Проскурина, И. Стаднюка.

Основная коллизия нового эпоса: вождь (командир) и масса ("рядовой боец") пришла в литературу войны из 20-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" (знамательно само обращение к этой теме в конце войны). На этой дискуссии выступал и ст. лейтенент Момыш-Улы - живой прообраз главного ге-

⁴² Л. Поляк О "лирическом эпосе" Великой Отечественной войны. - Знамя, 1943, N 9-10, с. 292-299

⁴³ Л. Субоцкий. Оружие победы. - Знамя, 1945, N 5-6, с. 166.

роя "Волоколамского шоссе" А. 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"⁴⁴.

С солдатской прямоотой живой персонаж "Волоколамского шоссе" поднял один из основных вопросов литературы периода войны - вопрос о реальности изображаемого литературой мира. И в самом деле, после вхождения литературы в "плотные слои" социалистического мимесирования в 30-е годы, в военное время действительность впервые вошла в литературу. Этот выплеск реальности был связан, разумеется, и с тем, что прежде выработанные советской литературой способы отражения оказались во время войны скомпрометированы, но война изменила фокус отражения, а новая ситуация отношений между властью и массой требовала более активного заражения массы. Поскольку же связь здесь была взаимной, такое заражение неизбежно приобретало характер циркулярной реакции, служащей серьезным спланивающим фактором. Спор о "правде" и "неправде" в изображении войны воспринимается сегодня как попытка установления своеобразной оптимальной интенсивности этой реакции, поскольку вышедшее из-под контроля обоюдное заражение приводит к распаду формальных и неформальных нормативно-ролевых структур и полному разрушению институциональной организации массы. Вот почему в своей социобаллистике власть должна была дозировать объемы и характер "правды" и "неправды" в изображении войны: по количеству ужасов и дозе страшного в периодике и литературе периода войны можно почти безошибочно определить, в чью пользу в данный момент складывается обстановка на фронте.

Когда А. 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", он считал это "основным выношенным, выстраданным тезисом". Почему сам этот тезис был озвучен? "До войны, - говорил А. 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, своими жизнями загоразивая дорогу на восток, можно и должно прямо и в лоб говорить о старухах, женщинах, ребятах, кото-

⁴⁴ Отчет о дискуссии в ССП см. Знамя, 1945, N 1.

рые 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 читателя"⁴⁵.

Но это был особый "реализм": литература говорит о людях, "которые очень часто обливались кровью, своими жизнями загораживая дорогу на восток", говорит людям с красной звездой на пилотке от имени старух, женщин и ребят - это и есть отчуждающая оптика, голос, наконец, "реализм" третьего - не армии, не народа, но именно власти. И это был не посторонний третий. Именно ради того, что А. Сурков назвал "открытием пути к сердцу читателя", власть впустила страшную реальность в литературу. В противном случае цепь "власть - масса («сердце читателя»)" не работала бы.

Вот почему литература, на которую был возложен показ войны, обязанность ретрансляции ее 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 бьющей» полны сталинские приказы и сводки Советского Информбюро, вся наша агитация и пропаганда", - так писала Е. Книпович в статье с характерным названием "«Красивая» неправда о войне", где резко критиковались рассказы К. Паустовского, В. Каверина, Л. Кассиля, Б. Лавренева⁴⁶. Это была санкционированная властью "борьба с бесконфликтностью и лакировкой", в которой было куда меньше цинизма, чем десять лет спустя, когда она повторится снова (статус литературы в "ждановскую" эпоху был уже другим), и которая всякий раз означает стремление власти ввести массы в состояние аффекта. Характерно и то, что пространство, где обитает "правда сущая", исчерпывается сталинскими приказами, сводками Совинформбюро и "всей нашей пропагандой и агитацией", и то, что, как утверждается, "правда о войне у нас есть только одна - одинаковая для тех, кто был и кто не был в бою". Последнее утверждение знаменательно: традиционная социалистическая проблема

⁴⁵ А. Сурков Творческий отчет на заседании военной комиссии Союза советских писателей 12 июля 1943 года - Цит. по кн. Советские писатели на фронтах Великой Отечественной войны Кн. 1 - М., 1966, с. 331-342.

⁴⁶ Е. Книпович «Красивая» неправда о войне - Знамя, 1944, N 9-10, с. 212

мимесирования решается, как всегда, радикально - в сталинских приказах и "нашей пропаганде" содержится вся правда, и значит всякий другой опыт заранее объявляется ложью.

Не было, конечно, случайностью и то, что все журналы одновременно выступили "против попыток некоторых писателей приукрасить, романтизировать тяжелые будни войны". "Октябрь" печатает выступление О. Берггольц на февральском (1944 г.) Пленуме ССП, в котором она осуждает ложно-романтический пафос некоторых рассказов К. Паустовского (в частности "Ленинградской симфонии")⁴⁷. "«Красивая» неправда о войне" становится объектом множества критических статей. Рецензируя книгу В. Беляева "Ленинградские ночи", А. Прокофьев критикует ее за "жалтуру, тем более недопустимую, что автор связал ее с темами нашего великого и прекрасного города"⁴⁸; Б. Брайнина упрекает В. Катаева в идилличности изображения "суровой военной жизни народа"⁴⁹, А. Мацкин требует покончить с "литературным «кондитерством»" и "мастерами пустяков"⁵⁰; о литературщине, благодушии и "опошлении действительности" пишет М. Гельфанд⁵¹.

Но главным перекрестьем и аккумулятором спора стала так называемая "ленинградская тема". В апреле 1945 года в Ленинградском отделении ССП прошла дискуссия о "ленинградской теме". В ходе этой дискуссии и выявились разнонаправленные векторы в определении верной взвеси "правды о войне". Меняется ситуация - меняются и требования власти к литературе, а с тем - и порог "правды", но главное - меняется пространство власти: происходит смещение пространства из сферы прямого террора и насилия в смежную - контроля и нормализации. В литературе это означало борьбу с "натурализмом", переход от изображения страданий и ужасов войны к "эпизации", "героизации" и связанной с этим "типизации", которая фактически и является эстетическим эквивалентом нормализации ("типическое" - "нетипичное").

Симптоматично выступление в дискуссии о "ленинградской теме" П. 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". Нужно "не гонять-

⁴⁷ Октябрь, 1944, N 1-2.

⁴⁸ Звезда, 1944, N 4, с. 119.

⁴⁹ Б Брайнина Хрустальная бухта. - Знамя, 1944, N 4.

⁵⁰ А Мацкин. Об украшателстве и украшателях. - Знамя, 1943, N 11-12, с. 287.

⁵¹ М. Гельфанд. Литературные игры Льва Кассиля. - Октябрь, 1943, N 11-12.

ся за бытовым правдоподобием", а "давать масштабную, обобщающую картину целого", поскольку, утверждал критик, 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 П. Громова, В. Инбер, которая в своих "Ленинградских дневниках" живописала ужасы блокадной жизни: "К чему эти клинические описания, - недоумевал критик. - 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 Инбер нет истории. Время приходит сюда мелочами быта, «страшными» деталями, а не историческими особенностями психологии советского человека, воспитанного новым социальным строем" (характерно, что в тех же осуждающих тонах в это же время говорил в своем докладе на X Пленуме ССП в мае 1945 г. А. Прокофьев об О. Берггольц, которая в своем "Ленинградском дневнике" "заставила звучать в стихах исключительно тему страдания, связанного с бесчисленными бедствиями граждан осажденного города"). Несомненно показательно, что одна и та же лексика, система аргументов и риторических фигур начинает всплывать в соцреализме в разные периоды истории, когда начинается переход к "эпосу", всегда связанный с изменением порога "правды сущей".

Почти дословно повторяя рассуждения Л. Поляк о "лирическом эпосе", П. 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) превратилась в "тему исторического своеобразия нового человека, способного вынести любые трудности и лишения во имя воодушевляющей его высокой идеи советского патриотизма"⁵².

Приливы и отливы "правды" были для власти предметом сугубо функциональным. Здесь перед нами проигрывается ситуация, которая с точностью "до наоборот" повторится в начале 50-х годов, когда

⁵² Ленинград, 1945, N 7-8, с. 26-27.

начнется "борьба с бесконфликтностью и лакировкой". Это опять будет разговор о "правде сущей", "суровом реализме" и "типичности".

Но, пожалуй, самым знаменательным в системе функционирования советской литературы в период войны было "блистательное отсутствие" критики. Критика играет особую роль в процессе литературного производства в условиях тоталитарного режима. Именно она транслирует установки власти в литературу, дает эстетическую адаптацию этих установок. Коренное изменение институциональной организации литературы привело к практически полному упразднению посредника между властью и литературой - критики. Власть непосредственно включилась в сам процесс литературного производства, публикуя и тут же оценивая литературные тексты на страницах "Правды" или "Красной звезды"; критика, всегда оказывавшая серьезнейшее влияние на литературу, отпала за ненужностью. Это, конечно, не могло быть незамеченным. Об этом говорилось вначале вскользь⁵³, пока 24 апреля 1943 г. газета "Литература и Искусство" не выступила с передовой "О художественной критике", где констатировала: "зрелище, которое представляет критика в наших журналах, не может радовать..." Эта статья вышла после прошедшего в марте 1943 г. в ССП "творческого совещания московских писателей о критике". Откликаясь на это событие, П. Скосырев в статье с характерным названием "Ответа не последовало (О критике в наши дни)" писал: "Почему советские критики в дни войны позволили себе демобилизоваться?.. Памятник чугунного молчания водружен критиками... произведениям, созданным во время войны. Отказ от критики, - предупреждал П. Скосырев, - означал бы отказ от развитых форм культурной жизни... Советская культура в дни Отечественной войны, - совершенно справедливо утверждал автор, - является высшим выражением культуры советского народа..."⁵⁴.

Ужесточая требования к критике, А. Фадеев уже определенно утверждал, что "эстетический анализ произведения является частью или одной из сторон анализа политического"⁵⁵, он напоминал, что и в

⁵³ См., например, ст. А. Суркова "Товарищам критикам" ("Литература и искусство", 1942, 8 марта).

⁵⁴ П. Скосырев. Ответа не последовало (О критике в наши дни). - Новый мир, 1943, № 4, с. 119-123.

⁵⁵ Чем это оборачивалось на практике, можно увидеть из статьи Вл. Никонова "Поэтический дневник Отечественной войны". Плохие рифмы и "изъяны в стихотворной форме" мелочь? - спрашивает критик. И по-солдатски четко, словами воинского устава отвечает: "Да, такая же «мелочь», как оторванная пуговица на шинели бойца или скверно вычищенное личное оружие Писателям, а поэтам в особенности, следует быть требовательнее к формальной стороне своих произведений и самым решительным образом устранять подобные мелочи, вредные для поэтического дела

предвоенные годы "воспитание художника было одной из сторон воспитания народа", что критик должен анализировать произведения "в свете войны" и его задача, когда он "разбирает произведения советского искусства", - "вдохновить народ на победу", "показать через примеры жизни" красоту и силу советского человека. Перед критикой ставились чисто пропагандистские задачи, которые обычно формулировались самой критикой для литературы. Однако А. Фадеева не смущала эта смена ролей. Напротив, еще в начале войны он был убежден, что в таком виде критика "должна выйти на линию огня"⁵⁶. Чуда, однако, не произошло - до середины войны критики практически не было, что тоже часто трактуется как "ослабление идеологии". В действительности же отсутствие критики было вызвано рядом обстоятельств: "очеловеченная" модель советской идеологии не нуждалась в опосредующей критике, а советская критика иной быть не могла; критика после разгрома в 1940 году оказалась не готовой к решительной смене голоса власти в начале войны и оказалась выброшенной из седла, подобно неумелому седоку.

Действительно, "на линию огня" советская критика вышла в своем традиционном виде и только в 1944 году, когда произошел перелом в войне. Это опять была хорошо знакомая форма "резкого осуждения советской общественностью и партийной печатью" и "принципиальной оценки грубых идеологических ошибок и срывов". Характерны в этом смысле статьи одного из кураторов литературы в Агитпропе ЦК ВКП(б) А. Еголина "Советская литература в дни Отечественной войны" (Пропагандист, 1944, № 6) и "За высокую идейность советской литературы" (Большевик, 1944, № 10-11), с которых началось пробуждение партийной критики. Здесь были сформулированы в традиционном тоне все претензии, накопившиеся у власти к литературе, которые она в иное время не могла вербализовать. И вот теперь: "Ничего ценного не создали во время войны Н. Асеев, И. Сельвинский, В. Луговской, К. Чуковский, М. Зощенко. Больше того, произведения, написанные некоторыми из них, обнаружили их безыдейность, беспринципность, творческое бессилие". Наконец, Агитпроп ЦК ВКП(б) огласил свои, как всегда резкие, оценки литературы, корректируя "идеологическую линию". В форме критических статей было сообщено, что:

М. Зощенко написал "пошлую", "антихудожественную" и "циничную" повесть, которая "чужда чувствам и мыслям нашего народа", она

не менее, чем заржавленное оружие или внешняя расклябанность для боеспособности армии" (Знамя, 1942, № 7, с. 158-159)

⁵⁶ А. Фадеев. Задачи художественной критики в наши дни. - В его кн.: За тридцать лет. - М., 1957, с. 263-266.

построена на "нездоровом, обывательском восприятии мира", в ней "в извращенном виде рисуется наша жизнь";

Н. Асеев написал "идеологически порочные стихи", в которых "клеветнически изображает наш советский тыл";

И. Сельвинский в своих стихах "оскорбляет советский народ", "извращает облик нашей родины", его "легкомыслие и безответственность переходят все границы", "пошло, легкомысленно и развязно трактует он ответственной тему" патриотизма, его стихи о России - "не более, как грубая халтура, тарабарщина, показывающая, что у автора нет целостного образа родины... формалистическое трюкачество... фальшивая декламация...";

К. Чуковский "опошлил тему Великой Отечественной войны";

то же о некоторых рассказах К. Паустовского, Ю. Нагибина, "Обороне Семидворья" А. Платонова и др. Затем последуют в такой же форме "резкое осуждение советской общественностью и партийной печатью" книги К. Федина "Горький среди нас", стихотворения М. Исаковского "Враги сожгли родную хату..."

Все эти произведения были объявлены "чужеродными для нашей советской литературы. Они могли быть написаны только людьми, забывшими о своей ответственности перед народом, о своем писательском долге"⁵⁷. При этом было объявлено, что причиной появления этих порочных произведений "служит то, что идеологические основы мировоззрения некоторых писателей расходятся с идеологическими основами мировоззрения народа... отсюда вытекают задачи: надо усилить идеологическую работу среди литераторов... усилить идейно-воспитательную работу среди писательских кадров"⁵⁸.

Это уже прелюдия к идеологическим постановлениям 1946 года. Здесь все для них есть. Ждановская эпоха начинается именно здесь. Но очень важно видеть момент преемственности трех институциональных фаз развития машины соцреализма - предвоенную, военную и послевоенную. Меняясь институционально и часто весьма радикально, она все время сохраняет единство логики своей трансформации. Ни разу смена форм не нарушила этой логики (что и не позволяет говорить о каких бы то ни было "отступлениях" идеологии). Это была логика смены типов коммунальности - от классовой к традиционнациональной. Война лишь стимулировала и радикализовала этот процесс, ибо совпала с естественным переходом классово-интернациональной доктрины в национал-большевистскую. Но то, что сам этот переход был заложен в дебютном утопическом проекте "всемир-

⁵⁷ Большевик, 1944, №10-11, с. 46

⁵⁸ Пропагандист, 1944, № 6, с. 28.

ной революции"⁵⁹, позволяло постоянно манипулировать революционной лексикой, сохраняя преемственность и органичность перехода.

Постоянная перекодировка идеологических знаков обнажилась во время войны. Война, а затем победа окончательно подорвали доктрину классовой коммунальности; они, напротив, продемонстрировали прочность и надежность именно традиционно-национальных форм коммунальности и легитимировали подспудно проводившуюся властью политику перехода от революционной к государственно-патриотической идеологии. Власть теперь не нуждалась (в той мере, в какой это требовалось раньше) в оговорках и революционно-интернациональном прикрытии своей политики. Национально-коммунальная ориентация этой политики уже не требовала какого-то оправдания в глазах масс. Она была теперь освящена войной и скреплена кровью миллионов - это была не только "победа народа", но и (действительно права была советская пропаганда) крупнейшая победа советской власти.

Литература же во всех этих идеологических переходах Юрьева дня, перемещаясь в пространстве изменяющейся власти, сохранила свой подчиненный статус; ее нельзя теперь представить несоветской. Литература вошла в пространство абсолютной советскости - война создала новую историческую перспективу, в которой умирала досоветская история; в войне советская литература впервые добилась полного доверия со стороны власти, и их союз завершится только с их гибелью.

МАШИНА ВОЙНЫ. ЧЕРНОЕ И БЕЛОЕ

Принципиальная параллельность и синхронность коммуникативно-кодирующих систем советской литературы и машины войны позволили войти советской литературе в войну без глубокой перестройки собственного мимесирующего механизма. Коммунальный характер обеих машин, в основе которого лежит манихейская двуполюсная модель мира, подвергся лишь некоторому спрямлению.

Здесь нельзя не учитывать и того обстоятельства, что советская литература вошла в войну задолго до июня 1941 года: война выплеснулась на страницы советской литературной периодики по крайней мере за 2 года до этого - во время финской кампании. Именно

⁵⁹ Исторический аспект этого процесса на ранних стадиях пореволюционного развития проанализирован в кн. М. Агурский. Идеология национал-большевизма. - Париж, 1980.

тогда появились стихи и очерки о войне. И хотя это была локальная и "неизвестная" война, в литературных откликах на нее можно найти все, что после июня 1941 года расцветет и расцветится. Война с "белофиннами", военные операции на восточных границах СССР, советское участие в разделе Польши и оккупация Прибалтики - все это давало некоторый военный материал литературе. Однако здесь власти вовсе не требовалась мобилизация масс и никакой существенной перестройки литературы не последовало. Вся военная литературная продукция до лета 1941 года входила в широкое русло "оборонной литературы" и может восприниматься как альтернативная модель военизации литературы. В ней доминировали риторические фигуры, героический пафос, она была абсолютно отчуждена как от участников военных событий, так и от читателей, которые так *должны были* воспринимать советские военные кампании до лета 1941 года: "и на вражьей земле мы врага разгромим - малой кровью, могучим ударом", "Советская Родина нам дорога - мы будем рубиться на землях врага" (после лета 1941 года они *должны были* воспринимать войну уже абсолютно иначе). Такого рода военно-литературная продукция существовала, разумеется, и после 1941 года, но до этого времени она была вся и только такой.

Если попытаться кратко ее охарактеризовать, можно было бы сказать, что главная ее черта - резкое спрямление цветового спектра. Степень воздействия литературы на массы определялась (до и после войны) не *изменением* цветовой гаммы, где безраздельно господствовали лишь два цвета - черный и белый, но *интенсивностью* цветных пятен. Мир из простого становится во время войны *предельно простым*. Собственно, всю литературу войны можно охарактеризовать как литературу о *предельной простоте мира*. Характеристики адресанта, адресата и содержание сообщения становятся настолько же интенсивными, насколько и исчерпывающими.

Так возникает эффект "мультипликационной редукции", где действует техника мультипликации. Описывая этот эффект, О. Белый пишет: "Сознание, подобно глазу жаждет упрощения, разложения временной протяженности на ряд идеальных состояний. При составлении мультфильма создается цепь картинок на основе представлений о том, каким должно быть движение, а следовательно и развитие события. При этом создатель фильма движется не в сторону достоверности, приближения к мнемотическому образу, но в сторону определенной схемы. Уродство заменяется идеей чистого уродства. А красота идеей чистой красоты. Затем из таких клишированных изображений складывается сюжет, который сам по себе обладает силой внушения: последовательность симулирует логику, дисциплинированная идея - до-

стоверность теории"⁶⁰. Этим же путем достигается достоверность и логика литературы войны.

Характерно, что двуцветность спектра объяснялась и в самой этой литературе: "Войну после войны можно описывать всеми цветами радуги. Пример: «Война и мир». Но на самой войне есть всего два цвета - белый и черный... Оттенков бой не признает. Законы искусства известны... Живописец знает все цвета кроме черного и белого. Романист, показывая героев, избегает «да» и «нет»: психологическая правда лежит обычно между этими полюсами. Но война требует только двух слов: «да» и «нет». Законы войны не похожи на законы искусства. Было бы наивно думать, что климат войны способствует многообразию искусства"⁶¹. С последним утверждением И. Эренбурга вряд ли можно согласиться: законы войны очень похожи на законы советского искусства - это законы симметрии и антитезы: "Вы - ночи псы, мы - солнце мира" (В. Сосюра), "Мой сын был комсомольцем. Твой - фашистом. Мой мальчик - человек. А твой - палач" (П. Антокольский).

Формирование простого мира, в котором любое явление сводится к легкоописываемому, наглядному сочетанию первичных феноменов, к одномерной системе координат, в которой человек описывает для себя других людей и все окружающее, к однозначности оценок и простоте управленческих решений - одна из главных идеологических задач тоталитарного режима во время мира. В период же войны решение этой задачи резко облегчается в простоте картины "враг-свой". Фундамент этой картины - стереотипность оценок: поскольку образу следует быть простым, он должен опираться не на новое, по необходимости стереоскопическое видение, но на уже имеющееся, стереотипное и значит - апеллировать к традиционным коммунальным моделям (прежде всего национальным, о чем ниже), что полностью соответствовало логике трансформации идеологической доктрины советской власти.

С другой стороны, следствием упрощения картины мира является его эпизация и вытекающая отсюда героическая модель самоопределения, когда социально-ролевое начало (солдат, патриот, защитник и т. п.) должно заменить личностное. Характерны в этом отношении рассуждения критика П. Громова: "Искусство настолько слилось с политикой, с жизнью всей страны, политика настолько стала кровью и дыханием каждого гражданина СССР, что как бы исчезли границы искусства и политики. Так искусство овладело темой войны и так тема войны входила в искусство. Стало ясно, что средствами искусства можно достичь огромного морально-воспитательного эф-

⁶⁰ О В. Белый Тайны "подпольного" человека, с. 162.

⁶¹ И. Эренбург. В боевом порядке. - Знамя 1943, N 5-6, с. 236.

фекта, что искусство занимает особое и почетное место в арсенале нашего оружия. Родилось новое искусство, игравшее особую агитационную роль, слившееся с пропагандой и агитацией общеполитического характера". При этом литературе предписывались функции непосредственно агитационно-пропагандистских текстов: "Речи и приказы товарища Сталина за военные годы предельно точно и четко формулируют сущность переживаемых нами исторических событий... Художнику, берущемуся писать о Великой Отечественной войне, необходимо исходить из этой историко-философской концепции, ибо она должна быть, безусловно, тем историческим фоном, на котором разворачиваются описываемые им исторические события. Реально-историческое осмысление художественного материала вне этой концепции невозможно... Попытки некоторых писателей избежать прямого анализа исторических событий, попытки ухода в «чистую психологию» обедняют и обескровливают прежде всего самый исторический анализ".

Возникает вопрос: что следует в этом случае понимать под "психологическим анализом"? Этим вопросом задается и П. Громов: "Хорошо - пусть художественное произведение строится на личной коллизии. Но как понимать личную коллизию?.. Ведь в наши дни необыкновенно возрос размах жизненных связей людей... политика прямо и непосредственно определяет частные судьбы людей... в наши дни для широких масс политика есть органический элемент их личной жизни". В произведении же "политика является сюжетообразующим фактором", "движение военно-стратегической мысли и есть внутреннее сюжетное движение вещи". Критик идет дальше в построении поэтики героико-политического текста: "Так появляется новый художественный принцип изображения человека. Политика делается фактором личной биографии человека - как это и есть на самом деле в современной жизни... политика является главным героем, политика становится сюжетным фактором, политика органически входит в частную жизнь людей, становится элементом их интимных, чисто личных переживаний, политика формирует человеческие биографии". Особенно интересна интерпретация в подобных героико-политических категориях фразы героя "Непокоренных" Б. Горбатова: "Каждый думает, как бы свою жизнь спасти, а надо думать, как душу спасти". "Душу спасти", пишет П. Громов, это значит: "сохранить свою интеллектуальную и моральную высоту советского человека можно только в борьбе с врагами родины"⁶². Героическое превращение совершилось:

⁶² П. Громов О литературе военных лет. - Звезда, 1945, N 2, с. 116-125; Звезда, 1945, N 3, с. 126.

душа - это интеллектуальная и моральная высота советского человека, в свою очередь раскрывающаяся только в борьбе с врагами родины.

Это слияние человека и политики, проецируемое на литературу, - модель героического самоопределения индивида - продуцирует и исходную ситуацию власти: индивид должен постоянно испытывать чувство вины из-за неспособности воспроизвести линию героического поведения и потому находиться в неоплатном долгу перед героем. Героем власть как бы напоминает индивиду о чувстве вины и потому естественно, что стилизация героического поведения является инструментом подавления и господства, а значит - инструментом власти.

Литература входит в пространство подвига и, соответственно, в смежные пространства бесстрашия и чуда (по официальной формуле, "бойцы проявили чудеса мужества и героизма").

Сам подвиг и сверхчеловечески-чудесное поведение понимались советской литературой совершенно особенно: "Для молодого человека других времен, решившегося на подвиг, достаточно было бы желания пойти и пожертвовать жизнью красиво, благородно и целеустремленно. Для советского молодого человека этого мало. Он должен быть передовым бойцом, он должен быть на уровне требований нашего социалистического общества, он должен быть вооруженным самым совершенным знанием"⁶³. Все эти абстрактные и заведомо избыточные требования должны были рационализировать и помочь осмыслить главное требование власти: "пойти и пожертвовать жизнью", а "знание" должно было дать индивиду способность преодолеть страх и победить смерть, хотя для того, чтобы "отдать жизнь", нужно было не особенное рациональное состояние ("знание"), но особенное эмоциональное и психическое состояние, что в полной мере также учитывалось властью.

Вопрос о "знании" упирался в волевой императив советской культуры еще довоенного образца ("для большевиков нет ничего невозможного"). Вопрос о "возможностях" ставился в советской героике на научную основу. Буквально накануне войны, в июньской книжке за 1941 год журнал "Знамя" открыл обсуждение "вопросов военного поведения и военной психологии советских людей"⁶⁴. Трое Героев Советского Союза выступили здесь со статьями. М. Громов в статье "Что же такое храбрость?" писал: "В храбрости большую роль играет самоуверенность... Нужно внушить самому себе мысль, что ты должен сделать, и тогда сделаешь. Не нужно думать, что храбрость - нечто особенное, присущее только отдельным, каким-то необыкновенным людям. Стать храбрым может каждый. Нужно только долгое время вос-

⁶³ Н. Тихонов. Черты молодого современника - Молодой большевик, 1948, N 12, с. 76

⁶⁴ Знамя 1941 N 6, с. 189

питывать себя в таком духе... Настоящая храбрость - не слепой, необдуманный поступок, не отчаянный поступок, совершенный в минуту душевного волнения, когда человек не замечает грозящей ему опасности. Настоящая храбрость - сочетание смелости с осторожностью и точным расчетом, умелое использование в нужную минуту всех своих сил, способностей и знаний"⁶⁵. Д. Левченко развивает эти рассуждения: "настоящая смелость и храбрость - это прежде всего не ухарство, не отчаянный поступок. Храбрец - это человек с большой волей, знающий свое дело, точно рассчитывающий свои поступки и умеющий рисковать"⁶⁶.

То "самовнушение", о котором говорил живой персонаж советской легенды летчик М. Громов, оказывалось задачей не только бойца, но и литературы. Обращаясь к читателю-воину, Б. Горбатов писал: "Прокопченные, просоленные, обветренные, мы стали надолго солдатами, и блиндаж нам теперь - дом родной, а снег - пуховая подушка. Мы к посвисту бомб привыкли, к дыханию смерти притерпелись, миной нас не испугаешь, а пуля смелого не берет. Обстрелянные, протертые, ученые - да, мы теперь не те, старик! Откуда быть страху! То ли мы пережили! С чего нам горбить спину?"⁶⁷. За всем этим читается: не может стать блиндаж родным домом, а снег - пуховой подушкой - и не стали. Нельзя привыкнуть к посвисту бомб и притерпеться к дыханию смерти - и этого не произошло. И мины человек боится, и пуля любого "берет", и "спину горбили" - как раз в то время, когда писал Б. Горбатов эти строки, в конце 1941 года. Все это, конечно, хорошо известно автору и это знание читается легче, чем то, в чем хочет автор убедить читателей. Та "бодрость", с которой обращается к ним Б. Горбатов, это "откуда быть страху!", разумеется, не только никого не убеждало, но именно устрашало. Убеждение героическим пафосом "бесстрашия" было прежде всего устрашением того, кто боится, - власть применяет единственно известную ей стратегию - стратегию устрашения, запугивания: страхом против страха. В героическом пафосе литературы военных лет легко прочитывается основная интенция власти: страх органически присущ человеку, а в условиях войны и боя он достигает силы аффекта и, соответственно, вызывает адекватное поведение - бегство, оцепенение или защитную агрессию, а потому весь процесс социобаллистики власти и литературы направлен в одну точку - повести человека по третьему пути, заставить его проявить защитную агрессию

⁶⁵ М. Громов. Что же такое храбрость? - Знамя 1941 N 6, с. 189, 191.

⁶⁶ Д. Левченко. Храбрость. - Знамя 1941 N 6, с. 192.

⁶⁷ Б. Горбатов. Письма к товарищу. - Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 4. - М., 1956, с. 223.

И здесь используются любые средства (не считая, разумеется, заградительных батальонов или СМЕРШа): от заклинаний типа "бойцы не думали, что нить человеческой жизни, как проволока, тонка, ее легко перебить снарядом или миной. Не к чему было думать об этом! Только трус думает в бою о смерти, боец думает о долге и победе"⁶⁸ до развернутой демонстрации подвигов. Огромный опыт такой демонстрации уже был накоплен советской литературой в 30-е годы, но во время войны подвиг изображается по свернутой модели. Так возникает в литературе войны своеобразный жанр "романтической новеллы" (термин, введенный советской критикой в военные же годы, хотя перед нами тексты, не имеющие ничего общего с жанром новеллы, а "романтизм" здесь произведен от "революционной романтики"), построенной на ситуациях совершенно исключительного характера, которые, репродуцируясь в произведениях советских писателей, должны были отражать именно типичность подобных ситуаций, а с тем - и "массовый героизм". Образцовое и обыденное сливаются, образуя взвесь героико-романтического пафоса литературы военных лет. Но в то же время литература этого рода изменяла ощущение времени: героинка принадлежит легенде, прошлому, уже совершившемуся событию, которое мифологизируется в героических сказаниях о прошлом (через 50 лет ветеран будет рассказывать школьникам, что в бою он не знал страха, думал о родине и победе, а не о смерти). Героинка настоящего - совершенно иной тип пребывания во времени; она отменяет настоящее, делает его прошлым, являя собой способ социальной анестезии. Все это и соединяет в своей "жанровой памяти" "романтическая новелла".

Так, в новелле Л. Соболева "Батальон четверых" рассказывается о том, как четверо советских солдат, имея на руках раненого товарища, отбили от сотен врагов, прорвали кольцо окружения и вышли к своим. Старшина-морьяк Петрищев ("Душа корабля" Л. Соловьева) трижды умирал и трижды воскресал из мертвых, чтобы бить ненавистных врагов. В рассказе "Мера твердости" В. Кожевников рассказывает о фантастически непобедимом пулеметчике, который не выпустил из рук тяжелого пулемета даже тогда, когда обвалившейся железобетонной балкой ему придавило ноги. "Мерой твердости" для героя "романтической новеллы" становится сверхмера. Наиболее известное произведение такого рода - "Повесть о настоящем человеке" Б. Полевого, герой которой одной лишь силой воли и убежденности преодолевает инвалидность.

⁶⁸ Б. Горбатов. О смелости, о дерзости, о риске - Собр. соч. в 5-ти тт. Т. 4. - М., 1956, с. 307.

Вся советская литература периода войны повествует о чудесах и "беспримерных подвигах". Заведомо "беспримерное" поведение предлагается в качестве примера. Социально-ролевые ценности в героическом поведении должны безусловно доминировать над всеми иными ценностями. Таков достаточно распространенный сюжетный мотив, когда мать должна дать согласие на гибель собственного ребенка или послать его на смерть (в пьесе Л. Леонова "Нашествие", у О. Берггольц, П. Антокольского и др.). У Б. Кербабаева эта коллизия изображается в патетических тонах: "Пусти меня. Пускай земля разверзнет лоно, - не отступлюсь. Тебе ль не знать Айлар? Она всегда в решениях непреклонна. Простимся без обиды. Мне мешать и бесполезно, верь, и стыдно, мать"; у К. Симонова - в более суровых: "В нас есть суровая свобода, - на слезы обрекая мать, бессмертье своего народа свою смертью покупать". А вот как описывается эта сугубо классицистическая коллизия критикой: "...жизнь сына лежит на чаше весов, когда на другой их чаше лежит благо родины. Какому же великому торжеству разума над чувством, высокого гражданского сознания над инстинктивными стремлениями души, какому торжеству высокой внутренней свободы являемся мы свидетелями, когда в сознании, в сердце матери перевешивает эта вторая чаша! И до какой высоты вырастает здесь и само материнское чувство, какую подлинную человечность обретает сама материнская любовь, постигающая, что истинное высшее благо ее сына требовало не сохранения его жизни, а... согласия матери на его подвиг, на его смерть!"⁶⁹.

Это противопоставление подвига и смерти - жизни знаменательно. Смерть становится "осознанной необходимостью" и значит - высшей свободой. Отчего летчик Гастелло пикировал свой горящий истребитель на вражеские цистерны с горючим? А. Толстой отвечает: "Стыдно ему было перед своей чистой совестью зашагать, подгоняемому концами фашистских штыков, в германский плен. Сердце закипело восторгом ненависти. Что - жизнь, когда перед тобой подвиг славы!"⁷⁰. "Подвиг славы" представал перед читателем в странном симбиозе волевых императивов, примитивных философских сентенций, олитературенных ситуаций и поверхностного психологизма.

Характерна в этом отношении повесть Л. Соловьева "Иван Никулин - русский матрос". Каким предстает внутренний мир простого "русского матроса"? "Мысли его были ясны, широки и просторны. Думал он о себе... о России. Ведь Россия - родная страна, - это не просто земля между Тихим океаном и Черным морем; это миллионы жизней в

⁶⁹ Н Четунова, Е. Бобровская. Советский патриотизм и советская литература. - Советская книга, 1946, № 2, с. 37.

⁷⁰ А. Толстой. Стыд хуже смерти. - Поли собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 116.

прошлом, миллионы жизней сейчас и миллионы жизней в будущем. Были предки и будут потомки... Жизнь - река, никогда и нигде не обрывающая своего течения. Эта простая мысль взволновала Никулина, потому что в глубине своей тайла еще одну мысль - о личном его бессмертии. Он принял жизнь от своего отца и передаст своему сыну, значит - обрыва нет!.. Потом мысли Никулина перешли на немцев, и он усмехнулся презрительно. Хотят погубить Россию... Да как же ты ее погубишь, если и одного-то отдельного человека начисто убрать с земли нельзя - все равно, останется в детях!.. "Новизна" мыслей, взволновавших героя, связана с их постреволюционностью - по сути, речь идет о традиционном (а не советском) патриотизме, меняется окраска героической парадигмы, скрашивая заведомую банальность "открытия" "русского матроса" и мотивируя его геройство. Усыпает герой с мыслью о Сталине, и во сне ему является вождь (глава "Ночной разговор"): "Трудно? Всем трудно, Никулин... Ты думаешь мне легко? У тебя сто пятьдесят человек, а у меня двести миллионов, и я за них - главный ответчик. Надо терпеть, Никулин, воевать. После победы отдохнешь". После этого разговора герой и совершает подвиг, бросаясь со связкой гранат под танк: "Танки шли по узкой ложине гуськом. Когда последний надвинулся вплотную, горячая светлая волна подхватила Никулина, и он, чувствуя всем своим существом, с неопровержимой ясностью и несомненностью, что перед ним не смерть, а бессмертие, поднялся из выбоины и легко бросил свое тело под гремящие гусеницы".

"Не смерть, а бессмертие". Эта универсальная формула советской литературы периода войны означала лишь то, что абсолютной ценностью является не жизнь, но именно смерть - она давала бессмертие, т. е. жизнь после смерти. "Презрение к смерти" оборачивается на наших глазах презрением к жизни. Литературу периода войны можно охарактеризовать как *литературу оправдания смерти, литературу инстинкта смерти*. Она несет сообщение о смерти и адресанту ("свои"), и адресату ("враги"). И даже сообщение о жизни звучит здесь как сообщение о смерти. Характерна в этом отношении строфа из поэмы М. Алигер "Зоя": "Люди поняли цену того, что зовут немудреным таинственным именем жизни, и они иступленно ее берегут, потому что - а вдруг? - пригодится отчизне". Особенно знаменательно здесь это "а вдруг? - пригодится", как будто совершенно обесценивающее самую жизнь: жизнь возможна, если "вдруг не пригодится".

Апология смерти в военной литературе достигает кульминации в самоотрицании: от имени смерти власть голосом литературы говорит о том, что смерти нет (в одном из стихотворений И. Эренбурга о солдате: "Он видит все. Спокойно целясь, он к смерти запросто готов, он смерти кинется навстречу и не почувствует ее"). Смерть и пред-

стает часто в архетипе инициации. Смерть как рождение - таков ее образ в одном из стихотворений М. Львова: "Чтоб стать мужчиной - мало им родиться, как стать железом - мало быть рудой. Ты должен переплавиться. Разбиться. И, как руда, пожертвовать собой. Какие бури душу захлестнули! Но ты - солдат, и все сумеешь принять: от поцелуя женского до пули, и научись в бою не отступать. Готовность к смерти - тоже ведь оружие, и ты его однажды примени... Мужчины умирают, если нужно, и потому живут в веках они".

Никто, однако, не озвучил тему смерти так, как сделал это в "Одухотворенных людях" А. Платонов. Произведенный А. Платоновым взрыв языковой конвенции встретил "решительный отпор" со стороны советской критики. Платоновские персонажи "пробалтывают", договаривают то, что остановлено властью на полуслове. Почему критика не приняла откровений платоновских героев об отсутствии смерти, когда это, казалось бы, отвечало общему направлению трактовки смерти в литературе войны? Обратимся к статье Н. Четуновой и Е. Бобровской "Советский патриотизм и советская литература": "Правильно уловив продиктованную литературе нашей великой эпохой тему всемирно-исторической победы человека, его торжества над извечным ужасом смерти, А. Платонов в поэтическом раскрытии этой темы пошел по неверному пути. Он ищет разгадки тайны этой победы там, где найти ее невозможно: в отрицании самого существования страха, отталкивании человека от смерти. Между тем, - настаивают критики, - отталкивание от смерти, заложенное в самой биологической природе всякого живого существа, есть тот самый великий инстинкт жизни, который именно и стал необходимой основой торжества человека над ужасом смерти. Смерть не может и не должна стать для человека чем-то в самом себе приемлемым, ибо это означало бы как раз обратное тому, о чем века мечтало человечество, что завоевывается сейчас социалистическим народом советской земли, - обратное торжеству человека над смертью, примирение со смертью. Изумляющее мир героическое презрение к смерти, проявленное нашим народом в Великой Отечественной войне, идет от ненависти к фашизму, стремившемуся ужасом смерти принудить наш народ отказаться от своей человеческой сущности, от своего права на свободу и счастье... Не в изменении отношения человека к самой смерти, которая всегда будет и должна быть ему ненавистна, а в изменении отношения человека к жизни, к людям может и должен искать художник решения поставленной историей перед нашим искусством задачи воспроизведения духовного величия нашего народа". Учтем, что перед нами проекция 1946 года, когда острота проблемы уже снята в сверхгероизации прошедшей войны, но интересна сама эволюция темы смерти: от горбатовского "мы к посвисту бомб привыкли, к дыханию

смерти притерпелись" в 1941 году к: "смерть не может и не должна стать для человека чем-то в самом себе приемлемым" в 1946; от горбатовского "Откуда быть страху!" в 1941 к: нельзя найти разгадку победы в "отрицании самого существования страха" в 1946. Между этими полюсами лежит не только победа в войне, но особого рода диалектика в трактовке темы страха и смерти в литературе и культуре войны. Критики противопоставляют платоновскому Фильченко, для которого жизнь равна смерти, а смерть так же хороша, как и жизнь, Зою М. Алигер, которая хочет жить и не "соглашается" умирать - "ее «высшая жизнь» соит не в том, чтобы выделить, а в том, чтобы разделить свою любовь и ненависть со своим народом"⁷¹.

Случай А. Платонова высвечивает главное звено в трактовке феномена смерти: ее героизация давала возможность "заражения" идеей смерти читателя через ее оправдание. Государство, заняв место личного божества, трактовало и оправдывало смерть в своих, коллективных категориях. В этой трактовке не было места для личной смерти, подобно тому, как отрицалась властью личная жизнь. "Индивидуалистическая" трактовка смерти (у Платонова) выводила ее как из пространства подвига, так и из организованной по героическому образцу модели самоопределения. Смерть и подвиг как образцу поведения получают свое оправдание лишь в героической антиличностной государственной "философии общего дела". С особой силой эта мысль звучит в поэме П. Антокольского "Сын". Написанная в память о погибшем сыне, эта поэма завершается обращением отца к убитому: "Нет права у тебя ни на какую особую, отдельную тоску. Пускай, последним козырем рискуя, она в упор приставлена к виску. Не обольщайся. Разве это выход? Всей юностью оборванной своей не ищет сын поблажек или выгод и в бой ведет мильоны сыновей. И в том бою, в строю неистребимом любимые чужие сыновья идут на смену сыновьям любимым во имя правды, большей, чем твоя". "Особая, отдельная тоска" здесь отрицается; "большая правда", чем смерть - общее дело - бой.

Бой есть пространство прямой встречи участников "военной коммуникации", в которой степень белизны "своих" прямо пропорциональна степени черноты "чужих". А посему изображение врага не может знать оттенков. Перед нами абсолютно черное пятно. И никогда эта цветовая гамма не может расслоиться: специфика двуцветного изображения такова, что при отсутствии одного из двух его компонентов картина погрузится в такую тьму или такой свет, когда контур изображенного просто исчезнет. Так возникает эффект отте-

⁷¹И. Четунова, Е. Бобровская. Советский патриотизм и советская литература. - Советская книга, 1946, N 2, с. 46, 51.

нения. Когда А. Толстой пишет: "Дикари - слишком мягкое для них определение, оно оскорбительно для дикарей. Они - наци, дегенераты, алкоголики, любители чужой собственности, явные и потенциальные убийцы, для которых историческая и культурная преемственность ненавистна и враждебна"⁷², он тем самым утверждает, что "историческая и культурная преемственность" - за ним. Иначе и быть не может - в двупольной гамме выбора нет.

Во время войны были очень популярны написанные И. Эренбургом в 1941 году портреты руководителей нацистской Германии. Стоит привести несколько выдержек из его статьи "Бешеные волки".

Гитлер. "Голос Гитлера невыносим - это хриплый лай, переходящий в визг. Говорит он кривляясь, подпрыгивая... Прошлое Гитлера темно. Это бывший шпик... Это дурной комедиант... Закоренелый убийца... Он мстителен и злобен... Он самодур, изувер. Он ненавидит все народы мира: ему нужно мучить и уничтожать... Осинный кол - вот ему памятник"...

Геринг. "Спесив, как индейский петух... Имеет на счетах 1.250.000 долларов"...

Геббельс. "Похож на отвратительную обезьяну: крохотного роста, гримасничает, кривляется... похотливый павлин. За одно из любовных похождения Геббельс поплатился - возмущенный муж выбил ему зубы... Его киносценарии - смесь порнографии и людоедства... Имеет на счетах 1.850.000 долларов"...

Гиммлер. "Просту палач... мелкий дегенерат... Это садист. Правосудие для Гиммлера - это запах паленого человеческого мяса... Имеет на счетах 2.000.000 долларов"...

Риббентроп. "Дикарь и хам... Имеет на счетах 3.150.000 долларов"...

Лей. "Заправский хулиган... Издавал порнографический журнал... Он шулер и растратчик... Лей - бабник. Он устраивает оргии на специальных пароходах. Его сопровождает десять арийских девиц... Имеет на счетах 1.000.000 марок и 600.000 долларов"...

"Троица, которая правит Германией: блатная шпана для митингов и для пыток, магнаты Рура с легендарными барышами и фельдмаршалы. Союз босяков, миллионеров и прусских солдафонов"⁷³. В статье "Фабрика убийц": "Гитлер уничтожил любовь, брак, семью. Человеческое общество он превратил в скотный двор, в случайный пункт... Он заменил любовь расовым совокуплением. Вместо брака, он преподнес немкам «одного парня на двадцать девушек». Он уничтожил семью,

⁷² А. Толстой. «Блиц-криг» или «блиц-крах». - Полн собр соч., т. 14. - М., 1950, с. 87.

⁷³ И. Эренбург. Бешеные волки. - В его кн. Война (июнь 1941 - апрель 1942). - М., 1942, с. 4-20.

забрав себе детей. Он отдал школу на разгром. На место учителей сели тупые, кровожадные ефрейторы. Изображая из себя захолустного ницшеанца, Гитлер провозгласил «новую мораль» - культ грабежа, пыток и убийства»⁷⁴.

Портреты и картины, нарисованные И. Эренбургом, - абсолютно пропагандистские произведения. Такого рода тексты, только обращенные на СССР создавались в геббельсовском министерстве пропаганды. Сам метод двуцветного письма позволял давать противнику практически любые характеристики (любопытна в этом смысле "точность" указанных сумм на счетах нацистских руководителей) или писать заведомую неправду (так нацистская пропаганда отрицала бесчеловечное обращение с советскими военнопленными или бесчинства на оккупированных территориях, то же самое затем делала советская пропаганда). Двуцветное письмо активно: оно предполагает субъекта-реципиента, пишущего таким же письмом (советская пропаганда - нацистская, позже - советология). Можно сказать, что здесь аккумулируется главная особенность письма войны - грубая ложь, ибо все, сказанное о враге, всегда относимо к себе, и это заранее известно всем участникам военной коммуникации, в основе которой лежит принцип зеркальности (нацистская антисоветская пропаганда периода войны методологически мало чем отличалась от советской). "Война не допускает нюансов, она построена на белом и на черном, на подвижничестве и на преступлении, на отваге и на трусости, на самозабвении и на подлости. Тот, кто вздумал бы усложнять психологию врага, выбил бы винтовку из рук своего защитника"⁷⁵ - эти слова И. Эренбурга имеют универсальный методологический характер и могли бы быть сказаны на страницах пропагандистского издания любой из воюющих сторон.

"Правда войны" есть ложь. И нигде она не проявляется в столь грубой форме, как при изображении врага "Проблема реалистического показа врага вовсе не есть проблема копания в «нутре» врага", - пишет советский критик и поясняет: "Реалистически показать врага можно только тогда, когда будет воспроизведена историческая ситуация и место врага в ней. Тогда возможен будет любой шарж, любая карикатура на врага - и общая картина останется реалистической"⁷⁶. Если перевести эти рассуждения с языка советской критики с ее пониманием "реалистического показа" и "исторической ситуации", перед нами окажется перевернутое сталинское напутствие советским писа-

⁷⁴ И. Эренбург. Фабрика убийц. - В его кн. Война (июнь 1941 - апрель 1942). - М., 1942, с. 21, 25.

⁷⁵ И. Эренбург. Долг писателя - Новый мир, 1943, № 9, с. 114

⁷⁶ П. Громов О литературе военных лет. - Звезда, 1945, № 2, с. 118.

телям ("Пишите правду"): пишите ложь. При этом противник делает заведомо то же самое. Здесь можно видеть основной парадокс правды-лжи войны: что бы ни писали противники друг о друге, сам метод черно-белого изображения предполагает такую степень искажения реальности, что любая правда оказывается ложью, а любая ложь - правдой. Отношение к этим категориям, когда речь идет о пропагандистской машине войны, должно быть предельно осторожным. Их, однако, нельзя не учитывать, поскольку сама пропагандистская машина войны постоянно к ним апеллирует. Очевидно, правда-ложь должны рассматриваться как категории самоописания культуры войны, призванные своей оценочностью компенсировать полное отсутствие информативности в коммуникативной цепи войны.

Что же до советской литературы о войне, шаржированный, окартинуренный образ врага навсегда остался в ней. Она прошла большой путь в углублении изображения героя, далеко уйдя от романтизированных "молодогвардейцев", но враг так и остался величиной, неподъемной для нее и через полвека после войны - она как бы застыла на образах монстров-фашистов из фадеевской "Молодой гвардии". Видимо, объяснение этого обстоятельства скрывается в самом характере военного дискурса: можно "очеловечивать" идеологию (и тогда герой будет все усложняться), но стоит тронуть полюс врага - и начнется таяние всей манихейской Арктики, а с ним - и разрушение двупольной картины мира.

Война обнажает и доводит до предела напряжение между полюсами; стремясь уничтожить один из них, она, кажется, стремится к самоуничтожению. И если такого самоуничтожения войны не происходит, то только потому, что полюс врага постоянно воспроизводится в сознании масс, охваченных обручем тоталитарной власти. Коммуникативная система войны в этих условиях значительно сильнее и долговечнее реальной войны. Сообщение, которое она несет, слишком архетипировано в толщах коммунальной памяти и коммунальной агрессии, чтобы раствориться в "мире".

БАТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ ВЛАСТИ. ПАЛАЧИ И ЖЕРТВЫ

Главное пространство войны - пространство насилия. Основное, если не единственное содержание "сообщения" в его коммуникативной цепи - "смерть врагу". Вся литература войны построена на символической кодификации, рассчитанной прежде всего на стереотипы массового сознания. Этот принцип, изначально заложенный в советской литературе, был во время войны усилен в процессе "очеловечивания"

идеологии, основному вектору советской литературы было задано резкое ускорение. Произошло соединение изначальных потенций советской литературы, интенций и интересов власти и, наконец, реалий войны. Ни один из этих трех факторов, составивших "гармонию" военной идеологии нельзя ни абсолютизировать, ни сепаратизировать.

Война образовала своеобразную социально-историческую брешь в институциональной организации власти, куда легко устремляются потоки социально-психологических аффектов и стихий. В этих условиях власть вынуждена предпринять самые энергичные усилия для того, чтобы направить эти потоки в необходимое русло. В этот момент происходит размистификация социобаллистики власти, она становится грубой, почти открытой. Литературе отводится в ней исключительно важная роль. Самым естественным приемом в действиях власти является хорошо усвоенная ею за предыдущие войне годы механика вызова атавистических примитивных детерминантов первобытной ментальности. Именно в естественности вызываемых реакций - их укорененность и сила. К числу таких реакций относятся ненависть и месть. Чтобы их вызвать, власти необходимо прибегнуть к своеобразной живописи. Живописание страшных картин жертв и разрушений становится своеобразной "художественной стратегией" власти в период войны. Разумеется, действенность этой живописи подкреплялась в условиях тоталитарного режима деятельностью НКВД, СМЕРШем, заградотрядами, штрафбатами, трибуналами, лагерями, т.е. институционно (характерно, что в литературе войны мы не найдем описаний и вообще темы лагеря - нацистский концлагерь, вероятно, сознательно вытеснялся как возможное напоминание о ГУЛАГе).

Практически во всех приводившихся выше документах ЦК ВКП(б) по вопросам печати содержится требование давать как можно больше "материалов о зверствах немецко-фашистских извергов во временно захваченных ими районах, о разграблении и разорении наших городов и сел, о насилиях над женщинами и детьми", "об издевательствах гитлеровских мерзавцев над пленными ранеными красноармейцами", "материалов о подлых бандитских действиях немецких солдат и офицеров", печатать "просто написанные и запоминающиеся рассказы очевидцев зверств фашистских захватчиков" ("О работе районных газет". Письмо Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) от 3 марта 1942 г.), требование к партийным организациям "широко использовать в агитационно-пропагандистской работе факты кровавых преступлений немецко-фашистских захватчиков... сделать эти преступления оккупантов известными всему населению... разжигать в массах ненависть к врагу" (Постановление ЦК ВКП(б) "О ближайших задачах партийных организаций КП(б) Белоруссии в области массово-политической и культурно-просветительной работы среди населения" - сен-

тябрь 1944 г.), военкоррам вменяется в обязанность освещать "чинимые немецко-фашистскими захватчиками зверства, грабежи и насилия над мирным населением оккупированных ими районов, истребления немцами советских военнопленных" (Положение "О работе военных корреспондентов на фронте", 1942 г.)⁷⁷.

Как видим, требование живописать ужасы, творимые оккупантами, действовало на протяжении всей войны. Это называлось "правдой войны", которая понималась следующим образом: "Правда о войне - это рассказ, который должен потрясти души и сердца"⁷⁸. Речь, таким образом, шла о заражении и потрясении читателя. Дело, однако, в том, что видеть происходящее могли далеко немногие - только передовые части на фронте. Задача же состояла в том, чтобы путем живописания, т. е. непосредственного изображения передать страшные картины войны: "Давай же, товарищ по перу и оружию, рассказывать ярче, талантливее и беспощаднее правду о врагах, страшную правду о зверях, которых, во имя гуманности, надо уничтожить" - взывал к коллегам Б. Горбатов⁷⁹.

Здесь стоит обратиться к чрезвычайно характерному и яркому документу - передовой статье главного партийного журнала "Большевик", опубликованной в самый острый период войны, в начале августа 1942 года, в разгар Сталинградской битвы, "Ненависть к врагу воплотим в конкретные боевые дела!" Текст начинается с картины: "Города, превращенные в руины... Села, сожженные дотла... Виселицы с раскачивающимися на ветру трупами мирных советских людей... Глубокие ямы, наполненные доверху телами замученных и расстрелянных... Женщины и дети, как тени, блуждающие среди развалин..." Это, однако, графика. Дальше происходит нагнетание - вначале только на вербальном уровне: "Человеческое воображение не в силах себе представить тех чудовищных пыток, каким подвергают немцы советских людей". А затем - путем расцвечивания первичного наброска. Причем, такое расцвечивание происходит поэтапно: вначале демонстрируются фотографии, найденные у немецких солдат. На одной из них - "толпа фрицев с дьявольскими улыбками на фоне догорающей русской деревни", на другой - "немецкая солдатня у группы расстрелянных мирных советских жителей", на третьей - сцена повешения пятерых советских граждан, на четвертой (нагнетание происходит за счет усиления эротизации) - "обнаженный до пояса немец... бьет плеткой голую девушку". Затем идут цитаты из писем немецких сол-

⁷⁷ О партийной и советской печати. Сб документов. - М., 1954, с. 492, 494, 499, 530.

⁷⁸ Н. Тихонов. Отечественная война и советская литература. - Звезда, 1944, № 2, с. 96.

⁷⁹ Б. Горбатов. Фронтовому журналисту. - Собр соч в 5-ти тт. Т. 4. - М., 1956, с. 350.

дат и офицеров о превосходстве, господстве и правах "высшей немецкой расы". После этого начинается "рассказывание" сцен насилия очевидцами. Здесь уже полностью действуют законы "живописи": "Мы приехали в Брянск. Жандармы пригнали 50 женщин для уборки вагонов и чистки сапог солдатам. Солдаты и жандармы грубо обращались с женщинами. Я видел, как одна усталая, изнуренная женщина лет 50 чистила сапоги немецкому солдату. По мнению солдата, она медленно чистила сапоги. Солдату это не понравилось, и он ударил женщину ногой. Женщина упала. Тогда солдат стал яростно топтать ее каблуками и бить по лицу. Женщина потеряла сознание. Остальные немецкие солдаты и офицеры смотрели на это избиение, смеялись и тоже издевались над другими женщинами"⁸⁰. Следующие за этими картинами лозунги (типа "обрушим же на головы захватчиков..." и т.д.) заведомо избыточны: очевидно, что перед этими картинами они бледнеют. *Власть на наших глазах перестает говорить лозунгами и начинает повествовать картинами. Так возникает знакомая заведомая тавтологичность военного текста, в котором лозунг теряет смысл; происходит слияние картины и лозунга: одно превращается в другое - картина вызывает (как лозунг), лозунг живописует (как картина).*

Литература прежде всего использовала это открытие: картина насилия сама по себе вызывает наиболее сильную реакцию своим эротизмом особенно для реципиента, находящегося в состоянии аффекта. Живопись насилия, которой главным образом и занимались пропаганда и литература, будучи "слишком человеческой", и являлась фундаментом того, что здесь определяется как "очеловечивание" идеологии и литературы периода войны. Разумеется, глубинно такая "живопись" была частью общей стратегии власти, направленной на прямой психологический террор против читателя с целью нанесения ему как можно более глубокой психической травмы.

Картина-лозунг составила основу поэтики литературы войны (в особенности раннего ее периода). В стихотворении В. Лебедева-Кумача "Святое слово - месть": "Фашистский мародер - громила, а не воин, не человек, а тварь в обличи людском... Он пленных не щадит, подлец вооруженный: он выколет глаза и череп разобьет. Нет, он не человек! Не кровь, а гной зловонный в поганых жилах изверга течет! С трусливой подлостью, с ухмылкой людоедской, со сладострастьем бешеных зверей глумятся изверги над каждым трупом детским, насилуют сестер, калечат матерей". Как можно видеть, главное, что характеризует не война и не человека, а "фашистскую тварь" - это "сладострастье бешеных зверей". Портрет монстра, изображенный по-

⁸⁰ Ненависть к врагу воплотим в конкретные боевые дела! (Передовая). - Большевик, 1942, N 15, с 1-5

пулярным советским поэтом, сопрягает в себе сладострастие и насилие или, точнее, сладострастие от насилия. Причем нельзя избавиться от ощущения, что автор находится если не в этом, то, по крайней мере, в сопредельном пространстве, что выдается подробностью рисуемой (и рифмуемой в стихотворении!) картины (выкалывание глаз, крушение черепов, глумление над детскими трупами (характерно здесь это гиперболическое "над каждым трупом детским"), насиливание девушек и т. д.). Мы вступаем в пространство (по Ницше) "человеческого, слишком человеческого".

"Мы, советские писатели, и граждане, и наша Красная Армия боремся за правду. Человечность - имя этой правды"⁸¹. Но правда эта "слишком человечна"; ее "человечность" прямо пропорциональна степени натурализма изображаемых картин. "Чернила наливаются кровью, и, будь у меня угрюмая фантазия самого дьявола, - писал А. Толстой в статье "Лицо гитлеровской армии", - мне не придумать подобных пиршеств пыток, смертных воплей, мук, жадных истязаний и убийств, какие стали повседневным явлением в областях Украины, Белоруссии и Великороссии, куда вторглись фашистско-германские орды". "Угрюмая фантазия самого дьявола", о которой пишет автор может быть наиболее натуралистического в социализме романа "Петр Первый", погружает нас в мир садо-мазохистских мистерий, где доминирует живописание сцен насилия.

В той же статье А. Толстого "Лицо гитлеровской армии":

- на окраине деревни я увидел 5 заостренных колов, на них воткнуто 5 трупов женщин. Трупы были голые, с распоротыми животами, отрезанными грудями и отсеченными головами. Головы женщин валялись в луже крови вместе с трупами убитых детей;

- на поляне возле леса нами был найден истерзанный труп 15-летней девочки-пастушки. 7 немецких солдат изнасиловали ее, искололи штыками грудь и распороли живот;

- мы видели, как фашистские солдаты зажгли дом красноармейца и бросили в огонь его жену и детей;

- немцы на глазах у матерей зарыли заживо в землю троих маленьких детей, а затем застрелили этих женщин;

- немцы изнасиловали молодую женщину, председательницу колхоза, отрезали ей левую грудь и нанесли 2 ножевых раны;

- я видел, как немцы вывели из подвала старика, мальчика и маленькую девочку. Их о чем-то спрашивали и били. Затем выстрелом в упор был убит старик. Закричавшую девочку подняли на штык и бросили в сторону. Они заставили мальчика на все это глядеть, затем убили и его;

⁸¹ А. Толстой. Лицо гитлеровской армии. - Поли собр соч., т. 14. - М., 1950, с. 129.

- к нам ворвались немцы. Двух 16-ти летних девушек ихние офицеры затащили на кладбище и над ними надругались. Затем приказали солдатам повесить их на деревьях... их повесили вниз головами. Там же солдаты надругались над 9-ю пожилыми женщинами;

- нами был найден труп красноармейца Гофмана. Ему отрубили обе руки, выкололи глаза, отрезали язык. Рядом с его трупом из обрубков его рук была выложена 5-конечная звезда;

- во дворе мы нашли семерых убитых красноармейцев. У всех были отрублены ноги. У одного распорот живот;

- меня, раненого и взятого в плен... немцы посадили в амбар, где находились 13 пленных красноармейцев и один капитан. Минут через 10 нас всех вывели из амбара и построили в одну шеренгу. Затем немецкие солдаты вывели из строя капитана и двух красноармейцев. Перед строем немецкие солдаты начали стрелять в упор в капитана, прострелили ему правую, затем левую руку, потом левую ногу и правую ногу. Когда капитан упал, один из немецких солдат нагнулся и ножом отрезал ему нос, потом уши и концом ножа выколол глаза. Тело капитана судорожно содрогнулось, тогда другой солдат выстрелил ему в грудь и убил его. С двумя красноармейцами немецкие офицеры сделали то же самое. Все немцы были пьяны...⁸²

А это из статьи А. Корнейчука "Грозная расплата неминуема": "У Тимофея Глобы жили три офицера. Дочь его Галя пряталась по огородам и садам, но не спаслась. Фашист поймал ее. На крик дочери выбежал больной Глоба и костылем ударил насильника. Из хаты выбежали еще два бандита-офицера, создали солдат, схватили Галю и ее отца. Девушку раздели и зверски над ней издевались, а отца держали, чтобы все видел. Выкололи ей глаза, правую грудь отрезали, а в левую вставили штык. Потом раздели и Тимофея Глобу, положили на тело дочери, били шомполами и застрелили... в другом селе немцы повесили четырех колхозниц и на ногах одной из них - ее сына"⁸³.

Все это - "рассказы очевидцев". Нельзя избавиться от ощущения, что описывая все это, автор создает особого рода текст: социалистическая агрессия накладывается на откровенно эротические описания - эффект многократно усиливается, психоинженерная задача буквально выпирает. Автор оказывается на краю "последней откровенности", когда эротическая пружина пробивает ткань литературности. В приводящихся описаниях результат доминирует над процессом - сцена закончена, но особый эффект подобных картин связан с позицией рассказывающего (чаще всего очевидца) - перед нами особая форма

⁸² А Толстой Лицо гитлеровской армии - Поля собр. соч., т. 14 - М., 1950, с. 129-132.

⁸³ А Корнейчук Грозная расплата неминуема. - В кн. Мы не простим! Слово ненависти к гитлеровским убийцам. - М., 1941, с. 14. Описания ужасов и пыток, творимых немцами на советской территории, собраны в кн. В. Финк Воспитание зверя. - М., 1942

отчуждения, когда в отношении к описываемым событиям занимается неадекватная позиция - возмущения, гнева, желания отомстить, но очевидный эротизм сцен как бы не замечается автором и потому должен восприниматься читателем как исключительно его достояние. Этот оптический выбор - определенно просчитанная тактика нарратора-автора. Текст такого рода говорит все меньше о противнике, его функция не в том, чтобы показать "лицо гитлеровской армии", а в том, чтобы направить агрессию на читателя: это особый фокус отражения - уже через читателя агрессия должна перенаправиться на противника; "убей его" означает: вначале "убей себя".

Не случайно наиболее сильные картины такого рода (а они буквально заполнили советскую печать периода войны) найдем у В. Василевской, за плечами которой был пронизанный эротикой насилия роман "Земля в ярме", и А. Толстого, как будто продолжающего писать свои мрачные исторические тексты, пронизанные эротизмом насилия, и чувствующего себя в эпохах насилия - Петр Первый, Иван Грозный, гражданская война - наиболее уверенно. Апологет и певец насилия, А. Толстой был именно художником насилия и потому прекрасно понимал эротический характер описываемых сцен; он понимал, что пишет в конце концов о "кровавом и страшном распутстве", что, описывая противника, говорит о людях, которым "разрешается развязать в себе темные инстинкты: потенциальный распутник - распутничай, потенциальный мучитель - мучай, наслаждайся предсмертными воплями, раздувай ноздри"⁸⁴, и сознательно реализовывал психогенно-эстетический проект, в котором такого рода описания и должны развязать темные инстинкты в читателе, перелить в него эротику сцен насилия. Эту художественную задачу А. Толстой решал (правда, более скрыто) во всех своих исторических произведениях.

Однако заведомая избыточность приведенных картин возвращает нас к рассуждениям Ж. Делёза о функциях описаний сцен насилия: "Насилия, которым подвергаются жертвы, представляют собой лишь отображения какого-то высшего насилия, о котором свидетельствует доказательство". В нашем случае мы имеем дело с чистым доказательством: доказательством виновности противника. Но, как можно видеть, "живопись", описательность выдают здесь глубинную функцию доказательства, сформулированную Делёзом: "Имеется в виду доказать тождество насилия и доказательства"⁸⁵. Мы попадаем в чистое пространство господства и подчинения, насилия и власти. Если верно, что "страдания и наказания дают возможность вершить то зло, кото-

⁸⁴ А. Толстой. Лицо гитлеровской армии. - Поли собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 129-132.

⁸⁵ Ж. Делёз. Представление Захер-Мазоха. - В кн. Венера в мехах. - М., 1992, с. 195.

рое они призваны были запрещать"⁸⁶, тогда верно и то, что бесконечные и яркие изображения этих страданий и наказаний призваны не только оправдать, но и диалектически перевернуть перспективу картины: зритель превращается в объект насилия. Этот эффект "обратной перспективы" следует постоянно учитывать в поиске ответа на вопрос: откуда, зачем и почему же так много насилия живописуется литературой войны.

Но важно увидеть здесь и другую цепь: "доказательство может достигнуть своего наивысшего эффекта только посредством описания, а также ускоряющего и сгущающего повторения", но "всякое чрезмерное возбуждение некоторым образом эротизируется"⁸⁷. И здесь нам не пройти мимо органично вырастающего в этом пространстве эротизма письма. Замечательно это передано в стихотворении И. Сельвинского "Я это видел!", где после изображения страшных сцен казней следуют характерные рассуждения о самом характере дискурса: "А тут? Да ведь тут же нервы, как луки, но строчки... глуше вареных вязиг. Нет, товарищи: этой муки не выразит язык. Он слишком привычен, поэтому беден, слишком изящен, поэтому скуп, к неумолимой грамматике сведен каждый крик, слетающий с губ. Здесь нужно бы... Нужно создать бы вече из всех племен от древка до древка и взять от каждого все человечье, все прорвавшееся сквозь века - вопли, хрипы, вздохи и стоны, отгул нашествий, эхо резни... Но это наречье муки бездонной словам искомым сродни?". Отказ от языка, отказ от его "привычности", "изящества", "неумолимой грамматики" и замена его "всем человечьим" - воплями, хрипами, вздохами, стонами - знаменует собой выход в новое культурное пространство. Вербализация картин насилия в литературе войны по принципу "ускоряющего и сгущающего повторения" позволяет сделать вывод о *глубинном разрушении в ней языковой конвенциональности*.

Есть и другой аспект проблемы, к которому подводит замечание Ж. Батай о том, что "насилие, будучи присуще человечеству в целом, как правило, хранит безмолвие, что таким образом все человечество лжет, прибегая к умолчанию, и что язык как таковой основан на этой лжи"⁸⁸. Отсюда можно заключить, что сама проблема рождения поэтики военной литературы (порождена эта поэтика самой реальностью ужасов войны или литературой и властью) является в достаточной мере условной, поскольку, как замечает Батай, "язык палача - это не язык насилия, которое он осуществляет во имя господствующей власти, которая внешне его извиняет, оправдывает и придает его

⁸⁶ Ж. Делёз. Представление Захер-Мазоха, с. 216.

⁸⁷ Ж. Делёз. Представление Захер-Мазоха, с. 205, 213.

⁸⁸ Ж. Батай. Сад и обычный человек - В кн. Маркиз де Сад и XX век. - М., 1992, с. 101.

существованию возвышенный смысл... В той мере, в какой человек проявляет тягу к пыткам и казням, должность наемного палача не представляет сложностей: палач, поскольку он служит себе подобным, говорит на языке Государства"⁸⁹.

Имеем ли мы дело с языком палача? Очевидно, что формально перед нами язык жертвы, с другой стороны, языком жертвы советская литература не говорила никогда; жертвенность здесь прежде всего - требование к бойцу. Изображение же насилия здесь всегда сопровождается призывом к мести и наказанию преступника. Жертва никогда себя жертвой не признает, но, напротив, демонстрирует свою не только моральную силу, но и способность победить и покарать насильника. Мы почти никогда не слышим в военной литературе голосов самих жертв. Они безмолвны и передоверяют свои горестные и страшные рассказы "очевидцам", а те - литераторам.

Естественно безмолвен маленький ребенок, а потому так распространены рассказы о детских казнях; помимо прочего, рассказы о мучениях детей в состоянии по-особому воздействовать на читателя именно тем, что ребенок не понимает, что с ним сейчас будет, он беззащитен и безоружен, а значит - никак не может стать палачом. Почему столь любима эта ситуация литературой войны? Если вспомнить о функциях описаний, станет ясно, что, поскольку беззащитная и безоружная жертва особенно сильно возбуждает насильника, возбуждение, передающееся читателю, усиливается. Особая оптика описаний, когда жертва остается жертвой, но оказывается в контексте речи палача, создается как альтернативно-героическим сюжетом (жертва не боится и сопротивляется - Зоя Космодемьянская, молодогвардейцы), так и нарративными смещениями.

Так, даже когда ребенок-жертва не молчит, он говорит как... палач: "Глаза девчонки семилетней, как два померкших огонька. На детском личике заметней большая, тяжкая тоска... Вдруг сразу, словно ветер свежий, пройдет по детскому лицу, и, оживленная надеждой, она бросается к бойцу. Защиты ищет у него: - Убей их всех до одного!" (А. Барто. "Глаза девчонки семилетней...") - как бы ни был праведен гнев жертвы, как бы ни был справедлив приговор, но это *приговор* и это речь палача. В ситуации же, когда молчат и формальная жертва, и автор, говорит другой персонаж: "Ворвавшись в город, эскадрон теснит врага со всех сторон. Как вдруг коней на всем скаку сдержали: мальчик на снегу! Мгновенно спешившись, майор глядит... Увы! Безжизнен взор. Холодная, как лед, ручонка сжимает серого зайчонка... И взяв игрушку - кровь на ней! - как ни в один из грозных дней майор почувствовал, что есть на свете праведная месть! И, яростно в бою круша

⁸⁹ Ж. Батай. Сад и обычный человек, с. 102

коричневую шваль, все время твердил, ногой упершись в стремя: «За малыша! За малыша!»» (А. Глебов. "Зайчонок"). Другое дело, что палач уже оправдан контекстом власти и говорит ее, власти, голосом, а не голосом насилия: голос насилия - это эротизированный голос страдающей, хотя и формальной жертвы, голос власти - это голос оправдания мести и потому он антиэротичен в своем менторстве, по-зе или героическом сопротивлении насилию.

Здесь, однако, следует обратиться к тексту повествовательного сюжетному по преимуществу - повести В. Василевской "Радуга", имевшей многомиллионного читателя (она печаталась в "Известиях") и посвященной партизанской борьбе на Западной Украине. Чтобы представить степень натурализма этой повести, обратимся лишь к одной сцене: партизанка Олена оказывается в плену с новорожденным ребенком, от нее требуют признания, где скрываются партизаны, она не отвечает. И вот допрос, ставший последним. "Лицо, желтое нечеловеческой, отталкивающей желтизной. Из растрескавшихся губ вытекла струйка крови и засохла на подбородке. Под глазом расплывался огромный кровоподтек, черный, красный, лиловый. Казалось, один глаз сдвинулся вверх".

Таков портрет героини, когда немецкий офицер уговаривает ее сказать правду и, наконец, угрожает, что убьет ребенка. Вся сцена строится на контрасте: страшный немец и "спокойно спящее крохотное существо", "маленький сыночек, голенький, с поджатыми к животу ножками", которого офицер схватил, "как щенка за шиворот и двумя пальцами поднял вверх. В воздухе затрепыхались маленькие ножки, крохотные пальчики с прозрачными, розовыми, как цветочные лепестки, ногтями". И вот - "грянул выстрел. Прямо в маленькое личико. Запахло порохом и дымом... Маленькие ножки безжизненно повисли, повисли крепко-крепко стиснутые кулачки. Личика не было - вместо него зияла кровавая рана... Капитан заметил, что из тела ребенка каплет на пол кровь. Он вздрогнул от отвращения - Вынести это!.. Она не слышала, не отвечала. Ведь все, все было кончено. Не было больше сыночка, которого она ждала двадцать лет..." Теперь ее ведут на расстрел к обледенелой реке босиком, а "ноги за эти четыре дня покрылись сплошными ранами, нарывами, обратились в кровавое мясо с висющими лоскутьями кожи... Израненные ноги скользили по льду, мелкие льдинки впивались в опухшее тело... Невыносимая боль разрывала низ живота. Она чувствовала, как теплые струйки крови стекали по ногам... Она прижала мертвое тельце к груди. Оно было еще теплое, ручки и ножки еще не окоченели. Если бы не это страшное, что осталось вместо лица...

- Давай щенка! - заорал конвоир... Она испугано прижала мертвое тельце к груди... - Давай! - ...маленькое тельце полетело на снег. Оле-

на упала на колени около него. За дорогу уже посинели пальчики, посинели маленькие ноги, исчез розовый оттенок кожи. Кровь на том, что еще час назад было личиком, почернела и застыла черными сгустками. Прежде чем она успела поднять трупик, солдат поддел его штыком и подбросить вверх. Ребенок упал у самой проруби. Подбежал другой, снова поддел крошку на штык и снова подбросил. На этот раз метко - вода хлюпнула... Вернер отступил на шаг и изо всех сил воткнул штык в спину стоявшей на коленях женщины. Она упала лицом на край проруби... Капитан с усилием вытащил штык и воткнул еще раз. Женщина вздрогнула и неподвижно вытянулась на покрытом снегом льду. Пряди растрепанных волос свисли вниз, коснулись воды... Солдаты подскочили и стали прикладами сталкивать тело. Прорубь была мала, голова упала в воду, но руки торчали по сторонам... Солдаты выламывали ей руки, силком запикивали ее под лед, в воду, она погрузилась по грудь, потом по живот. Теперь они сталкивали ее сапогами... из проруби торчали только синие опухшие ноги, уже совсем не похожие на человеческие. Они били прикладами по этим ужасным, изуродованным культяпкам..."

"Жестокий талант" В. Василевской родился не во время войны, но задолго до нее. Уже в довоенном романе "Земля в ярме" столь же натуралистично описывались издевательства, творимые в "панской Польше". Изменение антуража, когда классовая борьба сменилась войной, почти не повлияло на "художественный метод" автора (это случай А. Толстого): маскарад "мира" завершается снятием масок и погружением в пространство чистого насилия. Советская критика не только "извиняла" писательнице ее натурализм, но оправдывала его: "Василевскую можно было бы обвинить в том, что она впадает в натурализм, но такой метод, вернее отдельные его элементы, здесь оправданы: писательнице важно заставить своего читателя ненавидеть врага"⁹⁰. В этом важном признании критики, допуская даже "натурализм... вернее отдельные его элементы"⁹¹, отсутствует глав-

⁹⁰ История русского советского романа. Кн. 2. - М.-Л., 1965, с. 10

⁹¹ Характерно, что после войны, когда потребность в том отпадет, критика будет уже иначе относиться к натурализму Василевской. Это сказалось, в частности в оценке соответствующих сцен в фильме М. Донского "Радуга" (1944) по ее повести "Картины фашистских зверств, показанные режиссером М. Донским, были правдивы, но не всегда они воплощались средствами искусства, порой они сводились к натуралистическому воспроизведению тех пыток, которым подвергали фашисты беспомощных женщин и детей... Обилие этих жестоких сцен говорит о том, что режиссер не сумел еще достаточно глубоко осмыслить военную действительность... В целом ряде сцен (из этих сцен, собственно, и состоит повесть Василевской. - Е.Д.) режиссер стремится воздействовать на эмоции зрителей внехудожественными средствами - непосредственным изображением фашистских зверств" (Очерки истории советского кино в 3-х томах Т. 2. - М., 1959, с. 640-641).

ное: как писательница "заставляет своего читателя ненавидеть врага"? Перед нами не голос жертвы, хотя подробно передаются все оттенки состояния героини, но именно голос палача: безмолвна партизанка, безмолвны немцы; насилие совершается именно в кругозоре нарратора - это окончательная победа монолога: монолог палача, монолог о гибели участников монолога - формальных, созданных автором "палачей и жертв". По точному замечанию Н. Тихонова, В. Василевская "отрицает меру художественности, чтобы сделать картину мучительной, как обвинение, чтобы казнить палачей как по суду"⁹². Однако "мера художественности" здесь сохранена - это художественность войны, художественный мир насилия, мир палачей и жертв.

Отношения между жертвой и палачом слишком тесны, чтобы они не менялись местами в пространстве войны и в душераздирающих сценах, рисуемых литературой войны - по остроумному замечанию Делеза, "жертва, не щадя себя, говорит устами своего палача"⁹³. Вот как проявляется это в стихотворении И. Эренбурга "Убей": "Как кровь в виске твоём стучит, как год в крови, как счет обид, как - горем пьян и без вина, и как большая тишина, что после пуль и после мин и в сто пудов, на миг один, как эта жизнь - не ешь, не пей и не дыши - одно: убей! За сжатый рот своей жены, за то, что годы сожжены, за то, что нет ни сна, ни стен, за плач детей, за крик сирен, за то, что даже образа свои проплакали глаза, за горе оскорбленных пчел, за то, что он к тебе пришел, за то, что ты - не ешь, не пей, как кровь в виске - одно: убей!" Врага нужно убить за то, что его нужно убить, за то, что он вынудил себя убивать; все остальное (плач детей, крик сирен и т. д.) оказывается второстепенным перед этим императивом: язык жертвы умирает в языке палача и потому героизируется и дезротизируется.

И. Эренбург понимал, что "писатели помогли увидеть врага. Ненависть - это моральное оправдание войны. Мы ненавидим немцев не только за то, что они убивают беззащитных людей. Мы ненавидим немцев за то, что мы должны их убивать"⁹⁴. Но этот ответ заведомо не совпадает с двумя другими: ответом солдата (для которого такого вопроса не может существовать в войне, поскольку, убивая противника, он спасает себя от него и от военного трибунала; солдат вынужден убивать врага, и уже это снимает для него вопрос "за что?") и власти (война - обычное ее состояние, и она "ненавидит немцев" за то, что они покушаются на нее, на самую власть). Впрочем, Эренбург давал и другие ответы, которые равно устраивали всех; они менее "моральны" (если вообще можно говорить о "морали" войны), зато че-

⁹² Н. Тихонов. Отечественная война и советская литература - Новый мир, 1944, N 1-2, с. 182.

⁹³ Ж. Делез. Представление Захер-Мазоха, с. 199

⁹⁴ И. Эренбург. Долг писателя. - Новый мир, 1943, N 9, с. 112

ловечны - "слишком человечны": "Они ползут, чтобы сожрать нас. Их надо уничтожить"⁹⁵.

Вообще, И. Эренбург - один из немногих советских писателей, понимавших и сознательно творивших поэтику военной литературы: "Война - это исключительное состояние и народов и каждого отдельного человека. Это исступление, накал ненависти и самозабвения. Война не только рассекла пополам судьбу каждого, она не только изменила одежду или образ жизни миллионов, она переплавляла сердце человека. Война без ненависти безнравственна, как сожительство без любви. Говоря «исступление» я не думаю, конечно, об истерике, об аффектации. Я только хочу еще раз напомнить, что истребление врага - это нечто исключительное. Когда мысль, чувства, воля сосредоточены на одном: на уничтожении, тогда меняется и природа сердца. Снайперу нужна выдержка, хладнокровие, но чтобы стать снайпером, чтобы считать убитых немцев, помечая в книжке «67 фрицев», для этого необходимо исступление. Когда война становится бытом, она разлагается, умирает. В этом приговор бытовикам, которые хотят описывать войну, как успехи ударника или свадьбу в колхозе. Война требует не столько, чтобы ее описывали, сколько, чтобы ее поддерживали: не чернил, но горючего... долг писателя - раздуть огонь негодования, тревоги, жертвенности"⁹⁶. Вряд ли кто-либо точнее понимал и формулировал эстетику и поэтику литературы войны.

АПОЛОГИЯ НЕНАВИСТИ. УБЕЙ ЕГО!

Советская литература периода войны - это прежде всего целая симфония ненависти, где главная "тема" нашла такую богатую аранжировку, отличалась такой красочностью модуляций, была настолько ярко инструментирована, объяснена, аргументирована, что эту литературу можно назвать не только апологией ненависти, но, пользуясь названием известного шолоховского рассказа, "наукой ненависти".

Начало войны. А.Сурков: очерк "Мечь", стихотворения "Я пою ненависть", "Ненавижу", "Я пою мечь", "Строки гнева", "Враг вошел в мой дом", "Клятва над кровью"... А.Толстой: статьи "Я призываю к ненависти", "Фашисты ответят за свои злодеяния", "Кровь народа", "Убей зверя", "Смерть рабовладельцам", "Возмездия!", "Низость убийцу". А. Твардовский "Слово ненависти", А. Возняк "Убей убийцу", И. Эренбург

⁹⁵ И Эренбург Коричневая вошь. - В его кн. Война (июнь 1941 - апрель 1942). - М., 1942, с. 33.

⁹⁶ И Эренбург. В боевом порядке. - Знамя 1943, N 5-6, с. 235

"Убей", "Оправдание ненависти", И. Бауэр "Ненависть" и мн. мн. др. Самы названия содержат основное содержание "сообщения", но в литературе войны поражает и богатство определений и аранжировок ненависти:

М. Алигер: "Ненависть - не слово, это - сила, бьющий безошибочно огонь" (поэма "Зоя");

А. Толстой: "Товарищ, друг, дорогой человек, на фронте и в тылу, - если ненависть твоя стала остывать, если ты к ней привык, - поглядь, хотя бы мысленно, теплую головку твоего ребенка, он взглянет на тебя ясно и невинно. И ты поймешь, что с ненавистью свыкнуться нельзя, пусть горит она в тебе, как неутолимая боль, как видение черной немецкой руки, сжимающей горло твоего ребенка"⁹⁷, "...нужна ненависть... Сильная, прочная, смелая ненависть!.. Не черная, которая разрушает душу, но светлая, священная ненависть, которая объединяет и возвышает, которая родит героев нашего фронта и утраивает силы работников тыла"⁹⁸;

И. Эренбург: "Железо на сильном морозе обжигает. Ненависть, доведенная до конца, становится живительной силой"⁹⁹.

Содержание "живительной силы ненависти" было раскрыто в Приказе Сталина 1 мая 1942 года: "Нельзя победить врага, не научившись ненавидеть его всеми силами души". Эти слова Сталина, постоянно цитировавшиеся во время войны, раскрывают "состав" требуемого чувства: ненависть к врагу прямо пропорциональна воле к победе. Самое понятие ненависти стало едва ли не основным содержанием литературы войны: "Пусть наша ненависть растет из часа в час во имя жизни и во имя света, во имя тех, кто ожидает нас, во имя песен, нами недопетых! Дорогами войны прошел я много верст, и то, что видел я, всегда ношу с собою, - вот почему я поднимаю тост за ненависть, взметенную грозю... И то, о чем так тяжело говорить, и что так часто приходилось видеть, диктует нам: умеете любить, умеете мстить, умеете ненавидеть!" (И. Бауэр. Ненависть). Характерно, что в финале этого стихотворения содержится прямая апелляция к известной горьковской максиме. Однако восстановление "исторической преемственности" было более глубоким: "Земля родная повторяет сыну: «Убей его! Испепели в огне». «Убей его!» - по-девичьи березы шумят, целуя острие штыка. За отчий дом, за муки и за слезы прощальный взмах заветного платка. Курчавый тополь, скошенный снарядом, поник у дома отчего, скорбя. С землей прощаясь потускнелым взглядом, она шептала, платье теребя: «Убей его! Да будет трижды свята испе-

⁹⁷ А. Толстой. Убей зверя! - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 209

⁹⁸ А. Толстой. Смелчаки. - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 102.

⁹⁹ И. Эренбург. Оправдание ненависти. - Правда, 1942, 26 мая

пеляющая месть в бою! Убей его! Пусть сгинет враг заклятый! Убей его за Родину свою!» (А. Возняк. Убей убийцу!). Сама земля, березы, тополя, возлюбленная, наконец, "целуют острие штыка", взывая к "испепеляющей мести".

Мы входим в пространство чистой аффектации, прямой истерики. Эта истерика - передающаяся голосом литературы истерика и аффектация власти (особенно в начальный период войны), апеллирующей к наиболее атавистическим основам первобытной ментальности: "Мы будем вас бить все сильнее час от часу штыком и снарядом, ножом и дубьем, мы будем вас жечь и глушить вас фугасом, мы рот вам советской землею набьем" (А. Твардовский. "Слово ненависти"), "Бей из-за каждого камня. В бой за Эльбрус и Баку! В немца врежьте клинками с возгласом «Смерть чужаку!» Крикни: «Кавказ непреступен!» Встань, как Арсен, у тропы и на германские трупы твердой ногой наступи!" (С. Кирсанов. "Воину-грузину"). Эти призывы "набить рот землею", "наступить на германские трупы", "жечь и душить" провисают под главным призывом: "Смерть чужаку!"

Призыв этот родился не во время войны, но уже в предвоенные годы. В стихотворении "Пуля врагу" Джамбул мог с полным правом сказать: "Джамбул - это имя простое мое, народ - настоящее имя мое". Голосом Джамбула масса, обращаясь к врагу, что "рыщет вокруг" и "тянет жадные руки", клялась "по капле кровь отдать свою", и столетний поэт в истерике, передававшейся массе, заверял: "Я сам в ночи подстерегу подосланного им слугу, я горло вырву у него, но на советском берегу ни щепки не отдам врагу". Обращаясь к читателю, поэт предлагал на врага "обрушить скалы", чтобы "хлынула вражья кровь", насытить кровожадного "своею кровью": "Пусть захлебнется он в крови - врага, как жабу, раздави... Швырни обратно головню - пусть вражий дом до тла сгорит".

Действительно ли масса говорила голосом своего кровожадного поэта? Это менее всего социологическая проблема: сколько процентов населения так думало, так верило, не совсем так или вовсе не так. Это проблема культуры, порождающей особый тип текста. Можно вполне допустить, что так не думал и сам Джамбул, может быть, так думали единицы, а может быть, миллионы - дело в другом: это мышление читается в тексте, и когда мы говорим о "голосе массы" или "голосе власти", то имеем в виду, что именно эти голоса как бы записаны и читаются на диске культуры вне зависимости от того, как "в действительности" думала или не думала "масса". Сама эта постановка вопроса, как представляется, некорректна: масса не "думает", думает и чувствует конкретный человек - по-разному в разных ситуациях, состояниях и обстоятельствах, но "массовое сознание" влияет на сам характер этих ситуаций, состояний и обстоятельств. В социализме

мы имеем дело с достаточно серьезной и весьма небезуспешной претензией культуры расширить сферу своего "влияния" через просчет и унификацию этих ситуаций, состояний и обстоятельств.

Вернувшись к довоенному тексту Джамбула, увидим, что риторика и литературность возгласов выдают искусственность аффектации. Причем, это часто (как, например, в данном случае) "искренне-искусственная" истерика. Говоря так, мы имеем в виду следующее. Поскольку устойчивость к вовлечению в состояние аффекта зависит от уровня развития моральной мотивации индивида, власть стремится превентивно смоделировать порождающую аффект ситуацию, но не с целью предупреждения аффекта или выработки устойчивости к нему, а, напротив, с целью его возникновения в момент реальной опасности. Масса именно в состоянии аффекта - наиболее податливый для власти материал, она легко поддается навязыванию необходимого стереотипного способа "аварийного" разрешения ситуации. Война есть оправдание насилия власти над массами, ситуация, при которой зона власти естественно расширяется, и это ни у кого не вызывает протеста, но раз отдавшись насильнику в такой "сродняющей" ситуации, масса навсегда остается наложницей власти, и потому власть всегда побеждает в войне - это ее "площадка". Поскольку для состояния аффекта характерно резкое сужение сознания и полная поглощенность субъекта породившими аффект обстоятельствами и навязанными им действиями, возникает ситуация предельного ограничения возможностей произвольной регуляции поведения. Это - поле войны, а значит - идеальное поле власти.

Практически никто из советских писателей не мог оказаться вне этого пространства, что особенно ясно видно на фоне стоящего особняком в литературе периода войны творчества А. Ахматовой. Так, ахматовское "Мужество" резко отличается прежде всего всяким отсутствием какой бы то ни было аффектации, рисовки и "живописи", но полным спокойствием и уверенностью: "Мы знаем, что ныне лежит на весах / И что совершается ныне / Час мужества пробил на наших часах, / И мужество нас не покинет. // Не страшно под пулями мертвыми лечь, / Не горько остаться без крова, / Но мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово. // Свободным и чистым тебя пронесем, / И внукам дадим, и от плена спасем / Навеки". Здесь - демонстративный отказ от какого бы то ни было изображения - своеобразное табу на живопись: что лежит на весах, что совершается ныне - мы знаем. Ахматова говорит о русском слове и о русской речи, и в ее контексте Слово и Речь обретают бытийный смысл. Резкий обрыв (ритмический и рифмовой) последней строфы - "Навеки" - звучит здесь как "Аминь". Это не "клятва на крови", традиционная в лите-

ратуре войны - эта клятва апеллирует к другой, вневоенной культуре, возрождая ее код.

Такова и однострочная ахматовская "Клятва". Смысловая емкость этого стихотворения огромна: клятва здесь - суровое молчание: "И та, что сегодня прощается с милым, / Пусть боль свою в силу она переплавит. / Мы детям клянемся, клянемся могилам, / Что нас покориться никто не заставит". Единство настроения, как электрический заряд, пронизывает это стихотворение: здесь нет не только "живописи" - здесь нельзя выделить ключевых слов. Написанное в Ленинграде в июле 1941 года, оно говорит о будущих испытаниях, но будущее не называется: оно угадывается через контраст с "сегодня". Сегодня - боль, завтра нужна сила. В третьей строке временная цепь замыкается: "детям клянемся" (будущему), "клянемся могилам" (прошлом). Время соединяется в клятве сохранить свой идентитет, сохранить себя - Слово и Речь. Ахматовское творчество периода войны - своеобразный контраст советской литературе этого периода - ее "живописности", направленной не на поддержку, но на психическое травмирование читателя, ее клишированности, ее речевой избыточности, риторичности, ее смысловой необязательности и литературности. Но главное - здесь отсутствуют атрибуты "массовости": "мы" - это не масса, но Слово и Речь - единства качественно иного порядка. Стихотворения А. Ахматовой периода войны, выпадая из пространства массы, ускользают и из пространства власти. Несколько ахматовских стихотворений периода войны оказываются мощной подсветкой всей советской литературы этого периода.

На этом фоне исступленность советской литературы периода войны предстает в новом свете. Характерно, что чем труднее складывается обстановка на фронте, тем сильнее звучит знакомый призыв, тем дословнее повторяет он приказ:

А. Сурков: "Вперед! В наступленье! Ни шагу назад!", "В ужас сожженных домов и лачуг смотрит убийца пустыми глазами. Руки убийцы в крови и грязи, ржет он, клыки пожелтевшие щеря. Мститель! Над пламенем встань! Порази в черное сердце пьяного зверя!", "Чтоб над Москвой и Ленинградом сверкали мирные огни, срази врага. Добей прикладом и через труп перешагни!", (мать - сыну): "Ты стремись, как ветер, вперед. Покарай лиходейский род. Сколько сердце бьется в груди. По следам кровавым иди. Всех найди, изведи!..";

Н. Тихонов: "Согнем врага, чтоб зверь и трус хлебнул до смерти горя";

А. Твардовский: "Ты - враг. И да здравствует кара и месть!";

М. Алигер: "Ты его настигни, воин-мститель! Пусть он слышит смертный приговор! И покуда собственной рукою ты его не свалишь

наповал, я хочу, чтоб счастья и покоя воспаленным сердцем ты не знал!";

О. Берггольц: "Опрокинь врага, удержи";

В. Инбер (сыну): "Бей врага, чтобы он обессилел, чтобы он захлебнулся в крови, чтоб удар твой был равен по силе всей моей материнской любви!";

С. Васильев: "Мы тебя, стервятника и гада, вытравим железом и свинцом. Не бывать тебе в благополучьи, кровь твоя смердит и плоть мертва, облетят твои значки паучьи, как с гнилого дерева листва!";

А. Прокофьев: " - Убей врага, испепели! - горит на знамени твоём. Встань ненависть моей земли, встань, ненависть, тебя поем! Ты все собою заслони, живи в груди, как свет в доме, ты милосердие гони, оно сейчас нам ни к чему!";

Н. Асеев: "Врагу, в наши дома посмевавшему влезть, - мечь, мечь, мечь! Врагу, осквернившему нашу честь, - мечь! Что в мире отныне священнее есть? Мечь! Мечь! Мечь! Пять чувств у нас было, - отныне - шесть, шестому названье - мечь!";

Г. Кикинов: "Презренный вор, убийца и бандит! Наверное, на родину вернуться мечтает он здоровым и живым. И победителем - поволочьи - улыбнуться в домашнем логове сородичам своим. Но нет! Не сбыться этому! Мечтами врагу не отворотить печального конца. Лежать ему под русскими снегами, подожнув от советского свинца!";

Е. Вечтомова: "Все сочтем. Ничего не забудем - ни страдания, ни смертей. Бей их насмерть! Встречай их грудью! Отыщи в темном логове! Бей! Чтоб он корчился, выл от жажды, враг, упившийся кровью детей. Мсти за Родину! Бейся! Дважды, трижды выживи, встань и бей!";

К. Симонов: в пьесе "Русские люди" Марфа Сафонова говорит немцам перед казнью: "Хотела бы я полететь к вам туда невидимо, и взять ваших матерей за шиворот и перенести их сюда по воздуху и сверху им показать, чего их сыновья наделали. И сказать им: «Видите вы, суки, кого вы родили! Каких жаб на свет родили! Каких вы гадюк на свет родили!» И если бы они своих сыновей не прокляли после этого, то убила бы я их вместе с вами, с сыновьями ихними!", а завершается пьеса словами самого Сафонова: "Очень жить я хочу. Долго жить. До тех пор жить, пока я своими глазами последнего из них... мервым не увижу! Самого последнего, и мертвым Вот здесь, вот, под ногами у меня!"

Почти все приведенные тексты написаны в начальный период войны, когда аффектация, охватившая все общество, должна была выплеснуться в единственно необходимом действии - не оцепенении или бегстве, но - ответной агрессии.

Массовая агрессивность должна поддерживаться стереотипизацией представлений в создаваемом "образе врага", но, будучи резуль-

татом фрустрации, она нуждается в постоянном раздражителе: необходимость постоянно воспроизводить причину аффекта (фрустратор), моделировать фрустрационную ситуацию и актуализировать фрустрационную реакцию ставит власть перед необходимостью прямого обращения к массам, "ломает голос" власти. Так продуцируется истерика литературы.

Трудно назвать более открытую форму массового заражения, чем литература войны, как трудно найти среди многочисленных текстов советской литературы этого периода текст более сильный по воздействию, чем стихотворение К. Симонова "Убей его!" (1942). Здесь перед нами - вся поэтика военной литературы.

Стихотворение, состоящее из 7 строф и довольно большое по объему (96 строк), строится на чистом моделировании возможного, проигрывании неслучившегося. Сбив модальности (неслучившееся как бы становится случившимся) играет здесь существенную роль: исчезает эффект литературности текста - чистая живопись бывшего как и условное проецирование могущего произойти, оставляют ощущение искусственности картины, но стоит изменить модальную перспективу, как оптика меняется, текст приближается к читателю, "очеловечивается": картины могущего произойти как уже случившегося воздействуют значительно сильнее, чем просто картины происшедшего.

Другой момент - оттяжка самого призыва "Убей его!" Это последнее - двадцать четвертое четверостишие, но предыдущие двадцать три полностью ему подчинены, начинаясь с "если". Такое построение стихотворения по принципу "если..., то...", когда одна часть конструкции относится к другой как 1 к 24, позволяет нагнетать не только изображенные картины, но и грамматически оттенять этот процесс нагнетания. Характерно, что на "грамматику" накладывается подчеркивающая и усиливающая ее иерархия "объектов", которые должны быть дороги читателю: прадедовский дом (первая строфа), мать и отец (вторая строфа), школьный учитель (третья строфа) и, наконец, возлюбленная (четвертая строфа). Родина (пятая строфа) предстает здесь в качестве синтеза этих ценностей. Иерархия симоновского стихотворения сугубо исторична: прадед и дед, мать и отец - детство (учитель) - зрелость (возлюбленная).

Каждая строфа строится по одному и тому же принципу: изображаемый "объект" резко приближается за счет подчеркивания его ущербности: дом стар, с бревенчатым потолком, полы искожены, всей постройке уже за сто лет, но немец истопчет полы, сядет за дедовский стол, сломает в саду деревья; материнская грудь - в ней "давно уже нет молока", мать стара, морщиниста, но немец, ее застав, будет "по щекам морщинистым бить, косы на руки намотав", а те руки, что несли тебя в колыбель, будут мыть белье немцу и стелить

ему постель; отец погиб на фронте, но он будет "перевертываться в гробу", когда немец сорвет на пол его солдатский портрет в крестах и будет "у матери на глазах на лицо ему наступать"; твой школьный учитель стар, но он тебя воспитал, а немец "руки ему сломает и повесит на столбе". Апогея это нагнетание возможного достигает в строфе о возлюбленной: "Если ты не хочешь отдать ту, с которой вдвоем ходил, ту, что долго поцеловать ты не смел, - так ее любил, - чтобы немцы ее живьем взяли силой, зажав в углу, и распяли ее втроем, обнаженную, на полу; чтоб досталось трем этим псам, в столах, в ненависти, в крови, все, что свято берег ты сам, всею силой мужской любви..." Здесь есть все: и воспоминание о девственности чувства, и развернутая картина насилия, и, наконец, апелляция к "мужской любви" - откровенная чувственность и эротичность пронизывают эту строфу, перед нами все тот же дискурс палача-жертвы.

Как можно видеть, в ход идет все для утверждения главной мысли, обращенной непосредственно к тебе (это местоимение повторяется в тексте 36 раз). Это все непременно случится (уже как бы происходит), если ты не убьешь немца: "Знай: никто ее не спасет, если ты ее не спасешь. Знай: никто его не убьет, если ты его не убьешь. И пока его не убил, то молчи о своей любви, край, где рос ты, и дом, где жил, своей родиной не зови".

Целую строфу Симонов посвящает одной мысли, все содержание которой сводится к тому, что убить должен именно ты: "Если немца убил твой брат, если немца убил сосед, это брат и сосед твой мстят, а тебе оправдания нет. За чужой спиной не сидят, из чужой винтовки не мстят. Если немца убил твой брат, - это он, а не ты, солдат". От убийства нельзя уйти, нельзя спрятаться даже за спину брата. Симонов смоделировал ситуацию экзистенциальной безысходности индивида в условиях войны, максимально "очеловечив" эту ситуацию, приблизив ее к читателю. В этом смысле последняя строфа особенно характерна именно своей доступностью каждому - "не ты, а он": "Так убей же немца, чтоб он, а не ты на земле лежал, не в твоём доме чтобы стон, а в его по мертвым стоял. Так хотел он, его вина - пусть горит его дом, а не твой, и пускай не твоя жена, а его пусть будет вдовой. Пусть исплачется не твоя, а его родившая мать, не твоя, а его семья понапрасну пусть будет ждать". И лишь после этой интенсивной "разработки темы" звучит знаменитый финал стихотворения: "Так убей же хоть одного! Так убей же его скорей! Сколько раз увидишь его, столько раз его и убей!" Сила агрессии этого стихотворения огромна: агрессия автора против читателя должна соединиться с агрессией читателя против врага. Читатель здесь такой же объект агрессии, как и враг. Отсюда - соответствующее к нему отношение: беспощадность, подобная беспощадности военного трибунала, и безразличие к индивиду-

альности, обобщенность, когда в одной строфе говорится о возлюбленной, а в другой - о жене. Реципиента, к которому обращен симоновский текст лишь условно можно назвать читателем. Это прежде всего - объект агрессии.

Как понимать слова Н. Грибачева: "Одной из сильнейших сторон нашей военной журналистики была психологическая правда о человеке в сражении"¹⁰⁰? Говорила ли литература эту "психологическую правду"? Разумеется, нет: она табуировала основное состояние человека на войне - чувство страха. Будучи сугубо функциональной, литература должна была "мобилизовывать массы", а не говорить им бесполезную и даже вредную "правду". Но мысль Н. Грибачева знаменательна. Литературой было осознано, что ее призыв дойдет до читателя, если он будет ясен не только и, может быть, даже не столько его разуму и сознанию, сколько подсознанию. Этот слой подсознательных реакций можно не только отследить в текстах, но иногда найти (исключительно, правда, редко в литературе военных лет) их описания. Характерно в этом смысле стихотворение М. Петровых: "Казалось мне, что ненависть - огонь. Восторгом утоляющее пламя. И что промчит меня безумный конь почти летя, почти за облаками. Но ненависть - пустыня. В душевной в ней иду, иду и - ни конца, ни краю, ни ветра, ни воды, но столько дней - одни пески, и может быть вторая или третья жизнь сменились на ходу... Конца не видно. Может быть, иду уже не я. Иду, не умирая". Созданная войной, властью и, наконец, их голосом - самой литературой - ситуация действительно ведет человека в пустыню, в которой "конца не видно", "жизни сменяются на ходу" и человек превращается в мираж - "иду уже не я".

Это новая экзистенциальная ситуация, когда человек теряет многие атрибуты человеческого за счет постоянной актуализации того, что Ницше называл "слишком человеческим", биологическим: "Для солдата степень зрелости: это жить душой без хворости, на крутой звериной смелости, на любой проклятой скорости, на движении рискованном, на ночном совином зрении, на бессмертном, бронированном танковом ожесточении..." (А. Недогонов. "Говорят, что степень зрелости..."). Перед нами - такая "степень зрелости" человека, когда от него не остается ничего: он растворяется в "звериной смелости", "совином зрении", в "проклятой скорости", в "бессмертном, бронированном танковом ожесточении"... Литература войны могла назвать это "душой без хворости", но куда точнее однажды оброненное И. Эренбургом, с исключительной откровенностью формулировавшим во время войны не только "содержание" военной коммуникации, но "тех-

¹⁰⁰ Журналисты на войне. - М., 1966, с. 27.

нику" и ситуацию социальной инженерии: "в громе боя воскресли, казалось, архаичные чувства"¹⁰¹.

Но если так, очень важно понять: как понимали советские литераторы войну и в каком качестве видели в ней себя. Ответ на первый вопрос можно найти в материалах собрания московских писателей 31 марта 1943 года:

П. Антокольский: "Война - это школа страдания";

И. Эренбург: "Война - исключительное состояние и народа и отдельного человека. Это иступление, накал ненависти и самозабвенной любви";

В. Кожевников: "Здесь, на войне, человек приобретает многие качества, которыми мы мысленно наделяем человека будущего, человека сильного, с чистым и ясным сердцем, с красивой и твердой душой... И если... от писателя ускользнут черты этого нового человека, его будут презирать за слепоту, за то, что он не увидел большой, необыкновенной и изумительной правды войны";

И. Уткин: "Но с душой-то как раз у нас и было не все благополучно. Даже такие необходимые для воина-патриота понятия, как родина, верность, любовь, нация, оказались у нас зашифрованными в словарь абстракций, а кое-кем и вовсе отрицались... Но именно этим-то и полна душа советского воина... Вот этими, в большей части этическими проблемами и занялось советское искусство во время Отечественной войны. Это и есть новое содержание советского искусства";

А. Фадеев подытоживает: "Все лучшее в нашем строе и в наших людях, проявившееся в войне, есть результат нашего предыдущего развития"¹⁰². Фадеев был, конечно, по-своему прав, когда говорил о советском человеке как о продукте всей советской истории. Нельзя отрицать также, что в его формировании литература сыграла значительную роль. И здесь мы подходим ко второму вопросу: как понимали советские писатели свою роль в войне. Никогда советская литература настолько не совпадала в своих потенциях с реальностью, властью и массой, как во время войны. Эта "гармония войны", создававшаяся в предвоенные годы искусственно, теперь обрела силу, когда литература впервые слилась с голосами, ее породившими - войны, власти и массы. Эти голоса часто нельзя различить.

В обращении советской литературы к поэту мы читаем тот же призыв, что обращен и к солдату: писать так, "чтоб слова той честной песни звали за отчизну биться до конца, чтоб от песни слезы застывали каплями смертельного свинца" (А. Сурков. "Ночь под Осколом"); поэт должен "писать, чтоб, как огненный штык, бойцы твою строчку

¹⁰¹ И Эренбург В боевом порядке - Знамя 1943, N 5-6, с. 238.

¹⁰² А. Фадеев. Самое главное - В его кн.: За тридцать лет. - М., 1957, с. 267-269.

всадили в бою под фашистский кадык" (С. Кирсанов. "Долг"). Белорусский поэт М. Засима провозглашает: "Писать, и только, - это мало. Цена таким писаньям - грош. А чтоб одна рука держала перо, другая - острый нож. Фашисту нож всади под ребра и сам воспой его конец. Тогда, по правде, будешь добрый для наших грозных дел певец" ("Поэту"). Каков при этом "творческий импульс"? "Жги меня, страдание чужое, стань родною мукою моей. Мне хотелось написать о Зое так, чтоб задохнуться вместе с ней" (М. Алигер. "Зоя"; разр. наша. - Е.Д.). Здесь - те же живопись и истерика, что и при обращении к солдату, к массе (вспомним Джамбула: "Джамбул - это имя простое мое, народ - настоящее имя мое"); солдат и поэт, по сути, слиты в литературе войны: "Когда с орудийным раскатом мы подымались в бой, - поэт становился солдатом, поэтом - солдат любой" (П. Железнов. "На подступах к Москве"). Эстетизация войны и военизация поэзии - военное искусство - застыли в этих строках в афористической формуле.

Литература войны, однако, слишком огромна, чтобы быть одноцветной, а ситуация войны слишком экстремальна, чтобы позволить литературе быть только связующим звеном между властью и массой. В силовом поле их отношений всегда были своеобразные полюса, к которым устремлялась литература. На одном полюсе она становилась прямым проводником между властью и массой, на другом - выходила из пространства этих отношений и приближалась к человеку вне массы, обращаясь к человеку в человеке. Говоря о литературе войны, нельзя пройти мимо этих полюсов, знаменующих собой пределы соответствующей культурной парадигмы.

Первый полюс в пространстве между властью и массой можно было бы определить как погружение в функциональность. Изменения в коммуникативной цепи, происшедшие во время войны, как будто пронесли мимо этого полюса. Здесь мы сталкиваемся с застывшими предвоенными рудиментарными лозунговыми формами. Как правило, эти тексты находились на периферии литературы.

Чтобы составить представление о них, достаточно обратиться к многочисленным сборникам стихов, выходявшим во время войны в Марийске, Улан-Удэ или Йошкар-Оле. Вот лишь заключительные строки нескольких стихотворений, помещенных в альманахе "За Родину!" (Марийск, вып. 1943 г.): "Когда змею раздавим мы в борьбе, - тогда вернусь, любимая, к тебе" (А. Бик); "Ночи не будем спать - станем победу ковать. Хлеб государству дадим, - злого врага победим" (Н. Бирюков); "О Родина! Мы носим тебя в своих сердцах! Врага в атаках косим, от нас трепещет враг" (В. Рожкин); "Бей, сын, врага стальным ударом! Пускай трепещет недруг злой!" (Н. Ослин); "Врага мы били, бьем и будем бить" (И. Шердаков); "Наш девиз в смертельной схватке - кровь за кровь и смерть за смерть!" (М. Майн); "Без жертв не

добиться победы над зверем, возьмем ее с боем - умножим труды!" (С. Вишневский).

Другим источником, наполнявшим это русло, было творчество "молодых поэтов", поэтические сборники которых почти полностью состоят из текстов, подобных стихотворению А. Софронова "Вперед, пехота!": "По проселочным дорогам - все вперед и все вперед - по ярам и по отрогам наша славная идет. Поперек лежат болота, - кто в походе их сочтет? Наша славная пехота все пройдет и все возьмет... Где повзводно, где поротно, где атакой, где в обход - наша славная пехота все пройдет и все возьмет. В грозном тяжелом дыме - все вперед и все вперед - под знаменами родными все пройдет и все возьмет". Стихотворение написано в 1941 году, автор находился в рядах действующей армии, но подобный текст не был только циничным и оскорбительным по отношению к "нашей славной пехоте", именно в это время отступавшей со страшными потерями и оставляя в "котлах" противника по 600. 000 человек. Прежде всего здесь была школа: не готовые к восприятию происходящего, многие "молодые поэты" вступили на проторенную тропу официальной советской риторики предвоенного образца.

Застылость риторических клише и бодрячества восходят в этих текстах прежде всего к героическим песням 30-х годов о гражданской войне. В принципе эти тексты не подлежат дальнейшей редукции, восходя к риторическим клятвам, подписям под агитационными плакатами и лозунгам. Отсюда - характерная для них "афористичность" ("Врага мы били, бьем и будем бить"), простота рифмовки (спать-ковать, дадим-победим, носим-косим), абсолютный антипсихологизм плаката, всегда обращенного к массам и ни к кому в отдельности - у этих текстов не может быть ни персонажей, ни читателей, вместо них - некие абстрактные величины (отец говорит сыну. "Бей, сын, врага стальным ударом! Пускай трепещет недруг злой!"; мужчина обращается к любимой: "Когда змею раздавим мы в борьбе, - тогда вернусь, любимая, к тебе"). В определенном смысле такого рода стихи не просто периферийны в основном пространстве войны, власти и массы, но заведомо чужды этому резко изменившемуся во время войны пространству (симоновское "Убей его!" можно рассматривать как прямую противоположность всем этим "врага в атаках косим" и "хлеб государству дадим").

Выпадая из основного культурного пространства войны, эти тексты были так же неприемлемы для власти и массы, как и тексты, находившиеся на другом полюсе и обращенные к человеку вне массы. Жаждавшая "самой широкой, самой щедрой человечности, без всякого

окостенения и олимпийства"¹⁰³, советская критика постоянно улавливала как переливы этой "щедрости", так и "опасность" окончательного разрушения "окостенелых" форм. Так, в ходе дискуссии о военной поэзии, прошедшей в советской периодике в 1944 году, многие весьма критически оценивали "излишне человеческие" пассажи в поэзии военных лет (А. Суркова, например, упрекали за строки: "До тебя мне дойти нелегко, а до смерти четыре шага" как излишне пессимистические). "Очеловеченная" советская литература находилась посредине между старыми риторическими формами и "человеческими". "Человечность" нужна была власти лишь в той мере, в какой она мобилизовывала массы, но стоило поэзии отклониться от проложенного властью русла, немедленно следовала ответная реакция.

Оба указанных полюса четко фиксировались советской критикой уже во время войны: "Казалось бы, героика особенно уместна во времена, подобные нашему. Несомненно, ее значение сейчас велико... Вот мы открываем газету, на первой странице которой - приказ Верховного Главнокомандующего. В нем сконцентрирована подлинная героика. Названия завоеванных городов (примечательно здесь это откровенное "завоеванных" вместо традиционного "освобожденных". - Е.Д.), величавые цифры, отмечающие вражеские потери (только вражеские. - Е.Д.). Вереница дивизий и полков, совершивших великое дело. Стихотворение, помещенное на второй или третьей странице, говорит о том же, но в более отвлеченных словах. Оно пытается иллюстрировать приказ, но кажется несравненно более тусклой его копией. Пусть даже оно выразительно и горячо само по себе (любые выразительность и жар меркнут, разумеется, перед Словом Приказа Верховного Главнокомандующего Сталина. - Е.Д.)... именно лирическое стихотворение способно выдержать всю нагрузку войны. Ведь оно говорит о главном, - о человеке, находящемся в центре событий"¹⁰⁴. Означало ли это "проповедь лиризма без берегов"?

Только после войны критика могла сказать, что, например, в стихотворении К. Симонова "Жди меня" "неудачной следует признать середину второй строфы, говорящую о чувствах сына и матери: «Пусть поверят сын и мать в то, что нет меня»"¹⁰⁵. Еще во время войны этого нельзя было сказать о стихотворении, о котором даже советская критика писала: "В истории советской поэзии вряд ли было другое произведение, имевшее такой массовый отклик. Это стихотворение искали, вырезали из газет, переписывали, носили с собой, посылали друг дру-

¹⁰³ В. Александров. Письма в Москву. - Знамя, 1943, N 1, с. 152

¹⁰⁴ С. Спасский. Письма о поэзии. Письмо первое. - Звезда, 1945, N 1, с. 118-119.

¹⁰⁵ Л. И. Тимофеев. Современная литература. - М., 1947, с. 228.

гу, заучивали наизусть - на фронте и в тылу"¹⁰⁶. Чем же не устроило критику это стихотворение через несколько лет? "Слишком человеческим" - подчеркнутой сексуальностью симоновского текста: он обращен именно и только к женщине (любимой, жене), отношения с которой противопоставляются отношениям с друзьями ("пусть друзья устанут ждать"), с матерью и сыном, с "другими". Именно и только женская любовь (не материнская, не сыновья, не дружба) "спасла меня".

Совсем немногие тексты военных лет выходят за пределы того русла "человеческого", что было проложено властью, но каждый из них (включая названные выше) стоит отметить. К их числу, несомненно, относится стихотворение С. Гудзенко "Перед атакой", в котором без всякой аффектации и подчеркнуто интимно и правдиво передано ощущение человека в бою и доминирующее здесь чувство - чувство страха смерти, которое и было табуировано в военной литературе, скрыто за "подвигом" и "бессмертием", ненавистью и местью.

Тоталитарная власть, стремящаяся к монополии на контроль, постоянно моделирует ситуации, ставящие человека перед отсутствием самой возможности выбора, ситуации экзистенциальной безвыходности. Она взрывает поверхностное представление о войне как о хаосе, рождающем бесконтрольность и безнадзорность. Власть не только институционно оформляет тотальный контроль за человеком, распоряжаясь его жизнью на фронте и в тылу, но и идеологически, постоянно говоря: убей его или будешь убит сам. "И оставь, товарищ, если у тебя есть хоть на минуту, оставь личные мелкие соображения: «Как бы мне увильнуть, куда бы мне спрятаться, как бы мне уцелеть, как бы мне остаться в стороне». Не об этом идет речь, и нельзя думать сейчас о личном, и не убережешься ты, если у тебя есть шкурные или трусливые мысли. Народ тебя найдет и не простит тебе. Спросит: «Где ты был, прятался? Отвечай!» И враг тебе не даст пощады, он тоже постарается тебя найти. Путь единственный и прямой - итти всем, итти, не щадя себя..."¹⁰⁷. Об этом пути - "единственном и прямом" - бесчисленные рассказы о "презренных трусах", о "суровом и справедливом наказании" дезертира. Отсюда - табу на тему о пленных (пленных нет - есть только предатели), изображение жизни на оккупированных противником территориях как сплошного сопротивления и партизанской войны.

В статье "Народ и история" Е. Книпович писала, что в ходе войны советские люди "стали новыми людьми и вместе с тем стали до конца

¹⁰⁶ В. Александров Письма в Москву - Знамя, 1943, N 1, с. 160

¹⁰⁷ В. Вишневский Мы можем победить, должны победить и победим! - Собр. соч в 5-ти тт Т 6 (дополнительный). - М., 1961, с. 112-113

самими собой"¹⁰⁸. В полной мере это относится к советской литературе: став новой, перейдя с властью рубикон ненависти, она действительно до конца стала самой собою - советской литературой. Именно война сроднила до конца литературу и власть - вынужденный неравный брак по расчету стал браком по любви: перенесенные испытания лишь скрепили этот союз.

ЖЕСТ КАК ЖАНР

Озвучивая голоса власти и масс, литература должна была подвергнуться глубинной перестройке. Без этой *внутренней* перемены нельзя было бы говорить о действительном ее изменении. Произошла резкая перемена оптики, приведшая к таким изменениям дискурса, которые стали в советской литературе необратимыми.

В феврале 1943 года А. Толстой выступил с речью на конференции о детской литературе в Наркомпросе РСФСР. В его речи есть слова, которые могли бы быть взяты эпиграфом к этому разделу. "Почему так хорош и художественен язык народной речи? - спрашивал А. Толстой. И отвечал. - Потому что в народной речи живут и всегда действуют законы рождения языка. Язык рождается как подтверждение и обогащение человеческого жеста. Под жестом я разумею не только жест руки, но и все внутреннее состояние человека в данное мгновение, все его устремление. Вначале жест, затем слово - таково происхождение языка, подтверждающего, а затем и заменяющего жест. Магия языка в том, что художник, произнося слово, вызывает у слушателя внутренний жест, эмоцию, идею..."¹⁰⁹ Мысль знаменательная и позволяющая взглянуть на литературу войны под новым углом. Ведь если так, то и жанры языка власти рождаются как оформление жеста.

Очевидные жанровые сдвиги в литературе периода войны были результатом "ломки голоса" власти. Но подходить к внутрилитературным, жанровым трансформациям с традиционными мерками менее всего продуктивно. В советской литературе и тем более в литературе периода войны перед нами особый тип дискурса: мы не имеем здесь дело с литературной генологией - жанры соцреализма несут в себе не "память литературы". Они оформляют голос власти и сохраняют в себе ее память, а поскольку власть постоянно апеллирует к глубин-

¹⁰⁸ Е. Книпович. Народ и история - Знамя, 1943, N 7-8, с.251.

¹⁰⁹ А. Толстой. Книга для детей - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с.353.

ным архетипам массового сознания, жанры советской литературы оформляют и эти архетипы, что особенно видно в жанровой системе периода войны. Перед нами здесь особый тип кодирования - потоков желаний массы и потенций власти. Жанры советской литературы и сохраняют память этого кода.

Война, обостряя процесс массового заражения и продуцируя общую аффектацию, превращает индивидуальную агрессивность в непредсказуемость коллективного действия. Так возникает ситуация, когда общество, подобно пчелиному рюю начинает «вальсировать», шарахаться и застывать в оцепенении. Символический жест в таком типе сообщества приобретает решающее значение в качестве едва ли не универсального прибора управленческой навигации¹¹⁰. «Жестикуляция» власти и артикулировалась литературой, оформляясь в жанре. В нем застывает, отливается символизация влечений массы и власти, в них происходит окончательная кристаллизация и превращение аффекта в символический жест.

Вот почему вся литература войны так легко раскладывается на жанровые типы, глубинно оформленные в массовом сознании: это формы посланий, наказов, писем, плачей, одических проклятий и материнских напутствий, клятв и т. д. И, как можно видеть, чаще всего это формы ритуала, поддающиеся описанию не по законам памяти литературного жанра, но по законам памяти власти и массы, поскольку ритуал в отношениях между ними играет едва ли не ключевую роль. обретая сакральный смысл и подменяя собой правовую норму, он выступает в качестве регулятора этих отношений. Именно поэтому, например, разного рода указы (со стороны власти) и клятвы (со стороны массы) играют такую важную роль в качестве операций в технологии обработки сознания.

Но с точки зрения массовой психологии важно видеть, что ритуал фиксирует раздвоенность сознания, балансирующего между понятием дома и понятием жизненной целесообразности, жупелом коллективной угрозы и индивидуальными влечениями. Вполне логично предположить, что режиссер ритуала использует присягу в качестве приема внушения, стремясь вызвать у индивида состояние «контролируемой шизофрении». Огромная роль в закреплении такого состояния принадлежит чисто внешним атрибутам символического жеста¹¹¹. Не случайно, например, клятва стала еще до войны ключевым вербальным и пластическим жанром власти: клятва Сталина на верность Ленину, клятва народа на верность партии и т. д. - все это закреплено во множестве стихотворений, поэм, картин, фильмов, в мас-

¹¹⁰ О.В.Белый. Тайны "подпольного" человека, с 104

¹¹¹ О.В.Белый. Тайны "подпольного" человека, с 55.

совых ритуалах (формы приветствия партийных форумов и т. п.). Клятва моделирует главное символическое действие в отношениях господства и подчинения, откристаллизованное в ритуале воинской присяги.

Из множества текстов этого жанра периода войны обратимся лишь к одному стихотворению - "Клятва бойца" И. Фефера, на котором можно показать "грамматику" жанра. Стихотворение начинается с перечисления "объектов", которыми клянется боец: "нестареющим солнцем", "изумленной звездой", "всем, чем можно поклясться перед вечностью нашей седою", "своей кровью, глазами" и т. д. Перед нами - ритуализированный жест, апеллирующий к исходным, "натуральным" величинам: солнце, звезда, кровь. Эта вполне языческая клятва, однако, социализуется: "Клянусь, как в присяге, оружием, стремящимся в праведный бой". Как и всякая присяга, она живописует сложности выполнения обета: "И если тевтонская пуля пронзит мою правую руку - я левой сожму парабеллум, забуду в сражении муку; а если и левую руку пронзят - я не стану слабей, я буду ногами топтать их, проклятых фашистских червей". Упомянутая возможность остаться без рук (рука "отрубается" в случае преступления закона) подводит нас к следующему акту ритуального действия: далее клятва моделирует негативную сторону события ("и если я нарушу эту мою священную клятву, пусть настигнут меня гнев и суровое наказание советского народа"): "Недаром клянусь пред отчизной, пред миром клянусь я недаром, и перед народом древнейшим, и перед отцом моим старым. И если я клятву нарушу, - пусть, грозен и неумолим, народ, как штыком беспощадным, пронзит меня гневом своим. И пусть от меня отвернутся и дети, и сестры, и братья, на страшных кострах негасимых веками, да буду сгорать я. Пусть прах мой земля не приемлет, и пусть человечье жилье, детей устрашая припомнит презренное имя мое".

Перед нами - типичная клятва на крови. Только такая клятва - собственной жизнью - выслушивается властью, которая не признает никаких отчужденных "объектов", поскольку заранее не доверяет клянущемуся. Здесь использование традиционной символики (древнейший народ, старый отец, дети, сестры, братья, горение на кострах, прах не приемлет земля и т. п.) подчеркнуто ритуально: клятва на священной книге, например, предполагает у клянущегося страх Божий и значит, достаточно высокий уровень личностного самосознания. Но власть заранее предполагает отсутствие этих качеств у клянущегося, требуя от него "страшной клятвы" - на крови. В известном смысле эффект клятвы исчезает, поскольку, если власть не доверяет клянущемуся, нет смысла ни в каком усилении клятвы - степень устрашения (а все стихотворение, как можно заметить, строится на усилении картин ужасов, доходящем до истерики) становится за-

ведомо избыточной. Клятва на наших глазах превращается в чистый ритуал, переводится в знакомое пространство тавтологии, ибо из самого события клятвы исчезает главное - момент доверия клянущемуся.

Это по-своему понимала советская критика, видевшая в "призывно-публицистических стихах начального периода войны" "тот боевой клич тревоги, который приводит войска в состояние боевой готовности, тот сигнал, с которого начинается героический подвиг народа и его искусства"¹¹². Действительно, здесь нет ничего, кроме сигнала. Это текст-сигнал, переводящий читателя в пространство "истории", повторяемости, ритуала и, тем самым, помещающий его в пространство нормализации и тотальной просматриваемости.

Процесс нормализации зашифрован в самой жанровой норме. Жанр здесь подобен откристаллизованной застывшей массе интенций власти, а его структура - кристаллической решетке этих интенций. Однако "застыванию" противостоит достаточно динамичная мотивная структура военных текстов. Соотношение динамики и статики, жанра и мотива держат здание этой литературы. При этом важно видеть, что мотив изоморфен жанру в том смысле, что он сохраняет ту же жестовую природу, но с опорой не на окультуренный архетип (клятва, плач или послание), но на архетип первичный, так сказать, ментальный. Поскольку же ментальные структуры свободнее и динамичнее культурных, мотив сохраняет следы этой динамики, а потому он более приближен к массовому сознанию, более "обнажен", более психологически "достоверен".

Мотивы военной поэзии закрепляют основные психологические архетипы массового сознания. Так, общий стресс от неожиданного начала войны отлился в мифологизации ее первого дня - 22 июня 1941 года. В советской военной и послевоенной литературе мы найдем бесчисленное повторение одного и того же мотива: последний день школы, выпускной бал, встречающие рассвет выпускники школ, первая любовь или свадьба накануне, жизненные планы и - начало войны (и в стихах - "Тот самый длинный день в году с его безоблачной погодой принес нам общую беду...", и в песнях - "22 июня ровно в четыре часа Киев бомбили, нам объявили, что началась война" и т. д. и т. д.).

Такова и природа мотива любви и смерти в военной поэзии, мотива разлуки и ожидания. Обращает на себя внимание чистая знаковость участников события, их безымянность. Здесь действуют отец, мать, сын, дочь, жена, подруга. Мать, как правило, провожает сына-бойца, отец наставляет, жена ожидает. Потом уходит на фронт сын

¹¹² И. Спивак. Советская поэзия периода Великой Отечественной войны в жанровом развитии, с. 22

(младший брат) бойца, затем - дочь в медсанбат, ополчение или в партизаны. О матери при этом говорится в утвердительном наклонении (она, конечно, ждет), о жене - в повелительном (к ней обращен постоянный призыв - "Жди меня"). Письмо (один из самых распространенных жанров военной поэзии) чаще всего от матери, но к жене. Отсюда и мотив возвращения - сын вернется к жене и матери. Причем матери он нужен любой (здоровый или калека), с женой же связаны постоянные терзания (примет ли?). Характерно, что формула диалога "мать-сын" равна формуле "родина-солдат" ("В час испытаний поклонись отчизне по-русски, в ноги, и скажи ей: "Мать! Ты жизнь моя! Ты мне дороже жизни! С тобою - жить, с тобою умирать!" Дм. Кедрин. "Завет"), а формула "жена-муж" - формуле "Россия-сын" ("Но есть еще одна святая сила. Она меня любовью осенила, благословение дала свое - не женщина, не смертная - Россия, великое отечество мое" Ник. Грибачев. "Иду!" - в данном случае формула "от обратного" - "не женщина", чаще - "как жена"). При этом любовь к жене то доминирует над любовью к матери (как у К. Симонова в "Жди меня"), то наоборот ("Жен вспоминали на привале, друзей - в бою. И только мать не то и вправду забывали, не то стеснялись вспоминать. Но было, что пред смертью самой выдавший не один поход седой рубака крикнет: - Мама! - ...И под копыта упадет" Марк Максимов. "Мать"). В плачах, напротив, - материнская любовь и любовь жены к мужу.

И только в периферийно-риторической поэзии перед нами знакомое по довоенной поэзии равенство формулы "отец-сын" формуле "Сталин-воин". Такая развитость первого - женского - полюса мотивной структуры военной поэзии и редукция второго - отцовского - наводит на мысль о переходе от отцовства к материнству в культуре (от вождя-отца к матери-родине), но этот переход нельзя воспринимать как "смену" идеологического вектора, ибо мотивная структура военной поэзии фиксирует прежде всего трансформацию образа власти, сопровождающуюся, что немаловажно, интенсификацией не только образа, но и самой власти.

Зададимся вопросом: что же тогда фиксирует эта динамика мотивов? Если она не фиксирует никакого изменения самого характера власти, то остается предположить, что здесь запечатлен лишь новый жест власти.

Не менее важна система пространственных мотивов. К ним относятся постоянные мотивы фронтовых дорог, атаки, боя за "пядь земли", дом, "высотку". В соединении с телесными мотивами они образуют советский редуцированный вариант поэзии "крови и почвы". В пространственных мотивах доминирует мотив "неотданной", "защищенной" земли. Причем этот мотив прямо соединен с телесными мотивами: "Там, где решили друзья умирать, и там, где они легли, осталась не-

тронутый пламенем пядь бессмертной советской земли" (М. Матусовский. "Баллада о трех друзьях") или "И он, нахлебавшись смертельного ветра, упал не назад, а вперед. Чтоб лишних сто семьдесят два сантиметра вошли в завоеванный счет" (З. Городецкий). Своим телом солдат, упавший вперед, занял, отвоевал у врага участок земли. В телесных образах доминируют: грудь ("закрыли грудью родную землю" - развернутая метафора - многократно воспроизведенный подвиг А. Матросова, грудью закрывшего амбразуру вражеского дзота) и сердце-кровь.

Пробитое пулей (осколком) сердце и "алая кровь" также связаны с мотивом земли ("Всего лишь горсточка земли, пропахшей порохом и дымом, земли с высот, где шли бои и день и ночь неукротимо, земли, гудевшей под огнем, на взрывах изрытом склоне. И вот остывший чернозем держу я молча на ладони. Не нахожу особых слов. Земля не любит красноречья... В ней запеклась и наша кровь надолго. Намертво. Навечно" Дм. Дажин. "Горсть земли"). Вся парадигма мотивов крови в военной поэзии может быть считана в стихотворении "Прости, Родина!" Мусы Джалиля: "Не я ли писал спутнику жизни: «Не беспокойся, - писал, - жена. Последняя капля крови капнет - на клятве моей не будет пятна». Не я ли стихом присягал и клялся, идя на кровавую войну: «Смерть улыбку мою увидит, когда последним вздыханьем вздохну». О том, что твоя любовь, подруга, смертный огонь гасила во мне, что родину и тебя люблю я, кровью моей напишу на земле... Вновь заря над колючим забором, будто подняли знамя друзья! Кровавой ненавистью рдеет душа полоненная моя". Последняя капля крови, кровавая война, написать на земле кровью последнюю клятву, кровавая ненависть...

Мотив "крови и почвы" в отличие от того же мотива у противника располагался в советской литературе периода войны не на временной, а на пространственной оси. Хотя здесь, разумеется, присутствовали темпоральные координаты ("страницы героической истории России"), так же как и в нацистской концепции присутствовал спатальный аспект ("жизненное пространство"). Интересно, однако, что советский пространственный вектор историчен по-своему: между землей и телом в военной поэзии находится партийный (комсомольский) билет, пробитый вместе с сердцем и залитый ("обагренный") кровью: "Насквозь пробитый пулею лихою, загородивши сердце сколько мог, он как свидетель гибели героя ворвался в мир моих ночных тревог. И долго я молчал над ним, пробитым горячей виноградной свинца, над книжечкою, что в бою открытом лежала возле сердца у бойца" (Л. Первомайский. "Партбилет"), "Кровь, струею хлынувшая рьяной, гневно растеклась и запеклась.. Стих, мой, прославляющий геройство, песня, что сейчас отозвалась, - на билете славном комсо-

мольском, кровь, струясь из сердца, запеклась" (А. Прокофьев. "Билет N 4 142 357"), "Билеты пробиты пулями, и кровь - как печать сургучная, перед которой лишними становятся все слова" (Ив. Краснов. "Партбилеты"), "На груди - словно вечное пламя - с силуэтом вождя билет... Был штыком он пробит, был прострелен вместе с сердцем безусых ребят" (Н. Рыбалко. "Комсомольский билет").

В рассказе Б. Горбатова "Партийный билет" (ноябрь 1941 г.) - целая философия партбилета, вырастающая из истории о том, как трус зарыл свой партбилет в землю, а "воин-большевик" не побоялся, что попадет с такой "уликой" в плен. Мотив партбилета приобретает здесь некий экзистенциальный смысл: "решение должен принять боец-большевик у последней пушки, в отчаянном положении... решение о партийном билете. Труп большевика может достаться врагу. Партийный билет достаться не должен. И коммунист уничтожает партбилет вместе со своей жизнью. Они умирают вместе, большевик и его партбилет. Они не сдаются... вот он, закон жизни и смерти большевика. Предательство - умереть, оставив партбилет врагу. Вдвойне, втройне предательство - уничтожить партбилет для того, чтобы сохранить себе жизнь". Как ясно из сказанного, партбилет уничтожить нельзя и не уничтожить тоже нельзя: он - некий эквивалент жизни. Эта безвыходная ситуация может разрешиться лишь чудесным образом, но как бы она ни разрешилась - перед нами абсолютно символическое пространство, а действия в нем - чистая жестикуляция. Понимала это и советская литература: "Сердце, бьющееся под солдатской шинелью, - писала в 1941 году В. Василевская, - знает и чувствует, что эта маленькая красная книжечка - неразрывные узы, объединяющие лучшее в народе с величием покоящегося в мавзолее и величием бодрствующего в Кремле... сегодня больше чем когда-либо он является символом, лозунгом, знаменем. А советский народ высоко поднимает свои знамена"¹¹³.

Жест возникает на взрыве обыденности, на разрушении конвенциональности - будь то вербальный жест (типа обращения: "Братья и сестры") или пластический (характерен в этом смысле образ поэта, застывающего в позе матери, провожающей сынов на фронт, у И. Абашидзе: "Вижу - поэт провожает войска, руки с надеждой вслед простирает" - "Поэтам Грузии"). Выделенность "красной книжечки" из всех других символов окружает символическим ореолом и экстремализует все ситуации, с ней связанные. Нарушается стереотип поведения и всякое телодвижение обретает характер жестикуляции. Подобно тому, как нарушение языковой конвенциональности сразу же фиксирует, притягивает внимание к самому факту такого нарушения, объект,

¹¹³ В. Василевская Партийный билет. - Собр. соч в 6-ти тт. Т. 6. - М., 1955, с. 464

предназначенный, "выделенный" для жеста, обретает особый статус. Количественная повторяемость жеста в этом случае прямо пропорциональна качественной значимости объекта. Жестикуляция предстает формой не только своеобразного контроля, социокультурного насилия и психологического террора, но и формой заражения. Собственно, грань между жестикуляцией литературы и жестикуляцией власти стирается в пространстве "единства искусства и жизни", "вторжения литературы в жизнь", их невозможно разделить: одно есть другое.

Сбывается то, к чему призывал советское искусство И. Эренбург: "Нужно не отображать, а создавать, заселить нашу землю и мир прекрасными холстами, статуями, создать героев романа и трагедии - не так, чтобы люди спрашивали, какой подлинный человек показан на сцене, а так, чтобы подлинных людей до точности определения называли именами вымышленных персонажей"¹¹⁴. Символический жест объявляется доминирующим началом жизни, но за этой эстетизацией жизни нельзя не видеть не только автора жеста (власти), но и энтузиазма зрителей (масс).

Так возникает феномен, который вслед за С. Трегубом и И. Бачелисом можно определить как «Счастье Корчагина». В их статье с одноименным названием этот феномен описан столь полно и красочно, что остается лишь воспроизвести некоторые основные ее моменты. Эта огромная критическая статья открывается вопросом: "Кто такой Павел Корчагин? Человек из книги, герой литературного произведения, образ, созданный творческой силой писателя Николая Островского, - или реальный, действительный человек, существующий среди нас, сражающийся сегодня на фронте?" На этот "странный вопрос" авторы отвечают следующим образом: "Мы знаем Павла Корчагина по книге «Как закалялась сталь». Он существует только на ее страницах... С другой стороны, мы знаем, что читатель не без основания давно уже поставил знак равенства между Павлом Корчагиным и Николаем Островским, отождествил героя и автора... Если Павел Корчагин существовал, то с паспортом Николая Островского. Но писатель умер. Обаяние его прекрасной жизни, его нравственного подвига сохранилось на страницах книги. Стал ли Павел Корчагин только воспоминанием об Островском?"

На этой риторической ноте вопросы заканчиваются и начинается чудо: "Тут мы сталкиваемся с редкостным явлением в литературе. На наших глазах со страниц книги герой переходит в жизнь и продолжает идти в ней своим путем. Человек из книги становится реальным лицом нашей реальной жизни. Совершается тот полный цикл вза-

¹¹⁴ И.Эренбург. Час искусства - Советское искусство, 1944, 7 ноября

имодействия литературы и действительности, который делает книгу Островского книгой большой судьбы. Образ Корчагина был подсказан писателю не только его биографией, - он был подсказан целым поколением сверстников. Воплощенный пером умного, искреннего художника, этот образ прошел через короткую историю своего книжного существования, чтобы оказать огромное влияние на читателей, увлечь, взволновать, ответить каким-то необходимым потребностям сознания, возбудить интерес и фантазию и, наконец, снова перевоплотиться в жизнь, дать начало многим подобным себе".

Что же заставило авторов взяться за перо? Не только желание повторить основные постулаты соцреализма: "Мы столкнулись с фактами, с тем, что судьба литературного героя вышла из книжных берегов и широкой волной переплеснулась в жизнь. Мы начали собирать появлявшиеся в печати, попадавшие в поле нашего зрения документы, письма, записки, дневники, высказывания, указания на эту новую, вторую жизнь Павла Корчагина. Разумеется, то, что попало нам в руки, составляет только ничтожную часть материала, который дала для этого война, но самый характер документов, полученных через печать, через московский музей им. Н. Островского или путем личных наблюдений, говорит о том, что нет необходимости доводить их численность до бесконечности, ибо оказалось, что след Корчагина идет через мощную толщу человеческих жизней".

Вся статья - огромный перечень материалов, говорящих о том, что герой действительно перешагнул из книги в жизнь: книгу читают ночью при лучине и днем при бомбежке, читают в землянках, блиндажах, окопах, читают вслух и про себя как откровение, книгу находят в вещмешках убитых бойцов, для одних она становится талисманом, для других - учебником жизни, о Корчагине бойцы пишут в письмах и дневниках как о самом личном и дорогом, сравнивая себя с ним, ища в нем поддержки, видя в нем образец... Нет никаких оснований не верить авторам - все это, очевидно, действительно имело место. Критики видят причину "необыкновенного феномена" в том, что герой Островского - "не святой, не подвижник, не исключительный человек, а человек массы - Корчагин, и все, что ему доступно, доступно всякому советскому человеку... Пришла война, и Корчагиных стали считать тысячами"

"Тысячи Корчагиных" - новый ли это "человеческий материал", прошедший "перековку" - "переплавку" в горниле четвертьвековой довоенной советской истории? Вопрос количества становится здесь определяющим: ясно, что эти "тысячи" - действительно лишь "тысячи" в многомиллионной стране, лишь тонкий срез массы, но этот срез уже был сформирован. Нельзя при этом забывать, что Корчагин "читается" не только как герой, но как человек, наделенный огромной ви-

тальной силой, способный противостоять ударам судьбы, противопоставлять ей свою волю - так что среди этих "тысяч" немало уставших, ищущих в герое Островского поддержки. Авторы статьи имеют в виду, конечно, не их, но тех, кто "читал" Островского социалистически, героически. И ключевой вопрос здесь: насколько обширен, плотен и активен этот слой массы, на которую делает ставку власть? Насколько способен он стать протуберанцем постоянно необходимых власти героизма и войны?

Авторы, конечно, свято верят в непрерывность процесса "перековки": "Большевик Жухрай воспитал Корчагина, - и большевик Корчагин в свою очередь сумел стать воспитателем тысяч новых большевиков, людей сталинского племени, людей советского поколения, для которых имя Корчагина стало нарицательным". Что тогда есть важнее литературы, совершающей дело "формирования нового человека" - главное дело советской власти? Авторы доказывают массовость "счастья Корчагина", непрерывность новой "связи времен", через которые глубокой бороздой пролегла война: "Путь Корчагина оказался путем целого поколения. В новой схватке у него не дрогнула рука... Сегодня жизнь дописывает повесть Островского. Сегодня Корчагин, начавший борьбу с немецкими оккупантами в дни гражданской войны, довоевывает с немцами. Война заставила нас проверить многие ценности, в литературе она заслонила немало книг, быстро отошедших в область истории, сразу ставших далекими и безучастными к страданиям и мужеству нового поколения. Зарева пожарищ погасили иные «звезды», другие ярче заблестали на небосводе. В кровавой буре войны советский человек сверяет свой боевой путь по тем, что не померкли. Звезда Корчагина в нашей советской литературе сегодня горит в зените. Кто сверяет по ней компас своего сердца, знает, что он придет к победе и торжеству жизни, родины, народа, человека"¹¹⁵. Этот последний пассаж обнаруживает знакомый революционный пафос футуринаправленной мифологии: "...тот знает, что он придет к победе"

Воздействие жеста демонстрирует в литературе войны свою безусловную силу: становясь жанром, жест власти убивает традиционные культурные жанры, несущие иную, спасительную память-нишу, подобно кукушонку, он выталкивает их из гнезда культуры на периферию или, будучи мутантом, дегенерирует их; жест эстетически воздействует на действительность, но такое эстетизирующее воздействие имеет и свои пределы. Выходя из состояния аффекта, масса становится все менее восприимчивой к жесту кулачки власти. Вот почему власть стремится удержать общество в состоянии перманентной

¹¹⁵ С.Трегуб, И. Бачелис. Счастье Корчагина. - Знамя, 1944, № 4, с. 122, 127, 141, 147.

войны и аффектации. Единственной перспективой, которую может предложить в этом случае власть массам является героический "горизонт ожиданий" - "счастье Корчагина" - жест, ставший жанром, - жанр, ставший жизнью, - жизнь, ставшую войной. Война и стала той силой, что держит в зените "звезду Корчагина".

ПРОЩАНИЕ СЛАВЯНКИ

Русская история XX века знает два страшных катаклизма, производящих радикальный переворот в историческом сознании нации. Оба события получили в советской истории высший титул "Великих" - Великая Октябрьская социалистическая революция и Великая Отечественная война.

Революция была попыткой слома векового типа коммунальности - национального - и замены его новым - классово-интернациональным. Будучи ломкой традиционных форм национальной самоидентификации, революция несла с собой перманентную гражданскую войну, которая из открытой формы перешла в форму постоянного "обострения классовой борьбы" и террора. На уровне же глубинных архетипов революция и новая модель классово-интернационального идентитета, которую она несла, не могла выйти за рамки коммунальной самоидентификации нации. Заменяя идеологический вектор, революция была обречена на "работу" с "непригодным" для нее "материалом" - государством и нацией. Возвращение к прежней идеологической модели, запрограммированное в утопическом революционном проекте, произошло сразу, хотя и в не прямой форме, но уже "социализм в одной стране" требовал усиления государственности и использования старых типов коммунальности, и должно было пройти время, чтобы к середине 30-х годов прагматическая, ревизирующая революционную идеологию политика власти выплеснулась наружу - началась новая, национально-ориентированная "история Советской России".

Это была внутренняя смена идеологического вектора в рамках одной - коммунальной - парадигмы. Не случайно в передовой статье "Правды", посвященной "Замечаниям" Сталина, Жданова и Кирова "по поводу конспекта учебника по «Истории СССР»", положившим начало пересмотру революционной концепции истории, говорилось о том, что "беда Покровского" (и всей советской школы историков-марксистов) состояла в том, что они "не видели переходов и передвижений в рамках одной формулы"¹¹⁶. "Переходы и передвижения в рамках одной

¹¹⁶ Правда, 1936, 27 января

формулы" - гениальное "диалектическое" определение происшедшей смены. "Формула" действительно была "одной" - это была формула коммунального сознания, идеального для тоталитарной власти. Это не было "перерождением революции", ее "предательством" или "реакцией" - это был закономерный результат революционной ломки: массовое сознание постепенно вернулось к традиционным формам и архетипам, *совместив* их с новыми. Путь от "мирового пожара революции" до "любви к отечеству" и "национальной гордости" был возвращением масс к себе. Тоталитарная власть лишь "оседлала" эту "реакционность масс" и использовала ее, но нужна была "страшная клятва" войны, чтобы конь понял наездника и "притерпелся" к нему.

Но возвращение к "патриотизму" не было "откатом" к прежним формам коммунальной идеологии: "прежних форм" уже не было, они были революцией уничтожены, а "творчество" новых происходило на авансцене советской истории. Для того, чтобы эти формы стали, по известному ленинскому определению, действительно "живым творчеством масс", нужна была кульминация "творческого акта", и такой кульминацией стала война: все внешнее, идущее только от власти, теперь стало для масс своим, "кровным, завоеванным". Произошло слияние власти и масс перед лицом грозящего всей коммуне уничтожения.

Страх уничтожения, которым тоталитарная власть строила и поддерживала режим, никогда не грозил самой власти (но лишь укреплял ее) и в глазах масс не был направлен на уничтожение самих масс. Массовый террор от революции до войны, несмотря на свои грандиозные масштабы, в глазах масс всегда был направлен на другого (кулаков, врагов народа, шпионов, диверсантов и т. д.), но война поставила под угрозу сами массы, уничтожение грозило теперь всем.

Сломав перед войной идеологические рамки октябрьской революции, власть вновь оказалась на пепелище, а наскоро возведенное здание новой национал-большевистской идеологии оказалось к началу войны построенным, но незаселенным: новая идеология оставалась пока только идеологией, она не была еще "вбита" в головы в силу отчужденности власти, находилась на периферии массового сознания. Для всякого заселения таких огромных идеологических построек нужно глубочайшее потрясение всего социального организма: массы должны быть *выбиты* из прежних, уже устаревших идеологических стереотипов и *вогнаны* в новые самой действенной силой - страхом. Это и произошло в первый раз в революции и теперь - в войне. До войны новая идеологическая конструкция была отчуждена от масс и только в войне стала для них своей, продемонстрировав и власти и массам свою несокрушимую прочность. Основанная на принципе исторической стилизации, национал-большевистская идеология

стремилась утвердить историческую унаследованность новых социальных форм. Это тот случай, когда "различные исторические формы получают значение трансисторических абсолютных сущностей... реальность грозит превратиться в миф, а реальные противоречия раствориться в изысканной архитектонике магии стилевого единства"¹¹⁷.

Так возникает апелляция к русской истории, которая начинает перетолковываться, а главными фигурами литературы становятся заменившие героев первых пятилеток русские князья и цари - от Ивана Грозного до Петра Первого, от Александра Невского до Минина и Пожарского, от Юрия Долгорукого до Дмитрия Донского. Разумеется, "исторические" романы и фильмы призваны были проиллюстрировать новую концепцию русской истории. Но здесь важно осознать глубинный демократизм происшедшей перемены, чего часто не понимала лево-либеральная критика. Анализируя происходящий идеологический сдвиг в советском обществе и комментируя назначение С. Эйзенштейна руководителем постановки фильма "Иван Грозный", обозреватель выходившего на Западе "Социалистического вестника" писал в 1943 году: "Долг путь от восставших матросов «Потемкина» к Ивану Грозному!.. Как глубоки сомнения в правомерности революционной диктатуры компартии, как потрясена вера в освободительные идеи великой революции, если в области идеологии пришлось отступить к подножию старого государства-левиафана!"¹¹⁸ Разумеется, идеология не отступала - она наступала, формируя такой тип тоталитарного государства, для которого само "старое государство-левиафан" - лишь подножье; здесь не "потрясение веры в освободительные идеи великой революции", но продолжение и логическое завершение революции: между восставшими матросами "Потемкина" и государственным террором времен Ивана Грозного нет никакой пропасти: бунтующие массы нуждаются в терроре власти так же, как и этот террор для своего "приложения" нуждается в массах. Это фундамент коммунальной идеологии, трансформации которой исторически бесконечны, и потому какие-либо "отступления" идеологии, которые здесь всякий раз усматриваются, - лишь плод исторических аберраций.

Историзация войны, апеллируя к глубинным архетипам масс, преподавала им уроки побед русского оружия, заглушая сомнения в возможности победы. Возникал сложный симбиоз прошлого-настоящего-будущего, кристаллизовавшийся в идеологию войны. Этот многовекторный симбиоз имел не только временную, но и простран-

¹¹⁷ О.В.Белый. Тайны "подпольного" человека, с. 14-15.

¹¹⁸ Вера Александрова. Литература и жизнь. Очерки советского литературного развития, с.431.

ственную ось, опирающуюся на русскую национальную историю. Это и была, по официальному определению, Великая Отечественная война.

Ожившая, расцвеченная, героизированная накануне войны, русская история во время войны окончательно застыла на гребнях побед: "Перелистай историю России, прочти ее за годом год подряд. О мужестве, о храбрости, о силе народа нашего страницы говорят", но апелляция к 1812 году, когда "выходила баба Василиса", когда "Денис Давыдов шел - и враг бежал", неизменно упиралась в советскую историю, которая по наследству принимала "эстафету побед": "Перелистай историю походов страны советской, всю прочти подряд. О героизме нашего народа ее страницы говорят!" (В. Гусев. "Народная война"). Определение нового национального идентитета становилось предельно простым: "Лучшие традиции русского народа, помноженные на величайшие завоевания советской современности, это и есть советский патриотизм" (знаменательно, что это объяснение феномена "советского патриотизма" мы читаем на страницах журнала "Коммунистический интернационал")¹¹⁹. В этой смеси русской и советской истории не только "снямалась" октябрьская революция, но и рождался небывалый симбиоз "советского патриотизма", в котором произошло расщепление лексики и грамматики: лексический строй сохранял следы революционно-интернациональной риторики ("советский"), а ключ к грамматическому строю лежал в традиционной национальной парадигме массового сознания ("патриотизм").

Результатом такого расщепления явилась почти карикатурная форма описания сознания советского бойца: "Советский воин - это человек, о котором метко сказал А. Сурков: «Аз есмь Тимофеев Иван, коммунист, воспитанник Сталина, русский солдат», человек, воспитанный в условиях советского строя на лучших традициях русской культуры"¹²⁰. Вся формула Суркова (как и дублирующий ее комментарий З. Кедрин) поистине межеумочна: соединение русскости и советскости на чисто вербальном уровне особенно ясно проявляет эффект оксюморона. Взаимоотторжение двух частей формулы, которая должна характеризовать "советского воина" как человека массы в глазах самой массы и власти, может быть преодолено и действительно преодолевается только в состоянии бессознательности и беспамятства, достигающих апогея в аффекте войны. Власть видит перед собой героя известной подписи С. Маршака под популярным во время войны плакатом: "Бьемся мы здорово, рубим отчаянно, внуки Суворова, дети

¹¹⁹ А. Мясников Отечественная война и советская литература. - Коммунистический интернационал, 1942, N 7, с. 70.

¹²⁰ З. Кедрин Черты советского патриота в художественной литературе. - Агитатор, 1944, N 17-18, с. 17.

Чапаева!" Только *одновременно и* внук Суворова, и сын Чапаева готов ощутить себя преемником сразу двух мифологизированных и приближенных друг к другу историй - русской и советской.

Война, стремительно заселив идеологическое здание национал-большевизма, одновременно и сбалансировала его несущие конструкции. Эта балансировка постоянно ощущается в литературе войны, но сами несущие конструкции видны совершенно отчетливо. Эта "проницаемость" новой коммунальной доктрины часто давала повод для утверждения об "отступлении коммунистической идеологии". Действительно, здесь уже присутствовала очевидная идеализация прошлого дореволюционной России. Характерны в этом смысле совершенно идиллические - "под Аксакова" - воспоминания у А. Толстого: "Вглядываюсь в прошлое, и в памяти встают умные, чистые, неторопливые люди, берегущие свое достоинство. Вот отец моего товарища по детским играм - Александр Сизов, красавец с курчавой русской бородкой, силач... Я помню, в избе с теплой печью, где у ткацкого станка сидит молодая, в углу на соломе спит теленок, огороженный доской, мы, дети, собравшись за столом на лавках, слушаем высокого, похожего на коня старика с вытекшим глазом: он рассказывает нам волшебные сказки..."¹²¹.

Была здесь и "реабилитация" религии. Показательно в этом смысле стихотворение А. Недогонова "Слово о русском воине Авдее - сыне ктитора": "Привычка во мне - превыше всего: привык встречать молитвою зорю, кланяться равно и счастью и горю, и, думаю, взводного своего и землю молитвою не опозорю. А быть мне с вами в одном строю: сроднила война нас в разливе полом. Пушай разговаривают в бою крест и пуля одним глаголом!. Нужно ежели - возглавлю взвод, первым полезу на чужеземца, и верю, что с богом пройду вперед, бог - это Русь, что во мне живет, а этого бога нету у немца!" Эти "сроднила война нас", "крест и пуля" и, наконец, "бог - это Русь" в высшей степени знаменательны не только как предел "всеядности" идеологии. Такая идеологическая "открытость" новой доктрины тоталитарной власти объясняется не коммунистическим и не патриотическим ее характером: ее межеумочность отражала состояние центральных (при любых идеологических "одеждах") ее субъектов - массы и власти.

Верность государству, верность вождю, воинская отвага и другие добродетели войны нуждались в исторической укорененности и находили себя прежде всего в пространстве *русской* истории. Во время войны на первый план выдвинулся "военный гений русского народа" в ореоле других его национальных добродетелей: "Русский народ заселил и оплодотворил своим трудом огромные пространства, он соз-

¹²¹ А Толстой. Что мы защищаем. - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 82-83.

дал великую литературу, он дал плеяду гениальных композиторов, художников, зодчих, дал миру величайших ученых. Сейчас он дал миру новое свидетельство своей творческой мощи - стратегию и военное искусство"¹²². Главное же - **государственный** гений, который по наследству передавался теперь советскому народу: "Война, как бы резцом гениального скульптора, изваяла перед нами, перед всем миром фигуру нового советского человека. Ему перед смертным боем есть на что оглянуться: на им самим облюбленную в мечтах и построенную, политую трудовым потом громаду государства..."¹²³.

А. Толстой, конечно, прав: кроме "громады государства" и власти оглянуться оказалось не на что - "облюбанными в мечтах" и "политыми трудовым потом" оказались не идеалы "мировой революции" и не идеи "социальной справедливости", но прежде всего **государство**. Оказалось, что именно идеи государственности лежат в основе исторической деятельности советского человека: "... счастье советского человека неразрывно связано с благополучием государства, обеспечивающего расцвет человеческой личности, гармоническое и полное ее развитие. Инстинкт государственности присущ советскому человеку, хозяину своей страны и своей судьбы, идея государственности руководит его самосознанием"¹²⁴. Разумеется, к "человеку" все это имеет слишком опосредованное отношение - прежде всего здесь самосознание власти и массы.

Кажется, что во время войны даже революционная лексика умирает и "советское" становится синонимом "русского", "революционное" синонимом "национального" (хорошо это выразил А. Толстой: "Широта подлинного всечеловеческого сознания, присущая коммунизму, воспитывается на молоке матери-родины"¹²⁵). Но это не так: на приспособленном еще до войны фундаменте русской истории власть моделирует все-таки советскую историю и идеологию советской государственности.

И потому рядом с идиллическими картинами дореволюционного прошлого мы найдем в литературе войны идиллические описания довоенной советской жизни: "Мы не знали другой власти, кроме родной, советской. И, значит, мы не знали безработицы, бесправия, черного дня. Вот я проехал по прифронтовой полосе. Черт побери! Я и сам не знал, как наша земля богата. Оно скрывалось до войны по тихим животноводческим фермам, колхозам, эмтээсам, в стороне от большака, это богатство. Война выплеснула все на дорогу. Какие огромные

¹²² И Груздев Родная земля. - Л., 1944 (особ. гл. "Военный гений русского народа").

¹²³ А. Толстой Бессмертные. - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 133.

¹²⁴ Э. Кедрина. Черты советского патриота в художественной литературе. - Агитатор, 1944, № 17-18, с. 20.

¹²⁵ А. Толстой На историческом рубеже. - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 356.

стада у нас! Какие могучие, откормленные кони! Сколько птицы! Какие хлеба, какие сады шумят под ветром! Я ехал по дороге и видел: несколько километров подряд один к одному стояли у обочины комбайны, точно парад индустрии колхоза. А наши города? Те маленькие, захолустные, безвестные районные центры, куда, если бы до войны довелось, поехал бы сморщившись: глушь! Оказывается, и они расцвели, растянулись, украсились. Захолустья нет! А дороги! Я к черту отбросил свою карту. Она устарела. Где на ней великолепное профилированное шоссе? Но акациям всего пять лет, а моей карте шесть. Нет, не успеть никакой карте за ростом нашего богатства. И все это богатство отдать врагу? Отдать гаду? Разве для него мы строили эти дороги, украшали города, откармливали скот, сады растили?" (Б. Горбатов. "Письма к товарищу. Родина").

На фоне этих богатств, описанных "под Гоголя", "главное богатство" - советский человек. Это он, Игнат Несогласный говорит писателю Б. Горбатову: "Пять лет прожил, горя не видел, про горе думать забыл. Эх, военный товарищ! Як бы время, повел бы я вас к себе в хату, богатство свое показал, похвастался б. Что хлеба в амбаре! Что кавунов! Меда! Птицы на дворе! И все - колхоз". "Большая это дума, товарищ, - заключает Б. Горбатов. - о судьбах Родины. Миллионы Игнатов Согласных и Несогласных думают ее сейчас. Еще вчера, до войны, бывало, ворчали Несогласные Игнаты, ругали по-простецки, по-мужицки, жаловались на то и на се, на беспорядки в колхозе. Но сейчас, когда беда раскинула черные крылья над Родиной, когда враг грозит Игнату «крушением всей жизни», всего родного и привычного порядка, горько, сурово задумался Игнат. Не может он без колхоза жить! Не может вернуться к старому. Без сельсовета не может. Без партии большевистской жизни ему нет. К кому пойдет он со своей крестьянской душой, где отведет душу, «ругнет бюрократов», но правды добьется? Обязательно добьется правды, ибо правда у нас у всех одна"¹²⁶. Подобно Игнату Несогласному, идущему "со своей крестьянской душой" к... "большевистской партии", другой герой Б. Горбатова, "Алексей Куликов, боец", персонаж одноименного популярного в годы войны "рассказа о солдатской душе", говорит: "... мне не всякая Россия нужна... Если хочешь знать, я не на всякую Россию согласен. Мне нужна Россия, чтобы я в ней, как и раньше, хозяин на своей земле, и чтоб были колхозы, и, если жене рожать, - больница, а сына учить - школа. Советская мне нужна Россия, слышишь? А другой я не хочу, другой и не будет".

Кажется, что несущие конструкции не только обнажены, но не стыкуются. Эта "нестыковка" обнажается в карикатурности форм

¹²⁶ Б. Горбатов. Собрание соч. в 5-ти томах Т 4. - М., 1956, с. 211-212.

спайки, рождающих комический эффект. Чтобы представить себе продукт этого симбиоза, достаточно обратиться к стилизованным "плачам", "думам" и "здравицам" времен войны Марфы Крюковой. "Будут бить-громить да врага лютого, врага лютого, злодея страшного, будут стары бить, будут млады-ти громить, кто за отца пойдет, а кто за мать родну, кто за мать родну, кто за брата, сестрицу, а кто за родну земляшку за матушку, да за свою страну да за любимую, за земляшку да за родну Советскую, за полководца-то да за великого, за премудрого да славна Сталина, вот за Сталина Иосифа Виссарионовича". Эта вязь, эта роскошь и избыток идеологического действия, не требующего для себя даже адресата (практически невозможно представить себе читателя, к которому адресуются тексты Марфы Крюковой), эта "изысканная архитектоника магии стилевого единства", это барокко - чистый продукт исторической стилизации, которая стремится не скрыть, но, напротив, раскрыть свои приемы, свою стилизаторскую природу - верный признак послевоенного ампира, "излишеств" эпохи поздней сталинской культуры. Тексты Марфы Крюковой в принципе бесконечны: стилизуя народно-песенную поэтику с ее повторами, риторическими фигурами, тавтологическими оборотами, тропами, "народная сказительница" доводит до логического завершения и абсурда и поэтику идеологической графомании, лежащую в основе ее собственного текста. "А и накатилась на нашу-то земляшку, на родную-то, а и вот на родную земляшку на русскую, на русскую земляшку на Советскую, а и накатилась-то, надошла же туча грозная, а и туча грозная надошла, да очень темная, а и со великими надошла с пригрозами..."

"Русская земляшка Советская" - это был лишь один полюс "обрусения советскости". Но можно уверенно сказать, что окончательная реабилитация понятий национального сознания произошла не здесь (права была В. Александрова, когда в ноябре 1941 писала на страницах "Социалистического вестника", что "большинство современных писаний о Второй Отечественной войне занято - увы - прославлением советских Растопчиных и ура-патриотов в духе генерала Беннигсена"¹²⁷), а в "очеловеченной" военной лирике, неожиданно открывшей свою национальную почву, вдруг осознавшей, что "все-таки родина не дом городской, где я празднично жил, а эти проселки, что дедами пройдены, с простыми крестами их русских могил" (К. Симонов. "Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины..."). И финал стихотворения К. Симонова звучит как покаяние: "Я все-таки горд был за самую милую, за горькую землю, где я родился. За то, что на ней умереть мне

¹²⁷ Вера Александрова Литература и жизнь Очерки советского литературного развития, с. 386.

завещано, что русская мать нас на свет родила, что, в бой провожая нас, русская женщина по-русски три раза меня обняла". Симонов обращался к А. Суркову. И Сурков, этот романтик гражданской войны, классовой борьбы, раньше мечтавший стать "неизвестным солдатом" мировой революции, проделав вместе с Симоновым путь отступления Красной армии от Смоленска, отвечая на стихотворение Симонова, пишет: "Сквозь дым ночей и сумрак серый мы бережно несли вперед негаснущее пламя веры в наш русский, в наш родной народ".

На фоне огромного потока стихотворений о России ("Слово о России" М. Исаковского, "Дума о России" Дм. Кедрина, "Россия" М. Алигер, "Наша Родина - Россия" А. Прокофьева и мн. др) особо выделяются стихотворения поэтов, традиционно далеких от патриотических тем. И уже комсомольский поэт И. Уткин пишет проникновенное стихотворение "У костра": "Здесь громкие речи, товарищ, не в моде, крикливые песни - совсем не в ходу... И если тебя у костра попросили прочесть, как здесь принято, что-то свое, прочти им без крика стихи о России: о чувствах России к солдатам ее". Это без "крикливых песен", "без крика", без "громких речей" обращение к теме России найдем у другого певца "героики гражданской войны" и любви к далекой Гренаде М. Светлова, который впервые и как-то по-хорошему "в заснеженной русской равнине" разглядел теперь слабенькую точку вдали: "Идет деревенская девочка по снежной равнине одна, зажмурив глаза против ветра, идет она через поля". И даже Демьян Бедный, "главный поэт гражданской войны", еще недавно верховно клеймившийся за "опошление народного прошлого" пишет о том, что "верит в свой народ несокрушимую тысячелетней верой".

Характерен и поворот к "русской теме" одного из основоположников советского конструктивизма И. Сельвинского, теперь обращающегося к России со словами: "Я твой. Я сын твоей любви! Твоя волна в моей крови, в моих костях твоя порода! Кровинкой каждую скорбя, оглохший от бомбометанья, люблю тебя! Люблю тебя до стога и до бормотанья!". Стихотворения И. Сельвинского "России" и "Кого баюкала Россия" через год будут названы партийной критикой "легкомысленными и безответственными, "оскорбляющими советский народ", "извращающими облик нашей родины", "серьезной идеологической ошибкой". В частности, о цитированных выше строках будет сказано, что о своей любви к родине поэт говорит "в антиреалистических тонах, извращенно и с какой-то иступленностью". Последняя характеристика, конечно, справедлива: Сельвинский пишет действительно с "иступленностью" и экзальтацией, в его обращении к России проступает очевидный "эротизм письма" ("Я сын твоей любви! Твоя волна в моей крови... Люблю тебя до стога и до бор-

мотанья!"), но не за это обрушился куратор отдела литературы ЦК ВКП(б) на Сельвинского и не за то, конечно, что, как объясняет А. Еголин, в строках "Люблю, Россия, птиц твоих - грачей разумных, как крестьяне", "поэт оскорбляет наших советских крестьян, сравнивая их с... грачами"¹²⁸, а, скорее, потому, что Сельвинский, забыв, "какое нынче... тысячелетие на дворе", не так говорит о своем патриотизме, за чем-то напоминает, обращаясь к России, что он не только "сын твоей любви", но и "детеныш русской Марсельезы", что он не просто "любит великий русский стих", но и "всех учителей своих от Пушкина до Пастернака. Для дураков они - руда, но умных одаряют вдвое - недаром «русское» всегда звучало в них, как «мировое»".

Это "русское" как "мировое" именно во время войны обрело такие контексты, которые через несколько лет будут питать борьбу с "низкопоклонством перед Западом" и "безродным космополитизмом". Самая проблематика "космополитизма" впервые зазвучала в новом контексте именно в военное время: "Фашизм враждебен всякой национальной культуре, в том числе и немецкой. Всякую национальную культуру он стремится разгромить, уничтожить, стереть самую память о ней. По существу фашизм - космополитичен в худшем смысле этого понятия"¹²⁹. Рассуждая вполне диалектически, А. Толстой, конечно, понимал, что, через несколько лет "худший смысл этого понятия" будет потерян - оно станет "самым худшим". Но движение в этом направлении началось в военные же годы.

Если И. Эренбург говорил о том, что "мы равно должны остерегаться и мелей космополитизма, и рифов национализма. Космополитизм это мир, в котором вещи теряют цвет и форму, слова лишаются их значимости. Можно на эсперанто написать меню или расписание, даже трактат, нельзя на эсперанто написать «Гамлета» или «Медного всадника», - но, утверждал И. Эренбург, - ошибочно воспринимать национальные особенности, как сущность национальной культуры... Корни искусства уходят глубоко в национальную почву. Верхушка дерева высится над всеми границами... необходимо с особенной страстью говорить о всечеловеческом значении искусства"¹³⁰, то уже через несколько лет сами слова о "всечеловеческом значении искусства" вообще (а не русского) окажутся под запретом. Рассуждения И. Эренбурга уже не принадлежат довоенной эпохе, но это еще и не послевоенная трактовка проблемы, которая будет определять основной идеологический вектор позднесталинской культуры.

¹²⁸ А. Еголин. Советская литература в дни Отечественной войны. - Пропагандист, 1944, № 6, с. 27

¹²⁹ А. Толстой. Родина - Полюс. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 159.

¹³⁰ И. Эренбург. Долг писателя. - Новый мир, 1943, № 9, с. 115.

Куда пронизательнее рассуждал о космополитизме во время войны А. Фадеев. В статье "О советском патриотизме и национальной гордости народов СССР" он писал: "Враг засылает к нам своих агентов, которые могут пытаться и пытаются путем разжигания националистических предрассудков и пережитков среди отсталых людей вносить национальную рознь в братское содружество народов СССР или путем ханжеских проповедей беспочвенного «космополитизма» подрывать в наших народах чувство национальной чести и гордости... надо уметь во-время разоблачать эти попытки и давать им жестокий отпор"¹³¹. Это была уже чистая проблематика "ждановской эпохи" - разоблачать предлагалось национализм и космополитизм. Причем, рассуждая о "советском характере нашего патриотизма", Фадеев говорил о том, что "русский народ создал и свои великие ценности, он сам обогащал и обогащает культурную сокровищницу человечества, ему глубоко чуждо некритическое и раболепное преклонение перед «заграничным» только потому, что оно «заграничное»". Эти рассуждения уже практически не отличались от инвектив образца 1947-53 годов. При этом Фадеев уже исходил из того, что "только подлинно национальное, то есть выражающее самый дух народа в его историческом прогрессивном развитии, становится интернациональным, общечеловеческим". Поскольку же на вершине "исторического прогресса" уже оказался прежде всего русский народ "как сила, сплачивающая вокруг себя народы СССР, и как передовая освободительная сила по отношению ко всем народам", то, разумеется, именно его национальное чувство объявлялось "самым общечеловеческим". Ясно поэтому, что Фадеев считал "святой обязанностью" советской литературы "воспитание и развитие в русском народе и во всех народах СССР чувства национальной гордости. Это нужно для того, чтобы русский народ и все народы СССР до конца осознали свое превосходство свободных народов..."¹³².

Эту тему "национальной гордости" будет развивать вся советская литература, ибо "национальная гордость, дотоле скрытая в сердце советского человека, перед угрозой порабощения, перед лицом смертельной опасности вспыхнула ярким огнем... всюду, где шли грандиозные сражения, советский человек в решительный час дышал этой национальной гордостью"¹³³. Как ни нелепо звучали подобные рассуждения (во время сражения человек дышал... "национальной гордостью"), именно они оказались в центре как викторианского периода войны, так и викторианской послевоенной эпохи. Все, что расцвело в

¹³¹ Пропагандист, 1943, N 21, с. 44.

¹³² А. Фадеев. За тридцать лет. - М., 1957, с. 272, 276, 281, 286.

¹³³ Н. Тихонов. Отечественная война и советская литература. - Звезда, 1944, N 2, с. 96.

послевоенное десятилетие, было если не рождено, то до конца осознано властью и массами именно в период войны.

Еще в первые дни войны А. Толстой говорил о том, что "русский - станет именем, которое дети с колыбели привыкнут благословлять"¹³⁴, что придет время, когда "европейским державам придется потесниться и дать место России в красном углу"¹³⁵. А. Толстой, один из наиболее ярких идеологов национал-большевистской государственности, рассуждая о "начале Русской земли" и о том, что "«германской расе» в ней не отведено места", призывал: "Пусть будут вырваны и сожжены все страницы из школьных учебников, отравляющие сознание нашей молодежи немецкой ложью. Русский человек должен гордо нести голову через века прошлого в века будущего. Красноармейский штык в наши дни восстанавливает истину и честь великого русского народа"¹³⁶. А. Толстой - тот из немногих, кто ярко, последовательно и открыто, почувствовав новый национал-государственный вектор большевистской власти, формулировал идеи "победы над революцией". Страницы из учебников были уже "вырваны и сожжены", но последние слова как бы поворачивали историю вспять: "восстановление истины и чести великого русского народа" красноармейскими штыками есть окончательное "преодоление" революции, ибо является завершением во Второй мировой войне дела, прерванного большевистской революцией в Первой мировой войне.

Даже расцветшая в послевоенные годы "борьба за русский приоритет в науке и культуре" будет начата фактически во время войны. В статье "Культура и немецкие вандалы" И. Эренбург будет писать, что Л. Толстой, Достоевский и Чехов, которые "стали учителями мира", не только "учат людей всех стран искусству жить", но "учат писателей всех стран искусству писать", и "по сравнению с ними Бальзак, Гюго, Диккенс, эти изумительные романисты, кажутся поверхностными наблюдателями". Эренбург писал и том, что тогда как "немцы всегда были тщательными имитаторами" (?!), "русский гений дерзал. Наш народ мало знает имена русских изобретателей. Задолго до Уатта Иван Ползунов изобрел паровую машину. Попов открыл путь новой силе - радио. Яблочков первый сделал электрическую лампочку". Как известно, после войны этот список будет многократно расширен. Завершая свою статью, Эренбург уже прямо писал о русской богоизбранности: "Не случайно Октябрьская революция - дело русского народа... Русский народ был издавна народом, «взыскующим града». Он стал строителем этого чудесного града. Мечта превратилась

¹³⁴ А. Толстой. Армия героев. - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 87.

¹³⁵ А. Толстой. Родина. - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 163.

¹³⁶ А. Толстой. Откуда пошла русская земля. - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 255.

в жизнь", и от Волги к Пруту привели Россию "Сталин и совесть народа. С новой силой встает над миром солнце русской культуры"¹³⁷. Были ли в рассуждениях Эренбурга характерные для него франкофилия и германофобия? Разумеется, да. Но личная германофобия Эренбурга соединилась во время войны с общей антинемецкой направленностью советской литературы.

Пройдет совсем немного времени, и советское литературоведение вынуждено будет скрывать и перетолковывать очевидный антинемецкий пафос литературы периода войны. Так, исследователь творчества А. Суркова должен будет объяснять, что Сурков "слово «немец» употребляет в значении «немецкий захватчик», «гестаповец», «фашист»"¹³⁸. Хотя ясно, что "слово «немец»" означало во время войны именно и прежде всего "немец". Почему потребовалось перекодировать "слово «немец»" после войны? Прежде всего потому, что в антинемецком пафосе советской идеологической доктрины периода войны отпечатан прямой возврат к традиционной национальной идеологии, полный отказ от интернационально-классового типа коммунальности.

Антинемецкое здесь безусловно доминирует над антифашистским (не случайно враг и именуется: "немецко-фашистские захватчики" - в этой официальной формуле сначала маркируется национальная, а затем идеологическая сторона характеристики противника). Советская литература, вслед за идеологией, сбросив с себя ветхие и непригодные для войны одежды, отказалась от интернациональной риторики, вернувшись к традиционной национальной манихейской парадигме. Движение в этом направлении началось еще до войны, но война форсировала этот процесс. Литература, апеллируя к глубинным архетипам массового сознания, формирует теперь традиционный образ врага нации. Это было впервые в советской истории: ранее враг был внутренним и абстрактно-иностранным ("шпионы иностранных разведок", выражающие "интересы империалистических держав"), во время войны враг впервые маркируется национально.

Разумеется, литература повторяет здесь лишь идеологические ходы власти. Обратимся поэтому для примера к статье в журнале "Пропагандист", опубликованной во время Сталинградской битвы:

"Пылает изба, подожженная немцами. В ней осталась годовалая девочка. Ее братец двенадцати лет, бросается в горящую избу и выносит оттуда уцелевшего ребенка. Тогда немецкий офицер обращается к мальчику и говорит ему: «Ты есть молодец... Покажи!» А когда мальчик доверчиво протянул ему сверток, офицер высоко под-

¹³⁷ Пропагандист, 1944, N 7-8, с. 31-33.

¹³⁸ А В Кулинич. Алексей Сурков. Очерк жизни и творчества. - К., 1953, с 108

нял девочку, шагнул вперед к избе и швырнул ее прямо в огонь... Он мог совершить этот страшный акт жестокости только потому, что он немец...

Беспредельная жестокость - не личная черта офицера, бросившего ребенка в огонь. Она у него фамильная. И не только фамильная. Никто из присутствовавших при этой сцене немецких солдат даже не отвернулся, так как все они ничем не отличаются от проклятого детоубийцы.

А их жены, сестры, матери? Немка, которая пишет мужу: «Пришли детские ботинки. Если они будут в крови, так ведь кровь можно смыть», - такое же исчадие ада, как и все эти Эрихи и Адольфы.

Порабощение народов стало всеобщей идеологией немцев, грабежи и нажива - их страстью, убийства - их профессией, надругательства, жестокость - их наслаждением. Ненасытная жажда к господству, крови, насилию свела вместе немецкого банкира и немецкого учителя, заводского мастера и гестаповца, мать семейства и фрау Клинк... И немецких солдат не приходится делить теперь на рабочих, крестьян, интеллигенцию: все они грабители и звери, несущие народам мира смерть, нищету и рабство.

... мы не можем и не должны исходить из того, что при новых, измененных обстоятельствах немцы могут стать иными. Пока мы хотим видеть вместо живых немцев их трупы. И чем больше будет немецких трупов, тем меньше будет человеческих трупов, и чем больше прольется немецко-фашистская кровь, тем меньше будет пролито человеческой крови...

Нет ничего более человеческого и более нравственного, как воспитывать в себе и в других ненависть и презрение к немецко-фашистским мерзавцам. На этом святом чувстве будет расти моральный дух нашей армии и нашего народа...¹³⁹

Приведенный текст не требует специального комментария: перед нами прямой антинемецкий материал, методологически не отличающийся от продукции геббельсовского ведомства - немцы (там - евреи, славяне) не люди, поработители, жестокие животные и т. д.¹⁴⁰ Другой вопрос: может ли быть пропаганда во время войны иной? Если этот вопрос конкретизировать, можно сказать: советская пропаганда иной быть и не могла: во-первых, она развивалась (так сказать, концептуально) в этом направлении еще до войны, война же, требуя яс-

¹³⁹ Г. Григорьев. О роли морального фактора в борьбе за разгром врага. - Пропагандист, 1942, № 13-14, с. 35

¹⁴⁰ Характерная сценка в рассказе Б. Горбатова "Алексей Куликов, боец": "И если бы сказали ему: «Как же ты, Алексей Тихоныч, незлобивый, мирный мужик, человека убил?» - он удивился бы этому вопросу и ответил: «Так это ж не люди, это немцы»".

ности картины свернула классовую риторику, затемняющую простой - национальный, отработанный и нацистской пропагандой вектор, устранила "шум в канале связи"; во-вторых, будучи изначально коммунальной, советская идеология, пройдя большой путь, вернулась к традиционным манихейским формам конструирования образа врага: "убей его" значило не фашиста, но именно немца (характерно, что в процитированной выше статье отсутствует уже даже видимость классово-интернациональной риторики).

В статье с характерным названием "Его кровью" И. Эренбург, воспроизводя фрагменты письма убитого немецкого унтер-офицера Карла Петерса, где тот живописует войну и рассказывает, как он жгет деревни и убивает русских, пишет: "Я повторяю слово, сказанное в самые страшные дни прошлого лета: убей! Убей Карла Петерса. Убей немца. Его нельзя оставить живым. Земля не хочет носить злодеев. Убей немца, чтобы он не сжег еще сто деревень. Убей немца, чтобы спасти тысячи невинных... Убей немца за все, что он сделал, и за все, что он хочет сделать. Убей немца, если твой сын убит. Убей немца, если твой сын жив: на него покушается немец. Если твоего сына не убил Карл Петерс, помни: у Карла Петерса будет сын, и этот сын станет гренадером, факельщиком, убийцей. Пусть не будет сына у Карла Петерса... Все, кто действительно любит человечество, все истинные гуманисты, все подлинные миролюбцы, все они скажут: туда, в гнездо разбойника, на землю людоеда, в дом Карла Петерса! Там будет искупление. Там справедливость напишет свой приговор: железом, огнем, кровью. Убей Карла Петерса сегодня... Убей... Убей: этого требует совесть... Он не должен уйти. Можно по-разному растить розы и нянчить детей. Но чем укротить разгневанную совесть? Одним: его кровью"¹⁴¹.

Ненависть к врагу историзируется: немцы как нация - враги не только сегодня, сейчас. Они - исчадие ада, воплощение мирового зла - и потому призыв "убей его" распространяется на немцев как на нацию, для которой "земля - это колоссальный плац, по которому маршируют померанские егеря и вюртембергские гренадеры", для которой "война не подвиг, а профессия"¹⁴². Германия - это "держава-убийца. Казнь - ее профессия. Мокрое ремесло" (И. Сельвинский. "Над картой Европы 1943 года"). Противник не маркируется уже даже как "немецкий солдат", но именно как немец - вне зависимости от того, с оружием он или без, мужчина это или женщина. В стихотворении С. Маршака "Капли крови" читаем "письмо немки на фронт мужу": "«Мой Фриц, сокровище

¹⁴¹ И. Эренбург. Его кровью - В его кн. Война (апрель 1943 - март 1944). - М., 1944, с. 149-150.

¹⁴² И. Эренбург. Народ на войне. - В его кн. Война (апрель 1943 - март 1944). - М., 1944, с. 404-405.

мое, пиши нам о своем здоровье, пришли нам теплое белье, хотя бы залитое кровью. Его могу я постирать, оно малютке пригодится...» Так пишет женщина и мать, достойная подруга Фрица... Когда устраивал погром, фашист, клейменный смертным знаком, незримо с ним врывалась в дом она - с кошелкой и рюкзаком". Характерно, что о других нациях-противниках советская пропаганда не считала даже достойным упоминать: "Сообщники гитлеровцев - венгры, румыны и прочий сброд - стремятся не отстать в жестокости от своих немецких наставников"¹⁴³. Эта проговорка - "венгры, румыны и прочий сброд" - в высшей степени знаменательна: здесь прежде всего "достоинство" "нации-льва" перед "нациями-шавками".

"Нация-враг", "держава-убийца" - так маркируется противник советской идеологией, которая перенимает у нацистской пропаганды не только расовый вектор, но и идею "войны на уничтожение". Так, например, в статье "Никогда не будет Украина рабой германского фашизма" М. Бажан заявляет, что немец в конце концов будет бит, "но бит так, чтобы и след его исчез с лица земли"¹⁴⁴. Именно в этом контексте должна рассматриваться широко пропагандированная (особенно в начале войны А. Толстым и А. Фадеевым) идея "славянского союза", "объединенного фронта славянства", направленного против германской расы. Характерно, что идеи "славянского братства", "освободительной миссии России перед славянскими народами" начинают активно эксплуатироваться и в конце войны, но уже в других - экспансионистских целях. Приход советской идеологии к панславизму венчал ее путь к "советскому патриотизму".

Может быть, наиболее наглядна эта эволюция в "Были для детей" С. Михалкова, где адаптация войны для детского восприятия проясняет действительный характер нового патриотизма - он редуцируется до уровня массового восприятия. Итак, "летней ночью на рассвете, Гитлер дал войскам приказ и послал солдат немецких против всех людей советских, это значит - против нас". "Они" и "мы" маркируются следующим образом: "Чтоб хозяйничали всюду Гансы, Фрицы и Гертруды, остальных - на скотный двор! Чтобы братья, сестры наши - Вани, Миши, Пети, Маши - жили в рабстве с этих пор". Враги - "Гансы, Фрицы и Гертруды" хотят от "людей советских" (все сплошь с русскими именами), "чтобы было все для немцев, для фашистов-иноземцев, а для русских и для прочих, для крестьян и для рабочих - ничего!" Эти "немцы, фашисты-иноземцы" противопоставляются "русским и прочим", но сейчас же для "прочих" места не остается: мар-

¹⁴³ Ненависть к врагу воплотим в конкретные боевые дела! (Передовая) - Большевик, 1942, N 15, с. 3.

¹⁴⁴ Правда, 1941, 20 июля

кировка врага упирается не просто в национальное, но непосредственно в языковое пространство: "Нет! - сказали мы фашистам, - не потерпит наш народ, чтобы русский хлеб душистый назывался словом «брот»". Весь "языковой" пассаж михалковской "были" в высшей степени знаменателен - советское здесь означает собственно русское: "Мы живем в стране советской, признаем язык турецкий, итальянский, датский, шведский, и японский признаем, и английский, и французский, но в родном краю по русски пишем, думаем, поем. Мы тогда лишь вольно дышим, если речь родную слышим, речь на русском языке, и в столице нашей древней, и в поселке, и в деревне, и от дома вдалеке". Характерно не только отсутствие в этом перечне немецкого языка (основного иностранного языка в довоенном Советском Союзе) - война с немцами как бы отрицает сам немецкий язык для "нас" (по принципу "язык твой - враг мой": "хлеб"/"брот"), но и невозможность прежней речи от имени "людей советских" - автор неизбежно начинает говорить от имени людей, маркированных национально: "речь родная" - это "речь на русском языке". Он уже не может говорить от имени "крестьян и рабочих", которые остаются как рудимент старой классово-интернациональной лексической системы, но только от имени национальной коммуны, каковой здесь являются "русские и прочие", то есть "люди советские". Предвоенное "вольно дышит человек" получает теперь национально-языковую окраску ("тогда лишь вольно дышим, если речь родную слышим, речь на русском языке"). Здесь не "замена" советскости русскостью, но поглощение первого вторым, расширение русскости до советскости. Это видно особенно отчетливо, если сравнить михалковскую "Быль для детей" с ахматовским "Мужеством". "Русская речь" и "русское слово" у Ахматовой не принадлежат советской культуре, тогда как "речь на русском языке" Михалкова принадлежит, безусловно, уже советской истории. Очевидно, что "родной край", "наша древняя столица", "речь на русском языке" - все это уже лексика высокой сталинской культуры послевоенного образца.

"Советский патриотизм" периода войны - это горнило переплавки советскости в новую русскость, упирающуюся в традиционные национальные стереотипы: "У русского человека простая, честная и широкая душа, своим телом, не колеблясь он заслонит друга от вражеской пули. Он как будто бы и покладист, но не тронь его за живое. А живое в нем вековое, русское чувство справедливости", немцы, напротив, "по-мещански мелочны". Повторяя традиционные формулы про "простую, честную и широкую душу" русских и "мещанскую мелочность" немцев, А. Толстой (как и вся официальная советская пропаганда) особо подчеркивает, что "воины Красной Армии хранят и

совершенствуют старые русские боевые традиции..."¹⁴⁵ Война, как видим, решительно восстановила прерванную было революцией "связь времен", но именно в том направлении, в каком это необходимо было власти. Важен, однако, сам момент и механизм использования истории властью.

В этом смысле знаменательны приемы историзации образа врага, которые войдут в "идеологический арсенал" и станут традиционными в послевоенные годы. Почти во всех периодических изданиях вводятся рубрики "Русские писатели о немцах и пруссачестве", где из различных текстов Ломоносова, Фонвизина, Лермонтова, Гоголя, Белинского, Герцена, Некрасова, Салтыкова-Щедрина, Успенского, Л. Толстого, Чехова, Горького, Маяковского и др. приводятся негативные характеристики немцев (вплоть до оброненного в письме слова или реплики персонажа произведения) - "все они в один голос дали самые резкие, самые гневные выводы о немецкой нации, поражающей своей пошлостью, педантизмом, заносчивостью и другими отрицательными чертами. Яркие и меткие их выражения, которые вызывают злобу и ненависть к немцам, в которых наши писатели как бы предчувствовали своих будущих врагов... Даваемые ими характеристики выявляют перед нами все тот же «прусский дух», который теперь мы называем фашизмом"¹⁴⁶. Историческая дистанция, как видим, преодолевается в один прыжок: немцы - "пруссаки", "«прусский дух»...теперь мы называем фашизмом". Пройдет всего несколько лет, и в "борьбе с космополитизмом" властью вновь будет использован тот же прием, только теперь будут приводиться цитаты из русских классиков о России, патриотизме и слова презрения, обращенные к "беспачпортным бродягам в человечестве".

Происшедший поворот в идеологии и, соответственно, в литературе был, разумеется, уловлен критикой, иногда робко замечавшей, что "упор на древние, исконные черты патриотического сознания (любовь к родной природе, воспоминания о днях детства в родном краю) приводили часто писателей, особенно поэтов, к известному обеднению образа героя, к замыканию его в рамках своеобразной ограниченности"¹⁴⁷, что "иными литераторами всеобщий интерес к изучению культурных ценностей", к национальному прошлому России "был воспринят как поворот в сторону от марксизма-ленинизма", а это "глубоко неверно": правильно понятый интерес к прошлому должен только "расширить и углубить марксизм-ленинизм"¹⁴⁸. Ясно однако,

¹⁴⁵ А. Толстой. Грозная сила народа. - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 197.

¹⁴⁶ И. Попов. Русские писатели о пруссачестве - За Родину - Йошкар-Ола, 1944, с. 103, 107.

¹⁴⁷ Л. Субоцкий. Оружие победы. - Знамя, 1945, N 5-6, с. 164.

¹⁴⁸ Т. Мотылева. Преодоление схоластики. - Литература и Искусство, 1944, 17 марта.

что "марксизм-ленинизм" был теперь совершенно не тем, что понимали под ним критики прошлого поколения, через несколько лет объявленные "безродными космополитами".

Именно в войне произошло оплодотворение национал-большевизма: "патриотизм" довоенного образца не имел важнейшего компонента - национально маркированного врага. Это был принципиальный сдвиг: образ врага после войны будет маркирован уже исключительно национально и машина террора будет теперь работать с другими категориями врагов - врагами-нациями (будь то крымские татары или чеуенцы). Поэтика и способы идеологической обработки населения, отработанные властью и литературой во время войны против национального врага - немцев - через несколько лет возродятся в "борьбе с космополитами", носившей откровенно антисемитский характер. Война стала действительно концом революционной фазы большевизма: новая, национально ориентированная идеология, заявленная властью до войны, стала теперь идеологией не только власти, но и масс. Органичность, преемственность этого перехода была обеспечена коммунальным характером как классово-интернациональной, так и национально-патриотической доктрины и "простимулирована" войной.

Таким образом, вся идеологическая парадигма "ждановской эпохи", периода позднего сталинизма была, как видим, не только задана, но и опробована в войне, доказав свою силу и соответствие порогу восприятия и "чаяниям народных масс". Во время войны понятия "русский", "Россия" были не просто "реабилитированы", о чем часто приходится слышать. Эти понятия были во время войны заново убиты и огосударствлены, окончательно советизированы. Приспособленные к национал-большевистской идеологии еще до войны, они стали теперь "завоеванием масс". Однако во время войны произошла и "смена крови" советской литературы.

Выступая на совещании в Московском клубе писателей 12 октября 1943 года, А. Толстой пронизательно заметил, что советские писатели стоят сейчас "на переломе совершенно так же, как русская литература 1917-1920 годов в канун бурного развития литературы революционного двадцатипятилетия". Старые "приемы нашей литературы, навыки, методы, которыми мы работали до дней Отечественной войны, видимо, плохо применимы к новой эпохе. Надо искать новых путей, - призывал он писателей, - то, чем мы могли вспахать советскую землю в мирное время, это не совсем подходит для переживаемой нами страшной, героической и обнаженной эпохи"¹⁴⁹. А. Толстой исключительно верно почувствовал, что будущее после этой

¹⁴⁹ А. Толстой. На историческом рубеже. - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 358

войны определяют не переживания и идеи революции, сохранявшие определенное влияние в стране до самой войны, но опыт самой войны. Вот почему он говорит, что советские писатели переживают сейчас кризис, аналогичный тому, который был пережит дореволюционными писателями после Октября 1917 года.

И действительно, советская литература вступает в эпоху "классики", когда происходит канонизация именно тех, кто вынес испытание войной, - М. Шолохова, А. Фадеева, наиболее патриотически ориентированных и всегда чуждых идеям революции самого А. Толстого, Л. Леонова, произошло вознесение к вершинам литературной власти К. Симонова, А. Твардовского, А. Суркова, Н. Тихонова, А. Корнейчука, вынесло на поверхность литературы заявивших о себе во время войны А. Софронова или Н. Грибачева.

Важно выделить в речи А. Толстого и мысль об "обнаженности" эпохи. Советская литература не только оказала идеологические "услуги" власти, вербализовав новую национал-большевистскую доктрину, она действительно в дни войны, по определению А. Толстого, стала "голосом героической души народа"¹⁵⁰. Тем самым она доказала власти не только лояльность, но незаменимость в этом качестве. В "обнаженности" войны предстали друг перед другом без румян и власть, и массы, и литература - именно здесь произошло преодоление былой отчужденности литературы от власти и масс. Ситуация войны заставила советскую литературу, может быть, впервые заговорить искренне, и этот голос почти полностью совпал с тем, что хотели слышать и власть и массы, но и сама литература, впервые, кажется, поняла, чего именно от нее хотят.

В аффектации войны власть и массы заговорили-закричали не-своим-голосом. Впервые таким не-своим-голосом заговорила советская литература. Она озвучила крик власти и донесла его до масс тем голосом, который был им доступен и понятен, ничего не расплескав, сохранив все модуляции истерики и торжества власти. Она слишком приблизилась во время войны и к власти и к массам. Пройдя вместе с ними рубикон войны, скрепив свое единство с ними кровью и святостью Войны и Победы, литература обрела в их глазах некий авторитет (всегда, впрочем, относительный в условиях такого рода режима, что и было продемонстрировано властью в "идеологических постановлениях" 1946 года) и впервые полностью выполнила свои функции и обязанности и перед властью и перед массами.

Еще в начале войны А. Сурков в статье "Товарищам критикам" говорил о том, что "когда война кончится, литература будет уже не

¹⁵⁰ А. Толстой Вступительное слово на антифашистском митинге работников искусства и литературы - Полн. собр. соч., т. 14. - М., 1950, с. 359

такой, как в предвоенные годы" и результатом того нового, что родится в войне "будет превращение нашей литературы в подлинно народную, классическую в самом широком и глубоком смысле этого слова"¹⁵¹. *Подлинно народная и подлинно классическая...*

Понимал ли поэт, насколько он прав?

¹⁵¹ А. Сурков. Товарищам критикам. - Литература и искусство, 1942, 8 марта.

СВЕТ НАД ЗЕМЛЕЙ

Манихейский миф литературы позднего сталинизма

«ХОРОША СТРАНА БОЛГАРИЯ, А РОССИЯ ЛУЧШЕ ВСЕХ»

Центральной темой литературы первого послевоенного года стала тема возвращения с фронта. Ей отдали дань все - И. Сельвинский и А. Прокофьев, Н. Старшинов и М. Светлов, М. Луконин и А. Твардовский, С. Гудзенко и А. Недогонов, В. Инбер и В. Овечкин... Разумеется, тема эта была неодинокой (рядом были стихи и проза о "зверствах захватчиков", о "разрушенных городах и сожженных селах", о предстоящем "возрождении" и т.д.) и все-таки, можно определенно сказать, что элементы послевоенного сознания аккумулировались именно в теме возвращения - интенсивное осмысление увиденного по ту сторону ранее наглухо закрытой границы, активное переживание своей "самости" в некоем чужом агрессивном пространстве - все это было реальностью, которая во многом определила строй художественного сознания в главном моменте - в моменте отношения к своему и чужому. По сути, речь шла о поиске новой самоидентификации. Именно в этом смысле поэзия первого послевоенного года наиболее показательна.

"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" С. Гудзенко - не метафора, но реальность, и можно понять, почему здесь, на былом рубеже "не спится" - напряженное осознание отгороженности, замкнутости, отграниченности ("граница на замке") в своем пространстве и враждебности пространства чужого, неподвижность, непроницаемость границы

("священные рубежи") - один из узлов довоенной ментальности. И вдруг границы стираются, они не только пришли в движение, но оказались проницаемыми. Но если раньше они прогнулись вовнутрь (ср. стихи Джека Алтаузена 1942 года: "Пусть плачут невесты на Рейне и Майне, пусть жены и матери в страхе дрожат: на русских равнинах, на склонах Украины немецкие синие трупы лежат"), то теперь вовне (ср. стихи Юлии Друниной 1945 года: "Трубы. Пепел еще горячий. Как изранена Беларусь! Милый, что ж ты глаза не прячешь? С ними встретиться я боюсь. Спрячь глаза, а я сердце спрячу. И про нежность свою забудь. Трубы. Пепел еще горячий. По горячему пеплу путь"). Эти зеркала - вогнутое и выгнутое отражали (при одинаково ужасной картине) разные и совершенно противоположные переживания, а поскольку в центре всей послевоенной литературы оказалось поколение, вернувшееся оттуда, очень важно понять то самоощущение, которое определило новое сознание и вошло, конечно, в литературу. Новое легче всего осознается на фоне традиционного (в данном случае, идущего от идеологической доктрины довоенного образца).

"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 А. Решетов. Этот мотив в других произведениях сменялся прямым и активным принятием 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 И. Баукова характерно переводением границ и пространств в центр "поэтической медитации". В этом же пределе - вообще полное выпадение чужого из авторского кругозора, как, например, в стихотворении М. Луконина "Пролог": "В семнадцать, слепое волнение осилив, шептал я в холодное ушко подруги: «Хорошо, что мы оба родились в России, ведь мы же могли не увидеть друг друга?!» Я полюбил Россию, как маму, полюбил, как любимую любят однажды... как любят воду, умирая от жажды". Столь сильное, на грани эротизма патриотическое чувство и такое отношение к "чужой стороне" с наибольшей непосредственностью выразилось в стихотворении М. Исаковского "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".

Эта мысль утверждалась для советских граждан всех возрастов. Так, В. Инбер в своей поэме для детей рассказывает такую историю:

птицы прилетали на юг - "наши скворцы", воробьи, "французские синицы, бельгийские щеглы, норвежские гагары, голландские нырки", но несмотря на то, что красочен юг, великолепен отдых, "по черепичной крыше тоскует воробей". И вот скворцы дома, на Можайском шоссе. Завершается поэма песней молодого скворца "о том, какие бы пути куда бы не вели, но в целом свете не найти милей родной земли"¹.

Несколько иные переживания в стихотворении Л. Вышеславского "Наздар!"² "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". Здесь характерна сама попытка адаптации в чужом пространстве, даже единения с ним (здесь - на рекультивированной во время войны почве "славянского братства").

Но уже совершенным диссонансом на этом фоне звучали стихи, скажем, П. Антокольского "Не вечная память", где есть такие строки "И ты, ровесник страшного столетия, ты, человек сороковых годов, исполосован памятью, как плетью". Это стихотворение было опубликовано в седьмой книжке "Знамени" за 1946 год, а 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 П. Антокольского "проскальзывают надрывно пессимистические настроения". И уж совершенно неприемлемыми с точки зрения официальной доктрины (окончательно узаконенной постановлением о ленинградских журналах) выглядели стихи С. Гудзенко: "Мы не от старости умрем, - от старых ран умрем..." - солдат, вернувшийся с войны - "он видел столько городов, старинных городов. Он рассказать о них готов, и даже спеть готов... Но у него желание есть. Оно понятно вам? Он хочет знать, что было здесь, когда мы были там". Сама постановка подобных вопросов была вызывающей, но не менее возмутительной была готовность спеть об увиденных чужих городах. Впрочем, самому С. Гудзенко и удалось пропеть 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" Об этом воспоминании о *былой* свободе ровно через год на Всесоюзном совещании молодых

¹"Автору удалось показать тоску по родине в форме, доступной даже трехлетнему ребенку", - восхищалась рецензент (М.Шкапская Книга для маленьких. - Октябрь, 1947, N 10, с. 180).

²Наздар (чешск.) - Привет

писателей говорилось буквально следующее: "что, кроме эстетства, мелкой мысли, мещанского смакования «прелестей» буржуазного Запада, можно обнаружить в этих строчках?"³.

Итак, поэзия первого послевоенного года, этого короткого, в сущности, отрезка, после которого наступает почти десятилетний "ждановский период" в истории советской литературы (не завершившийся, разумеется, со смертью Жданова в 1948 году), отразила достаточно широкий спектр взглядов поколения, вернувшегося с войны, "засветив" и те новые настроения и веяния, что определенно расходились с утверждаемой идеологической линией.

«НЕ СБИВАТЬСЯ НА ТОН НИЗКОПОКЛОНСТВА!»

Если сегодня, в проекции на происшедшее впоследствии прочесть два действительно исторических для советской культуры документа - постановление ЦК ВКП(б) "О журналах «Звезда» и «Ленинград»" и "сокращенную и обобщенную стенограмму докладов т. Жданова на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде", то выяснится, что ключевым моментом в них было начало обширной идеологической кампании по искоренению "несвойственного советским людям духа низкопоклонства перед буржуазным Западом". В принципе, это постановление могло быть принято, скажем, по журналу "Знамя" (что и было сделано, кстати, два года спустя "в порядке контроля за выполнением постановления о ленинградских журналах"; к этому почему-то забытому факту нам еще предстоит обратиться), где и печатались упоминавшиеся уже стихи С. Гудзенко и П. Антокольского, а также "рекламировалась... аполитичная, безыдейная, оторванная от народной жизни поэзия Б. Пастернака" критиком А. Тарасенковым (тем самым, что через несколько лет станет одной из центральных фигур в борьбе с космополитами и будет с особенной непримиримостью выступать против того же Б. Пастернака). Таким образом, в центре могли оказаться вовсе не Зощенко и Ахматова, а совсем другие имена. Возможно, здесь сыграло свою роль особое отношение Сталина к Ленинграду. Как бы то ни было, многое (от журналов до имен) здесь в значительной мере факультативно. Главным, как окажется в последствии, является борьба с "низкопоклонством

³ Лит. газета, 1947, 8 марта. См. также "резкую критику" стихотворения С. Гудзенко в газете Агитпропа ЦК ВКП(б) "Культура и жизнь"

перед Западом"⁴. Все остальное - от "безыдейности" до "аполитичности" и "буржуазно-аристократического эстетства" идет еще от рапповской риторики 20-х - начала 30-х годов. "Низкопоклонство" же - знак принципиально новой культурной ситуации, начавшей формироваться во второй половине 30-х годов. Августовские акции власти 1946 года восстановили, таким образом, распадавшуюся "связь времен". Этот момент (при внимательном чтении) фиксируется, кстати, и в самих документах. Так в постановлении вначале говорится об "омерзительных" вещах Зоженко, затем о "физиономии" Ахматовой, потом о "безыдейности" и "искусстве для искусства" и лишь после всего этого подчеркивается, что "подобные публикации... внесли элементы идейного разброда и дезорганизации", в результате чего и "стали появляться произведения, культивирующие несвойственный советским людям дух низкопоклонства..." По этой же схеме построены и ждановские доклады, толкующие сказанное в постановлении и, фактически, комплексно формулирующие всю идеологическую доктрину позднесталинской эпохи.

О западной культуре было сказано, что "основа у нее гнилая и тлетворная", что "представителям передовой советской культуры, советским патриотам" не к лицу "преклонение перед буржуазной культурой или роль учеников"⁵, что советская культура "во много раз более высокая, чем буржуазная" и потому "имеет право на то, чтобы учить других новой общечеловеческой морали", что "наш народ" - и главное - русские уже не те, "какими были до 1917 года, и Русь у нас уже не та, и характер у нас не тот"⁶, что "буржуазные политики и литераторы пытаются воздвигнуть железный занавес" и что "эти попытки обречены на провал", поскольку мы воплощаем в себе "все, что есть лучшего в истории человеческой цивилизации и культуры", а потому "оставим далеко позади самые лучшие образцы творчества старых времен..." Словом, "нам ли низкопоклонничать перед

⁴Та же мысль - и в принятом в это время постановлении ЦК ВКП(б) о репертуаре драматических театров, главная вина которых усматривалась в пренебрежении русской классикой и советским репертуаром и постановке пьес иностранных авторов

⁵Тут же основные положения доклада были зарифмованы Н Асеевым в стихотворении "Познание себя": "Коммунисты все мы сплошь, твердо чувствуем и знаем не поклонимся за грош, не пойдем батрачить в наем Гордо голову неся" и т.д. (Октябрь, 1946, N 12)

⁶"Русские теперь не те, что до семнадцатого года, в силе, в мощи, в красоте новая у нас природа. Там кидались разрушать камни сумрачного здания, здесь - привыкли разрешать бурный пафос созиданья. Наш советский славный строй эту вырастил природу" (там же).

всей иностранщиной или занимать пассивно оборонительную позицию!"

Впрочем, выйдя из окопов во второй половине 1946 года, "бойцы идеологического фронта" вели себя еще достаточно робко и, главное, как стало ясно примерно через год, "наступательные бои" велись не в том направлении. Если проследить за публикациями в периодической печати, можно увидеть, что в центре оказалась борьба с "безыдейностью". В течение года это слово не сходило с журнальных и газетных страниц. Это относительное затишье на "идеологическом фронте" было прервано только в конце весны 1947 года, когда вектор борьбы был решительно повернут в другом направлении. Как вспоминает К. Симонов (Знамя, 1988, № 3), 14 мая 1947 года в Кремле состоялась встреча Сталина, Молотова и Жданова с руководством ССП (А. Фадеев, К. Симонов, Б. Горбатов), где писатели и ознакомились с документом, составленным по проекту Сталина и содержащим требование начать борьбу с интеллигенцией, преклоняющейся перед Западом. Так началась грандиозная кампания борьбы с "низкопоклонством".

Сигналом к атаке послужили выступление А. Фадеева на отчетно-выборном собрании ССП в июне 1947 года и его доклад, прочитанный через несколько дней на XI пленуме Правления ССП, где генеральный секретарь и председатель правления СП СССР поставил вопрос о "школе" Веселовского, якобы противостоящей русской революционно-демократической традиции Белинского, Чернышевского, Добролюбова и являющейся "главной прародительницей низкопоклонства перед Западом в известной части русского литературоведения в прошлом и настоящем"⁷.

Особой критике подверглась книга проф. И. Нусинова "Пушкин и мировая литература" за то, что в ней утверждалась "безнациональная всемирность", "всечеловечность" Пушкина, его "европеизм". У Нусинова даже не низкопоклонство, но "коленипреклонение перед Западом"⁸. Акад. В. Шишмарев был раскритикован за то, что высоко ценил А. Веселовского - основоположника компаративистики в России, "этого буржуазного космополитского направления в литературоведении"; проф. М. Алексеев - за то, что считал, что английский язык сыграл значительную роль в истории русского просвещения; проф. Б. Эйхенбаум - за то, что сопоставлял Прудона и Л. Толстого, исследовал творчество Лермонтова в контексте европейской романтической традиции. В ход шли любые обвинения любой давности. Харак-

⁷ Лит газета, 1947, 29 июня

⁸ Кампания против проф. Нусинова и его книги была открыта еще до доклада Фадеева статей Н. Тихонова "В защиту Пушкина" - Культура и жизнь, 1947, 9 мая.

терно в этом отношении выступление М. Шагинян против проф. Г. Гукковского, который, как оказалось, в 1935 году писал: "Вся официальная Россия проклонила Наполеона, французскую революцию... Война России и Франции была продолжением войны феодалов с революцией, и галлофобская тема в литературе при этих условиях приобретает характер казенно-охранительный". Реакция М. Шагинян была резкой: "И это не изъято! Вот вам образчик вреднейшего влияния западной школы в нашей филологии!"⁹. В заключительном слове на пленуме А. Фадеев, отметив, что в ИМЛИ, МГУ и ЛГУ "возглавляют все дела литературного образования молодежи попугаи Веселовского, его слепые апологеты", призвал "решительно разоблачить его (А. Веселовского. - Е. Д.) антинаучные концепции и смело пойти на апологетов... Это будет долгожданный, освежающий ветер во всей нашей литературной науке и в деле литературного образования"¹⁰.

Доклад А. Фадеева лег на основу развернувшейся на страницах журнала "Октябрь" дискуссии о Веселовском, где с повторением инвектив А. Фадеева в адрес Веселовского и его "апологетов" выступил В. Кирпотин¹¹, гневно обличая тех, кто "камень по камню норовили растащить все здание русской литературы... отдавали наше наследие, необыкновенно оригинальное по своим задачам и формам, иностранцам".

В двенадцатом номере "Октября" с "резкой критикой" "веселовщины" выступили И. Дмитраков и М. Кузнецов ("Александр Веселовский и его последователи") и Н. Глаголев ("К вопросу о концепции А.Н. Веселовского"). Здесь же, впрочем, были помещены статьи В. Шишмарева и В. Шкловского. В. Шишмарев назвал попытку превратить Веселовского в "низкопоклонника" "научным заблуждением" и "политической ошибкой". Несколько осторожнее выступил В. Шкловский, заявивший, что Веселовский был "великим ученым" и "патриотом", но... не обладал методом. Назвав автора "Исторической поэтики" "слепым Самсоном", В. Шкловский, впрочем, утверждал, что упреки в низкопоклонстве, которые были сделаны Веселовскому со стороны Фадеева "явно основаны на недоразумении". Между тем, дело было, разумеется, не в Веселовском.

В эти же дни на страницах "Литературной газеты" буквально в каждом номере стали появляться статьи, последовательно разоблачающие "низкопоклонников" - апологетов Веселовского - М. Алек-

⁹Лит.газета, 1947, 8 июля

¹⁰Лит.газета, 1947, 8 июля

¹¹Октябрь, 1947, N 9.

сеева¹², Б. Эйхенбаума¹³, М. Азадовского¹⁴, апеллировавшего в своих работах к общеевропейскому опыту фольклористики и указавшего, в частности, на влияние бр. Grimm в сказке Пушкина о золотом петушке, В. Проппа¹⁵, который "в завуалированной форме пытается реставрировать вредные положения мифологов и формалистов в искусстве"...

15 октября "Литературная газета" сообщила о состоявшемся на кафедре теории и истории литературы АОН ЦК ВКП(б) обсуждении концепции А. Веселовского, где вновь звучали обвинения в "низкопоклонстве" и "антипатриотизме" в адрес В. Жирмунского, Л. Гроссмана, В. Проппа, А. Соколова и др. Особую активность проявили тогда еще аспиранты М. Кузнецов и В. Озеров. Последний, в частности, "поставил вопрос о самобытности и художественной самостоятельности лучших произведений нашей древнерусской литературы". Под этой заметкой найдем другую - "Особое мнение проф. Г. Поспелова" - тогда еще кандидата филол. наук В. Новикова, сообщавшего, что во время обсуждения на совместном заседании литературных кафедр МГУ концепции Веселовского Г. Поспелов прочел "акафист в честь Веселовского" и, "потеряв всякое чувство меры и исторической реальности", заявил, что Веселовского даже нельзя сравнить с Чернышевским и Добролюбовым, поскольку одна линия публицистики, другая - линия академической науки. Выступая в дискуссии о Веселовском, Л. Плоткин (буквально через полтора года он, как и В. Кирпотин, сами будут обвинены в космополитизме) утверждал, что методология, эти "механические сравнения приводят к буржуазному космополитизму, к идее безнационального существования литературы". "Сравнительный метод, - писал Л. Плоткин, - приводил к чудовищным по своему национальному самоуничтожению, антинародным и абсолютно несостоятельным, лживым концепциям развития русской литературы"¹⁶.

Не только наука о литературе, но и наука о языке¹⁷ стала "ареной борьбы" с "низкопоклонством". Поводом к началу кампании послу-

¹²Я. Каменский. Искаженные пропорции и ложные выводы. - Лит газ, 1947, 14 июня

¹³Я. Каменский. Ложные параллели и порочные выводы - Лит газ, 1947, 21 июня

¹⁴Вик Сидельников. Против извращения и низкопоклонства в советской фольклористике. - Лит.газета, 1947, 29 июня

¹⁵С. Лазутин. Реставрация отживших теорий. - Лит газ, 1947, 12 июля

¹⁶Л. Плоткин. Александр Веселовский и его эпигоны - Лит газета 1947, 20 сентября

¹⁷Такие же кампании проходили и в естественных науках - против "вейсманизма-менделизма-морганизма" в биологии (июль - август 1948 г.), в физиологии - "пав-

жила книга акад. В. Виноградова "Русский язык" и статья о ней в "Литературной газете" Б. Агапова и К. Зелинского "Нет, это не русский язык!" "Что это за поясные поклоны, которые отвешивает на Запад русский академик..?" - спрашивали с угрозой авторы статьи. Особенно возмутило "сверхзаботливое отношение к работам иностранных ученых" - в книге цитировались Гумбольдт, Штейнталь, Шухардт, Фатер, Таппе, представители женеvской лингвистической школы - "какие-то там заграничные «русисты» прямо наши благодетели: они даже наш русский язык помогли нам понять". Критики пришли к выводу, что В.Виноградов "не умеет и, как видно, не хочет ярко и убедительно показать преимущества русского языка перед многими западноевропейскими", а поскольку все это "не наука. Это пусто-порожня, вредная чепуха, это аполитичность и безыдейность", "лже-академическая тарабарщина"¹⁸. Сама постановка вопроса о "преимуществах русского языка перед многими западноевропейскими" бывшими лидерами конструктивизма вполне отражает происшедший культурный сдвиг.

На ученом совете филологического факультета МГУ резко критиковался проф. Р. Аванесов, пытавшийся защитить книгу В. Виноградова¹⁹. К критикуемым скоро прибавилось имя А. Реформатского, который "вызывающе подчеркивает свою солидарность с положениями В. Гумбольдта, Ф. де Соссюра и других буржуазных языковедов"²⁰. В докладе на партийном собрании Института языка и мышления и Института русского языка АН СССР "Патриотический долг советских ученых" Г. Сердюченко поясняет, что "раболепие и низкопоклонство" в книгах В. Виноградова и А. Реформатского, сказывается, "не в некритическом цитировании западных авторов, а в том, что их работы находятся во внутренней зависимости от концепций зарубежного идеалистического языкознания"²¹. Кампания приобрела лавинообразный характер, вовлекая в себя все новые и новые имена. Грандиозным пиком ее стала выездная "дискуссия" в Ленинграде во главе с акад. И. Мещаниновым и Ф. Филиным. Здесь уже речь шла о "группе", целом направлении в советском языкознании, куда входили Виноградов, Ава-

ловская сессия" (июнь - июль 1950 г.), завершавшаяся снятием с постов Л. Орбели и П. Анохина, наступление на "формализм" в математике и "идеализм" в физике и т. д. См. подробнее Л. Грэхэм. Естественное знание, философия и науки о человеческом поведении в Советском Союзе - М., 1991.

¹⁸ Лит газета, 1947, 29 ноября

¹⁹ См. Лит газета, 1947, 10 декабря

²⁰ Г. Сердюченко. За самокритику в советском языкознании - Лит газета, 1947, 17 декабря

²¹ См. Лит газета, 1948, 7 января

несов, Ожегов, Реформатский, Петерсон, Чемоданов, Чикобава, Галкина-Федорук и др. лингвисты. Было заявлено, что исторические корни их немарксистских концепций тянутся к буржуазной лингвистике. Картину испортили член-коррр Е. Истрина и С. Бархударов своими "нелепыми, идейно-порочными выступлениями, попытками протащить теориюку «чистой науки»"²².

Ирония истории состоит в том, что пройдет совсем немного времени и, после появления сталинских работ по языкознанию, акад. И. Мещанинов потеряет былое всеилие, а главной фигурой в советском языкознании станет акад. В. Виноградов и громившаяся "группа", что, следует иметь в виду, очень знаменательно: марристские представления о классовой сущности языка были переведены Сталиным в план национальной проблематики. Такой сдвиг именно в это время сам по себе полон смысла.

Вернемся, однако, к литературе. Низкопоклонство здесь искалось и находилось всюду. 12 ноября 1947 года "Литературная газета" помещает заметку инженера А. Альтшуль "Журнал, раболепствующий перед заграницей" о... ежемесячнике "Новости технической литературы" Зачем, задается вопросом автор, здесь так много западной библиографии? Здесь же - обращение к министру высшего образования С. Кафтанову "воздействовать на журнал", а буквально в следующем номере (за 15 ноября) газета помещает статью с поистине сенсационным заглавием "Министерство высшего образования поощряет низкопоклонство", автор которой, С. Василенок сообщает, что низкопоклонством в фольклористике занимается проф. П. Богатырев, ученики которого "пишут диссертации о многофункциональности пословиц, о древней обрядовости, но никто из них не занимается изучением взглядов классиков марксизма на фольклор".

Итак, 1947 год завершился лишь разгромом советского литературоведения и языкознания. Это была, однако, победа не полная и далеко не окончательная. Борьба продолжалась и, формулируя планы на будущий год, "Литературная газета" давала указание журналам: "углубленная борьба с низкопоклонством перед заграницей - одна из важнейших задач наших журналов"²³.

Пульс дискуссии о Веселовском, ставшей своеобразным оселком "нового советского патриотизма" становится все более неровным. Если поначалу за теорией этого крупнейшего русского филолога прошлого века оставляли хотя бы некие "полезные стороны", то теперь маховик

²²Против аполитичности и гнилого либерализма. - Лит газета, 1947, 7 января.

²³Чего ждет читатель от журналов в 1948 году - Литературная газета, 1947, 13 декабря

"дискуссии" был запущен настолько сильно что даже упоминание имени Веселовского без поношения стало небезопасным.

ОТ «НИЗКОПОКЛОНСТВА» К «КОСМОПОЛИТИЗМУ»

"Спор о Веселовском теснейшим образом связан с важнейшей политической задачей сегодняшнего дня - борьбой с низкопоклонством перед буржуазным Западом". Философия Веселовского - "ублюдочная философия буржуазии периода ее упадка". Словом, "с этим надо кончать решительно и бесповоротно"²⁴.

Поворот от "дискуссии" к "разгрому" был связан все с той же кампанией в "Октябре", в первом номере за 1948 год которого, была напечатана статья В. Кирпотина с витиеватым названием "О низкопоклонстве перед капиталистическим Западом, об Александре Веселовском, о его последователях и о самом главном". "Самым главным" было то, что "от Веселовского пошли работы В. Жирмунского о Гете и Байроне в России, от Веселовского пошли также компаративистские сопоставления Леонида Гроссмана и способ рассмотрения мирового значения Пушкина Нусиновым". Все эти авторы и их "приспешники" склонялись к "умалению национального достоинства русской литературы", рассматривали ее "только как заимствующую". Все это, однако, уже казалось организаторам кампании недостаточно жестким, и тогда в газете Отдела пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) "Культура и жизнь" публикуется статья "Против буржуазного либерализма в литературоведении" (11 марта 1948 года), давшая новый мощный импульс кампании. В статье дискуссия в "Октябре" осуждалась уже как "ненужная", "беспринципная", "от начала до конца ошибочная". Главная мысль статьи - необходимость перехода к более решительным мерам: "Нужно было не дискуссировать о Веселовском, а разоблачать буржуазно-либеральное существо его концепций и идеологический вред литературных выступлений с апологетикой реакционных взглядов Веселовского". Фактическим результатом кампании 1948 года стал полный разгром всей советской филологии. И в самом деле, в одном только Ленинградском университете поношению были подвергнуты литературоведы - В. Я. Пропп, В. М. Жирмунский, Б. М. Эйхенбаум, А. С. Долинин, М. П. Алексеев, В. Ф. Шишмарев, М. К. Азадовский, В. Б. Томашевский, Г. А. Гуковский, Г. А. Бялый, Т. И. Сильман, И. М.

²⁴Мих Кузнецов А Н Веселовский подлинный и приукрашенный - Лит газета, 1948, 14 января.

Тронский, И. П. Еремин, С. Д. Кацнельсон, О. М. Фрейденберг...²⁵. То же самое - в Москве. Что уж говорить о провинциальных вузах, где прокатилась та же волна.

После сессии ВАСХНИЛ 1948 года на филологическом факультете МГУ прошло партийное собрание, открывая которое секретарь партбюро заявил, что "вейсманисты-морганисты пытались создать в Московском университете оплот реакционной лженауки", после чего опять были названы имена В. Виноградова, М. Петерсона, Г. Поспелова, П. Богатырева, Пинского, Б. Виппера²⁶. Выступая в те же дни на ученом совете Института русского языка АН СССР, зам. директора Института Ф. Филин заявил: "Или торжество материалистического языкознания, или прозябание в идеалистическом болоте. Третьего пути нет, не может быть и не будет!" С покаянными речами выступали здесь В. Виноградов, Р. Аванесов и др.²⁷.

Борьба с космополитизмом проходила одни и те же этапы во всех областях культуры - в литературе и театре, в живописи и кино, в музыке и, соответственно, в науках, изучающих их, а также, разумеется, в философии, истории и даже в правоведении. Ясно при этом, что источник этой борьбы находился на самом вершине партийно-государственной пирамиды, а, например, отдел пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) был лишь органом, непосредственно регулирующим, организующим и контролирующим эти процессы. Причем, речь идет не о краткосрочных кампаниях, а о перманентном процессе, когда в центре оказывался то один предмет разгрома, то другой (то постановление ЦК по вопросам литературы, то о драматических театрах, потом о кино, затем о музыке и т. д.), но при этом внимание не переключалось из одной сферы в другую (скажем, с литературы на музыку): постановления ЦК и акции Агитпропа были необходимы для указания новых подходов в непрекращающейся борьбе, для ее поддержания и выведения на новые орбиты.

В этом контексте Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года "Об опере «Великая дружба» В. Мурадели" и совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) не были просто перенесением в область музыкального искусства той же борьбы, что велась в литературе уже полтора года. При том же сценарии (основные положения постановления растолковывались Ждановым на специальном совещании; повод был в достаточной мере случайным (опера В. Мурадели),

²⁵Подробно о ситуации в Ленинграде в связи с судьбой известных литературоведов см. К. Азадовский, Б. Егоров О низкопоклонстве и космополитизме 1948-1949. - Звезда, 1989, N 6

²⁶См. Литгазета, 1948, 13 октября

²⁷См. Литгазета, 1948, 17 ноября

как и набор имен; например, Д. Шостакович, критиковавшийся в постановлении, через год становится лауреатом Сталинской премии - как и раньше, набор имен означал прежде всего разгром направления, и уже к нему подверстывались фамилии и произведения), постановление об опере "Великая дружба" решало вовсе не только задачи разгрома "эстетов и формалистов" на "музыкальном фронте". Сам сюжет оперы о "великой дружбе" народов позволял формулировать положения, весьма актуальные для текущего политического момента. Например, в выступлении Жданова содержалась очень важная формулировка различий между "космополитизмом" и "интернационализмом": "Интернационализм в искусстве рождается не на основе умаления и обеднения национального искусства. Наоборот, интернационализм рождается там, где расцветает национальное искусство. Забыть эту истину - означает потерять руководящую линию, потерять свое лицо, стать безродными космополитами... Нельзя быть интернационалистом... не будучи подлинным патриотом своей Родины"²⁸. Здесь же - явно сформулированное Сталиным утверждение (никто другой, видимо, не посмел бы делать подобные обобщения, объявляя целые нации врагами русского народа): "Из оперы создается неверное представление, будто такие кавказские народы, как грузины и осетины, находились в ту эпоху во вражде с русским народом, что является исторически фальшивым, так как помехой для установления дружбы народов в тот период на Северном Кавказе являлись ингуши и чеченцы".

В постановлении и во всей компании вокруг него был сделан новый акцент: "низкопоклонство" и "космополитизм" связывались не с "аполитичностью" и "бездейностью" (как в постановлении о ленинградских журналах), а с "антинародностью": "в погоне за ложно понятым новаторством" композиторы "оторвались в своей музыке от запросов 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 композиторы разучиваются писать для народа..." - говорилось в постановлении. Этот новый акцент почувствовали все: и музыкант А. Свешников ("советские композиторы должны окончательно отрешиться от

²⁸В том же 1948 году журнал "Вопросы философии" дал такое определение космополитизма: "это реакционная идеология, проповедующая отказ от национальных традиций, пренебрежение национальными особенностями развития отдельных народов, отказ от чувства национального достоинства и национальной гордости... Идеология космополитизма враждебна и коренным образом противоречит советскому патриотизму - основной черте, характеризующей мировоззрение советского человека".

рабского подражания формалистам Запада²⁹⁾, и художник А. Куприн ("джаз (у Шостаковича) музыка американского ресторанный пошиба... как сорная трава, глушит народную музыку... антинародный жанр - джаз, где все манерно, изломано, совершенно нам чуждо"³⁰⁾, и писатель Л. Никулин ("вместо волнующих, стройных созвучий, вместо летящего ввысь звучания скрипки... раздаётся нелепый пороссячий визг и это выдается за скрипичный концерт... дикая раздражающая «музыка», какофония... Повеяло свежим ветром! Это почувствовали все, кто любит... наше великое музыкальное искусство"³¹⁾, и академик архитектуры Б. Иофан ("мы, зодчие великой сталинской эпохи, должны создать произведения, в которых борьба советского народа за построение коммунистического общества будет выражена в монументальных, простых, цельных и изящных образах архитектуры..."³²⁾.

Эта же мысль прямо переносилась и на литературу. В передовой статье "Творить во имя народа" "Литературная газета" (18 февраля 1948 года) писала: "Формалистическое направление - антинародное, антидемократическое направление. Всякие попытки протащить формализм, которые еще имеются в нашей советской литературе и критике, должны быть решительно осуждены. В литературной критике и литературоведении дает себя знать деятельность противников русской реалистической литературы и ее демократических тенденций... Массовость, какую приобрело в наших советских условиях искусство, требует органичного сочетания высокой содержательности художественного произведения с совершенством его формы, с простотой и доступностью для широких кругов советского народа". В другой передовице, "Искусство и народ", "Литературная газета" (3 марта 1948 гсда) прямо говорила: "Художники, сознательно или бессознательно испытывающие влияние искусства современного буржуазного общества, раболепно преклоняющиеся перед ним, создавая безыдейные, уродливые произведения, делают антинародное дело".

Постановление было принято как "руководство к действию" писателями. На состоявшемся 1 марта 1948 года собрании московских писателей, где обсуждалось постановление, выступили многие. Так, А. Сурков, критикуя формалистов, остановился на "индивидуалистичес-

²⁹А Свешников Ближе к истокам народного творчества. - Лит газета, 1948, 18 февраля.

³⁰А Куприн Против ложного новаторства. - Лит газета, 1948, 18 февраля

³¹Л Никулин. Свежий ветер. - Лит. газета, 1948, 18 февраля.

³²Б Иофан. Будем развивать и изучать классическое наследие. - Лит. газета, 1948, 18 февраля

ком творчестве Б. Пастернака, восхваляемом на все лады буржуазными эстетамми"; "Почему наши писатели слушали эту формальную музыку и молчали?" - спрашивал В. Кожевников и тут же делал такой вывод: "Дело не просто в формальных ошибках некоторых композиторов. Это серьезные идейно-политические ошибки. Это - нежелание драться за то, за что тридцать лет борются советские люди"; В. Инбер признавалась: "Я не могу себе представить такое душевное состояние, при котором мне захотелось бы слушать музыку Шостаковича"³³. О том же говорили и ленинградские писатели. "Советское искусство находится в боевом охранении мировой цивилизации и прогресса. Средствами нашего искусства мы обязаны наносить сокрушительные удары по расшатанной и гнусной буржуазной идеологии", - утверждал Ю. Герман. Для поэта это означало: "стихи должны быть ясными, доставляющими наслаждение, борьба за такие стихи требует усиления борьбы с формализмом, трюкачеством в поэзии, борьбы за высокую идейность поэтического творчества"³⁴ (интересна сама форма, в которой высказана эта мысль О. Берггольц: стихи есть наслаждение, борьба за наслаждение требует усиления борьбы... борьбы...).

В целом, постановление о музыке придало новые акценты теме борьбы за русские приоритеты и способствовало новому витку ксенофобии и патриотической истерии. Здесь и апелляция к "Могучей кучке", и рассуждения Жданова "об отношении советской музыки к музыке иностранной", о "формалистическом новаторстве", наконец, его утверждение о том, что "СССР является сейчас подлинным хранителем общечеловеческой музыкальной культуры так же, как он во всех других отношениях является оплотом общечеловеческой цивилизации и культуры против буржуазного распада и разложения культуры"³⁵. Наконец, именно это постановление, как и статья "Против буржуазного либерализма в литературоведении" в "Культуре и жизни", окончательно узаконили термин "космополитизм" (до этого в основном использовался термин "низкопоклонство") на уровне официальной пропаганды.

Тема борьбы с космополитизмом становится ведущей. "Воспитание животворного советского патриотизма, благородного чувства советской национальной гордости"³⁶, "борьба с низкопоклонством перед реакционной западной культурой, с ослаблением или потерей чувства национальной гордости является важнейшей составной частью воспи-

³³См. Литгазета, 1948, 3 марта

³⁴См. Литгазета, 1948, 13 марта

³⁵См. Сопровождение деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б). - М., 1948.

³⁶П. Вышинский Советский патриотизм и его великая сила. - Большевик, 1947, N 18, с. 38

тания и укрепления советского патриотизма. Вот почему воспитание советского патриотизма, беззаветной преданности советской Родине... укрепление чувства национальной гордости советских людей образуют важнейшую составную часть партийно-воспитательной работы³⁷. "Литературная газета" не уставала повторять: "Космополитизм глубоко враждебен интернационализму. Космополит - это человек, чуждый своему народу, своей родине, ее лучшим традициям, культуре и искусству. Объявляя себя «гражданином мира», он стирает границы между народами, бесцеремонно отбрасывает понятия национальной самобытности и независимости. Идейки космополитизма - порождение буржуазного мировоззрения, культуры эксплуататорского общества, для хозяев которого там и отечество, где нажива". Поэтому, утверждала газета в передовой статье, "одной из важнейших задач советской литературы и искусства, призванных воспитывать в наших людях чувство советского патриотизма, национальной гордости, является задача разоблачения космополитизма"³⁸.

Из номера в номер литературные журналы печатают теперь материалы, бичующие космополитизм. Даже незначительный спад в этой борьбе недопустим. Мерой оценки работы журналов становится прежде всего их участие в деле "патриотического воспитания советских людей". "«Звезда» не напечатала ни одной статьи, разоблачающей декаданс и маразм буржуазной литературы... бичующей формализм, аполитичность, низкопоклонство перед буржуазной культурой"³⁹, - возмущен критик, из поля зрения "Октября", пишет А. Макаров, выпали важнейшие вопросы. Тогда как "Новый мир" из номера в номер печатает статьи, бичующие растленную буржуазную культуру Запада, низкопоклонство и космополитизм, особенно выделяя здесь статьи А. Тарасенкова "Космополиты от литературоведения" (1948, N 2) и Б. Яковлева "Поэт для эстетов (Заметки о Велимире Хлебникове и формализме в поэзии)" (1948, N 5), журнал "Октябрь" после "беспринципной дискуссии об А. Веселовском" не опубликовал ни одного материала, "разоблачающего пережитки космополитизма и буржуазного либерализма в литературной науке"⁴⁰. Что так понравилось А. Мака-

³⁷ Воспитание советского патриотизма - важнейшая задача идеологической работы. (Передовая). - Большевик, 1947, N 14, с. 6.

³⁸ Укреплять и развивать лучшие национальные традиции (Передовая) - Лит. газета, 1948, 17 апреля.

³⁹ А Никольская Без любви и вдохновенья - Лит. газета, 1948, 18 сентября.

⁴⁰ Лит. газета, 1948, 7 августа. Нужно отметить, что журнал "Октябрь" быстро "выправил это ненормальное положение", став одним из ведущих участников в борьбе с космополитизмом в 1949 году.

рову в новомирских статьях? Не исключено, что начало статьи А. Тарасенкова, который, предваряя "анализ" работ Нусинова, Жирмунского, Проппа, писал: "Презрение по отношению к России, ее великим идеям было характерно и для иезуита Бухарина, и для бандитского «космополита» Троцкого. Это грозные напоминания. Они показывают нам, с чем роднится в современных политических условиях дух преклонения перед западной буржуазной культурой и цивилизацией, кому он служит. Под флагом космополитизма действуют сейчас темные дельцы из черчиллевского-труменовской шайки"⁴¹. В таком контексте шла "дискуссия" по литературоведческим проблемам.

Между тем, поле борьбы с происками космополитов расширяется. Газеты пестрят статьями: "Специалисты по низкопоклонству", "Восхваление идеализма и низкопоклонства"⁴². При этом криминальной может стать буквально одна фраза. Например, почему в программе истории русского театра значится: "Драматургическая техника Островского как обобщение традиций мирового театра"? Не спасают даже слова об "обобщении традиций". Здесь, проводит параллели бдительный критик, прямая связь с попытками Л. Гроссмана доказать западно-европейское влияние на драматургию Тургенева⁴³. Впрочем, Тургенева ложно понимал и Н. Анциферов, допустивший в книге о его творчестве "путаницу в разборе" повести "Степной Король Лир": когда оказывается, что здесь "источником размышлений над жизнью" был Шекспир, "либеральное недомыслие" автора "достигает пределов, которые не могут не вызвать возмущения читателя"⁴⁴. Критика всюду ищет и находит "характерные примеры рабского подражательства, экзальтированного и, буквально, самозабвенного преклонения перед реакционной формалистической эстетикой буржуазного Запада"⁴⁵ - будь то "Словарь поэтических терминов", составленный А. П. Квятковским и отредактированный С. М. Бодни⁴⁶, "Мысли о режиссуре" В Сахановского⁴⁷, объявленного "эпигоном формализма, идеалистической эстетики и реакционной историографии", будь то программа по всеобщей истории искусства для художественных вузов страны оказалось, что составители (В. Лазарев, А. Чегодаев, М. Алпатов) "принижают и

⁴¹А Тарасенков. Космополиты от литературоведения - Новый мир, 1948, № 2, с 127

⁴²См.: Лит газета, 1948, 10 января

⁴³Я Черняк Искатели иностранных влияний. - Лит газета, 1948, 11 февраля

⁴⁴Ю Сергеев Либеральное недомыслие - Лит газета, 1948, 10 января

⁴⁵И Альтман Против идеализма в театроведении - Лит газета, 1948, 25 февраля

⁴⁶Б Соловьев Малая энциклопедия формализма - Лит газета, 1948, 26 мая

⁴⁷И Альтман Против идеализма в театроведении - Лит газета, 1948, 25 февраля

обедняют русских мастеров", а почему-то когда говорится об испанском искусстве XVII века, то "при этом не упоминается об алчности, тупости и политической лживости испанского дворянства"⁴⁸ (в программе по всеобщей истории искусства!) Были случаи и вовсе комические. Так, некто Н. Прянишников в одном из выпусков "Чкаловского альманаха" опубликовал "Заметки о «Войне и мире» Льва Толстого", где так объясняет то обстоятельство, что в романе Л. Толстого Кутузов читает роман французской писательницы Жанлис: это, оказывается, доказывает, что... "Толстой был великим художником и патриотом. Как истинный патриот, абсолютно чуждый какой-либо риторической фальши и позы, Толстой не боялся, что чтение французских романов умалит величие Кутузова"⁴⁹.

Остракизму было подвергнуто все, что хоть как-то указывало на связь русской литературы с Западом, поскольку, как утверждалось, "русская духовная культура всегда была самостоятельна. Она имела прочную национальную основу и не растворялась в культуре других народов"⁵⁰. И не только "не растворялась", но в силу неслыханной "прочности национальной основы", не могла испытывать внешних влияний. Можно уверенно сказать, что за всю русскую историю изоляционизм не утверждался столь жестоко и последовательно государственной идеологией. Как символом "аженауки" генетики стала муха-дрозофила, так своеобразным символом всяких сопоставлений в литературных изысканиях стал книжный жук. Этот "бытовой символизм" последовательно насаждался государственной пропагандой на уровне обывденного сознания - для "широкого читателя". Как, например, в "поэтическом фельетоне" Мих. Червинского "Жук-низкопоклонник", где некий литературовед-компаративист ищет истоки русских сюжетов неизвестно в каких странах и веках. Фельетон завершался так: "Истоки искателя этих истоков искать не приходится слишком далеко. Они среди тех, кто колен не жалея, пред всем иностранным склоняются, млея, кого не свои вдохновляют поэты, а лишь зарубежные авторитеты, перед которыми и лебезит вышеозначенный жук-паразит. И вывод наш, значит, опять же таков: беречь нужно книги от всяких жуков"⁵¹.

"Жуки", впоследствии "критики-космополиты" продолжали мыслить старыми классово-интернациональными категориями ("у рабочих нет отечества"). Происшедший же переход к национально-патри-

⁴⁸ А. Арнольд, П. Трофимов. Во власти буржуазного объективизма - Лит газета, 1948, 1 сентября.

⁴⁹ См.: Лит газета, 1948, 27 ноября.

⁵⁰ А. Панкратова. Великий русский народ. - М., 1952, с. 51.

⁵¹ Лит газета, 1948, 9 июня

тической доктрине требовал пересмотра прежней методологии истории и в том числе, разумеется, истории литературы, которая к концу войны была уже фактически пересмотрена⁵². Образцом переписанной истории русской литературы уже в постклассовом ключе может считаться книга одного из кураторов литературы в Агитпропе ЦК ВКП(б) А. Еголина "Освободительные и патриотические идеи русской литературы XIX века". Здесь легко обнаруживается новый, патриотический подход к истории литературы, которая вновь оказывается переведенной теперь уже из классово-марксистской парадигмы в национально-освободительную: "Нередко исследователи рассматривали патриотизм и революционно-освободительные традиции русской литературы отдельно, имея в виду в первом случае - интересы родины, и во втором - защиту прав народа". В основе соединения этих двух подходов (а точнее, замены одного другим) лежит простая перекодировка: "Подлинны патриоты из любви к народу стремились все силы ума и сердца отдать борьбе за прославление своей родины. Любить же родину в условиях самодержавия значило быть революционером; стать революционером - значило быть пламенным патриотом. В представлении народов всего мира понятия *Россия* и *революция* неразделимы: когда говорят о революции, вспоминают Россию, когда произносят слово СССР - думают о революции"⁵³.

Одной из важных акций в борьбе с космополитизмом явилось широкое чествование 100-летия со дня смерти В. Белинского, проводившееся по высшему разряду - с торжественным заседанием в Большом театре, где с докладом выступил А. Фадеев. Весьма знаменательна схема доклада А. Фадеева: 1) историческое значение Белинского; 2) борьба вокруг литературного наследия Белинского; 3) корифей русской философии; 4) революционер-демократ; 5) великий русский патриот; 6) гениальный литературный критик. Вокруг этих тезисов вращались бесчисленные публикации во всех изданиях, связанные с Белинским. В статье "Белинский в борьбе с космополитизмом" Я. Эльсберг писал: "он не только был нашим прямым предшественником, но до сих пор остается живым участником нашей борьбы с раболепием перед иностранщиной, с «безродными космополитами» и «беспачпортными бродягами в человечестве»"⁵⁴. В другой статье сообща-

⁵²См. кн. библиографии: С. А. Рейсер. Патриотические идеи в русской литературе. Указатель литературы. - Л., 1945.

⁵³А. Еголин. Освободительные и патриотические идеи русской литературы XIX века. - М., 1946, с. 3-4.

⁵⁴Лит. газета, 1948, 17 апреля.

лось, что Белинский "ненавидел Запад со всей свойственной ему страстью"⁵⁵.

Патриотическая истерия достигла своеобразного пика ко второй половине 1948 года, когда, казалось, волна должна пойти на спад. Между тем, это было лишь затишье перед бурей.

«ДО КОНЦА РАЗГРОМИТЬ БЕЗРОДНЫХ КОСМОПОЛИТОВ!»

Борьба с низкопоклонством и космополитизмом протекала не только в сфере критики. Сама послевоенная литература практически не уступала в своей мобильности критике. Если для развертывания той или иной кампании в критике было достаточно нескольких дней, то для "беллетризации" соответствующих установок достаточно было буквально нескольких месяцев. Так произошло с повестью К. Симонова "Дым отечества", ставшей практически пробным шаром в разработке "патриотической темы"⁵⁶. На этой повести стоит остановиться подробнее, поскольку все то, что произошло после ее публикации, во многом предопределило дальнейшие пути решения литературой важнейшей задачи - "задачи воспитания у трудящихся преданности идеям советского патриотизма"⁵⁷.

Написанная в поразительно короткий срок, повесть была принята поначалу восторженно, но буквально через несколько месяцев (весь процесс занял полгода - июль-декабрь 1947 г.) повесть была атакована "партийной печатью", а первоначальный ее "успех" был объяснен "неизжитой еще в литературной среде атмосферой захваливания"⁵⁸.

Что же не устроило в повести Симонова непосредственных заказчиков? Как оказалось, главное - "глубоко навверное" решение "важнейшей темы - темы советского патриотизма". Вчитаемся внимательно в этот рескрипт: "... отвлеченность и расплывчатость в раскрытии идейного облика советских людей переходит в прямую путаницу, когда К Симонов пишет об «инстинктивном», слепом патриотизме, якобы

⁵⁵А. Лавреуцкий Белинский о буржуазном Западе. - Новый мир, 1948, N 6, с. 234. См. там же: И. Альтман Патриотизм Белинского - Знамя, 1948, N 6; Н. Мордовченко. Белинский - теоретик и организатор реалистического направления. - там же

⁵⁶Эта повесть, как вспоминал К. Симонов (Знамя, 1988, N 3) была непосредственно заказана ему в ЦК ВКП(б)

⁵⁷Борьба большевистской партии за расцвет советского искусства. (Передовая). - Большевик, 1948, N 6, с. 6.

⁵⁸О повести К. Симонова "Дым отечества" - Лит. газета, 1947, 7 декабря

свойственном многим советским людям, окружающим главного героя. Басаргин приписывает им какой-то выдуманный «руссизм»; оказывается, есть у нас такие коммунисты, работающие к тому же на серьезной политической работе, которые бахвалятся «русской баней, икрой, блинами и водкой». Взгляды этих людей не идут, якобы, далее купеческих идеалов. Басаргина «приводят в ярость» те, кто «добровольно надевает шоры на собственные глаза». Он называет их «отчасти трусами, отчасти душевными лентяями». Вместо того, чтобы показать глубокое презрение советского человека к буржуазному миру, его сознательное неприятие капиталистических порядков, писатель говорит о будто бы характерном для многих наших людей «инстинктивном неприятии всего окружающего», о «шорах, мешающих им видеть и узнавать незнакомый мир»... Несомненно, что вся эта «проблема» является надуманной, и спор Басаргина с защитниками «икры и водки», которые не могут оценить достоинства американских автострад, весьма примитивен. Право же, настоящую ярость должны были бы вызывать у Басаргина те, кто слепо преклоняется перед всем заграничным. Тогда и не было бы путаных рассуждений о некоем «инстинктивном патриотизме»... Наш патриотизм не имеет ничего общего с той ограниченностью, которую приписывает многим нашим людям герой «Дыма отечества»⁵⁹.

Итак, «партийная печать» расставила свои акценты в повести и, таким образом, указала направление, в котором должна была решаться «тема советского патриотизма» в дальнейшем: симоновская трактовка была к этому времени слишком «военной» («инстинктивный патриотизм») и свободной (отсюда - «прямая путаница»). Для «решения большой патриотической темы» уже был готов целый отряд поэтов и драматургов (особенно последних), которые и создали в короткий период (1948 - нач. 1949 г.) по заданным лекалам огромное количество произведений (главным образом пьес), где тема раскрывалась уже в «верном ключе»: «Великая сила» Б. Ромашова, «Закон чести» А. Штейна, «Два лагеря» А. Якобсона, «Илья Головин» С. Михалкова, «Чужая тень» К. Симонова, «Зеленая улица» А. Сурова, «Победители» Б. Чирскова, пьесы А. Софронова... Это лишь наиболее известные произведения - поток был поистине огромен (многие из них так и не увидели света рампы, поскольку были отклонены за «шаблонность решения темы» - такая участь постигла, например, пьесу «Суд жизни» в прошлом одного из лидеров московского имажинизма А. Мариенгофа). «Патриотическая пьеса» (тогда же и закрепился этот термин) представляла собой определенный жанр и имела свой сюжетный канон: американскому «проходимцу» и «отдельным, потерявшим чувство патрио-

⁵⁹О повести К. Симонова «Дым отечества» - Лит. газета, 1947, 7 декабря

тизма советским почитателям Запада" противостоят исполненные национальной гордости русские советские люди (иногда некоторые достойные западные коммунисты). Расстановка персонажей здесь такова: в центре находится некий ученый ("псевдоученый"; бездарь, эксплуатирующий молодых и талантливых; уже исписавшийся ученый; простофиля; честолюб, жаждущий всемирного признания; наконец, шпион, агент - возможны варианты), который каким-то образом чуть было не выдал "оборонные секреты" внешним врагам, но тут на его пути стал "патриот" (сознательный ученый; парторг ЦК; передовой рабочий; лаборант; коллега; член семьи - возможны варианты). Здесь происходят "конфликт" и "коллизия" - один убеждает другого или, чаще всего, разоблачает и в результате - развязка (спасена часть советской страны; врагу не удалось узнать советских "оборонных секретов"; отстаивали приоритет советской науки; научное открытие будет служить делу мира, а не человеконенавистническим планам врагов - возможны варианты). Все это происходит таким, к примеру, образом (из пьесы К. Симонова "Чужая тень"):

Т р у б н и к о в. ...если желание войти со своими открытиями в большой мир, в мировую науку, считать смешным, то можно незаметно для себя превратиться в провинциалов

М а к е е в. А если считать свою страну провинцией... то можно... превратиться в шаркуна перед Западом... что за отвратительная традиция считать себя какими-то бедными родственниками заграницы и бегать туда за похвальными листами!

О л ь г а А л е к с а н д р о в н а. Ну, в известной мере, тут есть и в нас, в русских, что-то, как говорится, врожденное... что идет от старого.

М а к е е в. Что от старого - да, а что врожденное - неправда, ложь! Идея своей неполноценности, второсортности никогда не была врожденной в русском человеке. Она долго и искусственно вдалбливалась извне, из-за границы: из Германии, из Франции, из Англии...

Т р у б н и к о в. ...теперь тебе остается только прочесть нам лекцию о низкопоклонстве...

М а к е е в. А разве низкопоклонство заключается в том, чтобы любить заграничные холодильники или штаны?.. Нет, голубчик, есть другое низкопоклонство, серьезное... Оно заключается в том, что люди думают, что тот, враждебный нам мир гораздо благороднее, чем он есть... и т. д. и т. п.

Из этих "лекций" и монологов о низкопоклонстве состоит пьеса. Так, однако, разговаривают с людьми, "не потерянными для советской науки", а так разговаривают с разоблаченными врагами (из пьесы А. Сурова "Зеленая улица"):

К р у т и л и н. Вы обвиняете меня... в низкопоклонстве перед буржуазной наукой... а сами не выступили ни разу в жизни со статьей, пропагандирующей русскую технику в заграничной печати.

Р у б ц о в. Нет, не пресмыкался... Я нашу технику в русской печати пропагандирую.

К р у т и л и н. А я пишу в заграничных журналах в защиту приоритета русской науки.

К р е м н е в. (показывая журнал). Вы этот журнал имеете в виду?... (передает журнал Рубцову).

Р у б ц о в. (листая страницы). Печать отличная... (Читает) "Мы многому научились у наших западных коллег". Так... "Признавая за вами, дорогие коллеги, несомненное преимущество, я все же хочу..." Тьфу! Мерзость какая!.. (Крутилину) Коммивояжер беспачпортный!.. Первородство русской науки обменяли на то, чтобы увидеть свое имя в заморском журнале!.. (Швырнул журнал к ногам Крутилина). Ну, пляшите напечатали!..

К р у т и л и н. ...Я же из высоких побуждений... (Кондратьеву) Я прошу оградить...

К о н д р а т ь е в. Отстань... Теперь я вижу какой ты скользкий.

К р у т и л и н. Эта статья имеет политическое значение...

К р е м н е в. Левая фраза и поза...

Д р о з д о в. (пытается что-то сказать, но слова не выговариваются. Поднялся со стула, неловким движением опрокинул его, подходит к Крутилину, долго смотрит ему в глаза. Молча наступает на Крутилина, который пятится к стене) Погоня бы сорвать с вас, русский инженер!

"Патриотические пьесы" огромным потоком хлынули на подмостки театров "Патриотическая тема" становится главной темой советской литературы и советского искусства в целом. Засилье "патриотических пьес", где на язык диалогов и монологов переводились установочные статьи, не могло не вызывать ответной реакции. Скрытое (хотя и не всегда последовательное) противоборство длилось, однако, не долго. В этом противоборстве не было четких границ, хотя в центре борьбы с космополитизмом и низкопоклонством стояли "Литературная газета", "Октябрь", "Новый мир", а им противостояли (здесь точнее было бы сказать о своеобразной пассивности) журналы "Театр", "Искусство кино", газета "Советское искусство". "Литературное" крыло (а именно от писателей и драматургов шел в театр поток "патриотических пьес") было, таким образом, не полностью укрепленным - со стороны театра (в лице театральных критиков) шло глухое недовольство предлагаемой литературой "патриотической" продукцией.

Эта ситуация не могла длиться долго. Началось с укрепления "литературного фронта", слабым участком которого продолжал оставаться журнал "Знамя", поэтому прологом к следующему акту борьбы с космополитизмом стал разгром журнала "Знамя", занимавшего в то время действительно несколько особую позицию.

Разумеется, в условиях тоталитарного режима нельзя говорить о какой-то "своей" позиции того или иного издания, но были, разумеется, и первые ученики, и те, кто делал требуемое "по минимуму". Нападки на "Знамя" продолжались в печати примерно в течение полугода и были связаны с "проверкой исполнения" (прошло два года) постановления ЦК ВКП(б) о ленинградских журналах. Результаты "проверки" были предопределены начавшейся кампанией в "Культуре и жизни" против опубликованных "Знаменем" "гнилой повести" Н. Мельникова "Редакция" и "порочной и политически вредной" повести Эм. Казакевича "Двое в степи". В статье "Гнилая повесть и неразборчивая редакция" газета Агитпропа ЦК писала о "нетерпимом положении в редакции журнала «Знамя»".

И в самом деле, в "Новом мире" С. Щипачев печатет стихи: "Весь под ногами шар земной. Живу. Дышу. Пою", а в "Знамени": "С временем бесцельно спорить: Не воротись ничего. Где вы, утренние зори, годы детства моего? Много износилось стали, много утекло воды. За какой чертой остались юности моей следы?" Или М. Алигер, в "Новом мире" печатает стихи о "ближних подступах к коммунизму", а в "Знамени" "любуется своей старой фотографией и вздыхает о прошлых днях". В том же номере "Знамени" - стихи С. Головановского (в переводе М. Алигер), где опять грустные воспоминания: "Пускай же вечно нам тревожит души, мир от великих горестей храня, безжалостная память о минувшем, спокойствия лишившая меня". По этому поводу А. Софронов писал: "по-видимому, сами поэты почувствовали дурное направление журнала, и все случайное, второстепенное, незначительное несут именно в «Знамя»", ибо "в «поисках» своего лица журнал опирается не на интересы народа, а на эстетические вкусы редакционных работников... даже в «Кружилихе» В. Пановой и «В окопах Сталинграда» В. Некрасова авторы недостаточно активно относились к изображаемым ими событиям и явлениям действительности, не всегда давали партийную оценку фактам жизни". В последнем же году "даже в лучших своих произведениях журнал идет по боковой линии нашей жизни". Поэзия "Знамени" особенно возмущала А. Софронова - стихи "какие-то панихидные", унылые, какие-то "элегии". Позиция же редакции есть позиция "утонченных снобов"⁶⁰.

⁶⁰ А Софронов Журнал "Знамя" на ложном пути - Лит газета, 1948, 21 июля

Через два месяца, в октябре 1948 года, когда работа журнала рассматривалась в Президиуме ССП, Б. Горбатов давал уже более четкие формулировки: "Партия требует от писателей правды жизни... Писатели должны смело и резко вскрывать пороки и недостатки в сознании людей. Однако журнал «Знамя» не вскрывал пороки и недостатки, а поэтизировал их. Такое «поэтизирование» ущербных людей вызвало у читателей возмущение". На заседании говорилось, что в журнале "Знамя" образовался некий салон эстетов, любителей "мертветчины" и что он стал прибежищем "произведений с плесенью, с гнильцой"⁶¹. В передовой статье "Литературная газета" уже определенно писала, что "1948 год оказался провалом журнала", который приобрел нездоровый, эстетский характер и отказался по- существу от основополагающих принципов социалистического реализма. Отсюда следовал вывод: "только решительная коренная перестройка всей работы сможет снова сделать журнал «Знамя» нужным народу"⁶².

Разрядка наступила в середине января 1949 года, когда после снятия с поста главного редактора Вс. Вишневского был, наконец, утвержден новый состав редколлегии "Знамени" (куда вошли В. Кожевников - гл. редактор, А. Софронов, Л. Скорино, Б. Леонтьев, П. Павленко) и, таким образом, журнал стал, наконец, готовым к предстоящему "последнему и решительному бою" с космополитизмом⁶³.

Все это было на поверхности. На глубине же была неудовлетворенность "патриотически настроенных" драматургов и писателей тем, что их произведения, отражающие официальную доктрину и созданные во исполнение партийного заказа, принимаются критикой без восторга, а иногда и в штыки Сталинская политика в литературе (как и в других областях) потому и проводилась столь успешно и с таким рвением, что, в частности, полностью отвечала групповым интересам бездарных, а потому послушных и благонамеренных писателей. Их-то недовольство и вылилось в откровенный коллективный донос по начальству на XII пленуме Правления ССП, где с докладами о причинах отставания современной драматургии выступили А. Фадеев и А. Софронов.

Тогда речь шла еще об "идеологических ошибках" и "теоретической мешанине" в критике, но причины "отставания" указывались вполне определенно - злобная критика. Хотя резолюция пленума была еще достаточно обтекаемой - в ней говорилось о "формалистической, чуждой советскому искусству критике", о том, что ряд кри-

⁶¹См. Лит газета, 1948, 13 октября

⁶²Журналы и современность (Передовая). - Лит газета, 1948, 6 октября

⁶³Практически в это же время и таким же образом были разгромлены и другие издания - журналы "Театр", "Искусство кино", газета "Советское искусство"

тиков стоит на "формалистической и эстетской позиции" и пытается "дискредитировать положительные явления советской драматургии" (Гурвич, Юзовский, Малюгин, а у них "на поводу" идут Борщаговский, Бояджиев, Варшавский; были названы и "примиренцы" - Альтман, Холодов)⁶⁴. Как видим, дифференциация еще была, хотя в выступлениях участников пленума во время прений по докладам прорывались новые ноты: "До каких пор будет продолжаться кислосладкое, пренебрежительное отношение эстетствующих гурманов к нашей драматической литературе? Долго ли они будут подтачивать своими мышиными зубками здание советской драматургии? Только возмущение может вызвать тот факт, что такие пьесы, как «Великая сила», «Хлеб наш насущный», «В одном городе», подвергаются обстрелу со стороны аполитичной критики" (Арк. Первенцев)⁶⁵. Лейтмотив выступлений на пленуме - обращение к начальству: мы ведь делаем такое нужное и важное дело, порученное вами, так почему же нас не защищают от нападков? Дайте нам, наконец, сигнал к решительной атаке, - зывали выступающие.

Новый состав совета по драматургии, утвержденный Секретариатом ССП и опубликованный 12 января в "Литературной газете" уже был резко повернут в новую сторону (председатель А. Софронов, в составе - Н. Вирта, С. Михалков, А. Первенцев, Н. Погодин, Б. Ромашов, А. Суров и др.), но, судя по тому, что кроме "писателей-патриотов" в составе совета оказались критики, объявленные впоследствии космополитами и выведенные из его состава ровно через полтора месяца, можно прийти к выводу, что последнее и окончательное решение о начале нового этапа кампании, и полностью развязавшее руки "патриотически настроенным писателям", было принято на самом верху где-то во второй половине января 1949 года (между пленумом ССП и передовой статьей "Правды").

Начало нового этапа, когда состав космополитов стал более однородным в национальном отношении, было возведено "Правдой" 28 января 1949 года передовой статьей "Об одной антипатриотической группе театральных критиков"⁶⁶. С этого времени кампания приобретает откровенно антисемитский характер: в статьях, докладах, выступлениях, иногда подспудно, а иногда и открыто, сионизм, "безродный космополитизм" и "антипатриотизм" связывался с еврейской национальностью "критиков-космополитов". Все это происходит на фоне арестов в январе 1949 года членов Еврейского антифашистского комитета, еврейских писателей П. Маркиша, Л. Квитко, Д. Бергельсона,

⁶⁴См.: Лит.газета, 15 января 1949 г.

⁶⁵См.: Лит.газета, 25 декабря 1948 г.

⁶⁶См.: А. Борщаговский. Записки баловня судьбы. - М., 1991

И. Фефера и др. Этому, в свою очередь предшествовало убийство 13 января 1948 года в Минске С. Михоэлса, разгром Еврейского театра в Москве и т. д. Нужно заметить, что насаждение антисемитизма (доходившее подчас до комических форм, например, до выноса портрета Мендельсона из Большого зала Московской консерватории) опиралось на тщательно культивируемый бытовой антисемитизм. В это время в фельетонах (с названиями, к примеру, "Ты не в Жмеринке") о проходимцах и комбинаторах-евреях для подчеркивания национальности обязательно полностью приводились характерные имена и отчества, а в карикатурах выделялись "специфические" черты лица. Рассуждения же о "международном сионистском заговоре" лились со страниц практически всех изданий. В статьях (пример подавали "Правда" и "Большевик") о космополитах (теперь обязательно "безродных") непременно раскрывались псевдонимы: если говорилось о Еф. Холодове, то тут же в скобках непременно стояло - Меерович, если речь шла о Б. Яковлеве, то здесь же - Хольцман и т. д.

Е. Ковальчик, негодуя по поводу "диверсионной работы, циничной и наглой деятельности космополитов", возмущалась, например, проектом словника II издания БСЭ, где еврейская литература давалась без различия стран и, таким образом, "с лакейской угодливостью протаскивался тезис о существовании якобы мировой еврейской литературы"⁶⁷.

Статьями, вышедшими в центральных партийных изданиях, буквально в течение нескольких дней был задан тон критики "на уничтожение", несколько не отличающейся от тона кампаний второй половины 30-х годов.

В передовой статье "Литературная газета" писала в эти дни о том, что теперь к нам пришло понимание всей "подрывной, враждебной нашей Родине сущности всякого низкопоклонства", что "кучка отщепенцев", "ничтожные пигмеи", "лизоблюды растленного искусства буржуазного Запада", "кичливые и самовлюбленные эстеты", "зайцы-безбилетники" "хотели подорвать сами основы единства нашего народа". Финал статьи звучал устрашающе: "Довольно! Каждому теперь ясно, что в злонамеренных попытках ошельмовать передовые произведения советской драматургии эти нищие духом осуществляли своего рода идеологическую диверсию. Между двумя линиями окопов борьбы они ползли против нас, как вражеские лазутчики, подрывники. Огонь против них - наш патриотический долг!"⁶⁸ Действительно, по

⁶⁷ Е. Ковальчик. Безродные космополиты - Лит газета, 1949, 12 февраля

⁶⁸ Любовь к родине, ненависть к космополитам! (Передовая). - Лит газета, 1949, 12 февраля.

своему напору, интенсивности, широте и разрушительным последствиям эта кампания напоминала ураган, который буквально в течение месяца смел все, что стояло на пути "советского патриотизма". Непосредственным поводом стала ситуация в театральной критике, где первый удар пришелся на "прожженного космополита" А. Гурвича, "так называемого критика, космополита без рода и племени" Ю. Юзовского, "идеологического диверсанта" Я. Варшавского, "двуррушника" А. Борщаговского, "космополита и формалиста, проходимца и автора чудовищных пасквилей" Л. Малюгина, "бесчестного мерзавца" Е. Холодова, "критичишку" Г. Бояджиева, "пасквилянта" И. Альтмана.

Едва ли не в центре всей кампании оказался А. Софронов. Иногда даже трудно отследить по газетам тех дней, когда в это горячее время февраля 1949 года он успевал выступить с таким количеством докладов и статей, принять участие в заседаниях и обсуждениях. Его имя не сходило с газетных полос - воистину, это был его звездный час! "Безродные космополиты, - говорил А. Софронов в докладе на партийном собрании писателей Москвы, где обсуждались "выступления партийной печати", - насаждали в нашей печати идеологию буржуазного Запада, раболепие перед иностранщиной, отравляли здоровую атмосферу советского искусства гнилым запахом буржуазного ура-космополитизма, эстетства и барского снобизма". Уже в этом докладе, на другой день перепечатанном "Правдой" (что должно было свидетельствовать об уровне поддержки кампании), группа театральных критиков дополнилась литературоведами: Ф. Левин, "высказывавший пасквильные мысли в адрес партийной критики", Л. Субоцкий, "выдвинувший теорию о наличии «квасного патриотизма» в советской литературе", Б. Дайреджиев, писавший "антипатриотические статьи" и назвавший "Повесть о настоящем человеке" Б. Полевого "художественно беспомощным произведением", А. Лейтес, "громивший в «Знамени» во время войны патриотическую пьесу Л. Леонова «Взятие Великошумска», А. Эрлих, выступивший в 1945 году в "Литературной газете" с пасквилем против патриотической книги Арк. Первенцева «Огненная река», "антипатриот" Б. Яковлев (Хольцман); в области поэзии "безнаказанно" издевался над поэмами Н. Грибачева "Колхоз «Большевик»" и А. Недогонова "Флаг над сельсоветом", критик Д. Данин, который и не критик вовсе, а "законченный эстет и космополит", "договорившийся до того, что у нас построен фундамент социализма, а самого социализма, значит, еще нет. Но это же наглый поклеп на нашу действительность! Еще в 1936 году тов. Сталин сказал, что у нас в основном осуществлена первая фаза коммунизма - социализм"⁶⁹.

⁶⁹ Лит газета, 12 февраля 1949 г.

В обсуждении этого беспрецедентного в истории литературы доклада, когда шельмованию и политическим обвинениям были подвергнуты критики со стороны критикуемых, приняло участие двадцать пять ораторов, единодушно говоривших уже о "преступной деятельности антипатриотической группы критиков":

А. Суров: необходимо быстрее рассчитаться с этой зловредной группой и их последышами...

М. Шагинян: Надо решительно, с корнем выкорчевать все антинародное, антипатриотическое в нашей критике...

В. Ермилов: их арсенал - травля и злопыхание на все новое (в особенности на пьесу А. Сурова "Зеленая улица"). Космополитизм имеет своей оборотной стороной буржуазный национализм.

Л. Никулин: Они превозносили буржуазного выродка Мейерхольда... Их духовные отцы - Айхенвальд и Буренин, действовавшие до революции в черносотенной (!) прессе.

Н. Грибачев: Я горячо рекомендую поэту-коммунисту Маргарите Алигер отказаться от «друзей» типа Данина! Критикуя сегодня ваши ошибки, тов. Алигер, я борюсь за вас, за все здоровое, что есть в нашей поэзии.

А. Макаров: Старый рабочий назвал космополитов живыми трупами! Это верно! Трупный яд до сих пор отравляет наши молодые литературские кадры. Им заражены такие критики, как Данин и Рунин...

Партийное собрание "призвало к ответу" коммунистов Альтмана, Субоцкого, Дайреджиева, Левина, кандидата в члены ВКП(б) Данина. Их речи "не удовлетворили собравшихся", партийному бюро было поручено рассмотреть их персональные дела (через несколько недель они будут исключены из партии). В заключительном слове А. Софронов уверенно заявил: "Мы выкурим из всех щелей людей, мешающих развитию нашей литературы"⁷⁰.

Буквально через день после этого партийного собрания началось общемосковское собрание драматургов и театральных критиков, длившееся три дня. С докладом выступил К. Симонов⁷¹. В своем слове А. Софронов говорил: "Мы чувствуем, как распрямилась грудь, как расправлены крылья для полета, какое появилось желание работать у писателей" после того, как эти "презренные подонки" пригвождены к позорному столбу.

Л. Шаповалов (директор Малого театра): в театре - творческий подъем, торжество, здоровая атмосфера...

⁷⁰Отчет о собрании см. Лит газета, 1949, 12 февраля

⁷¹Доклад К Симонова был опубликован в виде статьи "Задачи советской драматургии и театральная критика" - Новый Мир, 1949, N 3

А. Первенцев: **Счастье нашего народа, что нами руководит великий Сталин, великий гений человечества, великий философ и наш друг. Он во-время указывает нам, каким образом мы должны расправиться с врагами и двигаться дальше.**

А. Штейн: **мы положили конец их подрывной, диверсионной работе...**

Б. Ромашов: **генеалогия космополитов - от типичного космополита, лакея буржуазии Мейерхольда...**

А. Суров: **Методы враждебной деятельности отщепенцев-космополитов - это шантаж, угрозы, запугивания, прямая клевета. Обнаглевшие громилы имели свою штаб-квартиру в ВТО, проникли в ряд газет и журналов. Можно констатировать наличие организационной связи между космополитами в разных городах.**

Н. Погодин: **в результате систематической травли со стороны критиков-космополитов, я отступил от своего творческого метода и сбился с большой дороги советского искусства.**

Вс. Вишневский: **Я возмущаюсь и клеймлю вас за всю вашу многолетнюю вредоносную «деятельность», за каждую рану, которую вы нанесли драматургам из-за угла, сбоку!..**

"Критики-космополиты" вынуждены были признать наличие группы, сговора, согласованных, заранее обдуманых действий, и А. Софронов констатировал, что "антипатриотическая группа критиков использовала опыт антисоветского подполья"⁷².

Естественно, что фактическая нейтрализация всякой критики привела к тому, что "патриотические пьесы" начали свое "триумфальное шествие" по театрам. О новой ситуации можно судить по характеру обсуждения на комиссии по драматургии ССП постановки во МХАТе "Зеленой улицы" А. Сурова. Председательствующий А. Софронов вновь говорил, что после разгрома (прошло всего три недели со дня выхода статьи в "Правде") критиков-космополитов у него "выросли крылья". Н. Погодин рассуждал о том, что пьеса А. Сурова - "новаторское произведение; не формалистические выкрутасы, не эстетские ухищрения, а новые герои, истинно жизненные конфликты" составляют ее суть, что "некоторые сцены достигают большой художественной силы" и поэтому "Зеленая улица" продолжает и развивает лучшие традиции русской драматургии". Актриса МХАТ А. Тарасова говорила: "Космополиты и эстеты кликушески пророчили провал «Зеленой улицы», но народ, который решает судьбу произведения искусства, высоко оценил нашу работу. Зрители полюбили этот спектакль" (следует сказать, что "патриотические пьесы" проходили практически при пустых залах). Наконец, сам А. Суров "с удовлетворением отметил" "све-

⁷²Отчет о собрании см.: Лит газета, 1949, 12 февраля.

жую и творческую обстановку, в которой проходило собрание драматургов после разгрома антипатриотической группы театральных критиков⁷³. В эти же дни в ЦДЛ прошло обсуждение пьесы и спектакля "Московский характер" А. Софронова в Малом театре. Актриса Малого театра Е. Гоголева, говорила: "Мы благодарны партии, которая, расправившись с космополитами, расчистила дорогу к победам советского искусства", а А. Софронов вновь повторял: "Как радостно чувствовать, что воздух нашего искусства очищается от злой заразы космополитизма. У всех усилилось желание работать!"⁷⁴.

Вершины кампания достигла в серии статей-портретов, раскрывающих "гнусные физиономии" "безродных космополитов". Все литературно-художественные журналы немедленно откликнулись на призыв "Правды". Из номера в номер такого рода материалы помещает "Знамя", начиная со статьи А. Софронова (в N 2) "За советский патриотизм в литературе и критике"; "Звезда" методично, в каждом номере помещает по несколько статей о "так называемых литературоведах" - ленинградцах В. Жирмунском, Б. Томашевском, Б. Эйхенбауме, М. Азадовском, Г. Гуковском, Л. Гинзбург и др., утверждая "окончательный идейно-политический разгром буржуазного космополитизма и формализма"⁷⁵; несколько более вяло участвует в кампании редактируемый К. Симоновым "Новый мир", зато уж панферовский "Октябрь" включился в кампанию с особым рвением: напечатав во втором номере статью В. Озерова "Против эстетствующих космополитов", "Октябрь" посвятил весь третий номер борьбе с космополитами - здесь были напечатаны статьи Вас. Иванова "Диверсия космополита Хольцмана", А. Белика "Антипатриот Бровман", наконец, вошедшая в историю литературы статья П. Измestьева "До конца разгромим безродных космополитов!", где в числе безродных космополитов оказался ... Андрей Платонов, "буржуазный эстет, оклеветавший в своих рассказах нашу действительность", а в апрельском номере вышла статья А. Белика и Н. Парсаданова "Об ошибках и извращениях в эстетике и литературоведении", где критиковались М. Розенталь, Б. Бялик, Б. Мейлах и другие.

В авангарде борьбы шла редактируемая В. Ермиловым "Литературная газета".

⁷³Отчет о заседании комиссии см. Лит газета, 23 февраля 1949 г

⁷⁴Материалы обсуждения опубликованы в Лит газете 5 марта 1949 г

⁷⁵Ф. Абрамов, Н. Лебедев. В борьбе за чистоту марксистско-ленинского литературоведения. - Звезда, 1949, N 7

В статье "Эстетствующие клеветники" А. Суров писал о Юзовском и Гурвиче как о людях, "третирующих великую русскую драматургию": Юзовский превозносил "выродка в искусстве Мейерхольда", а Гурвич "выдавал процесс роста и становления молодой советской драматургии за активный процесс разложения драмы как формы искусства" и "приписывал нашему народу вековой горб азиатского невежества и лени", Юзовский к тому же издевался над положительными героями советской драматургии⁷⁶. Другой "отщепенец-космополит" Б. Дайреджиев "оклеветал роман Н. Островского «Как закалялась сталь»", "клеветнически заявил, что в Таджикистане современные пьесы, вроде «Платона Кречета», проваливаются с треском", "охаяв патриотическую пьесу («Победители» Б. Чирскова. - Е.Д.), делал совершенно наглые по своему цинизму антинародные «обобщения» о «бодрячках из народа», символизирующих единство последних с генералами", пытался "разгромить пьесу Н. Вирты «Хлеб наш насущный»". Словом, это - "левацкий крикун, чуждый и враждебный нашему народу", "выродок", "распоясавшийся ура-космополит, который позволял себе открытые выступления против линии партии", "опытный, прожженный двурушник", который "затравил" честных писателей⁷⁷. Своеобразному "лидеру антипатриотической группы литературных критиков" Л. Субоцкому посвятил свою статью Э. Паперный, заявив, что его "герой" "тщился очернить, облить грязью наш народ", утверждая, что "литература Великой Отечественной войны изобилует начисто выдуманными и нереальными героями", что Мересьев у Б. Полевого "бездумный, обедненный образ", противопоставляя его героям А. Платонова⁷⁸. Об "эстетствующем космополите" Л. Малюгине, распространявшем "чудовищную клевету" о замечательном русском актере Хмелеве писала А. Караваева⁷⁹, о "критической диверсии" и "вредительской работе" космополитов рассуждал Н. Погодин⁸⁰. Б. Ромашов в статье "О корнях космополитизма и эстетства" писал о том, что прародитель космополитов - Мейерхольд - "геростат русского те-

⁷⁶А. Суров Эстетствующие клеветники - Лит газета, 1949, 9 февраля

⁷⁷Л. Шаумян Отщепенец-космополит. - Лит газета, 1949, 23 февраля

⁷⁸Э. Паперный Существо бездушное... - Лит газета, 1949, 16 февраля

⁷⁹А. Караваева Клевета на замечательного советского артиста - Лит газета, 1949, 2 февраля.

⁸⁰Н. Погодин Их методы... - Лит газета, 1949, 2 марта.

атра"⁸¹. На театральных критиках "специализировался" журнал "Театр" (его редколлегия была уже "решительно обновлена")⁸².

Круг имен постоянно расширяется за счет литературных критиков - Д. Данина, этого "эстетствующего злопыхателя", "вредоносная деятельность которого прямо направлена против нашего народа"⁸³; Б. Бялика - этого "космополита-теоретика, занимавшегося ревизией социалистического реализма"⁸⁴; Ф. Левина, "орудующего тихой сапой". Этот "прожженный ура-космополит и эстет" до войны критиковал "Чапаева", "Как закалялась сталь", "Танкер Дербент", "Педагогическую поэму" и "Флаги на башнях" ("моральное бульдожество"), а после войны "проник в редсоветы и комиссии и там в роли лит. консультанта орудовал тихой сапой" - оклеветал книгу рассказов Б. Полевого в закрытой рецензии, заявил, что роман В. Ажаева "Далеко от Москвы" проникнут описательностью, а герои говорят "цитатами из передовых статей", восхвалял Эм. Казакевича и Б. Пастернака и, таким образом, "выступил против всего советского образа жизни, против нашей партийно-советской печати"⁸⁵. Вместе с Ф. Левиным и Субоцким в Литературном институте "орудовал" "буржуазный эстет", "лжец и злопыхатель" критик Г. Бровман, который в своих лекциях заявлял, что "Повесть о настоящем человеке" - "растянутая газетная статья", этот "распоясавшийся клеветник" назвал повесть В. Авдеева "Гурты на дорогах", удостоенную Сталинской премии, "скотоводческой повестью", - доносил аспирант Литературного института Г. Маргвелашвили⁸⁶. В орбиту кампании вовлекаются и писательские имена - П. Антокольский, о стихах которого Н. Грибачев писал, что они "больше похожи на переводы с иностранного и никогда ничего общего не име-

⁸¹Лит. газета, 1949, 2 марта

⁸²Вот лишь названия статей в № 1 за 1949 г. журнала "Театр": "До конца разгромить и разоблачить группу антипатриотических театральных критиков", "Злопыхательства безродного космополита", "Клевета идеологического диверсанта Юзовского", "Пропаганда буржуазного эстетства и формализма", "«Выверты» формалистско-эстетской критики"

⁸³Б. Соловьев Эстетствующий злопыхатель. - Лит. газета, 1949, 5 марта

⁸⁴В. Озеров Космополит-"теоретик" - Лит. газета, 1949, 23 марта

⁸⁵А. Макаров, Тихой сапой. - Лит. газета, 1949, 19 февраля

⁸⁶Г. Маргвелашвили Космополиты и эстеты в роли наставников - Лит. газета, 1949, 12 марта

ли с лучшими поэтическими традициями русской литературы"⁸⁷, Б. Пастернак (в статьях А. Тарасенкова), И.Эренбург⁸⁸...

Непосредственным результатом всей этой волны стало изгнание с работы и исключение из партии "антипатриотов": из Литературного института были уволены Левин, Субоцкий, Бровман; Альтман и Левин были исключены из партии, а Данин - из кандидатов в члены ВКП(б), карательные меры коснулись столичных театральных вузов⁸⁹, из МГУ были уволены А. Аникст, Т. Мотылева, А. Белкин (Аникст и Мотылева также и из ИМЛИ), был арестован (и в 1950 году погиб) И. Нусинов. О ситуации можно судить по трехдневному заседанию ученого совета ИМЛИ, где до 1948 года работал Ю. Юзовский, Б. Яковлев (теперь везде Хольцман), членом ученого совета был Л. Субоцкий. "Грубые политические извращения" были вскрыты в работах Т. Мотылевой, Б. Бялика, В. Кирпотина... Например, докторская диссертация Т. Мотылевой "Л. Толстой во французской литературе и критике" - теперь была объявлена лженаучной работой, а в резолюции было обращение к ВАКу с просьбой лишить Т. Мотылеву докторского звания и всех троих вывести из состава ученого совета⁹⁰.

О ситуации в Ленинграде, где горестная судьба постигла Г. Гукковского, Б. Эйхенбаума, М. Азадовского, В. Жирмунского и других известных литературоведов, подробно говорится в статье К. Азадовского и Б. Егорова "О низкопоклонстве и космополитизме: 1948-1949" (Звезда, 1989, N 6). Следует иметь ввиду, что в Ленинграде все это накладывалось еще и на общий "фон" - в самом разгаре было "ленинградское дело".

Действительно ли, "критики-космополиты", на которых обрушился верховный гнев, высказывали некие антигосударственные идеи? Дело в том, что "патриотические пьесы" до 1949 года вообще мало кто хвалил - они писались либо откровенными драмоделами из чисто конъюнктурных соображений, либо по необходимости. Вес этим произведениям придала кампания 1949 года. Нужно также отметить, что на фоне общего паралича драматургии в позднесталинский период, когда литературный процесс двигался некими спазмами от кампании к кампании, к этим произведениям мало кто относился всерьез - их вяло хвалили и вяло ругали до 1949 года и на каждое из верных высказываний "критиков-антипатриотов" можно найти (собственно, и искать нет нужды) высказывания противоположные. Во-пер-

⁸⁷Н.Грибачев. За новый подъем советской поэзии - Знамя, 1949, N 1, с. 173.

⁸⁸И.Эренбург даже обратился по этому поводу с письмом к Сталину. - См.: Минувшее Исторический альманах Вып. 8. - Париж, 1989, с. 403

⁸⁹См. Коллаж-портрет ГИТИС Золотой век - Театральная жизнь, 1988, N 6

⁹⁰См. Литгазета, 1949, 19 марта.

вых, многие из тех, кто попал в мясорубку 1949 года и сам был активным участником проработочных кампаний 1946-1948 годов (например, В. Кирпотин, Л. Плоткин, Е. Холодов или И. Альтман). Во-вторых, сами же критики, образовавшие впоследствии "антипатриотическую группу" и хвалили эти пьесы.

Это Е. Холодов, впоследствии "ура-космополит", буквально за полгода до передовой статьи "Правды" писал о "Великой силе" и "Законе чести": "успех, выпавший на долю этих спектаклей - это успех высокоидейного, реалистического искусства... Зритель увидел здесь правдивое и взволнованное отражение той идейной борьбы, на которую подняла нас партия - борьбы за советский патриотизм, против пережитков низкопоклонства, против влияний буржуазного космополитизма"⁹¹. Это ему принадлежат слова о том, что "омерзительные идейки космополитизма не могли бы рассчитывать на влияние в среде нашей интеллигенции, если бы не прикрывались идеями интернационализма. Нам надо решительно срывать эту маску и обнажать перед народом подлинное предательское лицо буржуазного космополитизма. Проникновение идей космополитизма - это не что иное, как вражеская идеологическая диверсия. Утверждения, что дескать, неважно, где именно сделано открытие, неважно, где оно будет впервые опубликовано, не важно, за кем останется приоритет, - объективно на руку только вражеским соглядатаям и шпионам. Честь, достоинство, патриотический долг требуют от наших ученых бдительной охраны приоритета советской науки «Закон чести» очень наглядно показывает, к чему может привести доверие к космополитическим приманкам"⁹².

Именно К. Рудницкий, тоже оказавшийся впоследствии в "группе", писал о героях "Макара Дубравы" А. Корнейчука, "Закона чести" А. Штейна, "Обиды" А. Сурова - "счастливые люди, счастливые сегодняшние герои советской земли, чей труд, чей подвиг озарены великим светом идей коммунизма"⁹³.

Это тот самый Л. Субоцкий, что, по словам З. Паперного "восхвалял клеветнический рассказ А. Платонова", говорил о "Семье Иванова": "душный мирок, абсолютно оторванный от жизни нашей страны", "общественная мораль не находит в этом рассказе никакого выражения"⁹⁴.

⁹¹Е. Холодов Милягин и другие. - Лит газета, 1948, 14 июля

⁹²Е. Холодов Почему молчит профессор Лосев. - Лит газета, 1948, 17 июля

⁹³К. Рудницкий На земле и на сцене. - Лит газета, 1948, 28 июля.

⁹⁴См. Лит газета, 1947, 22 февраля

Именно Я. Варшавский выступал с высокой оценкой пьес А. Корнейчука, А. Софронова, Н. Вирты, А. Сурова⁹⁵, и никто другой, как А. Борщаговский писал о пьесах А. Первенцева, Н. Вирты, А. Сурова - "тонкое литературное мастерство", "смелость замысла", "удавшийся опыт, он весом и значителен"⁹⁶. Свою статью в "Новом мире" А. Борщаговский завершил словами: "Слабость критики, занимающейся драматургией, нежелание подвергнуть пересмотру некоторые устаревшие взгляды и работы по истории театра, отсутствие книг по теории драматургии вызваны, на наш взгляд, оторванностью группы театральных критиков (преимущественно занимающихся драматургией) от литературной общественности, малочисленностью этой группы, ее цеховой замкнутостью и опасным равнодушием к требованиям современности. Заброшенный участок зарастает сорной травой. Не пора ли нашей литературной критике заняться его разработкой?"⁹⁷

До передовой статьи в "Правде" оставалось менее полугода. Как накликал...

Для чего все это приведено здесь? Не для того, разумеется, чтобы показать: критики, впоследствии обвиненные в антипатриотизме, ничего "антипатриотического" не говорили; напротив, в основном они вполне лояльно писали о "патриотической драматургии". Отчего же тогда эта "критика критиков" приобрела столь острый характер? Ведь если "ставить каждое лыко в строку", то у многих из тех, кто участвовал в травле "критиков-космополитов" в 1949 году, можно найти такие "неверные" суждения, которые при отработанном до совершенства в это время инструментарии демагогии, нетрудно раздуть до "идеологических диверсий" (почему, скажем, Б. Эйхенбауму ставилось в вину его опоязовское прошлое, а К. Зелинскому и Б. Агапову не припоминалось их конструктивистское). Судя по тому, что происходило в других сферах культуры, ответ может быть только один - в форме борьбы с космополитизмом (что само по себе было чрезвычайно важно для тоталитарной власти) проводилась политика государственного антисемитизма (что не менее важно в контексте утверждаемой доктрины). Но главное, здесь действовал закон отмирания: "космополитизм" "зловредной группы критиков" был генетически связан с революционной, но теперь преодоленной, отжившей концепцией интернационализма, тогда как система категорий национального идентитета к этому времени была уже существенно трансформирована.

⁹⁵Я Варшавский. О творческой инициативе. - Знамя, 1948, N 6.

⁹⁶А Борщаговский Новые пьесы, новые спектакли - Знамя, 1948, N 2.

⁹⁷А Борщаговский. О критике литературы драматической - Новый мир, 1948, N 8, с.234.

Одновременно с событиями в театре и литературе нечто подобное начинается и в кино⁹⁸. Здесь поначалу последовал донос в виде редакционной статьи "Литературной газеты" "Космополиты в кино-критике и их покровители", где был произведен "прицельный залп" по журналу "Искусство кино" и газете "Советское искусство", которая его "покрывает". В статье говорилось, что журнал превратился в "откровенный рупор презренных идей", напечатав "космополитскую стряпню" В. Волькенштейна, "космополитскую статью Авенариуса, являющуюся ничем не прикрытым, наглым и возмутительным выступлением против великих решений партии об искусстве". Эта статья-донос заканчивалась словами: "наша партийная критика разгромит все тайные и явные гнездовья и убежища космополитов и эстетов..."⁹⁹. Уже через неделю газета опубликовала "ответ на критику", подписанный... новым главным редактором журнала Дм. Ереминым. На состоявшемся в эти дни активе творческих работников кинематографии была составлена "антипатриотическая группа кинокосмополитов", ее вдохновителем и организатором был признан Л. Трауберг, а входили в нее его "верные оруженосцы" - М. Блейман, В. Сутырин, Н. Оттен, Н. Коварский; такой же оценки заслужила "критическая деятельность" С. Юткевича и "аполитичная, объективистская позиция" Е. Габриловича. Здесь выступали И. Пырьев, С. Герасимов, говоривший о "космополитических вырождаках", а М. Донской заявил, что "космополит Трауберг в своих высказываниях о советском кино смыкается с фашиствующими реакционными теоретиками Запада"¹⁰⁰.

Такая же точно кампания в это же время проходит в музыке. В докладе генерального секретаря Союза композиторов СССР Т. Хренникова на партийном собрании говорилось о том, что в музыкальной критике тоже "орудуют космополиты". "Самый махровый космополит, активный и плодовитый адвокат космополитизма и формализма" И. Бэлза, а с ним такие музыкальные критики, как Л. Мазель, Д. Житомирский, А. Оголевец, Ю. Вайкоп, С. Шлифтейн, Г. Шнеерсон, М. Пекелис, Г. Коган... Собрание осудило их "грязные происки", а вскоре последовали и "оргвыводы" - изгнание со службы¹⁰¹.

⁹⁸Подробно о ситуации в кино в эти дни см. Е. Левин Пять дней в 49-м. - Искусство кино, 1990, N 1-3.

⁹⁹Лит газета, 1949, 16 февраля.

¹⁰⁰Лит газета, 1949, 5 марта. См также В. Щербина Вопросы советской кинодраматургии. - Новый мир, 1949, N 4.

¹⁰¹Лит газета, 1949, 26 февраля. См также Е. Грошева Буржуазный космополитизм в музыкальной науке и критике. - Театр, 1949, N 4.

Расходясь кругами, кампания захватывала все новые и новые сферы культуры. В передовой статье "Развивать и культивировать советский патриотизм - важнейшая задача партийных организаций" журнал "Большевик" писал в эти дни: "Проявления безродного космополитизма имели место и в области науки, в частности, науки общественной, имеющей первостепенное значение для формирования мировоззрения наших кадров. В последнее время вскрыт ряд проявлений антипатриотической, космополитической идеологии в области философии, истории, экономики и других общественных наук"¹⁰².

В области философии мишенью стал Б. Кедров и редактируемый им журнал "Вопросы философии", "проповедовавший космополитическую сказку о мировой науке и интернациональной солидарности ученых". С ним вместе в центре антикосмополитической кампании оказались Э. Каменский, В. Гоффеншефер, Селектор и др. Дело и здесь завершилось изгнанием неугодных из института философии и разгоном редколлегии журнала "Вопросы философии". В экономической науке "космополитские взгляды" обнаружили в работах по истории русской экономической мысли В. Штейна, И. Блюмина и др. Их "антипатриотический характер" выразился в том, что авторы "пытались доказать подражательный характер нашей экономической мысли". В исторической науке апологетами космополитизма были названы Н. Рубинштейн за книгу "Русская историография" (он не смог показать оригинальность теорий русских историков) и акад. И. Минц - он и его "школа" (Е. Городецкий, Э. Генкина, И. Разгон) допускали в своих работах "вреднейший для дела воспитания советского патриотизма национальный нигилизм, извращающий историю в духе безродного космополитизма"¹⁰³.

Кампания борьбы с "безродными космополитами" в начале 1949 года прокатилась по всем городам страны. Везде были найдены свои "группы космополитов".

Так, в Ленинграде на собрании драматургов и критиков, обсуждавших антипатриотическую группу (под руководством А. Дементьева и В. Друзина) главными космополитами были объявлены театральные критики - "ярые хулители советской драматургии" - М. Янковский, И. Шнейдерман, С. Дрейзен, И. Березак (последний, в частности, "дошел в своих писаниях до циничного заявления о том, что Б. Чирсков, автор пьесы «Победители», «застрял в достендалевском перио-

¹⁰²Большевик, 1949, N 5, с. 8.

¹⁰³М. Морозов. Национальные традиции народов СССР и воспитание советского патриотизма. - Большевик, 1949, N 7, с. 46.

де творчества»¹⁰⁴). В это же время в связи со статьей Н. Грибачева в "Правде" о современной советской поэзии, полной политических обвинений и ярлыков, в Ленинграде уже по второму кругу прошла кампания по "развенчанию" поэтов, входивших в разгромленное ранее "Молодое объединение" - А. Гитовича, В. Шефнера, В. Лифшица, С. Ботвинника. Тогда же в контексте борьбы с космополитами вновь замелькали имена Б. Пастернака, П. Антокольского, М. Алигер, И. Сельвинского, а также "одесской школы" (Э. Багрицкий, Ю. Олеша, И. Ильф и Е. Петров и др.)¹⁰⁵.

Собрание работников искусства и литературы состоялось в эти же дни в Риге. Там присутствовали даже первые лица Латвии - секретарь ЦК А. Пельше, сам выступивший с докладом, бичующим театральных критиков А. Чака, И. Каца и др., и Председатель Совета министров республики В. Лацис¹⁰⁶.

На открытом партийном собрании писателей Белоруссии выяснилось, что "шельмованием белорусской литературы" занимались В. Гальперин, Я. Герцович, Л. Бэнде, М. Смолкин, Л. Литвинов, В. Головчинер, а М. Модель "доходил до чудовищных утверждений, будто Мейерхольд является «крупнейшим мастером советского театра»" и "захваливал поставленные в Еврейском театре БССР враждебные пьесы"¹⁰⁷. Уже через несколько месяцев, выступая на II съезде писателей Белоруссии, Главный секретарь Союза писателей БССР Петрусь Бровка мог смело сказать, что "с помощью партийной печати, под руководством ЦК КП(б) Белоруссии в наших литературных организациях была вскрыта антипатриотическая группа безродных космополитов", которая "встречала в штыки лучшие советские патриотические пьесы, препятствовала их постановке в театрах, восхваляла врага советского реалистического искусства Мейерхольда, принижала достижения русского реалистического искусства. Безродный космополитизм, низкопоклонство перед границей нашли свое прямое выражение в постановках в Еврейском театре. В спектаклях этого театра буржуазная Америка расхваливалась как «обетованная страна»... Мы очистили творческую атмосферу от космополитического охвостья, создали условия для подъема литературной критики"¹⁰⁸.

¹⁰⁴Краткая информация Лит газета, 1949, 9 февраля. Более подробно А. Дементьев, В. Друзин Разоблачить последний буржуазного космополитизма и эстетства - Звезда, 1949, N 2.

¹⁰⁵См. Звезда, 1949, N 3.

¹⁰⁶См. Лит газета, 1949, 12 марта.

¹⁰⁷См. Лит газета, 1949, 12 марта.

¹⁰⁸Лит газета, 1949, 25 июня.

Своя "антипатриотическая группа" нашлась и в Азербайджане. На общем собрании писателей республики были "разоблачены до конца" космополиты М. Рафили, который пытался установить влияние Ибсена на Ахвердиева и Джабарлы, а вместо современных пьес предлагал ставить в театрах О. Уайльда, а также Джафар Джафаров, который говорил о "единой мировой науке и культуре" и утверждал, что "литература Франции, Англии, Германии олицетворяет собою мировую культуру, а культурный уровень этих литератур настолько высок, что национальные особенности не делают их национально-ограниченными"¹⁰⁹.

Поистине грандиозное действо состоялось на Украине.

Накануне открытия II пленума Союза писателей республики состоялось открытое партийное собрание в Украинском театральном обществе, где главными космополитами были объявлены зав. кабинетом советской драматургии УТО Я. Бурлаченко (Бердичевский), который "предоставлял трибуну для лекций космополитов", а те, в свою очередь "своими заушательскими нападками, разносами, совершенно затравили литературную и театральную общественность республики". Были "гневно осуждены" "насквозь порочные, вредные" книги А. Борщаговского об украинской литературе. Этот "прожженный космополит" "обливал грязью святыню украинской национальной культуры - Тараса Шевченко" ("обливание" выразилось в сопоставлении Шевченко с... Шекспиром), "оскорбил и оклеветал великого Ивана Франко" ("клевета" состояла в сопоставлении драматургии Франко с пьесами Ибсена). В этой связи резко критиковались работы проф. Шамрая, который тоже "клеветал" на Шевченко, "доказывая, что великий гений украинского народа перепевал в своих революционных произведениях античные и библейские мотивы", а творчество Леси Украинки сравнивал с "англичанином Шелли". Музыкальный критик А. Гозенпуд "договорился до того", что "своим равновесием всех средств музыкального искусства опера "Чародейка" достойна стать рядом с лучшими музыкально-драматическими произведениями Вагнера и Верди" "Достойна стать рядом", - "только «беспачпортный бродяга в человечестве» мог так хулить русского гения Чайковского"¹¹⁰. Окончательные акценты были расставлены через несколько дней на II пленуме правления Союза писателей Украины. В докладе Л. Дмитерко был дан такой "расклад" "антипатриотов" Украины: театральные критики Я. Ган (Каган), Е. Мартич (Финкельштейн), Гальперин и др., к ним примыкает "харьковская группа": Г. Гельфандбейн, В. Морской, Л. Юхвид,

¹⁰⁹См.: Литгазета, 1949, 16 марта.

¹¹⁰См.: Литгазета, 1949, 26 февраля.

Л. Жаданов (Лифшиц), Б. Милявский и др.; сюда же "примыкают" соответствующие группы в других городах Украины, а также группа в УТО во главе с Я. Бурлаченко (Бердичевским), который "в своих безграмотных докладах злостно травил советскую драматургию". Их генеалогия - "от врагов советского народа Курбаса и Мейерхольда". В литературе был следующий "расклад": И. Стебун (Кацнельсон), "злопыхатель", оклеветал украинскую классическую литературу, "оханяет лучшие произведения украинских советских писателей", "безродный космополит"; Л. Санов (Смульсон), "отвратительнейшая фигура в литературной критике на Украине, литературный шарлатан и безродный космополит"; Е. Адельгейм, "двурушник", "оклеветал ряд лучших наших поэтов"; Гордон, "самый агрессивный эстет, доказывал связь Леси Украинки с Гейне"; А. Кацнельсон...

"Их прихвостни - националисты" (из контекста, где речь идет об украинских поэтах Савве Голованивском и Леониде Первомайском, ясно, что не украинские). Особо критиковалось стихотворение С. Голованивского "Авраам", в котором изображена сцена, когда старого еврея Авраама немцы ведут на расстрел по улицам Киева, русские и украинцы отворачиваются от него. По этому поводу было сказано, что Голованивский "бросает ком грязи в лицо героического советского народа". Еще сложнее оказалось с "националистом" Л. Первомайским, который "давал законченную теорию"... космополитизма (поскольку ясно, что речь идет об "еврейском национализме", понятия легко замещают одно другое). Космополитизм был усмотрен в таких, в частности, словах Первомайского: "Так расширяет свои границы и углубляется гуманизм, дополняя шевченковский прометеизм, его гневную непримиримость к врагам и любовь к своему народу, более широким миропониманием Франко и светлой человечностью и всечеловечеством Леси Украинки". По этому поводу было сказано, что "развив гнилые космополитические теории, Первомайский скатился в болото буржуазного национализма". Лишь на первый взгляд в этой фразе отсутствует логика - все понятия здесь тесно взаимосвязаны. Л. Первомайскому ставилось в вину и то, что в 1928 году он "неверно оценил сионизм" и, наконец, в 1946 году написал возмутительное стихотворение "Під чужим небом". В этом стихотворении румынское местечко Синая ассоциируется у поэта с библейской горой Синай, где три тысячи лет назад провозглашал свои законы Моисей: "И може ця дивна поява, голос твій, чи обличчя твоє, тїнь далека, забута і млява - все, що в мене зосталося й є".

О "подрывной работе космополитов" говорили на пленуме А. Корнейчук, А. Малышко, О. Гончар, П. Воронько, а П. Тычина заявил: "Безродные космополиты пробрались в редакции газет и журналов, в научные учреждения и учебные заведения... Наша неотложная задача -

выкурить из всех нор буржуазных космополитов, людей без роду и племени, которые чинят препятствия развитию советской культуры"¹¹¹. По окончании пленума со статьей "За национальную гордость советского народа!" выступил в "Литературной газете" А. Корнейчук. Эта откровенно провокационная статья по иронии судьбы оказалась на месте передовицы прямо под лозунгом "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!" - национальная гордость советских народов прямо противопоставлялась здесь "космополитам", "беспачпортным бродягам в человечестве" - евреям. "Они замахнулись своими грязными руками, - писал А. Корнейчук, - на величайшие творения Тараса Шевченко, Леси Украинки, Ивана Франко, Михаила Коцюбинского, стараясь представить их в виде выучеников третьестепенных буржуазных писателей Запада"¹¹², такими "третьестепенными писателями" оказались, как уже говорилось, Шекспир, Гейне, Шелли, Ибсен.

Уже в марте 1949 года журнал "Большевик" торжествовал победу: "Партия нанесла удар по всем проявлениям влияний буржуазной идеологии в области литературы, искусства, науки, сорвала попытки империалистической буржуазии поколебать... стойкость советских людей и таким образом помешать... росту и укреплению преданности советских людей своей социалистической Родине". Это было очень важно, поскольку, как объяснял главный "теоретический и политический журнал ЦК ВКП(б)", "самым опасным и отравленным идеологическим оружием враждебного нам капиталистического окружения является буржуазный космополитизм. Имея своей составной частью низкопоклонство перед иностранщиной, раболепие перед буржуазной культурой, безродный космополитизм представляет особую опасность, ибо космополитизм является идеологическим знаменем воинствующей международной реакции, идейным оружием в ее руках для борьбы против социализма и демократии. Поэтому борьба с идеологией космополитизма, ее полное и окончательное разоблачение и преодоление приобретают в настоящее время особую остроту"¹¹³. Как обобщил Л. Хинкулов для широкого читателя, классовая сущность явления ясна: "космополитизм, как и прикрывающий его снобистский эстетский формализм, - лютей враг нашей советской идеологии. Он на руку труменам и черчиллям, строящим планы порабощения свободных народов мира"¹¹⁴.

¹¹¹См. Литгазета, 1949, 9 марта.

¹¹²См. Литгазета, 1949, 9 марта.

¹¹³Ф.Чернов Буржуазный космополитизм и его реакционная роль - Большевик, 1949, N 5, с.34.

¹¹⁴Л.Хинкулов. Формалистические изощрения литературоведов-космополитов. - Знамя, 1949, N 7, с.181. По другой характеристике, "космополитизм - это буржуазно-

Официальной идеологией утверждалось наличие в советском обществе национализма, но при этом отсутствие всякого антисемитизма, что позволяло говорить о еврейском "буржуазном национализме", но не об ответном антисемитизме¹¹⁵. Характерно, в частности, такое определение космополитизма: "Космополитизм - это махровый буржуазный национализм, прикрывающийся маской «международности», «интернациональности» и пренебрежения к национальным особенностям и различиям народов. Космополит - это буржуазный националист, возомнивший себя стоящим над национальными различиями... Национализм и космополитизм - это две стороны одной и той же медали. Буржуазный националист воображает себя стоящим выше национальных различий космополитом, но в основе мнимого универсализма и космополитизма... лежит узко-национальное мировоззрение". При этом пояснялось: "Для патриота родина там, где живет и борется его народ. Космополит, отрицая родину, «отвергает» и свою связь со своим народом и свою ответственность перед народом. Космополитизм есть идеология и психология «безродности», отсюда и выражение «безродный космополитизм»"¹¹⁶. Очевидно, что "отсутствием ответственности перед народом" страдают "безродные космополиты", которые в актуальной ситуации рубежа 40-50-х годов предстали в облике евреев.

Удар 1949 года по "безродному космополитизму" и его "апологетам" закрепил "окончательную победу" изоляционистской, сектантской идеологии тоталитарного государства. Откровенно антисемитский характер кампании (пикантности ей добавляло то обстоятельство, что в числе хулителей "безродных космополитов" рядом с А. Софроновым и А. Суровым, А. Первенцевым и Н. Грибачевым, М. Бубенновым и А. Корнейчуком оказались евреи В. Ермилов и Д. Заславский, М. Митин и З. Паперный, Я. Эльсберг и другие), когда на сотню еврейских фамилий приходилось пять нееврейских (своеобразная процентная норма), позволил без показательных процессов и массовых

империалистическая идеология англосаксонских поджигателей войны и их подкупленной агентуры в странах, независимости которых угрожает американский империализм. Космополитизм - это знамя американской империалистической реакции, которая стремится духовно разоружить народы, лишить их воли к борьбе, повергнуть народы мира в рабство хозяевам Уолл-стрит, мечтающим о мировом господстве. Отсюда ясно антисоветское существо буржуазного космополитизма" (П. Вышинский О реакционной сущности космополитизма. - Молодой большевик, 1949, № 6, с. 72.)

¹¹⁵См. Н. Фоминов. О национализме, шовинизме и антисемитизме - Пограничник, 1940, № 19-20.

¹¹⁶П. Вышинский О реакционной сущности космополитизма. - Молодой большевик, 1949, № 6, с. 70, 71.

репрессий конца 30-х годов создать и культивировать почти только идеологически-карательными акциями исключительно стойкий образ врага в лице "инородцев", якобы помогающих "акулам Уолл-стрита". Именно в этом состоял основной смысл борьбы "с безродными космополитами".

И в самом деле, еще не успел угаснуть пыл гневных обличителей, как летом того же 1949 года грянула новая кампания (опять через "Правду" и "Большевик"), где разгрому за "антихудожественность" были подвергнуты... сами "патриотические пьесы" и их авторы. Вначале речь шла только об "Огненной реке" В. Кожевникова и "Карьере Бекетова", а потом сюда добавились пьесы Н. Вирты, А. Сурова, А. Штейна. Таким образом, вся фактическая сторона утверждений "критиков-космополитов" (о нехудожественности этих произведений, за что тех формально и "разгромили") по ходу дела была поддержана, а критика их утверждений дезавуирована (они практически о том же и говорили - за что же их тогда "разгромили"?). А. Фадеев вынужден был говорить о необходимости "большей принципиальности критики". "Партийная" же критика этих пьес носила провокационный характер: "некоторые критики до сих пор еще испытывают боязнь перед авторитетами, страшатся, как бы их не обвинили (кто?!) в "нападках на ведущих советских драматургов"... "Трусливое молчание, позиция выжидания приносят вред нашему общему делу", - писала "Литературная газета" в своей передовой статье в эти дни¹¹⁷. Памятуя о только что случившемся, никто и не решался критиковать эти пьесы, кроме высоких партийных инстанций. Кампании тогда не получилось, но сама ситуация исключительно показательна: сталинская культура строится на постоянном балансировании и заменах; в ней всякий раз всплывают противоположные полюса: неопределенность, как показал Л. Геллер, - одна из важнейших особенностей сталинизма, его «диалектика», "позволяющая ему поворачивать генеральную линию в любом направлении, ни на мгновение не поступаясь своими гуманистическими идеалами"¹¹⁸.

Не следует думать, что борьба с космополитизмом завершилась в 1949 году. Можно напомнить о неожиданно вспыхнувшей кампании в связи с опубликованной в № 9 за 1951 год "Нового мира" статье А. Гурвича (того самого) "Сила положительного примера". Сначала последовали статьи в "Литературной газете" Б. Бурсова (от 9 октября 1951 года) и Б. Рюрикова (от 23 октября), где с Гурвичем полемизировали,

¹¹⁷ За мастерство драматурга. (Передовая). - Лит газета, 1950, 26 августа.

¹¹⁸ «принципе неопределенности» в соцреализме см.: Л. Геллер Всегда готов к труду и перестройке. Литературная газета сегодня и позавчера. - Revue d'Etudes slaves, 1990, 1.

но эта превентивная защита со стороны писательского руководства не помогла: 28 октября в "Правде" публикуется редакционная статья "Против рецидивов антипатриотических взглядов в литературной критике", где содержалось недвусмысленное напоминание о 1949 г., после чего последовало открытое партийное собрание московских писателей в ЦДЛ, где из-за этой статьи каяться пришлось уже А. Твардовскому, В. Катаеву (от имени "Нового мира"), А. Суркову, давшему согласие на публикацию, наконец, самому А. Фадееву, рекомендовавшему статью в печать.

Тема борьбы с космополитизмом развивалась и в начале 50-х годов. "Фронт борьбы с глубоко враждебной нам космополитской идеологией должен быть расширен и углублен в литературной критике. Эта борьба - не кратковременная кампания, а одна из сторон общей борьбы за мир и демократию"¹¹⁹. Примечательным явлением стали в начале 1950 годов статьи Ю. Жукова (до конца 80-х годов члена ЦК КПСС) "Яд космополитизма" в третьем номере "Нового мира", а также статьи А. Тарасенкова "О национальных традициях и буржуазном космополитизме" ("Знамя", 1950, N 1) и В. Важдая "Проповедник космополитизма" ("Новый Мир", 1950, N 1), где космополитом объявлялся А. Грин. Подход к творчеству Грина, закрепленный в этих статьях, нашел свое отражение на страницах БСЭ (1952 г. изд.), где говорится: "В произведениях послеоктябрьского периода Г. противопоставляет реальной советской действительности некую "страну-мечту"... - своего рода вненациональный космополитический рай..." В это же время в "Звезде" (1950, N 3) печатается статья Е. Брандиса "Растворение в обожествленном космосе", где все учебные пособия и программы по зарубежной литературе названы "опусами" и "псевдонаучной стряпней". Заявление было вполне в духе 1949 года, но с того времени прошел год и пыл несколько остыл, поэтому Е. Ковальчик заметила, что Брандис "опошляет ответственную задачу борьбы с космополитизмом" - "ведь только в нашей стране дается настоящее, правильное толкование зарубежной литературе"¹²⁰. Тема потеряла былую остроту, но вовсе не исчезла - она приобрела более обыденный, "бытовой" характер.

Перейдя из острой формы в хроническую, тема прочно вошла в литературу. Ее легко обнаружить и в "Университете" Г. Коновалова, и в "Студентах" Ю. Трифонова, и в "Здравствуй, университет!" Г. Свирицкого... Собственно везде, где так или иначе изображалась интел-

¹¹⁹Е Ковальчик О литературной критике - Лит газета, 1950, 24 июня

¹²⁰Е Ковальчик О литературной критике - Лит газета, 1950, 24 июня

лигенция, тема низкопоклонства и космополитизма в разных формах обязательно поднималась. И отсюда идет прямая линия к "Чего же ты хочешь?" В. Кочетова, "Тле" И. Шевцова, к прозе В. Пикуля, Ю. Бондарева, В. Белова, В. Распутина. Всегда здесь присутствуют некие темные "космополитские" силы, которым противостоят патриотически настроенные русские люди. Так, в романе Гр. Свирского "Здравствуй, университет!" (Октябрь, 1952, N 1-2) показана борьба на филологическом факультете с "веселовщиной и марризмом", с космополитами. Им противостоит декан факультета проф. Гордеев - действительный член "ну, наверное, всех академий". С утра он успешно работает над иранскими диалектами, после завтрака экспромтом и своеобразно выступает на студенческом митинге в защиту мира, а через пятнадцать минут читает студентам лекции о мировоззрении Радищева, после обеда обсуждает финансовые вопросы в бюджетной комиссии Верховного Совета РСФСР и, наконец, "с девяти вечера до полуночи" председательствует на ученом совете факультета. Разговор с парторгом факультета ведется на таком уровне: "Выбить у них из-под заднего места схемы Веселовского... Доказать: не на горе сидите - в болоте!" и т. д.

Разразившееся "дело врачей" должно было стать последней точкой в борьбе с космополитизмом. По крайней мере, в "Сообщении ТАСС" о "разоблачении шпионов и убийц" прямо говорилось: "Товарищ Сталин учит, что пока существует капиталистическое окружение, будут существовать у нас вредители, шпионы, диверсанты и убийцы, засылаемые в наши тылы разведками иностранных государств. Это было сказано в 1937 году. И это должны помнить советские люди сегодня. Как ничтожных козявок, раздавит жалкую кучку презренных предателей Родины советский народ-богатырь. Их постигнет та же участь, которая постигла всех изменников Родины. Так было. Так будет. «Если враг не сдается, его уничтожают» (А. М. Горький)". Все это - лексика 30-х годов, воскрешенная борьбой с космополитизмом.

"Дело врачей" имело отчетливый антисемитский характер, что видно как в подборе "персонажей" дела, так и в том, что обвинения были предъявлены в сотрудничестве с израильской разведкой. Впоследствии этот аспект "дела врачей" будет признан и самой властью: когда через три месяца после передовой статьи "Правды" от 6 апреля 1953 года из "банды шпионов и убийц в белых халатах" врачи вновь превратились в "выдающихся деятелей советской медицины", "честных и уважаемых деятелей нашего государства", официальный источник указывал на национальную подоплеку дела: "презренные авантюристы... пытались разжечь в советском обществе, спяянном морально-политическим единством, идеями пролетарского интернационализма,

глубоко чуждые социалистической идеологии чувства национальной вражды"¹²¹.

Пунктирно прослеженная история борьбы с низкопоклонством и космополитизмом позволяет понять принципиальный характер этой огромной, последовательной, проводившейся, по сути, в течение всей советской истории, политической акции, прошедшей в своем развитии разные этапы. Очевидно, что в позднесталинский период она достигла своего апогея. В принципе ясно, что ксенофобия, изоляционизм, опора исключительно на "народно-национальные ценности" является существеннейшей чертой тоталитарной идеологии, которая и служит основой тоталитарного режима и жесткой государственности. Здесь перед нами та же закономерность, что имела место и в гитлеровской культуре. Нацизм также опирался на культ "крови и почвы" для утверждения своей идеологии. В борьбе с космополитизмом (причем в антисемитистском исполнении) сталинизм типологически во многом повторил нацистскую модель тоталитаризма и государственности. И все-таки, советская ситуация принципиально иная. Огромное многонациональное государство - Советский Союз невозможно сплотить тем же образом, что и государства мононациональные (как Германию на "немецкой идее"). "Ждановская политика - пишут А. Бодэн и Л. Геллер - «диалектически» строится на двух противоположных тенденциях: крайний изоляционизм сочетается в ней с беспрецедентным культурным экспансионизмом"¹²². Конкретно это выразилось в "борьбе на два фронта" - против космополитизма и национализма. Указывалось, что это две крайности, равно враждебные как "советскому патриотизму", так и "пролетарскому интернационализму". Между тем, здесь перед нами существенный сдвиг в фундаментальных категориях национального идентитета.

«ПРОТИВ ПЕРЕЖИТКОВ НАЦИОНАЛИЗМА»

Официальная пропаганда не уставала повторять, что "советский патриотизм играет в жизни советского государства великую роль. Он рожден Великой Октябрьской социалистической революцией и является патриотизмом нового, высшего типа"¹²³. Действительно, "па-

¹²¹Правда, 1953, 6 апреля

¹²²A. Baudin, L. Heller. Великорусский шовинизм и ждановская литература - В кн. *Nacjonalizm w Europie Środkowo-wschodniej*. - Lodz, 1992.

¹²³Воспитание советского патриотизма - важнейшая задача идеологической работы (Передовая) - Большевик, 1947, N 14, с. 1

триотизм нового типа" являл собой совершенно особое сочетание составляющих, но следует иметь в виду, что это сочетание постоянно изменялось. Если в 20-х и отчасти еще в начале 30-х годов "пролетарский интернационализм" противопоставлялся "великодержавному шовинизму" и "буржуазному национализму", то с середины 30-х годов и особенно в послевоенный период произошла замена понятий: обобщающим, главным понятием стал "советский патриотизм", которому противопоставлялись теперь "безродный космополитизм" и "буржуазный национализм". Из цепи понятий практически полностью выпали "интернационализм" (он перешел в разряд чисто декларативных понятий) и "шовинизм" (с ним уже не боролись, утверждалось, что он уже побежден партией в прошлом¹²⁴). Оба эти понятия из центра официальной пропаганды окончательно переместились на периферию и лишь иногда употреблялись в самом общем значении (как "пролетарский интернационализм"), либо не употреблялись вовсе (как "великодержавный шовинизм"). Такая смена фундаментальных понятий национального самосознания являлась знаком новой идеологии и новой национальной политики, а потому требует к себе самого пристального внимания.

Требовалось, с одной стороны, отсечение всего, что связывает народы как равноправные (все то, что и было объявлено "безродным космополитизмом"), а с другой, разрушения всего, что их дифференцирует, ибо без самоидентификации и национального самосознания никакая равноправная связь и невозможна (все то, что наречено было "буржуазным национализмом"). В этих условиях понятие "пролетарский интернационализм" становится не более, чем лозунгом (место которого - в надзаголовке газет: "Пролетарии всех стран, соединяйтесь!") для внешнего употребления (поддержка "борьбы пролетариата", "братских компартий", "национально-освободительного движения во всем мире"). Утверждение сильной тоталитарной государственности в многонациональной стране, не имевшей к тому же традиции равноправного демократического сосуществования и развития наций, так и оставшейся империей, должно опираться если не на классовую идею (что лишь постулировалось на официальном уровне), то на идею национальную (что фактически и оказалось в основе официальной идеологической доктрины).

Борьба с "безродным космополитизмом" и антисемитизм Сталина не могут рассматриваться вне контекста всей предшествующей и сопутствующей великодержавной геноцидной политики советского

¹²⁴См. Советская политика равноправия наций (Передовая). - Большевик, 1948, N 9, с 2

режима. Так, в 1936-37 годах дальневосточные области были "очищены" от китайцев и корейцев (они были переселены в Среднюю Азию); тогда же Ленинградская область была "очищена" от финнов и эстонцев; в 1937-41 годах из старых и новых областей западной границы выселяли поляков; в 1941 году за одну ночь была ликвидирована республика немцев Поволжья; то же в 1943-44 годах произошло с калмыками, чеченцами, ингушами, балкарцами, крымскими татарами, карачаевцами, с болгарами, греками и немцами, жившими на Урале, в Крыму и на Кавказе; в 1947-52 г. производился массовый вывоз на Восток латышей, литовцев, эстонцев, западных украинцев с их исконных земель. В 1953 году предстояло, очевидно, выселение евреев и абхазцев.

Л. Копелев воспроизвел цепь исторических событий, когда полемизировал с тем местом в "Письме к вождям" А. Солженицина, где утверждалось, что Сталин "... от первых же дней войны не понадеялся на гнилую порченую подпорку идеологии (марксизма. - Е. Д.), а разумно отбросил ее, потом перестал ее поминать, развернул же старое русское знамя, отчасти даже православную хоругвь - и мы победили!" Сталин, разумеется, раньше, до войны отказался от марксизма (а точнее, оказался наиболее прагматичным политиком-ленинцем), объявив реальной задачей "построение социализма в одной стране", что же касается "русского знамени", то еще в 1931 году Сталин на совещании хозяйственников выступал против традиций русской национальной культуры, невежественно понося русское прошлое ("Русских всегда били"). В те годы были разрушены сотни церквей, среди них храм Христа Спасителя и Иверская часовня в Москве, продавались ценности Эрмитажа ("трактора нужнее старых картин") и т. п. Но после страшных голодовок 1933 года, после прихода к власти Гитлера и расширения японских завоеваний в Китае, он понял опасность насаждаемого им национального нигилизма и в 1934 году круто повернул, обрушился на Покровского и Демьяна Бедного, "развернул старое знамя" и ввел "закон об измене Родине" (само это понятие ранее отсутствовало в его словаре). С той поры он уже никогда не свертывал этого знамени. Оно широко развевалось и в учебниках истории, рядом с которыми Соловьев и Ключевский казались революционными марксистами, и в газетах, и в фильмах об Александре Невском, Суворове, Минине и Пожарском, и в массовой беллетристике. А после войны, когда, по утверждению автора "Письма", якобы опять "вытащил из нафталина передовое учение", Сталин как раз выше прежнего поднимал именно "старое знамя". Возвеличивание Ивана Грозного и "прогрессивной опричины", державная канонизация Юрия Долгорукого, который в прошлые века считался захолустным князьком сомнительных нравов, бурные потоки "сверх-ура-патриоти-

ческой" беллетристики, драматургии, кинематографии и "научно-популярной" публицистики нарастали до 1953 года, не иссякают, впрочем, и донныне. Все это сопровождалось таким масштабным разгулом ксенофобии, о каком могли мечтать только самые фанатичные староверы. Изгнание непокорных племен - калмыков, немцев Поволжья, балкарцев, чеченцев, ингушей, крымских татар, греков; изгнание немцев из Восточной Пруссии; закон, каравший тюрьмой за брак с иностранцем... Посмертному осуждению - за то, что воевали с Россией - подверглись и реально существовавший Шамиль, и мифологические герои киргизского и туркменского фольклора. В перемешку с крикливыми восхвалениями действительных и мнимых "приоритетов" русской науки и техники иступленно поносились всевозможные иноземные злопыхатели прошлого и настоящего, насаждалось враждебное недоверие, а в лучшем случае высокомерная снисходительность ко всем иностранцам, откровенный и полуоткровенный антисемитизм. Эти якобы патриотические чувства проникли в сознание и подсознание многих людей, окрашивали и прозу, и драматургию, и поэзию, просочились они и в мировосприятие автора "Письма", который почел возможным одобрить "разумное" отношение Сталина к "старому русскому знамени и отчасти к... хоругви". "Не следует только забывать, - писал однако Л. Копелев, - что это сталинское благоразумие возникло задолго до войны и неуклонно нарастало после нее, и что оно совершенно неотделимо от всех достижений его великодержавия, в том числе и от тех, которые запечатлены в "Архипелаге ГУЛАГ"¹²⁵.

Язык литературы, который всегда в тоталитарном государстве является языком власти, тщательно культивировал всю эту скрытую семантику понятий, которые выдвинулись в условиях позднего сталинизма на первый план. На этом фоне сталинские слова о советском искусстве, национальном лишь по форме, означают и формальный характер национального компонента (форма вообще объявлялась "вторичной" и все "формальное" третировалось в сталинской культуре). В этом контексте мысль о том, что "советский патриотизм" основывается на "расцвете национальных культур" означала фактически только то, что предполагался расцвет одной, а именно русской культуры (хотя, по точному наблюдению А. Бодэна и Л. Геллера, "функционально советский патриотизм стремится стать русским, но точные контуры «бытия русским» постоянно стираются официальным дискурсом"¹²⁶). Когда утверждалось, что "идейки" об устарелости "понятий национального суверенитета, народной самостоятельности и

¹²⁵Л. Копелев. О правде и терпимости. - N.-Y., 1982 - с. 48-50.

¹²⁶A. Baudin, L. Heller. Великорусский шовинизм и ждановская литература.

независимости прямо перекликаются с лженаучными рассуждениями о том, что нет национально самобытной культуры, а есть, мол, одна мировая культура¹²⁷, то читать эту мысль следовало таким образом: национальный суверенитет и национальная самобытность культуры - все это относится к ситуации вне Советского Союза, к его отношениям с миром; что же касается ситуации внутри страны, все эти понятия переходят в план риторики, ибо главным народом Советского Союза является русский народ, что отчетливо видно в позднесталинской культуре.

Здесь необходимо привести без сокращений принципиально важный текст. По окончании войны, 24 мая 1945 года, Сталин на приеме в Кремле в честь командующих войсками Красной Армии обратился к собравшимся со следующими словами:

“Товарищи! Разрешите поднять еще один, последний тост. Я хотел бы поднять тост за здоровье нашего советского народа, и прежде всего русского народа (Бурные, продолжительные аплодисменты, крики “Ура”).

Я пью, прежде всего, за здоровье русского народа потому, что он является наиболее выдающейся нацией из всех наций, входящих в состав Советского Союза.

Я поднимаю тост за здоровье русского народа потому, что он заслужил в этой войне общее признание, как руководящая сила Советского Союза среди всех других народов нашей страны.

Я поднимаю тост за здоровье русского народа не только потому, что он - руководящий народ, но и потому, что у него имеется ясный ум, стойкий характер и терпение.

У нашего правительства было немало ошибок, были у нас моменты отчаянного положения, в 1941-1942 годах, когда наша армия отступала, покидала родные нам села и города Украины, Белоруссии, Молдавии, Ленинградской области, Прибалтики, Карело-финской республики, покидала потому, что не было другого выхода. Иной народ мог бы сказать Правительству: вы не оправдали наших ожиданий, уходите прочь, мы поставим другое правительство, которое заключит мир с Германией и обеспечит нам покой. Но русский народ не пошел на это, ибо верил в правильность политики своего Правительства и пошел на жертвы, чтобы обеспечить разгром Германии. И это доверие русского народа Советскому правительству оказалось той решающей силой, которая обеспечила историческую победу над врагом человечества - над фашизмом.

¹²⁷Против космополитизма в науке о литературе (Редакционная) - Лит.газета, 1948, 20 марта.

Спасибо ему, русскому народу, за доверие!

За здоровье русского народа!

(Бурные, долго не смолкающие аплодисменты)¹²⁸.

Как известно, Сталин предпочитал - после войны в особенности - редкие и краткие публичные выступления, но тем они весомее. В приведенном историческом тосте генералиссимуса одиннадцать предложений, и в восьми из них звучат слова "русский народ", который назван здесь и "руководящей силой", и "руководящим народом", и "наиболее выдающейся нацией из всех наций", который обладает уникальными чертами (очевидно, что ясным умом и стойким характером другие нации обладают не в столь превосходной степени), сказано, что именно он "пошел на жертвы, чтобы обеспечить разгром Германии", и поэтому только он и достоин благодарности.

Так и вошел, начиная с 1945 года, в историю день 24 мая, отмечавшийся ежегодно как всенародный праздник. В этот день каждый год газеты помещали передовые статьи, посвященные очередной годовщине. Так, отмечая "пятилетнюю годовщину торжественной здравицы любимого вождя за великий русский народ" в передовой статье "Великий русский народ" "Литературная газета" писала 24 мая 1950 года: "Русский народ помог всем братским народам Советского Союза построить и развить свою культуру", "народы Советской Родины видят в русском народе пример для себя", "старшим братом признают ныне русский народ не только народы Советской страны, но и все нации, которые... приступили к строительству своей жизни на новых началах подлинной демократии и социализма". Примерно то же самое говорилось и в дни, когда отмечалось 300-летие воссоединения Украины с Россией. Передовая статья "Литгазеты", посвященная этому событию называлась соответственно - "Слава народу русскому!", а завершалась так: "русский народ стал руководящей силой в великой семье народов страны Советов... с воодушевлением провозглашают все советские люди здравицу русскому народу - выдающейся нации и руководящей силе Советского Союза"¹²⁹.

Формула о самом выдающемся народе прочно вошла в литературу и критику. "С какой гордостью каждый советский человек воспринял слова, которыми наш мудрый вождь воздал благодарность русскому народу за его дела в годы войны! Слова исторического тоста товарища Сталина отозвались восторгом радости в каждом советском человеке", - писал "замечательный русский драматург" Б. Ромашов в статье о другом "замечательном русском писателе" А. Толстом¹³⁰.

¹²⁸И.В.Сталин. О Великой Отечественной войне Советского Союза. - М., 1946.

¹²⁹Литгазета, 1954, 1 июня

¹³⁰Б.Ромашов. Замечательный русский писатель - Знамя, 1946, N 7-8, с. 186.

"Животворный советский патриотизм, в котором гармонически сочетаются национальные традиции народов и общежизненные интересы всех трудящихся Советского Союза и который принципиально отличается от патриотизма прошлого, тесно связан с передовыми традициями русского народа, являющегося наиболее выдающейся нацией из всех наций, входящих в состав Советского Союза", - писал о критике В. Белинском критик И. Альтман за полгода до того, как был обвинен в космополитизме¹³¹.

Всеобщее "кадение" русскому народу приобретало самоуничтожительный характер, когда исходило от представителей других народов. Дни "славного юбилея" - пятилетней годовщины речи Сталина перед избирателями Сталинского избирательного округа "Литературная газета" отметила целым разворотом под шапкой "О старшем брате - русском народе", где слово было предоставлено эвенку и якуту, нанайцу и чувашу, чукче и осетину, хакасу и тувинцу, кабардинцу и татарину, адыгейцу и мордве, коми и марийцу. Башкир Мустай Карим писал здесь: "при помощи великого русского народа... башкиры вышли на широкий путь истории"; "Слава брату великому, слава народу русскому!" - восклицал удмурт Трофим Архипов; бурят Жамсо Тумунов уверял: "Дружба народов СССР, руководящая сила русского народа в семье советских народов... обеспечат полный расцвет нашей Родины"; дагестанец Расул Гамзатов в стихах: "В труде - ты учитель, защитник - в борьбе, где нужно, поможешь, поправишь. За это спасибо, спасибо тебе..."¹³². "Новый мир" открыл свой пятый номер за 1949 год подборкой стихов "Из казахских поэтов" под общей шапкой "Русскому народу". Подборка начиналась стихотворением Капана Сатыбалдина: "Твоя душа могуча, как Волга, широка. Скажи, кто мог сравниться с тобой во все века..."

Но, напротив, когда все это высказывалось в обратном направлении (о собственном превосходстве над другими нациями, о своей "руководящей роли" и т. п.), то часто приобретало откровенно непристойные формы. Так в очерке "Утро Молдавии"¹³³ некто А. Глебов писал: "Огромная человеческая вера в мудрость и умение русских людей, таившаяся в годы боярского гнета и возвращенная освобождением, так велика среди молдаван, что они принимают русских агрономов за чудодеев и старательно следуют их указаниям". Даже "Литературная газета", бывшая оплотом борьбы с разного рода формами "национал-уклонизма" (так именовалось все, что "уклонялось" от офи-

¹³¹И. Альтман. Патриотизм Белинского. - Знамя, N 6, с. 162.

¹³²См.: Лит. газета. 1951, 8 февраля.

¹³³Огонек, 1946, N 51-52.

циальной "Генеральной линии" в вопросах национальной политики) откликнулась на этот "перегиб" в деле утверждения превосходства русского народа: "О народе Молдавии, умном и любознательном, талантливом и трудолюбивом, А. Глебов говорит барски пренебрежительно, точно речь идет о дикарях, имеющих самое смутное представление о современной цивилизации"¹³⁴.

В этом контексте понятие "дружба народов" имело совершенно особый смысл. Вот стихотворение Л. Озерова "Москва". Приведем его полностью: "Как люблю я в полдень лета Кремль в сиянии лучей, мимо университета проходящих москвичей. Слышу в толпах быстротечных шорох трав и гул морей, многозвучный и сердечный говор Родины моей. Как я рад, что всюду вхожи на одних правах со мной желтокожий, темнокожий - люди совести одной. Верен дружественным узам, нас литовец посетил, и бок о бок с белоруссом проплывет осетин. И по Моховой в халатах цвета неба и жары ходят тихо, как по саду, люди нашей Бухары. То бушлаты краснофлотцев позовут издалека, то над зеленью взовьется полыханье башлыка. Сколько смелых! Сколько разных! Этой дружбою жива, ты - мой день, мой дом, мой праздник, молодость моя, Москва!"¹³⁵. Если учитывать, что Москва стала синонимом и символом прежде всего русской государственности (что с особой силой было подчеркнуто в 1947 году, когда помпезно отмечалось 800-летие Москвы), то радость поэта от того, что "всюду вхожи на одних правах со мной" представители разных национальностей (что было часто не более, чем поэтической метафорой), воспринимается на фоне прославления Москвы именно как радость от того, что все эти "столько разных" входят в *многонациональное русское государство*. Так, по крайней мере, читаются слова о "нашей Бухаре"¹³⁶.

¹³⁴Литгазета. 1947, 17 мая. По наблюдению А. Бодэна и Л. Геллера, "«бытие русским» становится синонимом культурного универсализма" (A. Baudin, L. Heller. Великорусский шовинизм и ждановская литература. - В кн.: *Nacjonalizm w Europie Środkowo-wschodniej*. - Lodz, 1992) .

¹³⁵Стоит проделать обратную процедуру, чтобы получить искомый результат, - сопоставить этот текст со стихотворением узбекского поэта Шейхзаде "Наша Москва": "Мы все от Москвы получили навек: узбеки - самое слово «узбек», звонкие песни - певцы-старики, умение читать и писать - кишлаки, крепкую сталь - отточенный меч, влагу - земля, и поэты - речь". Москва в этом контексте приобретает некий сверхсубстанциальный характер: она не только дала узбекам песни, грамоту, сталь, воду, но - речь и, наконец, "самое слово «узбек»". Таким образом, узбеки как народ потеряли собственную древнейшую историю и как бы родились заново. Это общая модель всех национальных историй: они рождаются на глазах, подобно "молодым побегам" на древнем теле России-Москвы.

¹³⁶Это, впрочем, соответствует принципиальному выводу А. Бодэна и Л. Геллера: "Ждановская система не выдерживает испытания на монолитность. В частности, идея «русского» и «бытия русским» функционирует необычайно ритуали-

На эти же темы рассуждали и герои романов тех лет. Вот характерный диалог двух героев из романа Г. Коновалова "Университет":

- ... мне хотелось бы предостеречь вас от чрезмерного увлечения достоинствами русской науки...

- ... Не кажется ли вам, что из-за каких-то прошлых трудностей вы недолюбливаете Россию? Бывает. А мне интернационализм помогает видеть, что именно советский народ, а раньше и прежде всего русский, пролагает главные магистрали мирового развития... ведь выстрадал наш народ право быть учителем других народов!

Но говорится все это героями не только русских романов, но и инонациональных. Художник Прамник из романа В. Лациса "Буря" говорит журналисту Саусуму: "Шапку надо снять перед этим народом, потому, что он совершил то, что еще ни одной нации не было под силу... Не фанатизм, а глубокая мудрость, не кратковременное кипение страстей, а огромная творческая сила, ясное сознание своей исторической правоты, - вот что делает великим русский народ", а журналист Саусум ему отвечает: "Да, и притом абсолютная справедливость по отношению к другим народам; если можно так выразиться, чрезвычайно нравственное отношение к другим нациям". Роман В. Лациса был удостоен Сталинской премии и, восхищаясь процитированными пассажами, В. Ермилов писал: "отлично разоблачена в романе сущность космополитизма... Патриотизм каждого из советских народов неразрывно связан с любовью и уважением к русскому народу, к его культуре, к его ведущей роли в семье народов Советского Союза... Это хорошо сказано: чрезвычайно нравственное отношение к другим на-

зованным и вместе с тем неоднозначным образом: она «диалектически» открыта, становясь содержательной и эффективной внутри поля, заданного на первый взгляд противоречивыми, а в действительности дополняющими друг друга понятиями - *русский и советский, первенствующий и равный (по отношению к другим народам), местный и многонациональный, национальный и универсальный*.

В своей разомкнутости (очень, конечно, ограниченной, но явной, как мы убедились, и в официальном дискурсе, и на уровне институциональных структур, и в текстах) «русская идея» соответствует природе социализма как системы - его жесткая организация и пирамидальная иерархичность допускают «зазоры», некую неопределенность, которая и делает его жизнеспособным, обуславливает его динамику и обеспечивает ему вполне реальную притягательную силу", а с другой стороны, "тот факт, что «русское» должно означать «многонациональное», как бы исключает возможность подчеркивания русской специфики" (A. Baudin, L. Heller. Великорусский шовинизм и ждановская литература. - В кн.: *Nacjonalizm v Europie (rodkowo-wschodniej*. - Lodz, 1992). Именно этим, видимо, объясняется отсутствие собственно российских культурных и политических институтов, явющихся на союзном и республиканском уровнях, скажем, Академии наук или ЦК партии - всесоюзные органы и были фактически органами российскими (при "руководящей нации"), а республиканские - их своеобразными филиалами - "наша Бухара".

циям. Воспитанный Лениным и Сталиным, всей своей великой культурой, русский народ по праву является старшим братом всех советских народов, которые только в нем, в русском народе могут видеть опору и залог своей национальной свободы и независимости"¹³⁷.

И это, несомненно, "хорошо сказано". Здесь выражена едва ли не главная идея "патриотизма совершенно нового, высшего типа" и то, как соотносится это "высокое чувство" с "космополитизмом" и "национализмом". Выступая с докладом на II съезде писателей Украины, А. Корнейчук говорил, критикуя И. Стебуна: "Вопрос борьбы против космополитизма и низкопоклонства перед культурой буржуазного Запада - это вопрос борьбы за нашу национальную честь и гордость, за приоритет нашей социалистической культуры". Что означает здесь это "нашу"? Ответом могут служить слова из того же доклада: "То, что украинский народ первым пошел за великим русским народом... является нашей наибольшей национальной гордостью. Наш патриотизм неотделим от сталинской дружбы народов. Украинский народ исполнен чувства глубочайшей братской любви к великому русскому народу"¹³⁸.

В этих словах главного украинского писателя - и понимание "наибольшей национальной гордости" как первенства в присоединении (своеобразная борьба за "приоритет" и здесь), и "дружба народов" как любовь к русскому народу. Так может быть реконструирована система представлений в национальной сфере в этот период: "советский патриотизм" есть "дружба народов", а она, в свою очередь, есть прежде всего "любовь к великому русскому народу". За полгода до съезда, на заседании президиума Союза писателей Украины, А. Корнейчук будет в самой резкой форме критиковать литературоведа Ю. Кобелецкого, который "договорился до того, что назвал проявлениями космополитизма... исследование взаимосвязей украинских и русских писателей, изучение роли передовой русской литературы в развитии братской украинской литературы". Это, заявил А. Корнейчук, "рецидив буржуазного национализма в литературоведении"¹³⁹. Если быть последовательным, Ю. Кобелецкий был прав: если даже сопоставление украинских писателей с Шекспиром, Гейне, Байроном объявлялось космополитизмом, то почему их сопоставление с русскими писателями не является таким же космополитизмом? Здесь, однако, логика избирательная: скажем, русских классиков сопоставлять можно только в обратную сторону: если говорилось о "влиянии передовой русской

¹³⁷В Ермилов Литература сталинской эпохи. - Лит газета, 1949, 10 апреля

¹³⁸Лит газета, 1948, 8 декабря

¹³⁹Лит газета, 1948, 21 июля

культуры на другие" - это патриотизм, если же наоборот - космополитизм и национализм.

Следует иметь в виду, что борьба с национализмом в советской истории никогда не прекращалась - это перманентный процесс, проходивший сначала под знаком борьбы за интернационализм, а затем - за "советский патриотизм", в котором интернациональная идея, была практически "снята" перманентной борьбой с "безродным космополитизмом".

Импульсы в борьбе с национализмом те же, что и в борьбе с космополитизмом (это само по себе свидетельствует о том, что заданный вектор как бы предопределял и заданную бинарность: космополитизм и национализм - два сообщающихся сосуда); это была борьба "на два фронта".

В том же докладе А. Фадеева на XI пленуме Правления ССП в июне 1947 года, где "резко критиковалась" книга И. Нусинова "Пушкин и мировая литература" и содержался призыв к советской критике "этих «беспачпортных бродяг в человечестве»... выводить на свежую воду", был раздел "Недостатки критики в области национального вопроса", где в центре оказалась книга Е. Исмаилова "Казахская советская литература", в которой, по словам А. Фадеева, "идеализируется феодальный, ханский период истории Казахстана. Ханы сражались с русским царизмом, но одновременно сражались и между собой... Тем не менее ханы, феодалы и воры, поданы как герои национально-освободительной борьбы, а ханская резня изображается как борьба за создание казахского государства. Автор идеализирует певцов, которые воспевали подвиги ханов, и выдает это за «героический период казахской литературы»". Литературу того времени, когда Казахстан стал частью Российской империи, автор называет литературой «эпохи скорби»". Это и был традиционный марксистский подход к русской истории, но "школа Покровского" уже давно была объявлена немарксистской, а автор книги "Казахская советская литература" продолжал мыслить прежними марксистскими категориями.

Российская империя уже перестала быть "тюрьмой народов", и борьба с "русским царизмом" уже рассматривалась как борьба не столько с царизмом, сколько с русификацией, что оценивалось теперь крайне негативно. Как объяснял А. Фадеев, "в определении явлений в той или иной республике важно знать ее собственные литературные традиции и преломление на национальной почве явлений другой, более мощной литературы. Особенно важно видеть влияние великой русской литературы"¹⁴⁰.

¹⁴⁰См.: А. Фадеев Задачи литературной критики - Октябрь 1947, N 7, с 161.

Так начиналась волна борьбы с национализмом 1947 года. На состоявшемся уже в сентябре пленуме правления Союза писателей Украины самые резкие слова были сказаны о "буржуазно-националистических вылазках" М. Рудницкого и М. Возняка, "националистических настроениях" у М. Рыльского, Ю. Яновского, И. Сенченко. Среди главных хулителей - А. Ильченко, П. Усенко, А. Копыленко и др.¹⁴¹ А через два месяца в редакционной статье "До конца разоблачить буржуазный национализм" "Литературная газета" расширит круг имен. Особенно резко критиковался редактируемый Ю. Яновским журнал "Украинская литература" (главным образом, за помещенные в нем статьи А. Дорошкевича и Г. Лазаревского, где, якобы, утверждалась теория "единого потока" в дореволюционной украинской литературе), журнал "Радянський Львів" (за статьи М. Возняка и М. Рудницкого), осуждался А. Кундзич, но главными персонажами этой проработочной статьи стали М. Рыльский, который в своих "Путешествии в молодость" и "Киевских октавах" "забыл о национальной гордости советского человека", нарисовав "идиллические картины прошлого" и проявил "раболепие к эксплуататорскому прошлому", и Ю. Яновский, в романе которого "Живая вода" "проводится мысль о превосходстве интуитивного над социальным" и, таким образом, возрождаются "традиционные воззрения буржуазно-упадочной литературы", кроме того, в нем присутствуют "националистический реквизит кулешовской романтики", а поскольку сюда был подверстан еще и "клеветнический роман" И. Сенченко "Его поколение" - "пасквиль на советскую молодежь", - вырисовывалась страшная картина "националистического развала" украинской литературы. Вот почему редакция главной литературной газеты страны сочла нужным напомнить, что "«антинародная», антипатриотическая сущность националистической идеологии... обрекает литературу на рабскую зависимость от буржуазного Запада, на распад"¹⁴². Последнее замечание лишь внешне нелогично (почему поиск национальных корней "обрекает на рабскую зависимость" от... Запада, когда, казалось бы, наоборот?) - национализм и космополитизм совершенно естественно оказались вновь сведенными вместе. Характерно, что теория "единого потока", против которой боролись в этот период, гневно обличая национализм, была чаще всего лишь попыткой (что особенно видно в статьях А. Дорошкевича и Г. Лазаревского в журнале "Украинская литература") как-то "связать времена", восстановить национальную культурную традицию и историческое прошлое народа как некую целостность.

¹⁴¹См. Лит. газета 1947, 24 сентября

¹⁴²Лит. газета, 1947, 12 ноября

Теперь борьба пошла вширь. Уже к концу 1947 года в центральной печати критиковалась "националистическая романтика" в пьесах казаха Тажибаева, башкира Бурунгулова, туркмена Щукурова; за "проповедь" "теории чистого искусства" критиковался эстонский поэт М. Рауд; за теорию "единого потока" латышский фольклорист Янсон; за "теорию бесклассового развития Беларуси" Бядуля...¹⁴³.

Вопрос о теории "единого потока" (или "бесклассового развития") в Беларуси решался следующим образом (пример весьма характерен): в статье "Идеи патриотизма в белорусской дореволюционной и советской литературе" М. Лыньков имел неосторожность заявить, что "Максим Богданович унаследовал лучшие патриотические традиции русской классической литературы"¹⁴⁴. Это утверждение вызвало следующую реакцию: В. Гальперин заявил, что поскольку "М. Богданович не видел ничего положительного в присоединении Беларуси к России, целиком включая Беларусь в сферу влияния Западной Европы", М. Лыньков допустил грубую националистическую ошибку ("извращение"), утверждая, что белорусский поэт "унаследовал лучшие патриотические традиции классической русской литературы"¹⁴⁵. Получалось, таким образом, что, во-первых, "патриотические традиции" русской литературы сводились к воспеванию русификации других народов, а во-вторых, что эти традиции русской литературы могут рассматриваться в белорусской только с точки зрения характера оценки присоединения Беларуси к России. Еще хуже дело обстояло, как выяснилось, с белорусской фольклористикой, поскольку "прошлое Беларуси во всех хрестоматиях изолируется от истории русского народа, не показывается передовая, ведущая роль русского народа в историческом и культурном развитии Беларуси"¹⁴⁶. Специального рассмотрения в этом же контексте заслужили работы Института искусствоведения, фольклора и этнографии АН Украины, где оказалось несметное количество "националистических извращений". Так, например, в одной из статей одного из сборников этого института "русская музыка рассматривается лишь как один из источников, который наря-

¹⁴³См.: Лит газета, 1947, 15 ноября

¹⁴⁴М. Лыньков Идеи патриотизма в белорусской дореволюционной и советской литературе. - Польша (Минск), 1947, N 8.

¹⁴⁵В. Гальперин. О пережитках буржуазного национализма в белорусском литературоведении. - Лит газета, 1948, 12 мая

¹⁴⁶С. Василенок. Фальсификаторы и невежды. - Лит газета, 1947, 7 октября

ду с западноевропейской музыкой оказал воздействие на народное творчество Украины"¹⁴⁷.

Вообще трактовка исторических связей и культурных отношений между "тремя братскими народами" - русским, украинским и белорусским - в послевоенный период резко сдвинулась в сторону "слияния". Характерна в этом смысле книга академика Н. Державина "Происхождение русского народа", где "русским народом" называется все "восточно-славянское братство" - русские, украинцы и белорусы, которых Н. Державин называет "русскими славянами". Разделение на три нации академик считает лишь результатом "феодалной раздробленности": в постфеодалный период, с его точки зрения, нет оснований для разделения "русских славян" на три нации: "Хозяйственно-экономическое и культурно-историческое развитие русского народа - сначала в обстановке феодалной раздробленности, а затем в обстановке ликвидации феодализма и подъема капитализма, - привело постепенно к сложению в недрах русского народа трех новых этнографических и культурно-исторических областных образований - великороссов, украинцев (малороссов) и белоруссов, трех братских народов, образующих в составе великого Союза Советских Социалистических Республик каждый в отдельности особую нацию и вместе в своем единстве - русский народ как мощное племенное целое"¹⁴⁸. Поскольку же дело идет к "отмиранию наций", признание "трех новых этнографических и культурно-исторических областных образований" нациями дела не меняет, ибо это один народ, а прошлое "областных образований" - лишь предыстория их.

Но так дело обстояло не только с "русскими славянами". "Серьезные ошибки" были обнаружены у киргизских историков литературы. Так, в "Очерках культуры киргизского народа" автор "доходит до нелепого утверждения, что «европейская культура, культурные навыки воспринимаются бывшими кочевниками через посредство русских и украинцев». Совершенно ясно, что речь должна идти не о «европейской» культуре вообще, а о культуре великого русского народа"¹⁴⁹. Критике "за идеализацию прошлого" были подвергнуты "История Казахской ССР", "Очерк истории украинской литературы", книга С. Козина "Эпос монгольских народов", даже "История государства и права СССР",

¹⁴⁷И. Вольнов Против влияния буржуазного национализма - Лит газета, 1947, 26 ноября.

¹⁴⁸Н. С. Державин Происхождение русского народа - М., 1944, с. 98.

¹⁴⁹К. Орозалиев Об ошибках киргизских историков и литературоведов - Лит газета, 1947, 7 декабря.

автор которой "слепо следует за антинаучной концепцией буржуазно-националистического украинского историка Грушевского"¹⁵⁰.

По сути, вся борьба с "национализмом" была борьбой с национальной историей народов СССР. Запрещенным стало традиционное употребление словосочетания "золотой век" применительно к тем или иным периодам истории народов: "серебряный век" наступал везде с присоединением к России, а "золотой" - только после революции¹⁵¹, которую опять-таки "возглавил русский пролетариат": "Национально-освободительная борьба народов России развивалась под руководством русского пролетариата... Он возглавлял борьбу всего народа за освобождение, в том числе и борьбу трудящихся масс угнетенных национальностей. Русский пролетариат, совершая пролетарскую революцию, разбивал тем самым национальный и социальный гнет, освобождая поработанные народы от русских помещиков и капиталистов и от местных угнетателей - национальной буржуазии и феодалов. В этой совместной борьбе всех народов укреплялись связи трудящихся всех наций, происходило их сплочение вокруг русского пролетариата"¹⁵².

На этом фоне шла перманентная борьба с народными эпосами (достигшая пика к началу 50-х годов). Это была буквально тяжба власти с самой национальной историей народов. Началось с выступления в августе 1951 года "Правды", где была "разоблачена реакционная сущность азербайджанского эпоса «Деде Коркуда»" (впоследствии в эту борьбу включился сам правитель Азербайджана М. Багиров). Затем "Правда Востока" в статье от 29 января 1952 г. "разоблачила реакционный узбекский эпос "Алпамыш", после чего процесс принял лавинообразный характер - были "вскрыты" "антинародные тенденции в эпосе Казахстана", "реакционная сущность туркменского эпоса «Коркут-Ата»", который вообще был назван "сомнительным эпосом". 27 октября 1951 года "Литературная газета" поместила статью секретаря ЦК ВКП(б) Туркменистана О. Шихурадова с поразительным названием: "Чуждый туркменскому народу эпос «Коркут-Ата»": народный эпос отторгался от самого народа и объявлялся чуждым... ему самому. В статье "Против восхваления «Песен о набегах»" (Лит. газета, 1952, 14 июня) К. Зелинский, вступивший в борьбу с дагестанским

¹⁵⁰См.: М. Морозов. Национальные традиции народов СССР и воспитание советского патриотизма. - Большевик, 1949, N 7, с. 46.

¹⁵¹См.: А. Карапетян. Против пережитков буржуазного национализма в армянском литературоведении - Лит. газета, 1948, 31 июня

¹⁵²Н. Яковлев. О преподавании отечественной истории. - Большевик, 1947, N 22, с. 29

эпосом, писал о глубоко чуждых народу разбойничьих песнях о набегах, о том, что они "антинародные по духу".

Возникал естественный вопрос: кем же, если не данным народом, были созданы эти "антинародные произведения", и что с ними делать теперь, когда "вскрылась их реакционная сущность"? Отвечая на этот вопрос в ходе длительной борьбы вокруг киргизского эпоса "Манас", М. Богданова писала: "Целя эпос «Манас» как культурный памятник прошлого, мы должны позаботиться о том, чтобы он стал доступен народу, чистым от феодально-байских и буржуазно-националистических искажений. Очищение эпоса отнюдь не означает выхолащивания из него исторических обстоятельств и особенностей жизни народа, трансформации эпоса в плане его осовременивания. Это было бы фальсификацией. Очищение эпоса должно быть строго научным и принципиальным"¹⁵³. Таким образом, ответ давался сразу на оба вопроса: все "плохое" в эпосе - от "феодально-байских и буржуазно-националистических искажений", которые надлежит исправить, "очистив" эпос и делая это принципиально. О том, какими именно принципами следовало руководствоваться в этой работе, ясно из сказанного выше. Эпос, будучи материализованным прошлым, национальным самосознанием народа, не мог не стать реальным врагом "советского патриотизма". Его "антинародность" чаще всего и усматривалась в том, что эти произведения воспитывали уважение к национальной истории, каковой быть не могло, ибо каждому народу были назначены свои классики, творившие во времена национальной "предыстории" (история начиналась с Присоединения к России и после революции), а, скажем, Кутузов, Александр Невский, Минин и Пожарский или Юрий Долгорукий должны были быть национальными героями и русскими, и литовскими, и киргизскими одновременно. Но главным образом, "антинародность" заключалась в том, что "авторы эпоса" не всегда правильно понимали то, каким благом было присоединение их народа к Российской империи и воспевали героев, боровшихся за свою, якобы, "национальную независимость"¹⁵⁴.

Последнего в сталинский период пика борьба с национализмом достигла в 1951 году в связи со стихотворением В. Сосюры "Люби Украину". Как мы могли уже увидеть, все идеологические акции такого масштаба (от постановления о ленинградских журналах до постановления о музыке) кроились по одним лекалам: всякий раз из-

¹⁵³М. Богданова. Об эпосе "Манас". - Лит. газета, 1952, 27 мая

¹⁵⁴Тот же упрек был обращен и к "части литераторов", которые "допускали идеализацию разного рода реакционных деятелей прошлого, забывая при этом то обстоятельство, что вхождение в состав России для этих народов было прогрессивным явлением" (А. Шаповалов. К вопросу о народности литературы и искусства - Дальний Восток (Хабаровск), 1953, N 4, с. 185).

бирался какой-то повод для развертывания кампании, а если такового не было, взрыв провоцировался. Так было с детским рассказом М. Зощенко в "Звезде", так же случилось и со стихотворением В. Сосюры в той же "Звезде". Написанное и опубликованное на Украине задолго до 1951 года, оно прошло незамеченным и почти не имело резонанса, но переведенное А. Прокофьевым и опубликованное во всесоюзном журнале, стало поводом для огромной кампании. Передовая статья "Правды" от 2 июля 1951 года "Против идеологических извращений в литературе" была перепечатана всеми центральными изданиями и, таким образом, обрела статус официального документа огромной важности, стимулирующего начало новой волны в "борьбе с национализмом". Статья была вдвойне оскорбительной для Украины еще и потому, что появилась буквально сразу после помпезной декады украинского искусства и литературы в Москве и являлась (не исключено, что вполне сознательно) своеобразным всесоюзным резонансом этого события. Еще не успела закончиться украинская декада в Москве, еще не сняты были афиши праздника и не успели уйти из памяти слова о "расцвете культуры Советской Украины", как разворачивается кампания, в ходе которой звучат слова А. Корнейчука: "Русская литература, ее титаны, выращенные гением русского народа, - это несравненные вершины мировой культуры. Они особенно близки и родственны нам, писателям украинского народа. Внимательно и любовно мы учимся и будем учиться высокому искусству литературы... у русских писателей... Эта статья - проявление отеческой заботы партии о судьбе нашей литературы, о судьбе нашей украинской культуры" - говорил А. Корнейчук на специально созванном VI пленуме Правления Союза писателей Украины с повесткой дня "Идеологические извращения в литературе, вскрытые в статье газеты «Правда» и очередные задачи писателей Украины"¹⁵⁵.

"Отеческая забота" проявилась в том, что стихотворение В. Сосюры было оценено в крайне резких (даже для этого времени) выражениях. Было сказано, что "вопреки жизненной правде, он воспекает некую извечную Украину, Украину «вообще»... вне времени, вне эпохи - вот Украина в изображении поэта", "под таким творчеством подпишется любой недруг украинского народа из националистического лагеря, скажем, Петлюра, Бандера и т. п.", "откровенно националистически звучат слова поэта, грубо искажающую правду жизни: «Ничто без нее мы, как пыль в поле, дым, гонимые вечно ветрами»... Известно, что существо национализма состоит в стремлении обособиться и замкнуться в рамках своей национальной скорлупы, в стремлении не видеть того, что сближает и соединяет массы национальностей

¹⁵⁵См.: Лит.газета, 1951, 6 августа.

СССР, и увидеть лишь то, что может отдалить друг от друга", - это определение национализма, данное "Правдой", знаменательно: "сблизиться" можно было только с русским народом в едином советском пространстве.

В самых суровых тонах было оценено либретто оперы "Богдан Хмельницкий" (авторы В. Василевская и А. Корнейчук)¹⁵⁶, вновь был упомянут М. Рыльский и, наконец, "резкой критике" был подвергнут А. Прокофьев, переводивший стихотворение, за то, что при переводе сам вписал в текст строки, которых в нем не было: "Ничто без Советской Отчизны мы... Для нас в белом свете Отчизна одна, в стихах, что под Волгою льются, и в звездах Кремля, и в узбекских садах родные сердца всюду бьются..." Подобный текст (в духе официальной риторики о "братской дружбе советских народов") мог существовать лишь в стихотворении "старшего брата", где "узбекские сады" были частью России ("Наша Бухара"), но никак не украинца, ибо эти "сады" могли быть осмыслены лишь наряду с украинскими песнями или украинскими степями только в контексте стихов, "что над Волгой льются".

На этом фоне особенно убедительно звучали слова официальной пропаганды о том, что "большевитская партия воспитала народы Советского Союза в духе взаимного уважения и чуткого отношения к их правам и национальному достоинству. Ленин и Сталин воспитали народы СССР в сознании того, что различия в уровне экономического и культурного развития народов... не дают основания большим нациям, ушедшим вперед в своем культурном развитии, смотреть на малые нации сверху вниз... Ленин и Сталин вели решительную борьбу против носителей уклона к великорусскому шовинизму, которые проповедывали высокомерие и презрение к нерусским народам, к малым нациям и отрицали за ними способность внести свой вклад в общую сокровищницу культуры"¹⁵⁷.

¹⁵⁶Сам факт столь резкой и высочайшей критики до того неприкасаемого А. Корнейчука (через месяц на украинском пленуме он выступал с покаянной речью) свидетельствует о том, что инициатива в этой кампании исходила из московских партийных верхов и явилась для "писательской общественности" Украины неожиданностью: превентивная борьба с местным национализмом не уберегла от верховного гнева

¹⁵⁷Советская политика равноправия наций (Передовая) - Большевик, 1948, N 9, с. 2.

РОДИНА СЛОНОВ. «ПАТРИОТИЗМ МУДРОСТИ И СТАРШИНСТВА»

Сталинская пропаганда создала свою модификацию древнейших методов разжигания внешних угроз и нагнетания атмосферы страха, которые применялись всеми воинственными деспотиями. Так, Гитлер пугал немцев угрозами мирового еврейства и мирового коммунизма, а с 1939 года угрозой "плутократий"; так Сталин пугал страну до 1939 года угрозами мирового фашизма и японского милитаризма, с 1939 по 1941 годы англо-французскими империалистами и "белофинскими" агрессорами. В годы войны угрозы были насколько реальны, что создавать врага искусственно не требовалось. Но с 1946 года стали пугать уже "акулами Уолл-стрита", "мировым сионизмом", западно-германским реваншизмом" и т. д. Вне этого, внешнего контекста характер трансформации манихейского мифа в позднесталинскую эпоху останется непоясненным, ибо национальные процессы, протекавшие внутри советского общества, были направлены на формирование социума такого типа, который осознавал бы себя в противостоянии всему, что находится вне его.

Мотив противостояния, противоборства, перманентной идеологической войны с чуждым и враждебным внешним миром постоянно поддерживался в сталинской культуре (в советской культуре вообще) и всегда занимал в системе утверждаемых ее ценностей едва ли не ведущее место. Он позволял скрывать и воинственную, агрессивную природу существующего государственного строя, формируя в то же время культ силы, постоянной готовности "к отражению агрессора", культ мужественности и воинских добродетелей. Образ врага в советской литературе - тема особая. Здесь же нам предстоит лишь завершить наше рассмотрение манихейского мифа в позднем сталинизме, чтобы увидеть те пределы, к которым он всегда стремится, - внутри (о чем выше шла речь) и извне (о чем разговор впереди). Как сказал поэт, "В Москву отовсюду путь недалек, куда б на карту ни глянул ты: Москвой приводные ремни дорог ко всем городам протянуты... Повсюду сияет московский свет - в ауле далеком, в станции ли, - у нас давно провинции нет, провинция - за границей" (В. Шефнер. Московское шоссе).

Что же представлял собой новый "животворный советский патриотизм"? Объяснялось, что это "идеологическая «надстройка», которая порождается объективными экономическими и политическими

условиями исторической жизни народов"¹⁵⁸. Затем классовая и национальная парадигмы вступали во взаимодействие: "Патриотизм есть явление социально-историческое, он всегда имел определенное социальное (классовое) содержание и классовый характер. Следует поэтому различать исторические типы и формы патриотического сознания различных общественных классов"¹⁵⁹. Связь двух коммунальных дискурсов проступает, когда очевидно пересечение оси классово-национальной коммунальности и оси коммунальность/демократия. Уже в Декларации состоявшегося в 1948 году совещания компартий было заявлено: "Коммунистические партии должны возглавить сопротивление планам империалистической экспансии и агрессии по всем линиям... они должны спланироваться, объединять свои усилия на основе общей антиимпериалистической и демократической платформы и собирать вокруг себя все демократические и патриотические силы народа"¹⁶⁰.

Старый классово-ортодоксальный марксистский лозунг получил такую окраску, которая, по существу отменяла всю прежнюю интернациональную риторику: "Коммунистические партии ныне во всех странах являются партиями патриотов своих стран и ведут борьбу против антинародных, антипатриотических реакционных сил"¹⁶¹. Причины же самой революции в России объяснялись теперь уже не в классовом ключе, но в категориях национально-освободительной революции: "Самодержавие и русский капитализм продавали нашу родину иноземцам, превращали ее в колонию западного империализма. Политика царизма в корне противоречила интересам страны, интересам народа. Спасти нашу родину от полного и окончательного закабаления можно было, только свергнув самодержавие"¹⁶².

Идеи "мировой пролетарской революции" переводятся, таким образом, в контекст национально-освободительного движения, а сама поддержка "национально-освободительного движения во всем мире" становится новым эквивалентом старого лозунга мировой революции. Ось пролетариат/буржуазия перекодируется в ось национально-патриотические силы (народные массы)/космополитические силы (буржуазия). Этот сложный симбиоз новой коммунальности имел

¹⁵⁸П. Е. Вышинский. Советский патриотизм - движущая сила развития социалистического общества. - В кн. О советском социалистическом обществе - М., 1948, с. 422.

¹⁵⁹П. Е. Вышинский. Советский патриотизм - движущая сила развития социалистического общества, с. 423.

¹⁶⁰Информационное совещание представителей некоторых компартий. - М., 1948, с. 10.

¹⁶¹П. Е. Вышинский. Советский патриотизм - движущая сила развития социалистического общества, с. 425.

¹⁶²П. Е. Вышинский. Советский патриотизм - движущая сила развития социалистического общества, с. 429.

внутренний и внешний аспекты. Внутренний аспект: патриотизм советских людей - "это любовь к советской, социалистической родине, где трудящиеся, освобожденные от эксплуатации, являются полно-властными хозяевами своей страны... это чистая, светлая, ничем не омраченная любовь трудящихся, освобожденных от эксплуатации и свободно строящих свою жизнь, любовь к своей социалистической родине, к ее общественному и государственному строю". Помимо "любви к... государственному строю", качественное отличие патриотизма советских людей - его внеклассовость: он "поистине всенароден"¹⁶³.

Будучи "основой морально-политического единства советского общества", советский патриотизм являлся фундаментом противостояния всему внешнему миру. В противовес "фальшивым софизмам... насквозь лживого абстрактного «гуманизма» и «интернационализма»" советский патриотизм утверждает "подлинный гуманизм", состоящий "прежде всего в заботе о социалистическом отечестве, которое единственно является воплощением идеалов гуманизма, оплотом свободы и демократии, надеждой всего передового и прогрессивного человечества"¹⁶⁴. "Переделать мир" можно, таким образом, только по советским лекалам. Это распространяется на все сферы человеческой деятельности. Так, отрицая "«мировую науку» вообще", официальная идеология в то же время и утверждала "мировую науку", но по советскому образцу: "Не пора ли понять, что плодотворно строить мировую науку можно только на основе метода марксизма-ленинизма, на основе диалектико-материалистического мировоззрения!"¹⁶⁵ Такими советскими должны были стать мировая культура, экономика, весь мир, наконец. Именно "благородным и священным чувствам советского патриотизма и советской национальной гордости"¹⁶⁶ противопоставлялись "космополитизм" и "национализм".

Объявлялось, что пропаганда космополитизма, "всемирного гражданства" оборачивается другой стороной и оказывается... пропагандой расизма, завоевания мирового господства Соединенными Штатами Америки, к которым... присоединятся все другие государства"¹⁶⁷. Утверждалось, что "идеология космополитизма отчетливо носит на

¹⁶³ П. Е. Вышинский. Советский патриотизм - движущая сила развития социалистического общества, с. 436, 438, 439.

¹⁶⁴ П. Е. Вышинский. Советский патриотизм - движущая сила развития социалистического общества, с. 469-470.

¹⁶⁵ П. Е. Вышинский. Советский патриотизм - движущая сила развития социалистического общества, с. 468.

¹⁶⁶ П. Е. Вышинский. Советский патриотизм - движущая сила развития социалистического общества, с. 474.

¹⁶⁷ Б. Леонтьев. Идеологический арсенал американского империализма. Космополитизм и агрессивные планы англо-американской реакции - Знамя, 1949, N 3, с. 155.

себе американское клеймо"¹⁶⁸. Подчеркивалось, что "космополитизм выгоден реакции, потому, что он помогает ей в борьбе против национального суверенитета, против политической, экономической и культурной независимости народов Западной Европы"¹⁶⁹. Это все касается космополитизма.

Но то же самое относится и к национализму. Официальная пропаганда не уставала повторять: "Национализм - это идеология и политика эксплуататорских классов, которую они культивируют в своих корыстных интересах. Идеология национализма построена на фальсификации самого понятия нации и... проповедует человеконенавистническую теорию «избранных» наций, призванных господствовать над так называемыми «неполноценными» нациями. Политика национализма есть политика порабощения одних наций другими, закабаления малых наций, эксплуатации и угнетения народов... Она имеет своей целью разъединить трудящихся, раскалывать и натравливать их друг на друга, отвлекать их внимание и силы от борьбы за демократию..."¹⁷⁰. Перед нами классическая формула... шовинизма и потому так точно "ложится" она на официально проводившуюся в Советском Союзе политику. А поскольку "советский патриотизм" был лишь идеологическим эквивалентом русской советскости, речь велась по сути о русско-советской избранности, что и стало предметом своеобразных политико-национальных "медитаций" в литературе этого времени.

Не станем больше обращаться к идеологическим формулам - вчитаемся в выгодно отличающееся от них неказенностью и личностностью тона "Рассуждение о великанах" Леонида Леонова, статью, опубликованную 27 сентября 1947 года на целой полосе "Литературной газеты", где мысль о "народе-великане", "исполине" облачена в формы удивительного, даже по тем временам, презрения ко всему нерусскому.

Свой исторический экскурс Л. Леонов начал со времен татарских ханов, когда "у них там Гамлет уже сомневался в радостях бытия, а мы в одиночестве дрались за самое их право на воздух". Затем выясняется, что (уже в петровские времена) "все приходившее к нам извне... неузнаваемо облагородилось от одного пребывания в сердце

¹⁶⁸Ю Жуков Философия предателей Заметки о французских космополитах - Знамя, 1949, N 9, с 150.

¹⁶⁹Р Миллер-Будницкая Космополиты из литературного Голливуда - Новый мир, 1948, N 6, с 296

¹⁷⁰Ю Францев Национализм - оружие империалистической реакции - Большевик, 1948, N 15, с 45.

русском, - в той степени, в какой наш Рублев выше византийских образцов и итальянских примитивов", что иноземцы, завезенные Петром из Европы, "выродились... в бездарную голштинскую моль" и что "на протяжении века этот привозной микроб изрядно подточил веру русской знати в свои национальные силы". Здесь же Леонов формулирует определение "советского патриотизма", "патриотизма, нового, высшего типа". Он "есть высочайшая степень патриотизма, который существует пока в одной нашей стране, но светит далеко за ее пределы. Это патриотизм не только для себя, но и для других... Это патриотизм мудрости и старшинства". Патриотизм старшинства есть, по Леонову, "патриотизм советского человека, провозгласившего свое отечество моральным пристанищем всего прогрессивного человечества... Да, мы любим свое, наше, потому на нем лежат отпечатки мечты и золотых рук наших гениев; да, нам дорог этот, наш дом, содеянный подвигом предков и всесторонне оборудованный достижениями пятилеток, но не потому только, что там находятся дедовские могилы, бесценная утварь цивилизации и непочатые сундуки с добром. Наше отечество лучше других потому, что оно есть спасительный прообраз людского общества. Нам нельзя иначе, мы зорче, мы старшие в человеческом роду". Эти удивительные "Рассуждения..." завершались словами о том, что Запад всегда любил нас "людоедской любовью" и выдумал теорию нашей "неполноценности и всегдашней духовной подчиненности".

Необходимостью доказать, что "мы" старшие не только на одной шестой части планеты, но и вообще "старшие в человеческом роду", была вызвана огромная кампания за "русские приоритеты" в науке и культуре (в духе "советского патриотизма" речь шла о русском первенстве во всех областях человеческой культуры). Эта кампания длилась весь позднесталинский период и обрела такие непристойные формы, была доведена до таких крайностей, что послужила не столько утверждению "советской гордости", сколько всеобщему и совершенно заслуженному осмеянию страны во всем мире, оставшись в памяти многих благодаря родившейся тогда шутке о России как родине слонов.

История кампании за утверждение "русских приоритетов" совпадает в главных этапах с кампаниями борьбы с космополитизмом и национализмом. Здесь - продолжение единой изоляционистской доктрины отторжения русской культуры от других национальных культур (как внутри Союза, так и вне его) во имя утверждения ее первородства и избранности. Здесь обратная сторона борьбы против низкопоклонства за утверждение своего превосходства, ведь, по определению И. Эренбурга, "космополитизм... - это отказ от первородства за тарелку

чечевицы"¹⁷¹. Газеты и журналы тех же дней, когда остракизму подвергались "низкопоклонники" и "националисты" (тоже, как можно было видеть, не понимавшие значения русского первенства), обрушивают на голову читателя массу новейшей информации.

Акад. В. Немчинов сообщает, например, что теорию строения атомного ядра разработал не Нобелевский лауреат Гейзенберг, а советские ученые Иваненко и Гапон¹⁷². О неуважении к родной науке говорит С. Незнанов, посетивший Тимирязевскую сельскохозяйственную академию. Ясно ведь, что тимирязевец должен быть "воспитан в духе гордости за отечественную науку, ибо она самая передовая наука в мире", а вот учебные программы и пособия "отечественной науке уделяют недопустимо мало внимания. Везде только западноевропейские ученые и ни одного русского имени... А ведь известно, физику как науку нельзя представить без работ Петрова..." Великую творческую силу русской науки нужно пропагандировать, "нельзя воспитывать студенчество в духе низкопоклонства перед границей... Пора подумать... Нужно вскрыть... Не пора ли Министерству..." и т. д.¹⁷³. Журналы один за другим начинают печатать очерки о русских ученых с одним и тем же сюжетом: русский ученый делает открытие, а его "увороывают" (сюжет перешел и в литературу - см., например, повесть Ю. Вебера в "Новом мире" за 1948 год "История похищенной идеи"). "Октябрь" печатает статью о В. Докучаеве, начинающуюся словами: "Почвоведение - молодая наука (как известно, одна из древнейших наук. - Е. Д.). Возникнув всего 70 лет назад в России, она и в дальнейшем успешнее всего развивалась трудами русских ученых..."¹⁷⁴. "Литературная газета" сообщает о "низкопоклонниках из Дома авиации": почему, спрашивает автор, в Доме авиации везде всякие иностранные имена, где же русские? Слишком легко "отдали немцу первенство" в планирующем полете, и не Отто Лилиенталь, а простой русский крестьянин времен Ивана Грозного является "основоположником современной авиации", да и первые полеты на воздушном шаре совершили не братья Монгольфье, а рязанский подьячий Крякутной, и массу другой подобной информации узнавал читатель из этой статьи "Как могло случиться, - спрашивала газета, - что музей с таким подбострастием прославляет все заморское и так безразличен к нашей национальной гордости?"¹⁷⁵. "Новый мир" печатает большую, в полсотни страниц

¹⁷¹И Эренбург На Парижском конгрессе. - Знамя, 1949, N 6, с. 134.

¹⁷²В. Немчинов Против низкопоклонства! - Лит газета, 1947, 4 октября

¹⁷³Лит газета, 1947, 20 октября

¹⁷⁴И. Л. Крупенниковы Великий русский ученый - Октябрь, 1946, N 10-11, с. 115.

¹⁷⁵Лит газета, 1947, 1 октября

статью А. Поповского "Заметки о русской науке" (1948, N 3), а "Большевик" статью А. Зворыкина "О советском приоритете в науке" (1948, N 22), в том же году выходит двухтомник "Люди русской науки". Из всех материалов читатель узнавал:

что русские физики открыли закон электромагнетизма еще в 30-х годах XIX века;

что еще до Джоуля в России был открыт закон теплового действия тока;

что "замечательные русские техники" создали основы теории электромагнитных машин и, "кроме того, открыли гальванопластику";

что П. Лебедев "впервые экспериментально доказал давление света" и опытным путем обосновал электромагнитную теорию света Максвелла;

что А. Столетов открыл основные законы фотоэлектрических явлений, а Н. Умов - теории движения энергии;

что Б. Голицын создал физическую сейсмологию и "русской сейсмологии принадлежит ведущее место во всем мире";

что Ф. Бредихин - основоположник кометной астрономии;

что открытия Н. Лобачевского в области геометрии дали основу общей теории относительности Эйнштейна;

что Н. Бекетов - творец химии высоких давлений;

что Д. Лачинов впервые провел электролиз воды;

что приоритет в открытии пластических масс принадлежит М. Коновалову;

что Д. Чернов открыл науку металлографию, составляющую основу всей современной металлургии;

что в России были созданы науки кристаллография, минералогия и эволюционная палеонтология;

что К. Тимирязев открыл процесс фотосинтеза,

что М. Ломоносов еще до Лавуазье открыл закон сохранения вещества;

что такие великие русские ученые, как Петров, Яблочков, Лодыгин, Усагин первыми открыли миру "вольтову дугу" (она теперь стала называться "электрической дугой Петрова") и явления гальванопластики, создали телеграф, установили основные законы электротехники, дали человечеству "русский свет" ("свечу Яблочкова");

что современную органическую химию создал Бутлеров, а химическую промышленность - Зинин;

что основы эпидемиологии создал Самойлович;

что первый аэроплан создали не братья Райт, а Можайский, как и лампу накаливания, которую создал Лодыгин и украл Эдиссон...

Весь этот "переворот" в истории науки произошел буквально в течение нескольких лет - в 1947-48 годах.

Оказалось, что не только русские ученые-естественники куда выше западных, но и философы. В романе Г. Коновалова "Университет" есть такой примечательный диалог:

- По-старинке читаете. Все Гегель да Кант.

- Но ведь Гегель - учитель Маркса.

- Мне не хотелось бы портить ваше настроение, но, не говоря уже о Марксе, еще русские философы девятнадцатого века видели недостатки гегелевской системы, они вообще были смелее своих западных современников...

Мих. Слонимский на сюжет о "приоритете" написал в 1950 году исторический роман - "Инженеры". В центре романа - события в Петербурге в 1910-е годы. Молодой инженер Иван Ланговой изобрел оригинальный станок, но его проект украден и вывезен за рубеж. Большевик-инженер Макшеев объясняет профессору Кондакову, что этот разбой среди бела дня является закономерностью капиталистического общества, а "Санкт-Петербург дышал иностранным воздухом. Иностранные промышленники, коммерсанты, ремесленники глубоко внедрились в город. Нигде в России преклонение перед всем иностранным не выражалось так явственно и активно, как в столице. Жадные щупальца иностранного капитала тянулись к металлургии Юга, углю Донбасса, нефти Баку, золоту Сибири... Оборотистые пришельцы из-за рубежа покупали уральский лес и модных адвокатов, брали в аренду украинские земли и столичные газеты, субсидировали декадентские журналы и подсылали провокаторов в рабочие организации". Такую вот картину в сценах и лицах изобразил Мих. Слонимский¹⁷⁶. Все этому противостоят Ланговой и Кондаков, большевик Макшеев и русские рабочие, защитники приоритета русской науки.

В "патриотических пьесах" тема эта приобрела драматургическое завершение. Разумеется, самые невозможные слова о "какой-то мировой науке" говорят здесь отрицательные герои: "Наша наука!.. Нет никакой нашей науки, вашей науки... Наука принадлежит всему миру" (профессор Милягин в "Великой силе" Б. Ромашова), "Государства имеют границы, наука их не имеет!" (профессор Лосев, отдавший американской фирме свою рукопись и ставший "посторонним советской науке человеком" - "Закон чести" А. Штейна)... Наука и культура, непременно национальны и первенство везде здесь за всем русским. Даже... за самим языком: "Все прежние мировые языки были языками-космополитами. Они создавали международную общность правящих классов, но неизменно в ущерб языкам народным, национальным. Язы-

¹⁷⁶ Когда роман вышел в свет, "Лит газета" 28 июня 1950 г поместила рецензию на него В. Вихрова с характерным названием: "Слово, сказанное во-время".

ки феодального и капиталистического космополитизма(!) отрывали интеллигенцию от народа, ставили себя над национальными языками... Русский язык - первый мировой язык интернационализма, враждебный космополитическому обезличиванию наций"¹⁷⁷.

ВОЙНА ЗА МИР

Утверждение "нового животворного советского патриотизма" означало поношение всего иностранного как чуждого и враждебного. Буквально все "толстые" журналы печатают очерки о жизни на Западе, формируя не только образ врага, но и абсолютно искаженное представление о мире.

В 1949 году журнал "Знамя" ввел рубрику "Своими глазами", где советские люди, побывавшие за рубежом, делились своими впечатлениями об увиденном. Здесь выступили ткачиха и горный инженер, капитан и педагог, строитель и врач.

Ткачиха писала: "Американцы знают отлично, что продукция, изготовленная на их фабриках, плоха и по качеству выделки и по сырью, из которого она сделана. Не случайно американцы боятся попадать в своих платьях под дождь: материя садится так, что потом платье не лезет даже на ребенка. Мужские костюмы из американских тканей нужно носить очень осторожно: они расползаются, как бумага"¹⁷⁸. Ткачихе вторит строитель: "Быт американцев производит на советского человека удручающее впечатление своей застойностью... В США не имеют представления о подлинном сервисе... Люди труда, систематически недоедая, обречены на преждевременную старость и смерть. Но это не тревожит правителей США"¹⁷⁹. Такого рода информация потоком шла со страниц газет и журналов. Много сделали для распространения "правды о загнивающем Западе" профессиональные журналисты-международники (Ю. Жуков, И. Ермашев и другие). Разумеется, наиболее колоритно выглядел "капиталистический рай" в выступлениях деятелей искусства. Вот что писал, например, об Англии кинорежиссер Г. Александров: "Музыка лондонских безработных своеобразно отражает реальное бытие капиталистического общества... У миллионов лондонцев нет времени наслаждаться всеми этими музе-

¹⁷⁷Д.Заславский. Великий язык нашей эпохи. - Лит.газета, 1949, 1 января

¹⁷⁸Е.Нефедова. Правда об американской демократии. - Знамя, 1949, N 3.

¹⁷⁹М.Нечкин. Пышная реклама и тусклая действительность. - Знамя, 1949, N 5.

ями и картинными галереями: тягостные заботы обременяют их, нужно заработать на кусок хлеба, чтобы не умереть с голода, впереди леденящее дыхание... вопиющие контрасты английской реальности... жизнь с ее неисчислимыми здесь противоречиями накладывает безрадостный отпечаток..."¹⁸⁰. Все это, конечно, вошло и в литературу.

Так, в классическом позднесталинском романе "Счастье" П. Павленко немало сцен, живописующих послевоенную Австрию. Здесь читатель знакомится, например, со старым австрийским герцогом, спекулирующим сервизом Марии-Терезы и... американским мылом. А такими предстают перед героиней романа Горовой жители Вены: "Это были всеядные существа, без хребтов, без мускулов, мастера маленьких благополучий, муравьиных интересов, ювелирных страстей. Но где же та Европа, о которой с таким уважением писал Герцен, которую так нежно любил Тургенев? Этой Европы она не увидела. Великие произведения искусств одиноко стояли в музеях памятниками эпох, исчезнувших, как Атлантида. А маленькие люди, суетясь вокруг великих сокровищ прошлого, клятвенно уверяли, что они их наследники". Уже позже, в 1949 году П. Павленко побывает в Америке. В своих "Американских впечатлениях" он будет писать: "Нелепость капиталистического порядка бросается в глаза на каждом шагу, и трудно себе представить, что руководители этого гигантского муравейника даже не сознают трагизма своего положения"¹⁸¹.

Разумеется, борьба с космополитизмом, корни которого виделись в Америке, была борьбой за разъединение: нет мировой науки, нет мировой культуры. Вообще нет общечеловеческого как такового. Культура подчас (буквально по-фрейдистски) "пробалтывает" то, что находится на глубине и не всегда вербализовано. Но вот слово сказано. Любопытен сам контекст этого высказывания: "На страницах нью-йоркской антологии всячески пропагандируется якобы назревшая необходимость создания... «всемирной республики литературы и искусства», единой мировой культуры, содержание которой имело бы «общечеловеческий» (читай: космополитический) смысл и значение" (выделено нами. - Е. Д.)¹⁸². Общечеловеческое и космополитическое - эти два слова фактически стали синонимами негативного характера, и эту идеологическую синонимичность наглядно демонстрирует текст именно стертой словоупотребления "одно (читай: другое)" - всё

¹⁸⁰Г Александров В Англии наших дней (Путевые заметки). - Знамя, 1954, N 4, с. 153.

¹⁸¹П Павленко Американские впечатления - Знамя, 1949, N 6, с. 105, 110.

¹⁸²П Трофимов Американская буржуазная эстетика - враг искусства - Знамя, 1954, N 11, с. 223.

очевидно и даже не требует комментариев, поскольку носители идеологического языка уже посвящены в происшедшую метаморфозу, им дан идеологический код. Разъединение - это первый шаг во имя второго - утверждения "патриотизма старшинства".

Америка и американская культура будучи "оплотом космополитизма", вообще являлась, с точки зрения официальной доктрины, полюсом абсолютного зла. Западной культуре приписывались чудовищные пороки. На одной лишь странице журнала "Большевик" мы найдем слова о том, что она стала "рассадником звериных инстинктов, питомником самых низменных страстей", "прибежищем для сутенеров и уголовных преступников", что "гниение буржуазной культуры" знаменует гибель капитализма, что она "античеловечна", "выродилась в оголтелое мракобесие" и т. д. и т. п.¹⁸³ Исходя из этого, "Литературная газета" писала в своих передовых статьях: "Аполитичное искусство уродливо, оно может изображать только уродцев, отказавшихся от полноты жизни, от главного, чем живет человечество, делают такое искусство тоже уроды, уныло однообразно разнообразные сартры, чья циничная мертвенная опустошенность прикрывается жалкими румянами «литературной» уменности..."¹⁸⁴, "наша литература должна отражать патриотическую гордость советских людей, углублять их сознание идейно-морального превосходства советского строя, советской культуры над буржуазным строем, над реакционной буржуазной «культурой», «наукой», «искусством», находящимися в состоянии маразма и растреления"¹⁸⁵. Исходя из этих установок, журналы и газеты, печатают статьи о зарубежной культуре с такими названиями: "Растреленная литература", "Пропаганда маразма и безумия", "Жалкий мирок злобствующих реакционеров", "В мире упадка и вырождения", "В мире бредовой фантастики", "Самая уродливая цивилизация планеты", "Мертвецкая литература", "Литературная продукция фабрики лжи", "Пасквили на трудовой народ", "Человеконенавистнический бред" и т. д.

Что это означало конкретно, можно показать на примере статьи А. Анисимова "Современный литературный распад" ("Октябрь", 1947, N 11). Об английских писателях Т. Элиоте, И. Во, Г. Грине, А. Кестлере, Дж. Оруэлле - в их книгах "дикая чертовщина", "религиозное мракобесие", "лихая уголовщина", "мистический хлам", "апокалиптический

¹⁸³ Великая прогрессивная роль советской культуры (Передовая). - Большевик, 1948, N 16, с. 2.

¹⁸⁴ Писатель и жизнь (Передовая). - Лит. газета, 1947, 20 сентября.

¹⁸⁵ Патриотизм советских людей (Передовая). - Лит. газета, 1947, 12 апреля.

пессимизм", "крикливая бездарность", "разнузданная антисоветчина"; в американской литературе, напротив, "апокалиптическое нытье не в моде" - здесь "все помешаны на Фрейде и Юнге" - это о Ю. О'Ниле, Т. Уайльдере, Т. Вильямсе (по ходу сообщается, что "расовая дискриминация, притеснение негров, антисемитизм глубоко распространены в Америке" и что "эти чудовищные преступления узаконены здесь"); о французской литературе: Сартр - это "маразм в философском оформлении", "разнузданный антигуманизм", "шарлатанство здесь очевидно" (это о философии Гуссерля, Хайдеггера, Бергсона); Жан-Жане - "просто распоясавшийся уголовник"; Роже Вайян - "садист и мазохист", тут же упоминаются "шизофренические полотна" Сальвадора Дали и т. д. и т. п. И действительно, ведь, как писала А. Караваева, "буржуазные писатели ведут настоящий поход против разума, против человеческих убеждений и принципов.. литературные растлители человечества преследуют цель, выгодную Уолл-стриту и всем империалистам: духовно обезоружить, обесмыслить как можно больше людей, заготовить для капиталистов побольше опустошенных душ"¹⁸⁶.

Все это оборачивалось и на культуру прошлого. Так, в статье "Борьба за народность и реализм в русской музыке" Ю. Кремлев писал о том, что еще в прошлом веке русские композиторы видели в музыке Мейербера, Верди, Россини, Вагнера, "погоню за дешевой эффективностью" и, конечно, "отстаивая национальные, народно-реалистические принципы русской музыки", русские композиторы "улавливали симптомы начавшегося падения в западно-европейском капиталистическом обществе" Например, Даргомыжский был объявлен "истинным патриотом" потому, что сказал: "Нет в мире народа лучше русского, и... ежели существуют в Европе элементы поэзии, то только в России". Автор "Русалки" говорил о "Гугенотах" Мейербера, что они "шумны и замысловаты", что у Верди "все общие места, направленные страшнейшим шумом", о Вагнере - "неестественное пение... пряные гармонизации"... Это и было названо "борьбой за народность и реализм в русской музыке"¹⁸⁷.

Разумеется, вся эта система взглядов обращена была и во внутрь страны: "Удушливыми газами, гнилостным разложением буржуазия отравляет общественную атмосферу, чтобы парализовать распространение советской идейности. Вот почему нетерпимо, когда у нас отдельные писатели и художники, не вытравившие в своей душе пережитки капиталистического прошлого, начинают преклоняться перед буржуазными «новинками» такого рода. Партия большевиков и народ

¹⁸⁶А. Караваева Оруженосцы космополитизма. - Новый мир, 1949, N 9, с 224, 225-226

¹⁸⁷Звезда, 1948, N 5.

строго осудили это низкопоклонство перед иностранной буржуазией. Может ли подлинный советский деятель искусства, поставленный своим народом на первое место в мировой культуре, бежать петушком за отребьем идеологической реакции?"¹⁸⁸ Этот риторический вопрос ("наивный волюнтаризм" Д. Заславского - "свой народ" может кого-то "поставить" на "первое место в мировой культуре" - становится понятным в контексте "патриотизма старшинства") звучал в условиях, когда борьба с космополитизмом достигла очередного пика. В таком контексте мысль об "укреплении советского патриотизма", а значит, и борьбы с "безродными космополитами" и "буржуазными националистами" обретала новые угрожающие оттенки: она автоматически вписывала их в ряд таких понятий, как "враги народов", "враги мира и человечества", "поджигатели новой войны" и т. д. Только на этом фоне может быть понят истинный смысл "великой сталинской битвы за мир", в которой принимала самое активное участие советская литература, а, скажем, И. Эренбург, Н. Тихонов, А. Сурков, К. Симонов после войны специализировались почти исключительно на этой теме¹⁸⁹.

Из большого числа "писателей - борцов за мир" стоит выделить И. Эренбурга, который был самым ярким публицистом войны. Его мгновенный переход в публицистику "борьбы за мир" сам по себе в высшей степени культурно значим.

Публицистика "за мир" Эренбурга демонстрирует прямую связь дискурсов войны и мира в советской культуре. В послевоенной культуре интенсивно формируется новый враг, типологически не изменившийся со времен войны - он так и остался фашистом. "Наши противники говорят, что мы называем фашистами всех, кого не любим. Это неверно, верно то, что все фашисты не любят нас. Они не только не любят нас, они призывают к войне против нас. Если бы они поступали иначе, они не были бы фашистами... До Фултона и до Вашингтона были балкон на пьядца Венеция и стадион в Берлине"¹⁹⁰. Абсолютное внешнее зло не потеряло национальной окраски. Национальный цвет врага стал лишь более интенсивным - моноцветовое "решение темы" сменилось полицветовым, оставшись национальным. Когда Эренбург писал: "Мы не одни: с нами все народы мира. Против нас те американцы, которые против американского народа. Против нас те англичане, которые против английского народа. Против нас те французы, которые против французского народа..."¹⁹¹, это свидетельствовало лишь о "наложении" старой классово-революционной риторики на новую викто-

¹⁸⁸Д.Заславский Русское искусство в мировой культуре - Литгазета, 1947, 31 мая.

¹⁸⁹См.: Оружие мира. Советская литература в борьбе за мир Литературно-критические статьи. - М., 1951

¹⁹⁰И.Эренбург. Закон природы - В его кн. За мир. - М., 1952, с 14

¹⁹¹И.Эренбург. Закон природы, с 18

рианскую. Викторианский компонент был рожден Войной и Победой. Уже в июне 1945 года Эренбург будет писать о 22 июня 1941 года как о дне, с которого "началось наше восхождение"¹⁹².

О каком восхождении идет здесь речь? О восхождении к миру. Омонимия слова *мир* в русском языке - мир как пространство и население Земли и мир как отсутствие войны - явным образом связала понятия, оказавшиеся в актуальной культурной ситуации послевоенной эпохи в отношениях прямой зависимости: первый мир хочет второго мира. "Советский народ" здесь третья величина - он одновременно и "авангард борцов за дело мира" и воплощение самого "дела мира". Мы становимся свидетелями любопытного лингвистического феномена - синонимизации омонимов. В известной шутке - "«Советскому Союзу нужен мир»... Желательно весь" - этот переход окончательно закреплен.

Что же такое мир для "советского народа"? Это пространство идиллии, спокойствия, "созидательного труда", описать которые можно опять-таки при помощи живописи: "Спокойствие овладевает человеком, когда после разлуки он снова видит Москву, шумливую и пеструю, школьниц в белых платьях после выпускного вечера и леса домов, рабочего с букетом ромашек и загорелых подростков у «Динамо», сложный, горячий, запутанный мир. Этого спокойствия не могут нарушить ни разведывательный самолет над нашим западным городом, ни бомбардировщики, пикирующие возле наших восточных границ. Это спокойствие связано с ощущением внутренней силы. Пока американские кликуши кричат о водородной бомбе, наши агрономы, питомцы «Тимирязевки», разъехавшись по стране, выращивают нивы, бахчи, сады и рощи. Пусть очередной умалишенный грозит войной на разных прессконференциях. Мы заняты серьезным делом: будущим. Наши газеты отводят полосы для научных дискуссий; они думают не только о завтрашнем дне, но и о том мире, в котором будут жить наши дети, наши внуки. Первый человек нашего государства нашел время, чтобы внести ценный вклад в науку о языке. Разве это не прекрасное доказательство нашего спокойствия?"¹⁹³.

В самой картине "мирного созидательного труда советского народа" запечатлен особый тип "спокойствия". Выращивание нив, бахчей, садов и рощ, рабочий с букетом ромашек, школьницы в белых платьях и спортивные загорелые подростки, наконец, вождь, занимающийся наукой о языке - картины созидания, спокойствия и мира находятся в постоянном контрасте с разведывательными самолетами, бомбардировщиками и угрозами из-за рубежа. Это картины позы и провокации:

¹⁹²И.Эренбург. Проверено железом. - В его кн.: За мир, с. 3.

¹⁹³И.Эренбург. Надежда мира. - В его кн.: За мир, с. 284-285.

мы находимся в позе мира (отсюда - живописность) и нас провоцируют враги, вот почему главное, что демонстрирует наша поза - *спокойствие*, которому мы ищем доказательства: "Разве это не прекрасное доказательство нашего спокойствия?" Картина эта обращена вовне - именно зритель должен ответить на риторический вопрос: не правда ли мы спокойны?

В чем причина "спокойствия и выдержки"? В "нашей силе". "Наше *сопокойствие*" и есть чистая демонстрация силы, обращенной вовне. Но это, подчеркивается, сила не столько физическая, сколько и прежде всего идеальная: "Советский народ отстаивает мир не потому, что он слаб. Он защищает мир потому, что он духовно силен, потому что он верит в свое будущее, в свой творческий труд, в счастье своих детей. Страх у нас нет: нашу силу проверяли не на парадах, а среди камней Сталинграда. Если мы выстояли в страшном поединке против фашистской армии, то потому, что у нас была броня, которая действительно непроницаема: броня нашего сознания, нашей совести, нашей воли к жизни"¹⁹⁴. Итак, советский народ силен духовно - своей верой в будущее, его действительно непроницаемая броня - броня сознания, совести, воли к жизни.

Именно духовно советский народ противостоит бездуховному миру Запада. Причем, Запад определяется как за-европейский. Перед нами - одушевление евразийской доктрины. Европа объявляется союзником Советского Союза в его противостоянии Западу-Америке, а Советский Союз становится наследником и преемником европейской цивилизации, разрушающейся под напором американского варварства: "Мы знаем, что существует Атлантический океан, который отделяет Европу от Америки. Но что такое «атлантическая культура»? Архитектура старой Испании куда ближе к архитектуре старой Грузии или Армении, чем к архитектуре ацтеков. Биография Парижа больше напоминает биографию Праги, чем биографию Атланты или Филадельфии. Амстердам или Стокгольм куда роднее Ленинграду, чем Чикаго. Только человеку, который проскакал на голове триста ярдов, может прийти в голову объединить Пропилеи с чикагскими скотобойнями, Гюго - с законом о разделении рас и противопоставить все это Тургеневу или Чайковскому"¹⁹⁵. Спор о словах лишь приоткрывает основную идеологическую коллизию в ситуации послевоенного передела Европы - это спор о наследстве: концепции "атлантической" и "западной" культуры, соединяющей Европу с США, противопоставляется концепция "европейской" культуры, объединяющей Европу с Совет-

¹⁹⁴И.Эренбург. Речь на сессии постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира в Стокгольме. - В его кн. За мир, с. 193.

¹⁹⁵И.Эренбург. О врагах и друзьях - В его кн.: За мир, с. 23-24.

ским Союзом: "Никакие «доктрины Трумена» не отделят нашу культуру от европейской, даже если Маршалл выпишет сто тысяч чеков..."¹⁹⁶, "Культуру нельзя разделить на «западную» и «восточную», есть живая культура, сохраняющая ценности прошлого и создающая ценности будущего, - это культура советского народа, стран народной демократии, это культура всего передового человечества. Есть также одичание, варварство, дикость с библиотеками, с лабораториями, с начетчиками - запустение умирающего мира денег. Раздел культуры на географические пояса нужен Бертрону Расселу только для того, чтобы оправдать свою капитуляцию перед американской дикостью"¹⁹⁷. Спор о Европе был существенным компонентом новой доктрины: именно в пространстве европейской культуры Советский Союз и должен был продемонстрировать свое "старшинство" и свои "приоритеты". Идея всемирной революции окончательно преодолевается в советской претензии доказать не свою "революционность", но свою культурную "традиционность".

Революционная риторика превращается в чистую эквилибристику: "Именно потому что мы новаторы, именно потому, что наша советская культура тесно связана с революцией и обращена взглядом вперед, мы ценим великое прошлое человечества - и свое и чужое. Священные камни Европы не только в Риме, в Париже, в Лондоне, в Праге, они также в Киеве, в Новгороде, в Москве. Мы защищаем от вандалов, проектирующих третью мировую войну, и новую, более совершенную форму общества, и тысячелетние реликвии человечества"¹⁹⁸. Советский Союз остается единственным защитником и наследником европейской цивилизации: "Мы теперь являемся самыми стойкими, самыми бескорыстными защитниками европейской культуры"¹⁹⁹. Потому мы, что буржуазия ничего создать уже не способна. Проследим за логикой этих рассуждений - в них все, что осталось от революционного империализма и интернационально-классовой риторики: "Буржуа соединяет шовинизм самодовольного невежды с космополитизмом дельца. Он неустанно повторяет о своем национальном превосходстве, - у него все лучшее: и вино, и стихи, и женщины. Французский буржуа требует, чтобы на концертах не исполняли произведений немецких композиторов, английский буржуа уговаривает английских художников забыть про Манэ и Сезанна; однако тот же французский буржуа четыре года провалялся в ногах у немецкого фельд-

¹⁹⁶И.Эренбург. О врагах и друзьях, с. 25.

¹⁹⁷И.Эренбург. Капитуляция начетчиков. - В его кн. За мир, с. 158.

¹⁹⁸И.Эренбург. Голос писателя. - В его кн. За мир, с. 37.

¹⁹⁹И.Эренбург. Голос писателя, с. 38.

фебея, и тот же английский буржуа теперь приниженно кланяется хаму с Уолл-стрита.

Труженик любит свою землю, свой сад, своих птиц, и поэтому он любит Землю, все сады, всех птиц. Буржуа пришел к бесстыдству ростовщика, которому все равно, кого раздеть, и к бесстыдству лакея, которому все равно, кто дает ему чаевые. Теперь, когда американские банкиры решили прикарманить Европу, коммунисты борются за понятие родины, национальной культуры, чести²⁰⁰.

"Европеизм" послевоенной советской доктрины, своеобразный европейский патриотизм - чистый продукт викторианского сознания, его питает потребность в собственной почве, но национальной почвы оказывается мало. Демонстрация собственной укорененности нуждается во внешнем фоне. Таким фоном становится все национально-почвенное в противовес космополитически-беспочвенному: "Мы отстаиваем великий, многоликий пчельник Европы, города, дорогие каждому, музеи, школы. Мы отстаиваем культуру пробудившейся Азии - этой колыбели цивилизации"²⁰¹. Азия, разумеется, не случайно подверстывается к новому культурному пространству: "Пробуждение народов Азии означает величайшую победу человеческой культуры. Эти народы, в течение веков обираемые и попираемые подонками Европы, не могли ни развивать свою древнейшую культуру, ни обратиться к культуре европейских народов. Теперь освободившийся Китай, борющаяся за свою свободу Индия, окровавленные, но не поверженные Индонезия, Вьетнам, Малайзия проснулись: люди там лихорадочно учатся, читают, пишут"²⁰². Все эти древние и заново учащиеся, читающие и пишущие - естественные советские союзники - в силу своей древности-почвенности.

США противопоставляются Советскому Союзу-Европе-Азии как мир варварства и бескультурья, а значит - беспочвенности, безродности. Только Советский Союз дает миру образец патриотизма, позволяющий древним народам "не променять своего первородства на миску с американской чечевицей"²⁰³. "Очаг мировой революции", Советский Союз превращается в очаг мирового патриотизма и защиты культурных традиций. Именно с абсолютным и зеркальным характером этого переворота связано то обстоятельство, что классическая парадигма военного сознания практически без изменений переходит в советскую мистерию мира - с простотой мира, врагом, жертвой и защитниками. Защитники остаются теми же (Советский Союз), враг остается

²⁰⁰И.Эренбург. Новый век. - В его кн.: За мир, с. 49.

²⁰¹И.Эренбург. Речь на сессии постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира в Стокгольме, с. 196.

²⁰²И.Эренбург. Судьба культуры. - В его кн.: За мир, с. 167.

²⁰³И.Эренбург. Трагедия Италии. - В его кн.: За мир, с. 144.

"фашистом" (только с географическим перемещением за океан), жертвой является Европа ("Тень смерти ложится на Европу, на ее каменные гнезда, на ее сады и музеи, на ее заводы и книгохранилища"²⁰⁴), а мир вновь становится предельно простым: те, кто "протестует против нашего движения сторонников мира... тем самым становятся в ряды сторонников войны"²⁰⁵.

Характерно, что вся поэтика изображения врага в послевоенную эпоху проходит ту же эволюцию, что и в предвоенный и военный периоды: происходит его конкретизация - от абстрактного воплощения зла к живописи и карикатуре. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить образы врагов довоенного и военного образцов, например, у С. Вургуна. В поэме 1937 года "Слово о колхознице Басти" он изображает врага, используя формы традиционного восточного четверостишия - рубай: "Своей натуре волчьей вопреки, враги на вид любезны и мягки. Как в сад ихпустишь, сразу расползутся по нашим розам злые червяки". В цикле же послевоенных лондонских стихов восточной образности не остается и следа - враг становится "исторически конкретным". Таков Черчилль: "Стоит кабан, расставил ноги, тучный, разглядывает, лоснится в жиру, густые брови сдвинул и беззвучно вдруг усмехнулся, дьявол, не к добру".

Враг мира укрыт под личиной миролюбия и потому главная задача - "Возвысьте голос, честные люди, сорвите маски с убийц" (А. Сурков. "Возвысьте голос, честные люди"). "Срывание масок", разоблачение врагов - возвращение к предвоенной поэтике врага, который вновь хочет укрыться под личиной. Он не хочет мира, точнее, не хочет "нашего мира". Отсюда - риторика бесконечного спора о приоритете в миролюбии: "Верить их словам пустым? Врут, что не хотят войны, кровью не пресыщены... Мира мы хотим!" (М. Бенюк. "Песня из-за баррикады").

Литература "за мир", обращаясь к сложившемуся во время войны образу врага-фашиста, настойчиво повторяет: Советскому Союзу противостоит тот же враг, но лишь в другой маске: "пусть он теперь зовется Маршаллом, Кенноном или Гарриманом, - какой бы он костюм ни нашивал, нас трудно провести обманом. Фашист не скроется под маскою..." (В. Бершадский. "Встреча в Новороссийске"). Идентифицируя врага как фашиста, послевоенная литература вынуждена повторить поэтику войны почти буквально:

- в традиционном противопоставлении ребенка и матери "ужасам войны": "Что, что дороже для людей и мира, за что народов грянут

²⁰⁴И. Эренбург. Наша клятва - В его кн.: За мир, с. 130

²⁰⁵И. Эренбург. Речь на сессии постоянного комитета Всемирного конгресса сторонников мира в Стокгольме, с. 194

голоса: за ядовитый, тусклый взгляд банкира иль за ребенка чистые глаза?" (Е. Бауков. "Солнце мира");

- в живописании насилия, царящего в стане врагов: "Средь бела дня, под ясным небосводом, в стране «демократических свобод» бандиты расправляются с народом, бандиты нападают на народ. Бесчинствуют, детей и женщин душат, свинцовыми дубинками гвоздят, ножами полосуют всех подряд, кто хочет Поля Робсона послушать" (А. Жаров. "Средь бела дня");

- в военной лозунговости: "Презренному Черчиллю, Даллесу, Баруху сумеем поганые глотки заткнуть!" (А. Жаров. "Всей силою!");

- в абсолютном упрощении картины мира: "Весь мир земной расколот на две части; на мир добра и всех возможных зол. На свет и тьму. На счастье и несчастье. На справедливость и на произвол" (В. Тушнова. "Дочери").

"Великая сталинская битва за мир" была прежде всего борьбой с "врагами мира" - "поджигателями войны". Это действительно была битва. Именно так и понималось это противостояние - в категориях военных: "Мир - он совсем не тишь да гладь. Скорее он похож на бой. И здесь - наука побеждать. И здесь - страда передовой", - писал в стихотворении "Мир" Ан. Абрамов. Бой, наука побеждать, страда передовой - в этих понятиях мыслилось "дело сторонников мира" (вполне в оруэлловском духе: "мир - это война"): "«Мир!» - на стройках стропила шепчут. «Мир!» - деревья шумят в саду. «Мир!» - я слышу на всех наречьях. За такую мечту человечью, если надо, я в бой пойду" (И. Бауков. "Мир для этого нужен мне"), "Прекрасная армия мира готова уже для похода: ценою борьбы достаются и радость, и хлеб, и свобода" (А. Гидаш. "Путь к спасению"), "Быть войне или не быть - зависит от того, как будем мы сильны. Армия советского народа, в нерушимой крепости твоей - будущего солнечные восходы и судьба счастливая детей" (Е. Долматовский. "Будет ли война?") Здесь в принципе неразличимы милитаристский угар и "угар мира", а потому в контекст "борьбы за мир" вполне органично вписывалось такое, например, понимание средств достижения этой высокой цели: "Еще не кончен бой. Он будет. Тогда история рассудит, где крупный гад, где мелкий вор, и по расследовании зорком над Лондоном и над Нью-Йорком произнесет свой приговор. А мы с тобою будем живы, а силы рабства и наживы исчезнут в пламени, в дыму. Как танк прорвался с разворота, сквозь Брандербургские ворота, день прорывается сквозь тьму!" - так завершалось стихотворение П. Антокольского "Тысяча восемьсот сорок восьмой". Действительно, в шутке о том, что Советский Союз развернет такую борьбу за мир, что не останется камня на камне, содержится лишь доля шутки. Борьба за мир и понималась именно как уничтожение врагов, то есть как "война за мир". Это мышление родилось,

конечно, не после войны, его истоки - в революционном сознании, культивировавшемся еще в 20-е годы, не говоря уже об "оборонной литературе" 30-х годов.

№ 22 журнала "Пионер" за 1927 год открывался стихотворением М. Светлова: "Ура! Наш враг захвачен в плен, дрожа стоит, безмолвен... Молчишь, картонный Чемберлен? Живой! Ты тоже смолкнешь! Прицелившись, мы ждем и ждем - походный час далек ли? Мы ждем, чтоб дымом и свинцом ударить по моноклю. Недолог будет разговор - бери прицел! Стреляй в упор!.. Над миром гром прогрохотал и отгремел давно. Отец в Юденича стрелял, а брат стрелял в Махно. И я клянусь не отступать. Клянусь как следует стрелять". Итак, отец стрелял, брат стрелял, я буду стрелять...

Но вот прошло четверть века, "лирический герой" М. Светлова сам стал отцом и теперь пишет такие вот стихи, обращаясь уже к собственному сыну: "Я не забыл, как шли враги ордою, шли, не предвидя своего конца, шли расстрелять звезду, что над Москвою и на пилотке моего отца. И ненависть вскипела не по детски, хоть я не мог участвовать в борьбе... А зданье поликлиники советской директор банка захватил себе. С высокого железного забора однажды ночью я увидеть смог, как свастики рисует без разбора на глобусе директорский сынок. А я хранил свой пионерский галстук и сделанный на случай самопал... Сдержаться я не мог и не сдержался - я выстрелил, и жаль, что не попал... Прошли года. Барчук исчез куда-то. Он в памяти теперь бы не возник, но знаю я, в каком-нибудь из штатов живет его упитанный двойник. Капризу потакающий любому, ему отец в подарок преподнес игрушечную атомную бомбу, игрушечный тяжелый бомбовоз. И вижу я парнишку-полотера, входящего в покой особняка, глядящего (как я тогда с забора) на новые игрушки барчука. За паренька тревожусь я не даром: мне хочется, чтоб понял он всерьез, чтобы игрушку барчуку не дал он сменить на настоящий бомбовоз и применить звериные привычки, затверженные в детстве наизусть. Тогда придется целиться вторично, - а уж вторично я не промахнусь!.. Я медленно газету отодвинул. Я думал о растущей детворе. А за окном высокую плотину мальчишки возводили во дворе" (Кирилл Ковальджи. "Я не забыл...")

"Высокая плотина" преграждала возможности для всякого контакта с окружающим миром (характерен в этом смысле стихотворный сб. К. Симонова "Друзья и враги"). Эта "борьба за мир" через возведенную плотину поэтически воспринималась так: "Не на Дальнем, а дальше, на крайнем востоке утро мира свои обретает истоки. Над Чукоткой, в полярном тумане пролива, флаг Советов горит на скале горделиво. Над Аляской, на острове серого цвета флаг чужой, полосатый, - Америка это. Между флагами - двух полушарий граница, а на ней ледяное молчанье хранится. Здесь рождается утро, и с первого шага на-

правляется в сторону нашего флага! А под небом Америки все еще длится день вчерашний... По штатам бредет от столицы. Оба флага, как два пограничных солдата: флаг восхода стоит против флага заката. И на красном - рассвета багряные краски, а на пестром - вчерашние тени Аляски" (Сергей Смирнов "Два флага").

Поношение Америки доходило часто до кликушества: "Мы вырвались из кольца послевоенных бед. Но обнищавшая Европа еще не скоро накормит досыта своих ребятишек. У нее нет другой разменной монеты, кроме души, на покупку заокеанского пайка, и вот она платит, платит, платит за сигареты и свиную тушенку кровоточащими кусками своих так называемых свобод. Во весь рост стоит над Европой многозвездный демон, и европейские дети пугливо смотрят то на его руки с миской чечевичной похлебки, то в его холодные равнодушные глаза", - писал Л. Леонов в своей "Беседе с демоном"²⁰⁶.

Это позволяло пренебрегать всякими границами, когда речь шла и о продавшихся Америке за "миску чечевичной похлебки" буржуазных правительствах Западной Европы. В 1948 году во Франции был избран новый кабинет министров. А. Безыменский откликнулся на это событие стихотворением "Марионетки Уолл-стрита", где перебрал по именам всех министров этого "черного кабинета", наделив каждого из них эпитетами: "изменник", "желтый зверь", что "злее пса, подлея шакала", "Иуда", "душитель правды и свободы", "рабочей кровью пьян доселе", "палач", "большие когти, злые пасти, все - поджигатели войны" и т. п.

Реальная идеология "миролюбивой внешней политики Советского государства" органично выростала из самой идеологии тоталитарного государства и являлась продолжением его имперской великодержавной политики. Мир мыслился в бинарном противопоставлении манихейского мифа: светлый полюс ("оплот мира") - СССР; война - как полюс зла - Запад: "Флаг восхода против флага заката".

Таким образом, получалось, что бороться за мир можно, лишь будучи приверженцем революции, а значит СССР²⁰⁷, о чем прямо и говорил Сталин: "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

²⁰⁶Литгазета, 1947, 31 декабря

²⁰⁷Ср: "Преданность Советскому Союзу - родине социализма и социалистических наций - является пробным камнем и высшим критерием интернационализма" (В.К. Козлов. О формировании и развитии социалистических наций в СССР. - М., 1954, с. 177).

СССР, тот идет против революции, тот обязательно скатывается в лагерь врагов революции"²⁰⁸. Таким образом, враги Советского Союза - это и есть "враги мира и человечества". Задача предотвращения войны понималась поэтому просто: "чтобы устранить опасность такой интервенции, необходимо уничтожить капиталистическое окружение"²⁰⁹. Круг замыкался: мир объявлялся войной.

Мир как война в послевоенной державной доктрине и мир как война в довоенном, еще революционном изводе отразились в зеркале советской истории почти полностью. Изменились аранжировки аргументации, но система: "против войны империалистической - за войну гражданскую" сохранилась. На языке советской поэзии послевоенного образца это звучало следующим образом: "Если уж снимать чехлы с орудий, повернем их собственной рукой против тех, кому война угодна, если бой, так только всенародный, справедливый и последний бой" (М. Алигер. "Женщинам мира"). Но риторика времен ЛОКАФ выросла из одежд классового империализма. Для этого должна была пройти целая эпоха: "За тридцать лет, что с той поры минули, мы полпланеты к солнцу повернули. Когда ты будешь в возрасте моем, мы всю планету к солнцу повернем" (А. Пидсуха. "Дочке").

В этом маргинальном состоянии "мира-войны" русский народ, объявленный "авангардом" всего советского народа, автоматически оказывался и в авангарде "всего прогрессивного человечества", а потому к хору голосов его воспевающих добавились голоса извне²¹⁰. Болгарский поэт: "Блистательным стражем вставая в родном небосводе, смотрят Балканские кряжи далеко вперед. В дни потрясений суровых о нашем народе издавна думает русский великий народ"; ему вторит чех: "перед судьбой человек преклоняет колени, а судьба - это русская песня!"; в хор включается американец: "Что можно сказать о России, о сердце всего мира?.. Что можно сказать о России, если слово не стало песней, объемлющей целый мир. Этот мир - Россия" и т. д. и т. п. Однако для русского народа, как и для других народов Советского Союза, были иные внутренние установки: "Памятуя о происках врагов мира, советский народ, спасший человечество от угрозы фашистского

²⁰⁸И.В.Сталин. Сочинения. т. 10, с.51.

²⁰⁹С.Титаренко. И.В.Сталин о пролетарском интернационализме. Новый мир, 1953, N 5, с. 192.

²¹⁰См.: сб. стихов "За мир!" - М., 1949, "Поэты мира в борьбе за мир". - М., 1951. Последний сборник рецензировался "Новым миром" (1951, N 10) - рецензия имела характерное для "битвы за мир" название: "Запевалы армии мира"

рабства, усиливает свою бдительность в борьбе против новых сил агрессии, решительно защищает дело мира"²¹¹.

"Борьба за мир" связана с самой природой тоталитарной культуры. Это не частное проявление именно "советского империализма". Экспансионизм определяет глубинные, ментальные структуры тоталитарной культуры, решительно меняя сам хронотоп и строй сознания эпохи, власти и ее адептов. Удивительно глубоко запечатлены эти архетипы сознания человека новой культуры в стихотворении П. Маркиша "Запад и Восток":

То наши небеса, то - наша твердь, наш - Рим,
И солнечный огонь, и звездный блеск нетленный,
Все ярче наш восход над мраком мировым, -
Уж наша родина - шестая часть вселенной,
Стать нашими должны и остальные пять!
Уж нашей поступью любая бредит пядь
Земли, - за каждый след, оттиснутый стопой...
Торжествовать со всей вселенной заодно!
Привить себя, как плод, пяти частям вселенной,
И влить в них нашу кровь, хмельную, как вино,
И наше рвение, и влить в них пыл священный...
Ту землю, где идем, уж не зовут страной, -
Мы безмянными проходим городами, -
Пространство сгнуло пред нашими рядами
Зовется временем безгранное оно;
Как в новую страну, в него мы входим ныне, -
С ним углубляемся в безбрежные пустыни;
В неведомое с ним пустились мы теперь -
Деревья - зеленой, хмельней и гуще дали, -
Наш путь - в грядущее, по звездной магистрали,
В просторах времени, распахнутых, как дверь.
Пред нами кругозор грядущим осиян, -
Мы углубляемся в него, как в океан.

"Борьба за мир" явилась последним актом великих советских мистерий войны и мира. Собственно, конец советской культуры и означал конец войны за мир. Крушение советского полюса в этой войне привело к разрушению самого Советского Союза и рассредоточению,

²¹¹Борьба народных масс за мир, против поджигателей новой войны (Передовая). - Большевик, 1949, N 8, с.5.

растеканию энергии войны во внутреннем постсоветском пространстве. Неумолимая последовательность и радикальность реализации закона сохранения и превращения энергии в полном цикле советской истории как бы интегрирует распавшуюся страну в мир, возвращает ее в лоно истории, где в XX веке было много званных, но мало избранных.

SAGNERS SLAVISTISCHE SAMMLUNG

Band 18:

Maurice L. Hébert

HESYCHASM, WORD-WEAVING, AND SLAVIC HAGIOGRAPHY: THE LITERARY SCHOOL OF PATRIARCH EUTHYMIUS

One of the primary assumptions about the period of the Second South Slavic Influence is that the religious movement of Hesychasm effected the appearance of a highly ornate style in medieval Slavic hagiography, referred to as "word-weaving" (плетение словес). It has been claimed that this ornate high style was elaborated by Patriarch Euthymius of Bulgaria and his literary school as a way of expressing verbally the tenets of Hesychast mysticism in medieval Slavic religious writing. By comparing the four vitae written by Patriarch Euthymius with other Slavic hagiographic texts and Greek texts (spanning the period from the Early Desert Fathers through the post-Metaphrastic period), the author shows that every component of Euthymius' literary style is borrowed from a literary tradition that predates the period of the Byzantine Hesychast Revival. The narrative exposition of how the hero achieves his or her sanctity is the only sphere in which Byzantine Hesychasm had any demonstrable influence on the composition of Euthymius' saints' lives.— This study also offers a redefinition of "word-weaving" based on observable shifts in the narrative structure of pre- and post-Metaphrastic texts. "Word-weaving" is not marked by the use of certain rhetorical features, but is rather marked by a development of plot through the use of repetitive thematic phrases, associated with main hagiographic themes, that are interspersed throughout the text.— The author also examines the points: 1. Patriarch Euthymius' position as a Hesychast and an important religious and cultural leader; 2. the social and political milieu in which he matured and developed as a writer; 3. the role of Hesychasm in medieval Slavic Orthodox culture; 4. an exhaustive stylistic analysis of the Euthymian hagiographic texts with comparison to other Slavic and Greek texts; 5. an inquiry into the nature and essence of the Metaphrastic hagiographic aesthetic, employing some principles of semiotic theory as a point of departure. Included within the body of this study are the annotated English translations of Euthymius' vitae.

1992. Ln. VIII, 533 S. – 120.– DM. (ISBN 3-87690-530-3)

VERLAG OTTO SAGNER, D-80328 MÜNCHEN

SAGNERS SLAVISTISCHE SAMMLUNG

Band 19:

Wolfgang Hock
 DER FLEXIONSAKZENT
 IM MITTELBULGARISCHEN EVANGELIE 1139 (NBKM)
 I: AKZENTGRAMMATIK · II: AKZENTWÖRTERBUCH

Die bislang unveröffentlichte Handschrift *Evangelie 1139* der ‚Narodna Biblioteka Kiril i Metodij‘ (NBKM) in Sofia, ein Tetraevangelium vom Ende des 14. Jahrhunderts, ist eines der ältesten vollständig und konsequent akzentuierten slavischen Sprachdenkmäler. Die *Akzentgrammatik* umfaßt neben einer kurzen Beschreibung der Handschrift sowie des graphischen und lautlichen Systems eine vollständige synchrone Analyse des paradigmatischen Akzentverhaltens im gesamten Nominal- und Verbalsystem, begleitet von einem den einzelnen Flexionsklassen jeweils nachgestellten knappen historisch-sprachvergleichenden Kommentar. Das *Akzentwörterbuch* erfaßt den gesamten Wortschatz des der grammatischen Untersuchung zugrunde liegenden Evangelientextes. Die mittelbulgarischen Lemmata sind mit griechischen Entsprechungen und deren deutschen Übersetzungen dargeboten; jede Belegform ist morphologisch bestimmt und mit Stellenangaben versehen. Das *Akzentwörterbuch* geht somit über den Rahmen eines nach akzentologischen Gesichtspunkten eingerichteten vollständigen Wort- und Formenverzeichnisses hinaus, kann auch als Evangelienkonkordanz herangezogen werden und leistet gewissermaßen Vorarbeiten zu einem Wörterbuch des Mittelbulgarischen. – Beide Teile der Arbeit zusammen geben nicht nur erstmalig ein Gesamtbild vom synchronen Akzentsystem eines bulgarisch-kirchenslavischen Sprachdenkmals und seinem Verhältnis zum urslavischen Rekonstrukt bzw. dessen sprachhistorischen Grundlagen, sondern tragen durch die lückenlose grammatische und lexikalische Erschließung eines noch unveröffentlichten Textes nicht zuletzt auch zur Sprachgeschichte des Bulgarischen bei.

1992. Ln. I: 304 S. 56.– DM. — II: XII, 642 S. 115.– DM.
 Teil I + Teil II: – 146.– DM. (ISBN 3-87690-531-1 bzw. -532-X)

Band 20:

Петр Андреевич Гильтебрандт
 СПРАВОЧНЫЙ И ОБЪЯСНИТЕЛЬНЫЙ
 СЛОВАРЬ К ПСАЛТИРИ
 Nachdruck der Ausgabe St. Petersburg 1898
 mit einer Einleitung von Helmut Keiper

Mit diesem Band wird die von P. A. Gil'tebrandt 1898 veröffentlichte Konkordanz zum neukirchenslavischen Psalter als Nachdruck – nach dem des Neuen Testaments, s. SSS 14 – vorgelegt. Wie das Wörterbuch zum NT zeichnet sich auch dieses „Erläuternde Handwörterbuch zum Psalter“ dadurch aus, daß es mit höchster Vollständigkeit alle Belege eventuell interessierender Wörter nennt und auf diese Weise bei der gelegentlich problematischen Identifizierung von Bibelziten und -allusionen schnell und zuverlässig hilft. Besondere Sorgfalt ist auf die Semantisierung verwendet worden, für die auch griechische und lateinische Übersetzungsparallelen genutzt sind. Die regelmäßig hinzugefügten Bedeutungsangaben in russischer Sprache legen viele Fälle offen, in denen gleichlautende Wörter im Kirchenslavischen und im Russischen Verschiedenes bedeuten. Ein griechischer Index macht das Werk auch für übersetzungsgeschichtliche Studien verwendbar. Mit der Wiederentdeckung der Religion im russischen Geistesleben (wie überhaupt bei den orthodoxen Slaven) erhalten Gil'tebrandts Konkordanzen – über ihren Wert als philologische Raritäten hinaus – heute eine besondere, unerwartete Aktualität.

1993. Ln. 16+VIII+552 S. – 160.– DM. (ISBN 3-87690-553-2)

VERLAG OTTO SAGNER, D-80328 MÜNCHEN

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

(Gesamtverzeichnis 1990-1993)

253. Ucen, Kim Karen: Die Chodentriologie Jindřich Šimon Baars. Eine Untersuchung zur Literarisierung der Folklore am Beispiel des Chronikromans von Baar. 1990. X, 277 S., 6 Farbabbildungen.
254. Zybatow, Lew: Was die Partikeln bedeuten. Eine kontrastive Analyse Russisch-Deutsch. 1990. 192 S.
255. Mondry, Henrietta: The Evaluation of Ideological Trends in Recent Soviet Literary Scholarship. 1990. IV, 134 S.
256. Waszink, Paul M.: Life, Courage, Ice: A Semiological Essay on the Old Russian Biography of Aleksandr Nevskij. 1990. 166 S.
257. Gemba, Holger: Untersuchungen der Raumsprache im lyrischen Werk A. A. Bloks. 1990. XVI, 421 S.
258. Danilenko, Boris: Окозрительный устав в истории богослужения Русской церкви. 1990. 143 S.
259. Lehmann, Inge: Putni tovaruš. Ana Katarina Zrinska und der *Ozaljski krug*. 1990. VIII, 203 S.
260. Slavistische Linguistik 1989. Referate des XV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bayreuth 18.-22.9.1989. Herausgegeben von Walter Breu. 1990. 313 S.
261. Woodward, James B.: Metaphysical Conflict. A Study of the Major Novels of Ivan Turgenev. 1990. VIII, 178 S.
262. Faulhaber, Dieter Roland: Christian Gottlieb Brüder in Rußland. Studien zur russischen grammatischen Terminologie in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. 1990. VIII, 233 S.
263. Loske, Annette: Individuum und Kollektiv. Zum Problem des Helden in nachrevolutionären russischen Dramen von „Misterija-buff“ bis „Ljubov' Jarovaja“. 1990. VIII, 279 S.
264. Trunte, Hartmut: Словарь церковнославянского языка. Ein praktisches Lehrbuch des Kirchenslavischen in 30 Lektionen. Zugleich eine Einführung in die slavische Philologie. Band I: Alt kirchenslavisch. 1990. 3., verb. Aufl. 1992. XX, 228 S. (=Studienhilfen. I.)
265. Burkhardt, Doris: Modale Funktionen des Verbalaspekts im Russischen? 1990. 155 S.
266. Zaliznjak, A. A.: «Мерило Праведное» XIV века как акцентологический источник. 1990. X, 183 S.
267. Drews, Peter: Herder und die Slaven. Materialien zur Wirkungsgeschichte bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. 1990. 245 S.
268. Raxilina, Ekaterina V.: Семантика или синтаксис? (К анализу частных вопросов в русском языке.) 1990. X, 206 S.
- *
269. Golubzowa, Ludmilla: Adverb und Sprachstil. Untersuchungen zur stilistischen Differenziertheit in der russischen Literatursprache, insbesondere im lexikalischen Bereich. 1991. XVIII, 418 S.
270. Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte. Herausgegeben von Herta Schmid und Hedwig Král. 1991. XIV, 651 S.
271. Dobringer, Elisabeth: Der Literaturkritiker R. V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums. 1991. XVIII, 254 S.
272. Neureiter, Ferdinand: Geschichte der kaschubischen Literatur. Versuch einer zusammenfassenden Darstellung. 2., verb. u. erw. Auflage. 1991. 332 S.
273. Richter, Angeia: Serbische Prosa nach 1945. Entwicklungstendenzen und Romanstrukturen. 1991. 252 S.
274. Slavistische Linguistik 1990. Referate des XVI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bochum/Löllinghausen 19.-21.9.1990. Herausgegeben von Klaus Hartenstein und Helmut Jachnow. 1991. 327 S.
275. Strachov, Aleksandr: Культ хлеба у восточных славян. Опыт этнолингвистического исследования. 1991. VI, 244 S.
276. Brown, Russell E.: Myths and Relatives. Seven Essays on Bruno Schulz. 1991. IV, 144 S.
277. Klossi, Ardian: Mythologie am Werk: Kazantzakis, Andrić, Kadare. Eine vergleichende Untersuchung am besonderen Beispiel des Bauopfermotivs. 1991. 183 S.
278. Bulanin, Dmitrij M.: Литературные традиции в древнерусской литературе XI-XVI вв. 1991. 465 S.
279. Voggenreiter, Gudrun: Dialogizität am Beispiel des Werkes von Bolesław Leśmian. 1991. 277 S.
280. Schwenk, Hans-Jörg: Studien zur Semantik des Verbalaspekts im Russischen. 1991. VIII, 261 S.
281. Eckert, Rainer: Studien zur historischen Phraseologie der slawischen Sprachen (unter Berücksichtigung des Baltischen). 1991. VIII, 262 S.

- *
282. Hansen-Kokoruš, Renate: Die Poetik der Prosawerke Bulat Okudžavas. 1992. II, 338 S.
283. Jacobs, Silke: Zur sprachwissenschaftstheoretischen Diskussion in der Sowjetunion: Gibt es eine marxistische Sprachwissenschaft? 1992. 209 S.
284. Lampert, Martina: Die Parenthetische Konstruktion als textuelle Strategie: Zur kognitiven und kommunikativen Basis einer Grammatischen Kategorie. 1992. X, 443 S., XI Bl.
285. Indogermanisch, Slawisch und Baltisch. Materialien des vom 21.-22. September 1989 in Jena in Zusammenarbeit mit der Indogermanischen Gesellschaft durchgeführten Kolloquiums. Herausgegeben von Bernd Barschel †, Maria Kozianka, Karin Weber. 1992. 242 S.
286. Klöver, Silke: Farbe, Licht und Glanz als dichterische Ausdrucksmittel in der Lyrik Ivan Bunins. 1992. VIII, 256 S.
287. Reck, Renate: Das Thema der bildenden Kunst als Gestaltungsprinzip: Ein Beitrag zum dichterischen Werk Andrej A. Voznesenskij's. 1992. 204 S.
288. Larsson, Andreas: Gogol' und das Problem der menschlichen Identität. Die „Petersburger Erzählungen“ und der „Revisor“ als Beispiele für ein grundlegendes Thema in den Werken von N. V. Gogol'. 1992. VIII, 222 S.
289. Göpfert, Frank: Dichterinnen und Schriftstellerinnen in Rußland von der Mitte des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Eine Problemskizze. 1992. 233 S.
290. Riedel, Sabine: Studien zur terminologischen Lexik bulgarischer Geographielehrbücher (1835-1875). 1992. 552 S.
291. Fedor Sologub: Собрание сочинений. Том первый. Рассказы (1894-1908). Сост. Ulrich Steltner. 1992. X, 426 S.
292. Slavistische Linguistik 1991. Referate des XVII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Klagenfurt-St. Georg/Längsee 10.-14.9.91. Herausgegeben von Tilman Reuther. 1992. 309 S.
293. Simonek, Stefan: Osip Mandel'stam und die ukrainischen Neoklassiker. Zur Wechselbeziehung von Kunst und Zeit. 1992. VI, 169 S.
294. Schmidt, Anna: Form und Deformation. Zum kunsttheoretischen und dramatischen Werk von Stanisław Ignacy Witkiewicz. 1992. 259 S.
295. Ueda, Masako: The Interaction between Clause-level Parameters and Context in Russian Morphosyntax: Genitive of Negation and Predicate Adjectives. 1992. XII, 226 S.
296. Levin-Steinmann, Anke: Antonymische Beziehungen zwischen Phraseologismen in der russischen Gegenwartssprache. 1992. IV, 240 S.
297. Rußland aus der Feder seiner Frauen. Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur. Materialien des am 21./22. Mai 1992 im Fachbereich Slavistik der Universität Potsdam durchgeführten Kolloquiums. Herausgegeben von Frank Göpfert. 1992. 222 S.
298. Zaliznjak, Anna A.: Исследования по семантике предикатов внутреннего состояния. Investigations in the Semantics of Inner State Predicates. 1992. 201 S.
299. Clamor, Dagmar: „Докука и Балагурье“ von A. M. Remizov. Das Verhältnis Remizovscher Umdichtungen von Märchen zu ihren Vorlagen. Eine vergleichende Analyse. 1992. 233 S.
- *
300. Kantorezyk, Ursula: Der Satztyp *В городе (есть) университет / У Игоря (есть) машина* in der russischen Sprache der Gegenwart. Eine Komplexbeschreibung unter formal-grammatischem, semantischem, kommunikativem und referentiellen Aspekt. 1993. 209 S.
301. Schellenberger, Jürgen: Die Sprache des *Artakserksovo dejstvo*. Studien zur sprachlichen Situation im Rußland des ausgehenden 17. Jahrhunderts. 1993. VIII, 183 S.
302. Добренко, Евгений: Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. 1993. XII, 405 S.
303. Pantel, Evelina: Valenz im ‚Smysl<=>Tektst‘-Modell. Eine konfrontative Analyse russischer und polnischer Verben. 1993. VI, 197 S.
304. Slavistische Linguistik 1992. Referate des XVIII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Bamberg 14.-18.9.1992. Herausgegeben von Sebastian Kempgen. 1993. 296 S.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Verlag Otto Sagner · D-80328 München